РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2010ʻ1 (6)

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Исполнительское искусство

Переводы

За рубежом

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор – доктор искусствоведения, профессор **Александр Яковлевич Селицкий**

Заведующая редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Наталья Вячеславовна Самоходкина**

Ответственный секретарь – **Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Показанник, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
С. А. Козлыкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Б. Б. Бородин, докт. иск., проф. (Екатеринбург)
Л. В. Гаврилова, докт. иск., проф. (Красноярск)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)
Т. Ф. Шак, канд. иск., доц. (Краснодар)

Дизайн и верстка **Н. В. Самоходкина**
Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 24.05.2010. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. *л.* 8,5. Тираж 300.
Отпечатано в типографии ВУД
344000, Ростов-на-Дону, ул. Красноармейская, 157

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

Пришла пора меняться. От главного редактора....4
It's time to change. From the editor in chief

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

М. Боровинская. Творчество ростовских композиторов 30–70-х годов XX века в контексте развития отечественного вокального цикла....5
M. Borovinskaya. The creative work of Rostov composers of the 30–70th of the XX century in the context of the development of Russian vocal cycle
Г. Козева. История одного открытия (М. Ф. Гнесин)....9
G. Kozeva. The story of a discovery (M. F. Gnesin)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
THE PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

О. Верба. Жанровое пространство вариантной техники письма: от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции....13
O. Verba. Genre space of variant technique of composing – from Middle Ages polyphony to contemporary musical composition
В. Терещенко. Черты инструментальной драмы в поздних фортепианных сонатах Муцио Клементи....18
V. Tereshchenko. The traits of musical drama in the late piano sonatas of Muzio Clementi
Ю. Желнова. Приватное музицирование в России XVIII – первой половины XIX века: к проблеме адаптации жанра серенады....21
Yu. Zhelnova. Private musical playing in Russia in the XVIII and the first half of the XIX centuries: to the problem of the adaptation of the genre of serenade
Н. Мещерякова. С. В. Рахманинов на Кавказских Минеральных Водах: на концертной эстраде и в музыкальном салоне....26
N. Meshcheryakova. S. V. Rakhmaninov in the Caucasus Mineral Waters: on the concert stage and in the musical salon
Е. Ницевич. Симфонии Эгона Велеса в контексте традиций австрийского романтизма и нововенской школы....34
E. Nitsevich. Egon Wellesz's symphonies in the context of the traditions of Austrian romantisism and New Viennese school
О. Луконина. Содержательные мотивы творчества М. О. Штейнберга в контексте советской культуры 1920–1940-х годов....36
O. Lukonina. The content motifs of M. O. Steinberg's creative art in the context of Soviet culture of 1920–1940
М. Боброва. Жанровые и драматургические особенности музыкальной фантазии А. Журбина «Доктор Живаго»....40
M. Bobrova. Genre and dramaturgic peculiarities of A. Zhurbin's musical fantasy «Doctor Zhivago»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSICAL EDUCATION

Г. Калошина. Третья симфония И. Брамса в вузовском курсе истории музыки (К проблеме идейно-художественной концепции)....46
G. Kaloshina. I. Brahms's Third Symphony in the academic course of History of music (to the problem of ideal and artistic conception)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

А. Романова. Проблема исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия»).....52
A. Romanova. The problem of performing organization of art time in the folk-lore-variative works (in the example of Isaak Albeniz's cycle «Iberia»)

ПЕРЕВОДЫ
TRANSLATIONS

Р. Лоувелл. Федра. Либретто кантаты Б. Бриттена. Перевод и комментарии *Е. Савельевой*.....57
R. Lowell. Phaedra. The libretto of Britten's cantata. The translation and the comments by *E. Savelyeva*

ЗА РУБЕЖОМ
ABROAD

О. Твердохлебова. Ослепительная «Турандот» и умопомрачительный «Зигфрид».....61
O. Tverdokhlebova. Dazzling «Turandot» and astounding «Ziegfried»

Сведения об авторах.....67
Information about authors

ПРИШЛА ПОРА МЕНЯТЬСЯ
От главного редактора
IT'S TIME TO CHANGE
From the editor in chief

Уважаемый читатель! Наверняка, как только Вы взяли в руки этот выпуск Альманаха, возникли вопросы. Скорее всего, первый из них – почему он так сильно похудел? Кто-то, возможно, заметил, цифру «1», стоящую рядом с обозначением года, чего раньше не было.

Прежде чем разъяснить причины произошедших изменений и рассказать о ближайших планах редакции, окинем беглым взором недолгую, всего лишь пятилетнюю, но уже – историю нашего издания. Созданный в 2004 году А. М. Цукером по инициативе ректора Ростовской консерватории А. С. Данилова, «Южно-Российский музыкальный альманах» завоевал прочный авторитет не только в среде музыкантов региона. Здесь опубликовали свои работы более 140 авторов из пяти стран (Россия, Украина, Германия, Израиль, США) и около 20 городов. Естественно, как и задумывалось, это прежде всего города Юга страны – Ростов, Таганрог, Шахты, Краснодар, Майкоп, Махачкала, Нальчик, Астрахань, Волгоград, – а также Москва, Петербург, Саратов, Курск. Мы особо дорожим сложившейся с первого же номера традицией соседства под одной обложкой статей умудренных опытом профессоров и начинающих авторов, аспирантов и студентов. Суммарный объем вышедших в свет пяти внушительных томов – 1752 страницы большого формата, что составляет почти 220 печатных листов. Это целая библиотека материалов, посвященных широкому кругу тем и направлений: разные области музыкальной науки, педагогики, исполнительства, события театрально-концертной жизни, знаменательные даты, крупные художественные акции, осуществляемые Ростовской консерваторией. Публиковались также переводы, творческие портреты музыкантов, воспоминания, литературные сочинения. Тем самым консерватория подтверждала и упрочивала статус не только крупнейшего центра профессионального музыкального образования, но и исполнительского искусства, музыкальной науки и композиторского творчества на Юге России, одного из самых динамично развивающихся в последние два десятилетия музыкальных вузов страны.

Но жизнь не стоит на месте. Меняющаяся реальность – как внутреннего порядка, обусловленная накопленным опытом, анализом редакцией собственной деятельности, так и новыми требованиями, которые диктуют нынешние тенденции в издательском деле и организации научной деятельности, – побуждают нас предпринять следующие шаги. Во-первых, выходить издание будет теперь два раза в год; объем каждого выпуска, соответственно, уменьшается. Во-вторых, отныне оно становится сугубо научным, преимущественно академической направленности. Из «старого» Альманаха сохраняются постоянные рубрики: «Музыкальная культура Юга России», «Проблемы музыкальной науки», «Музыкальное образование», «Исполнительское искусство», «Переводы», «Публикации». Разумеется, при необходимости этот перечень может корректироваться: расширяться или, напротив, сужаться.

Однако попросту отказаться от остальных рубрик было бы ошибкой. Мы будем и впредь освещать прошлое и настоящее консерватории, публиковать очерки-портреты педагогов и подобные материалы, ибо все это – история, которую только мы можем запечатлеть для потомков. Через 20–30 лет, не говоря уже о временах более отдаленных, такие статьи станут если не единственным, то, во всяком случае, основным источником для воссоздания биографии вуза.

Поэтому принято решение учредить приложение к Южно-Российскому альманаху, которое называется «Ростовская консерватория: события, лица» и будет выходить один раз в год. Спешим специально оговорить: выбранное название указывает на учредителя и издателя нового сборника, но ни в коей мере не означает строгого ограничения тематики. Страницы приложения, как и самого альманаха, по-прежнему открыты как для рецензий и обзоров концертно-театральной жизни Ростова, так и для самых разнообразных по объектам, жанрам, проблемам статей из городов Юга России.

Александр Селицкий

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

М. Боровинская

ТВОРЧЕСТВО РОСТОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 30–70-х ГОДОВ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

M. Borovinskaya

THE CREATIVE WORK OF ROSTOV COMPOSERS OF THE 30–70th OF THE XX CENTURY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN VOCAL CYCLE

В статье рассматриваются этапы становления и развития жанра вокального цикла в творчестве ростовских композиторов. Этот процесс раскрывает малоизвестную линию эволюции жанра камерного вокального цикла на региональном уровне и демонстрирует ряд тенденций, вписывающихся в общую картину развития данного жанра в России.

Ключевые слова: вокальные циклы, ростовские композиторы, камерно-вокальная музыка.

The periods of the formation and the development of the genre of vocal cycle in the creative work of Rostov composers are considered in this article. This process discovers the little known line of the evolution of the genre of chamber vocal cycle on the regional level as well as demonstrates the range of tendencies enclosed in the situation of the development of this genre in Russia.

Key words: vocal cycles, Rostov composers, chamber vocal music.

Не секрет, что каждого современного исследователя, имеющего дело с историческим материалом, всегда интересует, с одной стороны, генетическая обусловленность изучаемого явления, наилучшее представление о котором может сформироваться лишь при условии обращения к основам прошлого. С другой стороны, любопытным становится соотнесение этого явления с общей картиной эволюции. Взаимодействие с другими, объективно существующими феноменами приводит к их обязательному сравнению и отбору таких специфических черт, из которых впоследствии складывается образ каждого исторического момента.

В практике донских композиторов первой половины прошлого века таким моментом стал опыт обращения к жанру камерно-вокального цикла. Эта страница творчества наших земляков, стоявших у истоков зарождения профессиональной композиторской школы на Дону[1], демонстрирует своеобразную особенность развития жанра, а именно: путь, пройденный вокальным циклом на донской земле, был исторически уплотнен до одного столетия. Он явился одним из подтверждений нового взгляда на историю культуры, сложившегося в XX веке и приведшего к пониманию истории «не как единого линейного процесса, а как множества альтернатив, разнонаправленных композиторских поисков» [4, 25].

Надо отметить тот факт, что камерно-вокальная музыка донских композиторов развивалась в русле общероссийских тенденций. Более того, как нам представляется, в силу особенностей жанров камерного типа, их предрасположенности к лирике именно эта ветвь творчества донских композиторов рельефно отражала как региональную специфику, так и веяния времени.

Обращаясь непосредственно к камерно-вокальным сочинениям композиторов региона, подчеркнем, что данная жанровая сфера привлекала донских авторов с самого начала становления региональной композиторской школы. Однако, следует указать, что на начальном этапе обращения к жанру камерно вокального цикла как своего рода «крупной форме» были эпизодическими. Первый такой опыт принадлежал перу М. Гнесина. В 1919–1920 годах композитор, увлеченный культурой еврейского мелоса, написал «Три еврейские песни на стихи русских поэтов» (ор. 32) – И. Бунина, М. Майкова и Т. Чурилина. Сочинение это представляет простое тематическое объединение песен, но сам факт объединения показателен.

[1] В конце двадцатых годов из консерватории, преобразованной в Музыкальный техникум, вышли первые выпускники класса композиции Н. Хейфеца. Этими выпускниками (1927) были Т. Сотников, А. Артамонов, А. Митрофанов. Позже (1931) к ним присоединились З. Зиберова и П. Гутин, а в 1938 году – Н. Гольм-Серебряный. Начиная с годов ученичества, они работали в разных жанрах.

Музыкальная культура Юга России

Более активный интерес к вокальным циклам проявился во второй половине тридцатых годов. В 1937 году Н. Гольм-Серебряный пишет цикл из пяти песен «Казачка в старых и новых песнях» на народные слова, а также слова А. Софронова и Г. Градова. Т. Сотников, ориентируясь на романсовую природу стихов М. Лермонтова, создает в 1939–1940 годах пять романсов для голоса и симфонического оркестра: «Чаша жизни», «Утес», «Вечер», «Сон», «Слышу ли голос твой». З. Зиберова в том же 1940 году начинает работу над вокальной сюитой «Лесная тропа» (ор. 84) на стихи А. Оленича-Гнененко, которая продолжалась по 1952 год.

Прослеживая динамику композиторского интереса к вокальному циклу, нельзя не отметить, что с 50-х по 70-е годы, то есть почти на два десятилетия, этот жанр уходит из практики донских авторов. Новый расцвет камерно-вокальной лирики в региональном творчестве начинается с конца 60-х – начала 70-х годов. В обозначенный период почти нет композиторов, которые не работали бы в жанре вокального цикла.

В архиве Ростовского отделения Союза композиторов, а также в Государственном архиве Ростовской области нами были обнаружены вокальные циклы некоторых ростовских композиторов, практически не известные, но представляющие безусловный художественный и научный интерес. О двух таких сочинениях и пойдет речь далее.

С исследовательской точки зрения наше внимание к ним обусловлено, во-первых, тем, что они существенно дополняют в целом малоизвестную линию эволюции жанра камерного вокального цикла на региональном уровне. Во-вторых, демонстрируют ряд тенденций, вписывающихся в общую картину развития данного жанра в России.

Первое такое сочинение – цикл Т. Сотникова «Пять романсов» на стихи М. Лермонтова для голоса и симфонического оркестра, созданный, как уже было сказано, в 1939–1940 годах. В ряду немногочисленных жанровых аналогов этого периода, данное сочинение представляется нам наиболее зрелым с точки зрения трактовки жанра, поскольку в нем впервые проявилась попытка концептуального объединения вокальных миниатюр в единое целое.

Композитор обращается к философским темам, вечным и непреходящим: жизни, смерти и их постоянной спутнице – любви. Концептуальность его подхода обнаруживается как в подборке стихотворений М. Лермонтова, так и в расположении романсов цикла. Главную роль в драматургии многочастного сочинения играет фактор смыслового и образного единства. На музыкальном уровне ярко реализуется принцип контрастного сопоставления частей.

Выразительные средства, выбранные композитором, весьма скромные: интонации вокальной партии носят песенно-романсовый характер, гармония классически ясна, фактура немногослойна. Но в этой сдержанности и экономии приемов явно проступает желание творца передать образную суть произведения минимальными средствами выражения. В его цикле чувствуется рост авторского профессионализма, ориентированного на лучшие образцы русской классической музыки, которые в музыкальном материале ощутимы в виде аллюзий. С нашей точки зрения они отражают естественное стремление композитора подняться на высокий уровень владения музыкальным материалом, а также выражают дань традициям русской школы.

Желание композитора укрупнить жанр камерного сочинения находит выражение в инструментальном сопровождении цикла. Кроме того, что Т. Сотников оркеструет произведение, он пытается найти новые краски звучания и способы исполнения. Творческими поисками отмечен первый романс «Чаша жизни». В нем композитор стремится создать новый тип взаимосвязи вокального и инструментального пластов, где инструментальное начало является активным и равноправным, но своеобразно трактуется. Авторская ремарка, расположенная на первой странице партитуры, лучше всего раскрывает подход композитора, касающийся особенностей исполнения музыки: «Этот романс написан и оркестрован таким образом, – пишет автор, – что голос **не противопоставляется оркестру**. Необходимо, чтобы дирижер добился по-возможности полного слияния голоса с оркестром (в отношении нюансов, фразировки, интонации), так, чтобы слушателю казалось, что **слова выходят из оркестра.** Для этого артисты оркестра должны проникнуться сознанием, что **они не аккомпанируют** певцу, а как бы поют вместе с ним (подчеркнуто Т. Сотниковым. – *М. Б.*). Музыка написана в расчете именно на такое исполнение – партии оркестровых инструментов почти все время совпадают ритмически (а иногда и мелодически) с вокальной партией и между собой» [3]. Частое дублирование вокальной строки первого романса, глубоко философского по своей сути, потребовалось композитору для придания значительности каждому слову.

В следующих миниатюрах – «Утес», «Вечер», «Сон», «Слышу ли голос твой» – указанный принцип исполнения соблюдается минимально, а оркестровка выглядит прозрачной, способствуя выделению вокальной партии.

Учитывая тот факт, что рассмотренное сочинение – одно из первых в своем роде, созданное на донской земле, можно говорить о той основе, которая была заложена этим опусом для последующего развития жанра камерно-вокального цикла в истории донской композиторской школы. Не случайно нити от него тянутся в семидесятые годы, отмеченные всплеском интереса к жанру вокального цикла не только в регионе, но и в стране в целом. Очевидно, что многих художников привлекала возможность обращения к сфере лирического, позволяющая раскрыть свойства человеческой души, субъективные переживания

в процессуально-континуальном пространстве. Поэтому возникший интерес к этому жанру среди молодых в то время ростовских композиторов представляется нам естественным. А. Кусяков, Г. Гонтаренко, В. Красноскулов, В. Ходош пробуют силы в создании вокальных циклов. Показательно, что такой маститый композитор как А. Артамонов, писавший до 1975 года только отдельные романсы и песни, впервые обратился к рассматриваемому жанру, будучи зрелым мастером[2].

Сходство между сочинением Т. Сотникова и циклами А. Артамонова определяется линиями связей:

- философской направленностью содержания при главенстве лирического стержня – темы любви,
- концептуальной выстроенностью поэтической канвы сочинений,
- доминированием принципа контраста на уровне музыкальной драматургии,
- опорой на традиции русской и западноевропейской романтической традиции, ярко «считываемой» в интонационных аллюзиях,
- смысловой значимостью партии сопровождения.

При этом А. Артамонов – композитор иного поколения и иного мышления. Две тетради, речь о которых пойдет далее, были написаны им на слова нашего земляка Ивана Федорова (донского поэта, уроженца хутора Веселый) и приурочены к определенным событиям: первая – «О труде» – создана в преддверии XXV съезда КПСС, вторая – «О любви» – посвящена «Международному году женщин». В каждый из циклов входят по семь романсов. Темы, к которым А. Артамонов обратился в этих сочинениях, явились, с нашей точки зрения, достойными композитора-симфониста. Их, безусловно, можно назвать «большими» темами, имея в виду значимость любви и созидательного труда в жизни Человека. Поэтому вполне естественно, что концептуальность, характерная для всего творчества композитора, проступает и в данных произведениях.

Стихи И. Федорова, избранные композитором для цикла «О труде», с позиций того времени идеологически безупречны. Ключ к вопросу о том, почему А. Артамонов обращается именно к этим стихам, таится в том, что композитору свойственно философское понимание природы свободного труда как процесса созидания жизни. На специфику содержания поэтических образов живо реагирует и тональный план цикла, в котором практически отсутствуют минорные тональности. Логика, с которой композитор выстраивает его, маркирует важную особенность творческого облика композитора, заключающуюся в тщательной обдуманности каждой детали произведения[3].

Конструктивность тонального плана заключается как в концентричном принципе расположения тональностей (№ 4 является центром цикла), так и в их большетерцовом сопоставительном отношении, характерном для традиций романтической гармонии: от центрального романса к началу и завершению цикла «выстраиваются» тональности, соответственно по звукам $ББ_7$. Этот аккорд, наряду с $ББ_9$, приобретает значение лейтгармонии. Он часто используется композитором не только внутри каждой части, но и в каденциях, олицетворяя жизнеутверждающее начало, связанное с концепцией цикла.

Будучи зрелым мастером, А. Артамонов гибко выстраивает систему мелодико-гармонических связей между отдельными частями. Являясь «наследником» лучших традиций русской музыкальной школы, восходящих через его педагога по композиции Н. Хейфеца к Н. Римскому-Корсакову, он сочетает в цикле романтические интонации с интонациями массовой песни и фольклора.

Влияние романтиков обнаруживается в различных видах фактуры сопровождения, представляющей определенные виртуозные трудности для концертмейстера[4]. Влияние Ф. Шуберта ощущается в создании изобразительного фона к вокальной партии в романсе «Ручей» (№ 2) – для сравнения вспомним песню Шуберта «Куда» из цикла «Прекрасная мельничиха» с аналогичным фоном. Масштабно развернутая рахманиновская фактура с характерной ритмической пульсацией триолями слышна в романсе «Волна» (№ 4) – у С. Рахманинова такая фактура появляется неоднократно в романсах, например: «О нет, молю, не уходи!», «Утро» и других. В пятом романсе угадывается влияние А. Даргомыжского («Ночной зефир»). Будучи композитором-симфонистом, А. Артамонов привносит оркестровые краски в фактуру, наполняя ее мощью и полнотой симфонического оркестра и вводя тембрально окрашенные подголоски. В цикле нет романса, фактура сопровождения ко-

[2] А. Артамонов явился эпохальной фигурой для музыкальной культуры города Ростова-на-Дону. Удивительно, насколько разносторонней была натура этого человека: композитор и музыкальный деятель, педагог ДМШ и РУИ. Общеизвестным является факт, что в 1939 году он стоял у основания Ростовской организации Союза композиторов, а с 1953 по 1975 год был председателем ее правления. Поразителен объем его профессиональных возможностей: художественный руководитель Ростовской филармонии и дирижер симфонического оркестра, дирижер и заведующий музыкальной частью в Ростовском театре миниатюр, в театре музыкальной комедии, в драматическом театре имени М. Горького.

[3] Как пишет внук А. Артамонова А. Красноскулов, «композитор всегда стремился… реализовывать определенную, ясно сформулированную и мастерски-лаконичную ладовую идею» (цит. по [1, 6]). А. Матевосян отмечает, что «пять фортепианных миниатюр Артамонова („Хроматическая“, „Целотонная“, „Тонополутонная“, „Политональная“, „Хроматическая“) объединены общим конструктивным замыслом» [2, 5].

[4] Необходимо отметить тот факт, что А. Артамонов получил образование как пианист у профессора В. В. Шауба в 1927 году, а значит, очень хорошо владел фортепиано.

торого была бы прозрачной. Масса постоянно движущихся пластов словно олицетворяет активную жизнь, которая заключается в неустанной созидательной деятельности. С одной стороны, композитор следует за поэтическим текстом, с другой – обогащает его. В истории музыки такой случай – не редкость. Подобно тому, как П. Чайковский «возвысил» в романсах поэзию своего друга юности А. Апухтина, так и А. Артамонов «поставил» поэзию Федорова на «пьедестал», создав концепцию преобразования мира и человека и доведя ее до уровня художественного обобщения.

Второй цикл «О любви», как и цикл «О труде», написан для баритона. В нем Артамонов сочетает лирико-психологическое настроение с философским размышлением о вечной любви. Однако, если концепция первого цикла имеет в большей степени социальное направление, то основной смысл цикла «О любви» выражен в субъективном, интимно-личностном отношении поэта и композитора к этому чувству. Несмотря на лаконизм, цикл «О любви» обладает глубиной внутренней экспрессии. Все романсы, связанные друг с другом, имеют несомненные художественные достоинства. Фактически – это семь монологов-размышлений мужчины о женщине, в которых музыка и поэзия воспевают высокое отношение к ней. Романтика стихов органично переплетается с присущими стилистике романтической эпохи колоритом гармонии и фактуры. Композитор использует красочно-тембровую, изобразительную сторону фортепианных приемов. Как и у романтиков, фактура цикла достаточно многослойна, охватывает разные регистры. Ее многозвучные вертикальные комплексы порой диссонантны. В мелодике преобладают лирически окрашенные ходы на широкие интервалы сексты и септимы, восходящие секундово-терцовые мотивы, пронизывающие весь цикл. Несмотря на то, что оба цикла («О труде» и «О любви») создавались в один период, интонации цикла «О любви» намного разнообразнее, как и чувство, различные нюансы которого в нем воспеваются.

Подводя итоги, отметим, что анализ одного из первых опытов создания вокальных циклов в региональной композиторской практике первой половины XX века («Пять романсов на стихи М. Лермонтова» Т. Сотникова) позволил обозначить главные, по нашему мнению, позиции. Во-первых, важно подчеркнуть влияние песенного жанра на формирование камерно-вокального цикла. Во-вторых, необходимо выделить целенаправленное использование отдельных приемов и средств, призванных обеспечить целостность циклической композиции. В-третьих, нельзя не констатировать попытку композитора перевести камерное произведение в концертную форму, что существенно расширяло художественно-выразительные возможности вокального цикла.

Циклы А. Артамонова представляют новый этап развития жанра на Дону. В цикле «О труде» прозвучала нетрадиционная для данного жанра тема, опоэтизированная силой музыкального обобщения. В цикле «О любви» была продолжена романтическая линия. Эти неординарные произведения показали высокую степень внутреннего единства, опирающегося на принципы сквозного интонационного развития, на разветвленную систему тонально-гармонических, фактурных и иных связей.

Являясь высокохудожественными произведениями, циклы Т. Сотникова и А. Артамонова должны пережить «второе» рождение в начале XXI века, чтобы заполнить «белые» страницы в истории жанра камерно-вокального цикла на донской земле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Артамонов А.* Детский фортепианный альбом (для старшего возраста). – Ростов н/Д, 2001.
2. *Матевосян А.* Фортепианные произведения ростовских композиторов – педагогический репертуар музыкальных училищ и детских музыкальных школ (методические рекомендации к сборнику фортепианных пьес). – Ростов н/Д, 1996.
3. *Сотников Т.* Пять романсов на стихи М. Лермонтова для голоса и симфонического оркестра. – Партитура. – Ростов н/Д, 1939–1940. – Рукопись.
4. Теория современной композиции: Учеб. пособие. – М., 2005.

Г. Козева

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОТКРЫТИЯ (М. Ф. ГНЕСИН)

G. Kozeva

THE STORY OF A DISCOVERY (M. F. GNESIN)

Статья посвящена деятельности уроженца Ростова М. Ф. Гнесина, его работе в школе-студии с В. Э. Мейерхольдом. Основное внимание сконцентрировано на идее музыкального чтения, созданной и разработанной М. Ф. Гнесиным.

Ключевые слова: музыкальное чтение, декламация, театр, Ростов-на-Дону, М. Ф. Гнесин, В. Э. Мейерхольд.

The article is devoted to the Rostov native M.F.Gnesin's creative work as weel as to his work at the school-studio in collaboration with E.Meyerkhold. The main attention is drawn to the idea of musical declamation which was created and developped by M. F. Gnesin.

Key words: musical declamation, declamation, theatre, Rostov-on-Don, M.F.Gnesin, V.E.Meyerkhold.

Начало XX века ознаменовалось множеством переломных событий в мировой истории и истории России. Стремление к обновлению, переменам, казалось, витало в воздухе, оно коснулось как общественно-политической, культурной жизни, так и творчества. Радикальная ломка сложившихся языковых стереотипов, поиск выразительных средств, соответствующих новому духовному и эстетическому содержанию, отразились в разных видах искусства – литературе, живописи, театре и, конечно же, музыке. Свои пути к Новой музыке открывали разные композиторы: и те, кто приобрел всемирную известность, оставшись в истории, как выдающиеся первооткрыватели, и те, чьи имена сегодня мало известны даже профессионалам.

Для многих музыкантов и любителей музыки имя Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957) мало ассоциируется с понятием Новая музыка, в отличие от имен, скажем, А. Шенберга, А. Скрябина, А. Берга, А. Веберна или Ч. Айвза. Гнесин же более известен как активный общественный деятель, внесший большой вклад в развитие музыкальной культуры России, и, в том числе, Ростова-на-Дону. Здесь, в городе его юности по инициативе Гнесина открывались музыкальные школы, лектории. Он был организатором концертов, на которых перед ростовской публикой выступали выдающиеся музыканты начала века – М. А. Бихтер[1], Н. И. Забела-Врубель[2], В. И. Рамм[3]. Гнесин хорошо известен также как прекрасный педагог, уникальный талант которого проявился еще юности, когда он, живя в Ростове-на-Дону, сам был учеником в «Фортепианных классах О. Фритче» и вел там же уроки сольфеджио и теории музыки (см. [3]). О многом говорит и тот факт, что, став уже заслуженным педагогом, Михаил Фабианович воспитал целую плеяду композиторов, таких

[1] М. А. Бихтер (1881–1947) – пианист, дирижер и педагог. Окончил в 1910 г. Петербургскую консерваторию. Учился у А. Н. Есиповой (фортепиано), А. К. Лядова (теория), А. К. Глазунова и М. О. Штейнберга (композиция), Н. Н. Черепнина (дирижирование). Как исполнитель-пианист выступал с певцами Н. И. Забелой-Врубель, Ф. И. Шаляпиным, И. А. Алчевским, М. И. Бриан. В 1912–1917 гг. был дирижером и музыкальным руководителем Театра музыкальной драмы в Петербурге. Написал книги «Основы музыкального выражения» и «Вокальный словарь».

[2] Н. И. Забела-Врубель (1868–1913) – русская певица (лирико-колоратурное сопрано). В 1891 г. окончила Петербургскую консерваторию. Выступала в концертах с А. Г. Рубинштейном. Расцвет творческой деятельности связан с ее выступлениями на сцене Московской частной оперы С. И. Мамонтова (1897–1902). С Н. А. Римским-Корсаковым, высоко ценившим дарование Забелы, певицу связывала долгая творческая дружба. Именно Забела-Врубель была первой исполнительницей партий Веры («Боярыня Вера Шелога»), Марфы («Царская невеста»), Царевны-Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Царевны Ненаглядной красы («Кащей бессмертный»), написанных композитором в расчете на ее голос и яркую артистическую индивидуальность. Римский-Корсаков посвятил ей романсы «Еще я полн, о друг мой милый» и «Нимфа».

[3] В. И. Рамм (1888–1968) – певица, композитор, педагог, автор ряда статей. В 1908 г. окончила Лейпцигскую консерваторию у Х. Зитта (скрипка), в 1915 Петербургскую консерваторию у К. Дорлиак (пение). В 1908–1924 гг. преподавала пение, концертировала, занималась у М. Гнесина (композиция) в Ростове-на-Дону. В 1920-е годы преподавала в Москве, затем в Кирове.

как А. Хачатурян, В. Салманов, Т. Хренников и многих других (см. [2]).

Но, несмотря на активную общественно-просветительскую и педагогическую деятельность, главной стезей для Гнесина всегда было сочинение музыки. При всем жанровом разнообразии, большую часть составляют опусы, в которых слово и музыка являются главенствующими. Об этом свидетельствует обширный перечень его вокальных сочинений, среди которых есть и опера («Юность Авраама» на собственное либретто), и произведения для хора и оркестра (в том числе симфонический дифирамб «Врубель» на слова Брюсова), и хоры для античных трагедий в постановках Мейерхольда, и около 50 романсов, и вокальная сюита для голоса и фортепиано «Песня о рыжем Мотеле», и записи и обработки народных песен (азербайджанских, адыгейских, армянских, еврейских, казахских, марийских, молдавских, мордовских, черкесских, чувашских). Необыкновенная любовь Гнесина к вокальной музыке проявилась еще в детстве, и на протяжении всей жизни именно в этой области творчества он искал новые способы претворения своих замыслов.

Для композитора, обращающегося к вокальной музыке, неизбежно актуален вопрос соотношения слова и музыки. Конечно, проблема эта не нова; в зависимости от особенностей историко-стилевой эпохи, она каждый раз обретала свежее решение, воплощаясь в новых музыкальных творениях. В XX веке, веке фундаментальных перемен, многие композиторы также стремились найти новые нетрадиционные формы сочетания словесного текста и музыки. Михаил Фабианович Гнесин был одним из первооткрывателей в этой области.

В своих воспоминаниях Гнесин писал, что одиннадцатилетним ребенком он увлекся чтением «Прикованного Прометея» Эсхила и уже тогда пытался сочинять музыку к этому произведению. Мог ли подумать сам Гнесин, что его детская любовь к античной литературе и искусству в будущем сыграет особо важную роль в его творчестве, повлияет на его эстетические взгляды, и уж тем более сподвигнет на поиски новых нетрадиционных форм сочетания слова и музыки?

Будучи студентом консерватории, Гнесин однажды выступил на собрании литературного кружка с докладом, посвященном вопросам актерской декламации. Начинающий композитор говорил о волновавшей его проблеме расхождения речевых ансамблей в драматических постановках. На том же заседании присутствовал выдающийся актер и режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд. По-видимому, именно эта встреча оказалась судьбоносной в жизни Гнесина и повлияла на всю его дальнейшую творческую жизнь. Кроме того, настоящая дружба объединила этих двух мастеров на долгие годы, вплоть до трагической гибели Мейерхольда в 1940 году. Позднее в своих воспоминаниях Михаил Фабианович писал, что встреча с этим человеком поразила его: «Я был тронут исключительным вниманием уже крупного известного актера и режиссера к моему, можно сказать, юношескому труду» [3, *124*]. Мейерхольда же глубоко заинтересовала идея Гнесина о возможности использования музыкальных знаков и обозначений в целях достижения органичного звукового единства в речевых ансамблях актеров. В сущности, в упомянутом докладе Гнесиным впервые была выдвинута идея *музыкального чтения*. И спустя всего несколько лет после этого знаменательного выступления Гнесин начал вести занятия музыкального чтения в школе-студии Мейерхольда. Эти занятия имели регулярный характер: ведь даже при отсутствии Гнесина в Петербурге, со студийцами занимались другие педагоги, помощники Гнесина, в том числе С. Бонди[4]. Именно его перу принадлежит одна из первых работ, обобщающая все идеи композитора, касающиеся музыкального чтения, так как сам Михаил Фабианович не оставил полного и законченного описания своего метода.

После смерти Мейерхольда и Гнесина, о музыкальном чтении на время забыли, и лишь к концу XX – началу XXI века начали появляться новые работы, посвященные этому феномену. Например, исследователь И. Кривошеева в своей статье «Музыкальное чтение: от идеи – к воплощению» [4] отмечает, что Гнесин с самого начала работы над проблемой сценической речи отчетливо осознавал различия между оперной декламацией и музыкальным чтением, музыкальным речитативом и мелодекламацией. Суть этих различий заключается в следующем: в пении и в речитативе высота данного слога, обозначенного одной нотой, остается неизменной, независимо от того, долгое или короткое время этот слог тянется. В мелодекламации чтение литературного текста сопровождается музыкой, но при этом совпадение слов и музыки происходит только на уровне общего эмоционального состояния и, частично, ритма, но не учитывается высота, на которой чтец декламирует текст. Поэтому интонации чтеца порой резко диссонируют в высотном соотношении с музыкальным сопровождением. Гнесин полагал, что это недопустимо при слиянии в единое целое произносимого слова и звучащего инструментального сопровождения. Михаил Фабианович искал новые формы взаимодействия музыки и драмы, и считал, что благодаря его открытию музыкально-драматическое искусство должно подняться на новую ступень в своем развитии. Но, прежде чем рассматривать основные принципы гнесинского музыкального чтения стоит сделать небольшой экскурс в историю античной декламации, в которой Гнесин видел прообраз создаваемой им системы.

[4] С. М. Бонди (1891–1983) – литературовед, автор трудов о творчестве Пушкина, по теории стиха и др.

Среди авторов, писавших об античной декламации в конце XIX – начале XX века, был крупный русский ученый Б. Варнеке[5], с трудами которого Гнесин, по всей видимости, был знаком. Варнеке, ссылаясь на древнегреческих философов, пишет о существовании в античном театре особого способа произнесения текста, который находился между пением и речью и обозначался термином «каталоге» (καταλογη) или «паракаталоге» (παραχαταλογη). Согласно распространенной точке зрения, считается, что первый термин καταλογη (*каталоге)* – декламация без аккомпанемента, а второй παραχαταλογη (*паракаталоге)* – с аккомпанементом струнных инструментов. В записях Гнесина, как указывает И. Кривошеева, встречается термин «паракаталоге», что как раз свидетельствует о его знакомстве с трудами Варнеке. В приеме «паракаталоге» композитор видел античный аналог своему музыкальному чтению.

Хотя Гнесин не оставил полного описания своей теории, попытку последовательного изложения основ музыкального чтения сделал его ученик С. Бонди. Исследователь пишет, что одним из первых условий для создания подлинного художественного, закономерного музыкального чтения стихов, Гнесин считал применение точной нотации, точных обозначений ритма и мелодии произносимого стиха. Поскольку, принятые в стиховедении обозначения никак не указывали ни на длительность отдельных слогов, ни на их высоту, Гнесин полагал, что для этой цели гораздо более подходили музыкальные нотные знаки. «Дактилические и анапестические стихи обозначались в размере 3/4 или 3/8 по-разному: рис. 1 и рис. 2. Для ямбов и хореев, где отсутствует постоянное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, Михаил Фабианович вводил триоли с последующей (или предшествующей) паузой (рис. 3). Однако не этот простой ритм, заключающийся в самом строении стиха, должен воспроизводиться актером, чтецом. В чтении, декламации должна создаваться более сложная ритмическая композиция (рис. 4), в которой было бы учтено все смысловое и эмоциональное содержание стихотворения: выразительные паузы, ускорения, замедления и т. д.» [1, *86*]

Главный же принцип метода музыкального чтения заключался в том, что актер произнося текст, должен был ориентироваться на нотную запись, соблюдая не только ритм, но и высоту указанных нот при чтении. Гнесин считал, что нужно различать *акцентные слоги* и *неакцентные слоги*: неакцентные слоги могли произносится в скользящем порядке без четко зафиксированной высоты звука, а акцентные обязательно на указанной высоте звука с последующим движением его вниз.

Композитор полагал, что теория музыкального чтения имеет большое продолжение в будущем, о чем свидетельствуют его записи: «Надо надеяться, что исполнители будущего времени (а также композиторы) будут в совершенстве владеть техникой музыкального чтения, которая явится частью их музыкальной исполнительской техники. Тогда сочинителю не надо будет отмечать (можно будет не указывать исполнителям), где нужно читать, а где петь. Исполнители, певцы, свободно руководствуясь своим знанием и вкусом, будут применять тот или иной способ исполнения…» [5, *117*]

Интересно, что идеей музыкального чтения заинтересовался Скрябин после просмотра одной из постановок античной трагедии в студии Мейерхольда, где Гнесиным был использован этот метод. Скрябин мечтал воплотить музыкальное чтение в «Мистерии». Михаил Фабианович вспоминает, как во время просмотра спектакля композитор все время перешептывался с Вячеславом Ивановым, а потом прямо сказал Гнесину: «Это то самое, что мне нужно. Ведь я все время думаю, как будут произноситься стихи в „Мистерии", в „Предварительном действе". Это не может быть сплошным пением, а между тем, обычное чтение здесь не подходит. Именно этот Ваш способ музыкального чтения я применю в „Предварительном действе". Он почти сиял и явно был глубоко мне благодарен» [1, *101*].

Неизвестно, что было бы с музыкальным чтением, если б не трагическая гибель Мейерхольда в феврале 1940 года. Хотя и сегодня, после смерти своего автора и великого режиссера-новатора музыкальное чтение продолжает жить. Есть сведения, что оно периодически звучит на вечерах античного искусства. Например, в 1957 и 1962 годах музыкальное чтение демонстрировалось в Союзе композиторов, в ноябре 2000 года в Париже в рамках симпозиума «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века», студентами Парижской консерватории были исполнены фрагменты из «Антигоны» с использованием музыкального чтения.

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что описанное изобретение Гнесина было оригинальным и важным вкладом в сферу новаторского театрального искусства, а также явилось преддверием открытий композиторами XX века тех новых форм в области синтеза музыки и слова, которых не знало музыкальное искусство предыдущих столетий.

[5] Б. В. Ва́рнеке (1874–1944) — занимался классической филологией, исследованием истории театра. Он родился в Москве, в 1898 г. окончил Петербургский историко-филологический институт, преподавал древние языки в 5-й петербургской гимназии и в Николаевской царскосельской гимназии. В последующее время он был профессором Казанского (1904—1910) и Новороссийского университетов (Одесса). Варнеке оставил воспоминания о Н. С. Лескове, Д. Н. Мамине-Сибиряке, П. П. Гнедиче, Д. Н. Овсянико-Куликовском, К. Д. Бальмонте и др. В период Великой Отечественной войны он остался в оккупированной Одессе и работал в открытом нацистами Румынском университете. После освобождения Одессы в 1944 г. Варнеке был арестован по обвинению в измене Родине и этапирован в Киев, где и умер в тюремной больнице. Позднее ученый был реабилитирован. Основные работы: «Как играли древнеримские актеры» (1900), «Очерки из истории древнеримского театра» (1903), «Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов» (1905), «Новый сборник документов по истории аттического театра» (1908), «Античный театр» (1929) и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бонди С.* О музыкальном чтении Гнесина // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1961.

2. *Гнесин М.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. – М., 1956.

3. *Гнесин М.* Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1961.

4. *Кривошеева И.* Музыкальное чтение: от идеи к воплощению // Мейерхольд и Гнесин. – М., 2008.

5. Мейерхольд и Гнесин: Сб. статей. – М., 2008.

Рис. 1. Дактиль

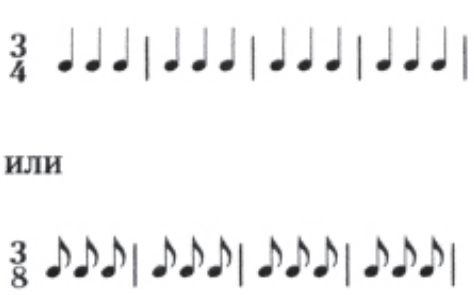


Рис. 2. Анапест

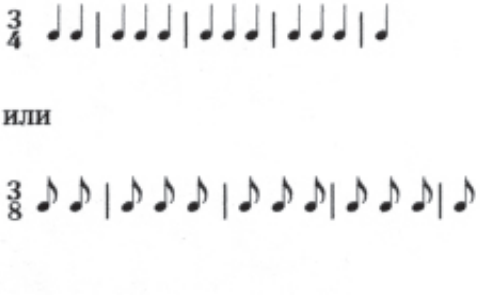


Рис. 3

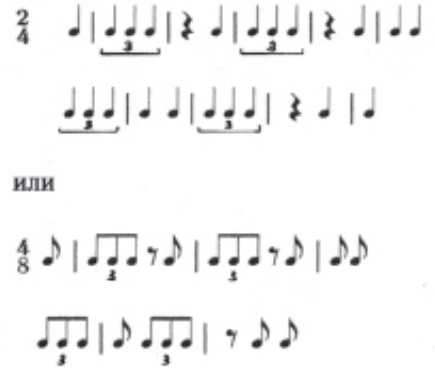
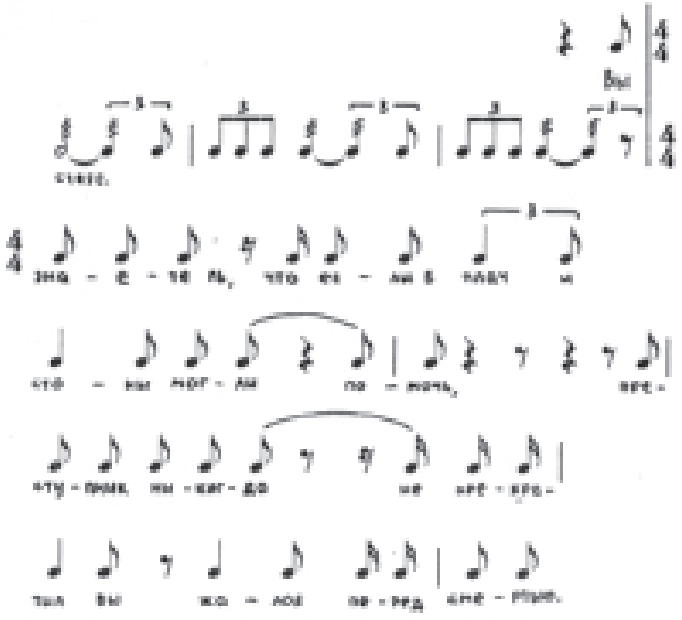


Рис. 4



ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

О. Верба

ЖАНРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ВАРИАНТНОЙ ТЕХНИКИ ПИСЬМА: ОТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЛИФОНИИ К СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

O. Verba

GENRE SPACE OF VARIANT TECHNIQUE OF COMPOSING – FROM MIDDLE AGES POLYPHONY TO CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION

Объектом исследования в статье является вариантность как техника письма, как принцип тематического развития в современной музыкальной композиции; предметом – специфические свойства вариантности, обусловленные ее генезисом.

Ключевые слова: вариантность, полифония, Средневековье, современность, музыкальная композиция.

The object of the study in the article is the variety as the technique of composing as well as the principle of the thematic development in contemporary musical composition. The subject of the study is the specific qualities of the variety conditioned by its genesis.

Key words: variety, polyphony, Middle Ages, modern times, musical composition.

Современное звукотворчество образует многоречивую и неоднозначную картину – своеобразный музыкальный Универсум. Черты разных музыкально-исторических эпох естественно и свободно соединяются в нем. Для композиторов особенно важной становится проблема самоопределения, обозначения своих художественно-эстетических и жанрово-стилевых координат.

Для музыкальной композиции XX века характерны сложные синтетические явления, объединяющие в единую композиционную структуру разнообразные и одновременно глубоко связанные своим генезисом элементы. Охарактеризуем истоки вариантной техники письма с целью выявления ее специфики в музыке второй половины XX века.

Проблема вариантности в теоретическом музыкознании рассматривается наряду с родственным ей явлением – вариационностью. По вопросам вариационности существует достаточно обширная научно-методическая литература, однако она ориентирована на классико-романтическую традицию и не отражает специфику вариантности как устойчивой системы со своими принципами формообразования [10–11]. Концепция вариантности в современной музыке, учитывающая новые тенденции в технике композиции, принципах формообразования, в функциях и организации музыкального тематизма, в настоящее время представлена в трудах автора [3–7].

Объектом исследования в представленной работе является вариантность как техника письма, как принцип тематического развития в современной музыкальной композиции; предметом – специфические свойства вариантности, обусловленные ее генезисом.

В современной терминологии нет ясности в разделении вариантности и вариационности, многие исследователи вариантный принцип развития называют вариационным, давая при этом четкие характеристики специфических особенностей вариантности. В теории музыкальной композиции на современном этапе до сих пор нет единого подхода к определению серийных (сериальных) сочинений: какая техника письма в них работает – вариантная или вариационная? Анализы подобных произведений демонстрируют некое несоответствие: характеризуя приемы вариантности как принципа тематического развития, как техники письма, исследователи зачастую относят их к вариационному принципу развития, а форму в целом определяют как вариационную [11, *522, 527*].

Вариантность и вариационность генетически имеют разную природу: вариационность – ин-

струментальную, вариантность – вокальную. В силу этого вариации как жанр инструментальной музыки могут иметь различные темповые обозначения. Темы вариаций, зачастую танцевального характера, подвергаются виртуозной ритмической обработке, при помощи различного рода мелодико-ритмических фигураций. Вариантность же, ориентированная на вокальную природу интонирования, опирается на темпоритм человеческого дыхания, человеческой речи. Так, Э. Алексеев, исследуя ранние образцы фольклорного пения, связывает их структуру и мелодическую линию с естественными физиологическими предпосылками. Эти же закономерности лежат в основе григорианского хорала и знаменного пения, жанров, строящихся по подобию речевого такта.

Характер ритмической организации в вариантной форме совпадает с общеэстетическими тенденциями в литературе и искусстве XX века. Как известно, понятие ритма в поэзии приближается к понятию музыкального ритма, включая в себя не только фактор акцентности, но и фактор осознанных временных соотношений (что находит отражение в стиховедческой терминологии). Суть ритмической реформы в поэзии XX века заключается в замене приоритета *метра* приоритетом *ритма* – индивидуального в каждом отдельном случае сочетания ударных и неударных слогов. В этой связи В. Васина-Гроссман пишет: «Происходит своеобразное укрупнение ячеек метрической сетки: вместо стопы, объединяющей один ударный и некоторое (всегда определенное) число неударных слогов, метрической единицей становится стихотворная *строка* с постоянным количеством ударений, но меняющимся количеством неударных слогов между ними» [2, *94*].

Фактор акцентности и фактор осознанных временных соотношений разнятся в вариационном и вариантном принципах музыкального развития. Вариационность тяготеет к метроритмической организации *стопы*, вариантность – *строки*.

Ритмическая реформа стиха, начавшаяся на рубеже XIX и XX веков и сказавшаяся в той или иной мере в самых различных направлениях поэзии, определяется исследователями как «поворот в сторону дисметрического, неравносложенного стиха, как движение от силлабо-тонического стихосложения, характерного для классической поэзии, в сторону стихосложения чисто тонического» [2, *93*]. В данной связи возможно проведение параллели с вариантностью и вариационностью. Последняя по метроритмической организации относится к силлабо-тоническому стихосложению, вариантность же тяготеет к тоническому, к неравносложному стиху, к прозаической речевой интонации[1].

Вариантность в музыке второй половины XX века способствует созданию промежуточных форм, форм второго плана: ее «всепроникающая техника» (по выражению В. Задерацкого) гибко сочетает в себе тенденции, отмеченные в литературе – «нерифмованность», развитие, подобное ритмике свободного стиха, с одной стороны, и четкие внутренние метроритмические связи и закономерности, формирующие композиционный процесс в целом, с другой.

Существует мнение, что ретроспективный охват всей доклассической музыкальной культуры помог бы решить многие проблемы современности [8, *6*]. Из этого не следует, что можно проводить однозначные параллели между средневековыми принципами письма и современными, однако, анализ композиционных техник выявляет наличие общности – *вариантного метода* сочинения. Вариантность как композиционно-технический принцип пронизывает все уровни композиции и создает единство стиля Высокого Средневековья. Обозначим те специфические черты вариантности в средневековых техниках письма, которые оказываются востребованными в современной музыкальной композиции.

В основе вариантной композиции (и средневековой, и современной) лежит функциональный прототип темы – *первичное интонационно-конструктивное образование (ПИКО).* Мы вводим данный термин для уточнения специфики темообразования вариантной формы. В нем устанавливается *исходная мера* для каждой из сторон музыкального целого. Это заданная идея сочинения, аналог темы, первопричина *самодвижения* звуковой материи, приводящая непосредственно к вариантной форме как композиционному результату. В средневековой композиции ПИКО представлено ритмомелодическими формулами (модусами), состоящими из определенного типа попевок, которым соответствовали определенные ритмические фигуры. В многоголосии XII века (школа Нотр-Дам) вариантное развитие осуществлялось на основе заданных модусов[2]. Характер вариантного развития определялся модусной ритмикой: вариантное повторение материала охватывало все уровни музыкальной формы – от попевок до протяженных построений, от одного голоса до всего многоголосия. Повторяемость одинаковых ритмических групп способствовала обогащению мелодической работы, связанной с разного рода повторностью: отрабатывался круг приемов пись-

[1] А. Шенберг уподоблял прозе музыку, лишенную тональных тяготений, регулярной размеренности, ритмических повторов. На этот факт ссылается также М. Друскин в монографии «Игорь Стравинский» [9, *22*].

[2] Термин «модус», от лат. modus – мера, способ, правило, предписание. Имеет в музыке несколько значений: в ладовой теории средневековья термин вместе с tonus, tropus применялся по отношению к церковным ладам, модус показывал, как следует правильно начинать и продолжать мелодию. В додекафонии модус – любая из 4-х видов серии: основной вид, инверсия, ракоход, инверсия ракохода. В нашем понимании, модус – это прототип темы (ПИКО), в котором заданы мелодико-ритмические параметры, играющие в форме ведущую конструктивную роль.

ма, работающих на *обновление материала при повторении*. Они включали и такие, которые имели непосредственное отношение к полифонической технике. Ю. Евдокимова замечает, что имитации, канонические секвенции, сложные контрапункты впервые возникают в перотиновское время на *вариантно-остинатной основе* [10, *36*].

Обозначим характер проявления вариантности в средневековых композициях на примере стиля школы Нотр-Дам (эпоха Перотина) и *ars nova.* В своих аналитических наблюдениях будем опираться на музыкальные примеры, приведенные в «Приложении» монографии Ю. Евдокимовой [10]. Используя ее терминологию, выделим те приемы вариантной техники в средневековом многоголосии, которые актуальны для современной композиторской практики:

- **вариантно-мотивная повторность**, которая возникает как следствие единообразия ритмических фигур, одно из таких проявлений – секвенции, вариантные перемещения повторяемых мотивов;
- **вариантная комбинаторика** – специфический для конца XII века вид техники, представленный тембровым варьированием одного и того же материала путем перестановки попевок, фраз из голоса в голос[3];
- **модусное варьирование** – переритмизация как прием ритмо-интонационного развития в музыкальных сочинениях XII и XIII веков, ритмические фигуры меняются местами, при этом сохраняется (или незначительно варьируется) все многоголосие, но ритмизуется в других модусах;
- **вариантная разработочность –** последовательная разработка одних и тех же попевок на протяжении всей формы, это процесс развития ограниченного круга мотивных ячеек, вариантно повторяемых, в нем устанавливается стабильный интонационный комплекс, происходит своего рода *тематизация* определенных ритмо-мотивов[4].

В средневековом многоголосии эпохи Перотина ПИКО – это совокупность вариантно повторяемых ритмо-мелодических фигур, составляющих своего рода *тематический комплекс*, виртуозно развиваемый на протяжении всего сочинения. Комплекс попевок был однородным, однако, все они, закрепленные за определенным модусом, имели самостоятельное значение. В становлении музыкальной формы каждая из ритмо-мелодических фигур развивалась при помощи следующих приемов вариантного фактурно-полифонического развития: вариантность внутри имитационно-остинатных и имитационно-канонических эпизодов, нерегулярность ритмики (техника изоритмии), гокетирование, поликомбинаторика.

В полифонии *ars nova* вариантная техника проявляется в ритмо-мотивной комбинаторике, в мотивной вариантности, в конструировании формы на вариантной основе.

Итак, вариантность в средневековом многоголосии одновременно воссоединила в себе константные моменты (повторение, остинатность) и моменты вариантного обновления (тембрового, фактурного, мелодико-ритмического). Устойчивые элементы – интонации (ПИКО), пронизывающие сочинение, формируют мотивный каркас, который обрастает, обогащается различными вариантами и является в условиях данного стиля тематической основой произведения.

Важный этап в эволюции вариантности как техники письма, как принципа тематического развития – творчество таких композиторов как Ф. Шуберт, М. Мусоргский, И. Стравинский[5]. В песнях Шуберта откристаллизовалась куплетно-вариантная форма, способная к передаче мельчайших деталей текста. Ее изучение привело исследователей к убеждению, что вариантная форма принадлежит к отдельному разряду форм [11, *149*]. «Образцом разлитой вариантности», по выражению В. Цуккермана, явилось вступление к опере «Хованщина» Мусоргского «Рассвет на Москва-реке». В нем принцип вариантного развития действует на протяжении всей формы, а не на отдельных ее участках[6]. Цуккерман дает развернутый анализ вступления [12, *98–105*], поэтому остановимся на тех свойствах вариантности, которые, с одной стороны, выявляют ее специфику, с другой – те ценные качества ее как метода, которые реализуются в современном композиторском творчестве:

- многократность мотивного варьирования, создающего ощущение развития, движения музыкальной мысли, постоянное обновление мотивных окончаний как бы указывает на беспредельность вариантного развития, его неиссякаемость;

[3] От этого приема, обозначенного в современной науке термином *Stimmtausch*, ведет свое начало важнейший вид полифонической техники – двойной и тройной контрапункты. Ю. Евдокимова описывает *Stimmtausch* как специфический вид композиционной техники в средневековом многоголосии, как **прием** «*повторения разными голосами*», представленный полным тождеством вертикального звучания первоначального и производного соединений, нулевыми показателями двойного и тройного контрапунктов (перемещение мелодий с сохранением их реальной высоты) [10].

[4] Мотивная разработка в вариантной композиции имеет аналитический характер, она как бы в деталях изучает целостно изложенную мысль, рассматривает заданную идею с разных сторон, выявляет новые возможности темы, заключенные в составляющих ее компонентах.

[5] Обращение к творчеству этих композиторов не случайно, так как в их произведениях сложились типы вариантности, наметилась тенденция преемственности, составившая своего рода эволюцию вариантной техники.

[6] В. Цуккерман, анализируя местоположение вариантных изменений в отдельных частях формы на примере произведений В. Моцарта, Р. Шумана, П. Чайковского, классифицирует варианты по своим функциям в форме: 1) вариант – замещение, 2) вариант – продолжение, 3) вариант – серединное развитие, 4) вариант – заключение [12, *92–94*].

- иррегулярность, неравномерность в распределении вариантных изменений, растяжения и стягивания затрагивают и звуковысотный (изменения в высотном диапазоне и интервалике) и временной (ритмические увеличения и уменьшения) параметры, и мелодическую вертикаль и структурную горизонталь;
- непрерывность, текучесть вариантного мелодико-тематического развития, грани построений едва различимы, интонации не сменяются, а перетекают друг в друга, в результате возникает структурная асимметрия, выраженная в пластическом стягивании-растяжении мотивов, в этом проявляется свойство русской протяжной песни, к интонационным типам которой обращался Мусоргский;
- процессуальность вариантного развития проявляется в *принципе подхвата новых явлений* (по выражению В. Цуккермана), характерном для народной песни, новообразования, сформировавшиеся в ходе вариантного становления, активно включаются в процесс развития, прочно внедряются в формирование последующих вариантов.

Итак, Мусоргский, опираясь на вариантность русской протяжной песни, расширил ее возможности, внес интенсивность преобразований во внутрикуплетное варьирование. Согласимся с высказыванием Цуккермана: «„Рассвет на Москва-реке“ замечателен как *концентрация* многочисленных явлений вариантности и как определенная их *направленность*. Его можно считать своего рода энциклопедией свободной вариантности в том ее виде, который особенно присущ русской народной музыке» [12, *105*].

Стравинский расширил границы вариантной техники, опираясь на традиции обрядового фольклора и инструментального наигрыша[7]. Он отказался от традиционно экспонируемой фольклорной темы с ее последующим, обычно вариационным, развитием и разработал тематизм «формульного типа» (термин М. Друскина), малого звукового объема. Тема предстает в виде нескольких равноправных вариантов, принципиально открыта, нестабильна. В этом проявляется непосредственная связь с фольклором, где отсутствует категория «тема» с ее последующим развитием, а есть некая инвариантная модель, реализуемая в последовательности вариантов-куплетов[8]. Тематизм не наделен самостоятельным значением, структурно не всегда оформлен, раскрывается в ходе мотивно-ритмического комбинирования[9]. По композиционной функции мотивы и субмотивы порой значимее темы.

В работе с фольклорной темой Стравинский открыл новые возможности вариантного метода:

1) прием постепенного «выращивания» темы из начальной интонации (мотива), собирания ее из отдельных мелодико-ритмических элементов («Весна священная»: вступление к II части, тема «Тайных игр девушек»);

2) противоположный прием размывания контуров темы, введение ее в контрапунктирующий слой либо в фон («Весна священная», тема «Плясок щеголих»);

3) прием рассредоточенного, интонационно растворенного существования темы в многоголосной ткани («Весна священная», темы Вступления).

Во всех упомянутых случаях тема, благодаря частоте и дробности вариантных повторений и ритмической непрерывности, способна приобретать свойства остинато.

Ритм выступает важным организующим фактором вариантной формы в творчестве Стравинского. Перемещения, сдвиги акцентов, варьирование интонационных ударений ориентированы на фонетику русской народной песни, игру речевыми акцентами в пении. Специфическим приемом композитора на всех творческих этапах выступает «тяжелое раскачивание звукокомплексов» (выражение Б. Асафьева) – сочетание стабильных ритмических формул с вариантной переакцентировкой мотивов, которую Стравинский определил как «мелодико-ритмические заикания» (цит. по [9, *70*]).

В творчестве Стравинского разработана высокоразвитая мотивная техника, строительный материал которой – краткие попевки. Сцепление, вращение (ротация, если употребить терминологию сериальной музыки), звуковысотные, тембровые и метроритмические трансформации таких мотивов направляют общее движение. Блоки звучаний, основанные на темброво-динамическом факторе, имеют свой объем и плотность, соотносятся динамически.

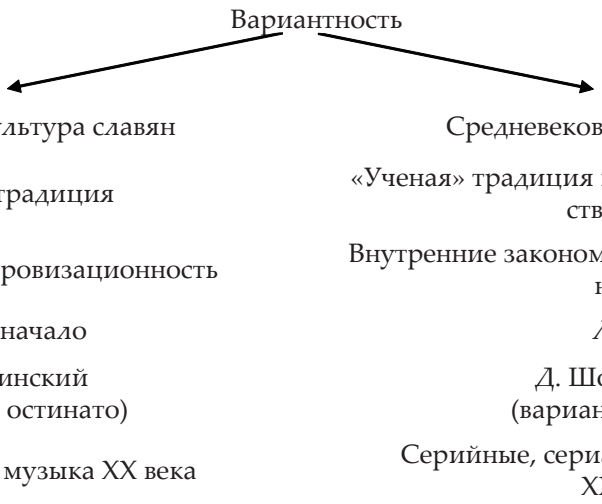
В изобретательной деформации исходного материала проявляется игровое начало. Это – сдвиги ритмических акцентов, несовпадение мелодических и гармонических функций сопровождения («косой дождь», по меткому выражению Б. Асафьева), неожиданное использование тембров, регистров. Создается впечатление непредсказуемости вариантных процессов, ощущение спонтанного, импровизационного развития.

Рассмотренные приемы вариантной техники И. Стравинского отличаются от вариантного принципа тематического развития Д. Шостаковича. Характерные черты вариантного метода Шостаковича:

[7] Анализируя вариантную технику Стравинского, мы основываемся на произведениях «русского» периода творчества композитора – «Весна священная», «История солдата», «Свадебка».

[8] Принцип «развертывание – ядро», осуществляемый, в частности, через постепенное ритмическое укрупнение, стал, как известно, одним из средств тематического оформления народного инструментализма в профессиональной музыке XX века (его широко использовал, к примеру, Б. Барток).

[9] Эта мотивная техника разработана Стравинским во второй половине десятых годов, в частности, в «Свадебке».



цепляемость мотивов («вариантные цепи» по В. Бобровскому [1]), интонационное и структурное прорастание, постепенная динамизация путем темброфактурного уплотнения, пребывание в одном образно-смысловом пространстве[10]. Последние две характеристики можно отнести и к вариантной технике Стравинского, однако, отличия исходного материала ведут к различным звуковым результатам. В этом проявляется универсальность вариантного метода, имеющего свои культурно-типологические и конкретно-исторические особенности.

Изучение вариантности в музыке различных исторических периодов дает основание утверждать: очевидно наличие двух культурных традиций, которые сформировались благодаря вариантному методу и которыми обусловлены специфические особенности вариантности в современной музыкальной композиции. Представим это положение в виде схемы.

Итак, нами представлены две исторически сложившиеся ветви вариантного метода, основанные на общем принципе работы с исходным материалом. Они предполагают разные подходы в выборе конкретных приемов вариантной техники. Промежуточным звеном, впитавшим в себя характерные черты представленных культурных традиций, явилось творчество композиторов XIX века: Ф. Шуберта, Ф. Листа, М. Мусоргского. Можно сделать вывод, что сочетание черт преемственности и новаторства отличает вариантность как ведущий принцип музыкального мышления XX века. В этом секрет ее актуальности и востребованности на современном историческом этапе.

[10] В. Бобровский на примере симфоний и квартетов Шостаковича противопоставляет два метода тематической работы – вариантный и разработочный [1].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бобровский В.* О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М., 1967.

2. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. – М., 1972. – Кн. 1: Ритмика.

3. *Верба О.* Варіантна форма як композиційне ціле (на прикладі двох творів харківських композиторів) // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. – Харків, 2000. – Вип. 6.

4. *Верба О.* Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX в.): Дис. … канд. искусствоведения. – Киев, 2002.

5. *Верба О.* Вариантность как составляющая творческого метода А. Шнитке: к проблеме анализа музыки второй половины XX века // Молодежь третьего тысячелетия: гуманитарные проблемы и пути их решения: Сб. науч. статей. В 3-х т. – Одесса, 2000.

6. *Верба О.* О специфике вариантности как творческого метода // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Наук.-метод. збірник. – Харків, 1998. – Вип. 2.

7. *Верба О.* О типологических основах вариантной формы // Київське музикознавство: Зб. ст. – Київ, 2000. – Вип. 5.

8. *Головинский Г.* Композитор и фольклор (Из опыта мастеров XIX–XX веков): Очерки. – М., 1981.

9. *Друскин М.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – 2-е изд. – Л., 1979.

10. *Евдокимова Ю.* История полифонии: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. – М., 1983. – Вып. 1.

11. *Задерацкий В.* Музыкальная форма: Учебник для специализированных факультетов высших муз. учеб. заведений. – М., 1995.

12. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: Учебник для музыковед. отд. муз. вузов. – 2-е изд. – М., 1987.

В. Терещенко

ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ПОЗДНИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ МУЦИО КЛЕМЕНТИ

V. Tereshchenko

THE TRAITS OF MUSICAL DRAMA IN THE LATE PIANO SONATAS OF MUZIO CLEMENTI

Статья посвящена творчеству итальянского композитора М. Клементи. Автор акцентирует внимание на фортепианных сонатах позднего периода творчества, в которых обобщаются достижения композиторов венской классической школы и предвосхищается ряд особенностей, характерных для творчества мастеров романтического искусства.

Ключевые слова: М. Клементи, фортепианные сонаты, инструментальная драма, «Покинутая Дидона».

The article is devoted to the creative work of Italian composer M.Clementi. The author draws special attention to the piano sonatas of the late period of his creative work. These sonatas summarize the achievements of the composers of the Viennese classical school and anticipate the range of the peculiarities characteristic to the creative art of romantic masters.

Key words: M. Clementi, piano sonatas, instrumental drama, «Didone abbandonata».

В истории европейской культуры второй половины XVIII – начала XIX века Муцио Клементи принадлежит особое место. Это человек с удивительной, своеобразной и загадочной судьбой. Завоевавший устойчивую популярность, славу и финансовый успех при жизни, он довольно быстро был забыт после смерти. Даже при беглом обзоре посвященных ему лаконичных публикаций, личность Клементи впечатляет такими качествами как многогранность дарования, трудолюбие, волевая целеустремленность, активная разносторонняя деятельность, настойчивость и результативность.

Чудо-ребенок, родившийся в семье римского ювелира в 1752 году, в девятилетнем возрасте завоевал почетное звание римского органиста. С четырнадцатилетнего возраста живший в Англии, разносторонне образованный юноша в 1773 году покорил Лондон как пианист, органист, педагог, композитор. С 1777 года он руководил оркестром Итальянской оперы в Лондонском королевском театре. В 1780 году с успехом выступал в Париже и Версале, а в 1781 году, приехав в Вену, соревновался с Моцартом. Вскоре его сонаты получили высокую оценку Гайдна. Возвратившись в Англию, с 1786 по 1796 год Клементи активно выступал как пианист, дирижер, композитор. Позднее он стал владельцем музыкального издательства и фабрики музыкальных инструментов. Успешной была и педагогическая деятельность: среди его учеников – И. Крамер, Г. Бертини, Дж. Фильд, И. Мошелес. В 1820-х годах семидесятилетний музыкант еще публиковал свои новые фортепианные сочинения, выступал с концертами как дирижер в Англии, Франции и Германии. В 1832 году внезапно умерший Клементи был похоронен в Вестминстерском аббатстве.

В XXI веке на русском языке о Клементи можно прочесть единственную книгу А. Николаева (объемом 3 печатных листа), изданную в 1983 году. Кроме этого, можно найти несколько абзацев в музыкальной энциклопедии и несколько страниц в книгах о фортепианном искусстве.

При жизни Клементи называли «отцом фортепианной музыки». Данное определение удачно обобщает восприятие как его идей по усовершенствованию фортепианной механики, так и завоеваний в области фортепианной фактуры, исполнительской техники и, вероятно, его многочисленных сочинений для этого инструмента. Однако уже в записях лекций А. Рубинштейна по истории фортепианной литературы (1888–1889) можно обнаружить следующую характеристику: «После Вебера следовало бы играть целую плеяду людей, которые ничем другим не занимались, как беглостью пальцев. Клементи, Крамер, Дуссек, Гуммель, Мошелес, Герц, Калькбреннер – все это салонные люди с сахаром, медом и патокой на устах. Было бы интересно проследить на их сочинениях развитие разных сторон механизма и его влияние на форму музыкальных произведений. Но все это так плоско, сухо, так ужасно. К тому же и недостаток времени вынуждает перейти к Мендельсону» [4, *62*].

Принимая во внимание полемический задор и проявляющуюся порой склонность к преувеличениям, характерные для русской критической мысли XIX века, попытаемся выяснить: действительно ли все «так плоско, сухо, так ужасно» в творчестве Клементи? Нельзя ли обнаружить в его наследии

что-нибудь более интересное, значительное, чем упражнения для беглости пальцев (упражнения эти используются в педагогической практике и поныне)?

И Г. Аберт, и А. Эйнштейн цитируют в своих монографиях негативный отзыв Моцарта о Клементи. В книге Эйнштейна читаем: «Он порядочный чембалист, но и только. Правая рука у него разработана прекрасно. Лучшие его пассажи – в терцию. Вообще же – ни на крейцер нет ни вкуса, ни чувства, сплошная механика». Но при этом исследователь тут же вступает в полемику с Моцартом, указывая, что «Клементи был отнюдь не только механик, и во многих существеннейших чертах служил образцом для целого поколения пианистов и композиторов, в том числе для Бетховена» [5, *232*].

В «Истории фортепианного искусства» А. Алексеева дана следующая оценка творчества итальянского композитора: «Сонатное творчество Клементи – самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII – начала XIX столетия. …В свое время Клементи сыграл немалую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков, например, в Третьей и Шестнадцатой сонатах Бетховена. В свою очередь Клементи испытал воздействие своих великих современников. …Лучшие сонаты Клементи не утратили своего художественного значения и до нашего времени» [1, *116–118*].

Современник Гайдна, Моцарта и Бетховена, Клементи создал свыше 100 сонат для фортепиано, а также фортепианные сонатины, фуги, каприччио, вариации, вальсы, прелюдии и этюды. Обращался он и к более крупным жанрам, среди которых представлены камерные ансамбли, концерт для фортепиано с оркестром, увертюры, симфонии.

Сонаты Клементи различны по образному содержанию, драматургии и композиции. Среди них встречаются бравурные масштабные сочинения, традиционные для концертного репертуара исполнителей-виртуозов первых десятилетий XIX века. Им присущи мажорность звучания, классическая логика музыкальной композиции, широкий арсенал технических приемов. В финалах таких циклов часто используются блестящие рондо с темповым обозначением *prestissimo*.

Иные сонаты, как указывает А. Николаев, перекликаются с образами, темами и жанрами итальянских комических опер [3, *75*]. В ряде сочинений можно обнаружить тенденции к синтезу жанров: соната-фантазия, каприччио-соната. В некоторых минорных сонатах позднего периода творчества проявилось стремление к драматизации цикла, его образному и интонационному единству, непрерывности развития музыкального материала.

Анализ стилистики ***Сонаты соль минор ор. 34 № 2 и сонаты «Покинутая Дидона» ор. 50 № 3***, как и обзор сонатного творчества композитора в целом, позволяет сделать некоторые выводы.

Фортепианные сонаты позднего периода творчества Клементи обобщают достижения композиторов венской классической школы и предвосхищают ряд особенностей, характерных для творчества мастеров романтического искусства.

При сохранении широкого арсенала выразительных средств (что было типично и для ранних произведений), их образное содержание становится более глубоким и многогранным. В некоторых поздних минорных сонатах встречается заявленная автором или подразумеваемая программность, определяющая содержание, круг образов, особенности драматургии и композиции всего цикла. Рельефность, смысловая выразительность, эмоциональная насыщенность основных музыкальных тем, непрерывность их развития, конфликтные столкновения и различные образные трансформации позволяют рассматривать эти циклы как ранние образцы жанра инструментальной драмы.

Соната «Покинутая Дидона» ор. 50 № 3 – произведение, завершающее работу Клементи в жанре фортепианной сонаты. Обобщенная программность и элементы сюжетности, отображение психологического конфликта и трагической судьбы неординарной личности сближает это сочинение с эстетикой музыкального романтизма. Тема и образ, заявленные в названии сонаты, вызывали широкий круг воспоминаний, параллелей, ассоциаций у эрудированного слушателя.

Античное предание о любви карфагенской царицы Дидоны к Энею, спасшемуся из захваченной греками Трои, стало основой содержания первых четырех песен поэмы Вергилия «Энеида». В XVII–XVIII веках к этому сюжету обращались многие мастера литературы, изобразительного искусства и музыки. До наших дней в театральном репертуаре сохраняется гениальная опера Г. Перселла, созданная в 1689 году на либретто Н. Тейта. В итальянской музыке XVII века известны оперы Ф. Кавалли и К. Паллавичино. В 1724 году «Покинутая Дидона» принесла успех и европейское признание поэту и либреттисту П. Метастазио. На его либретто писали оперы Галуппи, А. Скарлатти, Альбинони, Винчи, Траэтта, Сарти, Пиччинни, Анфосси, Гульельми, Паизиелло, Гайдн, Паэр и другие авторы.

Среди инструментальных сочинений популярна соната Дж. Тартини соль минор для скрипки и фортепиано «Покинутая Дидона», созданная в 1734 году также под впечатлением текстов Метастазио.

Основу содержания сонаты Клементи составляет драматический конфликт роковой предопределенности и человеческой надежды. Здесь преобладают образы скорби, смятения, тревоги, мольбы. Драматургия и тематизм сонаты отмечены влиянием театральности. Единству цикла способствует сохранение основной тональности

соль минор во всех частях, наличие между ними образно-смысловых и интонационных связей.

Для музыкального материала рассмотренных сонат характерны жанрово-интонационная многоплановость, взаимодействие и контраст элементов, данных как последовательно, так и одновременно. Круг интонаций, составляющих основу тематизма сонат, достаточно широк. Здесь объединяются жанры, присущие различным историко-художественным стилям: известные типы арий, встречавшиеся в опере XVIII века, увертюра, траурный марш, хорал, токката, сицилиана, пастораль. С музыкой XIX века связаны интонации вальса, элегии, баркаролы, баллады, ариозо, монолога, а также конфликтная диалогичность.

В драматургии и композиции сонат, наделенных чертами инструментальной драмы, важную роль играет медленное вступление, где формируются или экспонируются основные темы-образы (вспомним о традициях позднего Гайдна). Часто на основе музыкального материала вступления вырастает основной тематизм всего цикла или отдельных его частей.

Так, написанная в сонатной форме первая часть сонаты «Покинутая Дидона» открывается развернутой интродукцией Largo patetico e sostenuto, которая вводит в круг образов скорби. Мир иллюзорного счастья уже разрушен, осознание трагедии, вызванной потерей доверия и любви, делает дальнейшую жизнь Дидоны бессмысленной и невозможной. Повинуясь воле богов, Эней отплывает в Италию. В величавых строках поэмы Вергилия предрешена трагическая судьба героини: «Сломленной болью душе не под силу бороться с безумьем: / Твердо решилась на смерть и выбрала втайне царица / Смерти способ и час» [2, *211*]. Музыка интродукции основана на многократном повторе, гармоническом и фактурном варьировании нескольких характерных мотивов с чертами плача, траурного шествия, печального лирического дуэта и архаического балладного повествования. Действия нет и быть не может: повторы ламентозных мотивов выражают неотвратимость мысли о смерти, статику трагической душевной опустошенности. Восходящий мелодический ход cis – d, завершающий интродукцию, в дальнейшем станет драматическим лейтмотивом сонаты, выражением образа роковой силы, вторгающейся в человеческую жизнь.

Сформировавшаяся в поздних сонатах Клементи лейтмотивная драматургия с элементами монотематизма перекликается с творчеством Бетховена, оперными и оркестровыми произведениями европейских композиторов первой половины XIX века.

Отказ от принципа тонального единства и структурной стабильности в репризных разделах сонатной формы обусловлен стремлением к отображению неразрешимого конфликта, что созвучно новаторским поискам Моцарта, Бетховена в области музыкальной драматургии инструментальных сочинений.

В стиле поздних фортепианных сонат проявляется и полифоническое мышление Клементи. Широко используются контрастная полифония, вертикально-подвижной контрапункт, имитации, каноны. Смысловая роль полифонических эпизодов различна: передача противоречивых чувств и настроений; внутренний психологический диалог героя с самим собой, выражение его душевной борьбы, реакции на происходящее; показ конфликтного противостояния основных образов. В дальнейшем подобная трактовка полифонических эпизодов встретится в произведениях Г. Берлиоза, фортепианных и оркестровых сочинениях Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. – М., 1988. – Ч. 1–2.

2. *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1979.

3. *Николаев А.* Муцио Клементи. – М., 1983.

4. *Рубинштейн А.* Лекции по истории фортепианной литературы. – М., 1974.

5. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. – М., 1977.

Ю. Желнова

ПРИВАТНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В РОССИИ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ АДАПТАЦИИ ЖАНРА СЕРЕНАДЫ

Yu. Zhelnova

PRIVATE MUSICAL PLAYING IN RUSSIA IN THE XVIII AND THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURIES: TO THE PROBLEM OF THE ADAPTATION OF THE GENRE OF SERENADE

Статья посвящена проблеме функционировании серенады в условиях отечественной культуры и русской музыки в период второй половины XVIII – начала XIX веков.

Ключевые слова: русская музыка, русская культура, серенады, любовная тема, бытовое музицирование.

The article deals with the problem of functioning of the serenade in the conditions of Russian culture and Russian music in the period of the second half of the XVIII and the beginning of the XIX centuries.

Key words: Russian music, Russian culture, serenades, love theme, home playing.

Судьба многих музыкальных жанров западноевропейской культуры складывалась весьма неординарно. Серенада относится к тем, которые с течением времени не только утвердили свое историческое значение, но и широко распространились, проникая в иные национальные культуры. Попадая в конце XVIII века в Россию, она, несмотря на свою инородность, успешно ассимилируется русской музыкальной культурой. Будучи воспринята на новой почве как прикладной жанр, серенада, наряду с другими вокальными жанрами, высвечивает целый пласт композиторов, чье творчество, с одной стороны, имело полупрофессиональный характер, а с другой – в большой степени повлияло на становление русской композиторской школы. Постепенно она проникает в профессиональную вокальную музыку, а затем и в оркестровую, доказательством чему являются имена Глинки, Даргомыжского, Чайковского и других. Некоторые наблюдения о функционировании серенады в условиях отечественной культуры и русской музыки в период второй половины XVIII – начала XIX веков и является темой настоящей статьи.

Указанный период – это время расцвета жанра серенады в западноевропейской музыке. Она проявляет себя в самых разных и, порой, неожиданных видах: в качестве пышной торжественно-церемониальной кантаты и сольного вокального произведения, оркестровой сюиты и оперной сцены, решенной в духе любовного дуэта. Однако любые образцы серенады отражают ее главное предназначение – выразить восхищение, преклонение перед субъектом церемонии, будь то объяснение в любви или празднование рождения наследника.

В то время как Европа XVIII столетия переживала бурный расцвет своего искусства, Россия только вступала на путь развития светской культуры, постепенно приобщаясь к общеевропейским традициям. Развитие новой государственной системы, установление культурных связей с передовыми государствами Западной Европы, осуществленные в эпоху Петра I, – все это способствовало интенсивному росту русской культуры.

Петровская эпоха положила начало развитию светской музыки нового типа. И если композиторское творчество начала XVIII века ограничивалось прикладными жанрами военной, застольной и танцевальной музыки, то к середине века картина существенно меняется. В музыкальную жизнь России проникают преподносимые жанры оперной, хоровой, оркестровой, камерной инструментальной музыки. Вместе с тем, ситуация не была однозначной. Концертная жизнь была ориентирована на императорский двор: «… и самые задачи искусства воспринимались, прежде всего, с точки зрения придворного этикета. Музыка служила здесь в основном целям украшения придворного быта и возвеличивания персоны монарха» [2, *109*]. Как нельзя лучше для этих целей подходил жанр серенады.

Трудно преувеличить в развитии музыкальной культуры значение Санкт-Петербурга – северной столицы России, так называемой «северной Венеции». Активно перенимая музыкальный опыт Западной Европы, отечественные музыканты, равно как и приглашенные иностранные, успешно ассимилировали его в русской культуре. В России появляются новые жанры и формы музыки. Среди «вновь прибывших» из Европы жанров находим и серенаду. Поскольку этот жанр в Европе уже сформировался, Россия восприняла его во всех тех разновидностях, которые были особенно распространены в европейской культуре – в качестве вокального сочинения, инструментальной сюиты, торжественной кантаты.

Безусловно, все упомянутые разновидности являлись различными формами времяпровождения, типичными для придворного досуга. Сви-

детельства о театрализованных драматических серенадах, устраиваемых в России, принадлежат к 20-м годам XVIII века. Касались они развлечений в семье Петра I. Подобного рода серенады выполняли функцию музыки на пленэре, которая входила в обширную область музыкальных развлечений. С такой формой досуга Петр I столкнулся еще в 1697 году, путешествуя по Европе.

Начиная с творчества средневековых поэтов-музыкантов, серенада в европейской культуре изначально являлась сугубо придворным, этикетным жанром. Эта его особенность сохранилась, отчасти, вплоть до XVIII века и была воспринята российской культурой. В аристократическом быту России «камерные инструментальные ансамбли, серенады наряду с романсами нередко выполняли в придворной среде функцию любовного послания», как отмечает Н. Огаркова [5, *260*]. Так, серенада стала своеобразным эталоном в воспитании культуры проявления чувств. Доказательством могут служить воспоминания современников того времени. Например, граф П. А. Зубов, желая выразить нежные чувства великой княгине Елизавете Алексеевне, нередко прибегал к услугам придворных музыкантов. С помощью «серенад», исполнявшихся ансамблем Тица, Зубов стремился привлечь внимание Елизаветы к собственной персоне. Приведем фрагмент из мемуаров В. Н. Головиной, подруги и фрейлины Елизаветы Алексеевны, относящийся к 1794–1795 годам: «По возвращении с прогулки в чудный вечер Императрица остановилась около гранитного барьера; все уселись на широких плитах камня, покрывавших его. Ее Величество поместила меня между собой и Великой Княгиней, с которой Зубов не спускал глаз. Великая Княгиня была смущена, и я не могла быть спокойною… Вдруг мы услышали восхитительную музыку. Дьетьц (Тиц), очень хороший музыкант, играл под окнами Зубова недалеко от барьера трио на виоль д'амур с аккомпанементом альта и виолончели. Гармонические звуки этого инструмента любви таяли в воздухе среди царившей тишины. Великая Княгиня была взволнованна» [5, *260*].

Из вышесказанного можно заключить, что функцию серенады могло выполнять музыкальное произведение для любого инструментального состава, даже не названное серенадой, – трио, квартет и т. п. Главным условием являлось его включение в определенный ритуал – восхищения, ухаживания, объяснения в любви. Подтверждением может служить пример еще одной формы музыкального развлечения, специфической для санкт-петербургских вельмож и дворянства.

Речь пойдет о разновидности серенады, которая представляла собой один из жанров так называемой «музыки на воде». Со временем прогулки по Неве стали любимейшим развлечением царской фамилии и приближенных к ней лиц. Весьма удобные и вместительные суда могли взять на борт довольно большое число музыкантов, что позволяло исполнять самые разнообразные сочинения. Таким образом, музыка на воде усваивала жанры серенады, сюиты, увертюры и прочие, превращаясь в особую форму концерта, распространенную в европейском барочном музицировании. Приведем свидетельство герцога Голштейн-Готторпского, принадлежащие 20-м годам XVIII столетия. Описывая одну из своих прогулок по каналам Санкт-Петербурга, он пишет: «Перед окнами принцесс мы велели гребцам остановиться, и валторнисты по приказанию его высочества сыграли прекрасный ноктюрн» [4, *242*].

Что же касается вокальной серенады, то необходимо отметить, что для распространения этого жанра в России должны были сложиться определенные условия. Большую роль в развитии отечественной вокальной музыки сыграла западноевропейская культура.

Прежде всего, велико влияние западноевропейской литературной традиции. Сборники петровской эпохи почти не содержат песен на любовную тему, поскольку силлабическая поэзия допетровского времени практически ее игнорировала. А. Панченко в работе «Русская стихотворная культура XVII века» отмечает, что любовь в культуре той эпохи трактовалась с традиционной точки зрения как дьявольское искушение [3, *176*]. На нее существовал запрет, который в петровскую эпоху был снят, что впоследствии вызвало усиленный, даже гипертрофированный интерес к любовной теме.

Светская любовная поэзия в придворно-аристократической среде начинает активно развиваться в 30-е годы XVIII века, благодаря успешно начавшейся литературной карьере В. Тредиаковского. Особую роль в процессе актуализации любовной темы сыграл роман французского писателя П. Таллемана «Езда в остров любви», переведенный Тредиаковским. По свидетельству Ю. Лотмана, «„Езда в остров любви" читалась как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли вплетенные в текст романа песни и стихотворения» [3, *177*]. Тредиаковский, представив образованному читателю в своем переводе французские песенки, а также опубликовав в Приложении к «Езде…» свои песни и песенки на французском и русском языках, узаконил любовную тему.

Всеобщее увлечение сочинением любовных песен особенно усиливается в елизаветинскую эпоху. С конца 40-х годов на смену стихам Тредиаковского приходят песни А. Сумарокова и поэтов «сумароковской» школы: И. Елагина, Н. Бекетова, П. Свистунова, Н. Муравьева и других. Сумароков, ориентируясь на французские образцы, ввел песню в систему «высокой» поэзии, придав ей значение профессионального жанра.

Во второй половине века круг поэтов, создающих песни, значительно расширяется. Среди них Г. Державин, И. Дмитриев, Н. Карамзин, Ю. Нелединский-Мелецкий, Н. Николев, В. Капнист, М. Попов.

С другой стороны, особую роль в развитии отечественной вокальной музыки и распространении серенады сыграла западноевропейская песенная традиция, влияние которой сказалось на всех распространенных в быту вокальных жанрах, в том числе и на серенаде.

Весьма заметны контакты российской песни с немецкой бытовой сольной песней северонемецкой традиции – так называемой «клавирной». Ее проникновенный лирический тон был успешно воспринят серенадой.

В еще большей степени прослеживается влияние на русскую культуру французского искусства. Связь «российской песни» с французской музыкальной культурой не была случайной. Это было обусловлено популярностью французской оперы и французского романса. В Санкт-Петербурге звучали романсы из французских комических опер и сольные миниатюры И. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, А.-Э.-М. Гретри, Н. Далейрака, П.-А. Монсиньи, М.-П. Дальвимара, П. Гаво, П. Гара. Укоренившись в России, французские романсы стали образцом вокальной лирики для русских композиторов и музыкантов-любителей.

Особо благоприятная почва для серенады складывается в придворно-аристократических «салонах», формирующихся в конце XVIII века. «Романсы писались для законодательниц музыкального аристократического вкуса, хозяек „салонов“, кружков Санкт-Петербурга. Русский дамский аристократический „салон“ моделировался по французским образцам, перенимая такие черты, как вкус к театрально-игровой атмосфере и чувствительно-пасторальной поэзии, установка на специфическое поведение, атмосфера вокального и инструментального музицирования», – пишет Н. Огаркова [3, *192*]. Таким образом, именно в музыкальных салонах создавались условия, позволявшие моделировать так называемую «серенадную ситуацию». Примером тому может служить фрагмент из мемуаров Головиной. Описываемое событие относится к лету 1794 года и связано с историей любви графа Зубова к великой княгине Елизавете Алексеевне: «Однажды, после обеда, Колычев предложил мне от имени Зубова спеть романс в тот момент, когда Императрица появится на вечере… Я прочла куплеты и во втором куплете увидела довольно ясно выраженное объяснение в любви…» [3, *193*].

Первая четверть XIX столетия по праву считается эпохой формирования русского романса, что обусловлено несколькими факторами: широким распространением городской бытовой песни и небывалым взлетом русской поэзии. «В своем непрерывном развитии романс как бы стремится впитать и охватить изумительное богатство поэтических явлений, подготовивших творчество Пушкина. В начале XIX века не был еще утрачен интерес к наследию прошлого – к сентиментальной лирике Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, к анакреонтическим песням Державина и философским раздумьям Хераскова. На смену им приходят Жуковский, Батюшков, Баратынский и наконец – юный создатель „Руслана и Людмилы“, победивший своих учителей» – отмечает О. Левашева [1, *209–210*].

Распространение серенады в русской культуре первой половины XIX зависит от ряда факторов. Один из них – деятельность поэтов допушкинской и пушкинской эпохи, которая способствовала активному жанровому и тематическому обогащения романса. «Как новое слово, продиктованное общим стремлением к национальной характерности, проявляются в русском романсе яркие черты „местного колорита“ – восточного, цыганского, итальянского, испанского» – подчеркивает О. Левашева [1, *211*]. Интерес ко всему иноземному, экзотическому, обладающему ярким национальным колоритом становится причиной широкой популярности, например, «Испанской песни» Пушкина (1824), к которой обращались в свое время самые разные композиторы – от Верстовского, Есаулова и Н. Титова до Глинки и Даргомыжского. «Восточная и цыганская песня, испанская серенада, итальянская баркарола – весь это поток вызван активным, плодотворным развитием особой линии жанрово-характеристического романса, связанного с глубоким проникновением музыкального мышления в инонациональную сферу», – уточняет исследователь [1, *232–233*].

С другой стороны, широкое бытование серенады было связано не только с развитием романтического направления в поэзии, но и с гастролями многочисленных оперных трупп, чьи спектакли пользовались огромной популярностью. Итальянские и немецкие комические оперы, в большом количестве представляемые русской публике, несомненно, содержали образцы этого жанра.

На русской почве серенада по-прежнему продолжает свое существование в сфере прикладной музыки, которая со временем приобретает все более профессиональный характер. Русские поэты, обращавшиеся к данному жанру, преимущественно прибегали к стилизации западноевропейского бытового образца. Подтверждением тому могут служить типичная для серенады лексика стихов и сюжетные мотивы. Типична обрисовка жанровой ситуации: балкон и сад, луна и звезды, розы и соловьи, гитара и черный плащ, старый докучный идальго и прекрасная молодая испанка (итальянка). Непременным атрибутом молодого пылкого влюбленного, распевающего серенаду своей возлюбленной, является меч или кинжал.

Обращаясь к жанру серенады, русские композиторы ориентировались, прежде всего, на две ее жанровые разновидности – серенаду испанскую и итальянскую. На их разграничение указывает не

только прямое словесное указание на национальный колорит, но и музыкальные аналогии с той или иной национальной культурой. Это использование жанра баркаролы, традиционного для итальянской серенады, и болеро – для испанской. В культивировании испанских сюжетов русские композиторы в какой-то степени учитывали быт русской культуры, где «ни вздохи, ни серенады в переулках были не употребительны», как подмечает Я. Штелин [7, *192*].

При всем том, что так называемая «русская» серенада находилась под влиянием западноевропейского аналога, она не стала ее точной копией. Интенсивно развивающийся в то время русский романс не мог не отложить отпечаток и на инородный, привнесенный жанр серенады. Это проявилось в ладовой структуре самого напева, в пренебрежении к показной виртуозности и эффектности, характерной для итальянского вокального искусства, в ясности и стройности формы. Русские композиторы наметили собственные, во многом различные подходы к жанру: 1) стилизация западноевропейской серенады; 2) поэтизация природы, в своих истоках производная от западноевропейской пасторали; 3) изображение жанровой сценки, воссоздающей типично серенадные сюжетные мотивы.

Стилизацию западноевропейской серенады можем наблюдать в романсе «Милый друг, о, мой кумир!» А. Варламова, «Серенаде» П. Булахова, «Венецианской серенаде» С. Донаурова. В названных сочинениях обнаруживаются признаки баркаролы: терцово-секстовые дублировки в мелодии, как бы мягко покачивающиеся фигурации аккомпанемента, размер 3/8 и 6/8.

К разновидности серенады, связанной с поэтизацией жанра, относим романсы «В тишине ночной» В. Всеволожского, «Тихая, звездная ночь» К. Пауфлера, «Ночь тиха» А. Варламова. Сами названия романсов говорят о воспевании ночной природы, типичном для серенады. Насыщенный вдохновенными эпитетами и сравнениями поэтический текст подкрепляется музыкальной стилистикой романсов. Мелодика приобретает ариозные черты, в фактуру аккомпанемента, наряду с элементами звукоизобразительности (подражанию гитаре или цитре), проникают разнообразные рисунки, типичные для ноктюрна («Ночь тиха» Варламова), для хорального изложения («Тихая, звездная ночь» Пауфлера, «В тишине ночной» Всеволожского).

В серенаде, представляющей собой жанровую сценку, необходимо отметить влияние характеристического романса, тесно связанного с принципом театрализации. Подобные романсы находим в раннем творчестве Глинки и Даргомыжского. Часто встречающийся у русских композиторов XIX века испанский сюжет в романсе Глинки «Я здесь, Инезилья» приобретает легкую юмористическую окраску. Напыщенная бравада влюбленного «рыцаря» эпохи «плаща и шпаги» несколько снижается из-за неприемлемой для идеального образа вокальной речи: в силу несоответствия стихотворных и музыкальных акцентных долей нарушается вокальная просодия поэтического текста. Еще больший юмористический эффект достигается дополнительными приемами: резкими контрастами, комическим акцентированием слабой доли в трехдольном метре, что подчеркивается не только взрывными динамическими нюансами или ритмическим продлением акцентированной доли, но и ее гармоническим выделением. В результате переинтонируемые лирические мотивы превращаются в квазигероические. Подобная производность героики от лирики – отличительная черта романса, а яркость перевоплощения образа сближает его с монологической театральной сценой.

Как видим, в основных чертах воссоздан жанровый инвариант серенады (испанский сюжет, запоминающаяся мелодика, типизированный аккомпанемент, строфическая форма). Тем не менее, будучи талантливым оперным композитором, Глинка воплощает весьма оригинальный образ, добиваясь комического эффекта посредством тонкой детализации вокальной партии.

Дифференциация композиторских подходов не исключает их взаимодействия и взаимообогащения, что обнаруживается в обобщенных версиях прочтения жанра. Так, в романсе Даргомыжского «Ночной зефир» сочетаются элементы бытовой, комической (театрализованная сценка) и поэтической (любование природой) серенад. Из них складывается новая жанровая модель – серенада романтической эпохи.

Продолжение идеи театрализации жанра уже во второй половине века находим в квартете А. Бородина «Серенада четырех кавалеров» для мужского состава голосов a cappella. Комический эффект достигается посредством несоответствия не только ситуации и героя, который в лирический момент любовного объяснения и приглашения на свидание неожиданно предстает не один, а в компании еще троих молодых людей, но также ситуации и мелодики столь необычной серенады: ее напевность, призванная выразить самые сокровенные чувства влюбленного, превращается вдруг в напористое скандирование – вместо речи умоляющего о свидании влюбленного появляются интонации героя, решительно настаивающее на встрече.

В плане оригинальной трактовки жанра русскими композиторами хотелось бы выделить вокальные трио a cappella Даргомыжского, названные автором «Петербургскими серенадами». Первые сочинения такого рода относятся к 40-м годам, когда композитор со своими друзьями «увлекался концертированием на открытом воздухе, на воде», как указывает М. Пекелис [6, *126*]. В 50-е годы он снова обратился к написанию подобных ансамблей. В более поздних сочинениях композитор рассчитывает уже не на пленэрное, а на камерное, домашнее исполнение. Об этом свидетельствуют

воспоминания друга Даргомыжского В. Соколова: «Вскоре у Александра Сергеевича начались музыкальные вечера… Большею частью перед уходом, не вставая из-за стола, пели серенады…» [6, *126*]. Таким образом, его серенады первоначально выполняют функцию бытовой застольной музыки, которую он, в свою очередь, превращает «в высокий род художественного камерного творчества» [6, *128*].

Итак, адаптация серенады в условиях русской культуры и искусства происходит в виде взаимодействия нескольких линий – востребованности в бытовом музицировании, влиянии моделей европейских образцов, соединении национальных поэтических традиций с музыкальными и выявлении в музыке собственного отношения к жанру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Келдыш Ю., Левашева О.* История русской музыки. – М., 1988. – Т. 5.

2. *Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. – М., 1972. – Т. 1.

3. Музыкальный Петербург. – СПб., 1996. – Т. 1, Кн. 1.

4. Музыкальный Петербург. – СПб., 1998. – Т. 1, Кн. 2.

5. Музыкальный Петербург. – СПб., 2002. – Т. 1, Кн. 6.

6. *Пекелис М.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. – М., 1973. – Т. 2.

7. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII в. – СПб., 2002.

Н. Мещерякова

С. В. РАХМАНИНОВ НА КАВКАЗСКИХ МИНЕРАЛЬНЫХ ВОДАХ: НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ И В МУЗЫКАЛЬНОМ САЛОНЕ

N. Meshcheryakova

S. V. RAKHMANINOV IN THE CAUCASUS MINERAL WATERS: ON THE CONCERT STAGE AND IN THE MUSICAL SALON

На основе архивных документов в статье делается попытка реконструировать биографические сведения, концертную и творческую деятельность С. В. Рахманинова в период его пребывания в городах Кавказских Минеральных Вод. Воссоздается обстановка музыкального салона Фигуровых, в котором композитор выступал одним из действующих лиц.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, музыкальный салон, Фигуровы, Ессентуки, Кисловодск.

The attempt of the reconstruction of the biographical information as well as concert and creative activity of S. V. Rakhmaninov in the period of his stay in the towns of the Caucasus Mineral Waters is made on the basis of the archive documents. The atmosphere The Figurovs' musical salon where the composer was one of the characters is reconstructed.

Key words: S. V. Rakhmaninov, musical salon, The Figurovs, Essentuki, Kislovodsk.

В биографии Рахманинова есть страницы, связанные с пребыванием музыканта в музыкальном салоне Фигуровых. Рассмотреть это явление, ранее не привлекавшее к себе внимания музыковедов, стало возможным, благодаря всемерной поддержке историков и музейных работников региона[1]. Теперь можно попытаться изучить генезис и воссоздать исторический контекст этого музыкального салона, и в курортных условиях сохраняющего свою специфику. Салона, одним из главных действующих лиц которого был С. В. Рахманинов.

Одно из самых трагических писем композитора, датированное 1 июня 1917 года, имеет обратный адрес: Ессентуки, Островская ул., дача Фигуровой.

«Милый мой Саша, – обращается Рахманинов к своему родственнику, другу и учителю А. И. Зилоти, – я живу в Ессентуках, куда приехал лечиться. Чувствую себя довольно скверно…» Речь идет не столько о физическом недомогании, сколько о сильнейшем душевном дискомфорте: «На свое имение Ивановку я истратил почти все, что за свою жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч. На них я ставлю крест и считаю, что здесь последует для меня крах». Следующая фраза не оставляет сомнений в том, что роковые слова «крах» и «крест» обретают апокалипсический смысл и относятся не к финансовым проблемам, а к жизненному разлому: «Кроме того, условия жизни там таковы, что я, после проведенных там трех недель, решил более не возвращаться». Даже ощущая себя на краю житейской пропасти, Рахманинов, как всегда, сдержан в выражении эмоций. Колебания и тревоги в этом письме («Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?») сменяются твердой решимостью в следующем послании, направленном тому же адресату три недели спустя: «Чем скорей, тем лучше. <…> Ни спасти, ни поправить ничего нельзя. <…> Но в теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время» [14, *101–103*].

Из письма хорошо видно, что это судьбоносное решение принималось мучительно, взвешенно, и его непредвзятая оценка не оставляет места для популярных в свое время идеологических комментариев: «На Рахманинова воздействовало в этом отношении то окружение, в котором он очутился в летние месяцы 1917 года. Южные районы России, в частности курорты Крыма и кавказских Минеральных Вод, оказались местом концентрации разнообразных контрреволюционных элементов» [5, *410*]. Не вступая в дискуссию с автором этих строк, сосредоточимся на том, что долгое время не интересовало исследователей: что же на самом деле представляло собой окружение композитора, и как содержание этих трагических писем связано с адресом на конверте: «Ессентуки, Островская ул., дача Фигуровой»?

Расшифровать исторический смысл этого адреса, прояснить социокультурное значение явления,

[1] Автор выражает искреннюю благодарность директору Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова И. В. Сафаровой, главному хранителю фондов этого музея Н. В. Маркелову, директору и главному хранителю Ессентукского краеведческого музея им. В. П. Шпаковского А. В. Корчевной, старшему научному сотруднику этого музея А. Н. Коваленко, и. о. директора Пятигорского краеведческого музея Л. Ф. Чегутаевой.

с ним связанного, удалось кисловодским исследователям – Б. М. Розенфельду, Е. Б. Польской и Л. Н. Польскому. Они успели сохранить память о музыкальном салоне Елизаветы Михайловны Фигуровой, где Сергей Васильевич провел свои два последних лета в России. Знакомство с этим феноменом проливает свет на поздний период существования салонов в предреволюционной России (обычно принято ограничивать время существования отечественных салонов едва ли не первой третью XIX столетия).

Салон мадам Фигуровой существовал внутри частного пансиона, принадлежавшего этой женщине – супруге известного певца. О нем говорится в курортном справочнике за 1914 год, изданном в Кисловодске под названием «Курорт Ессентуки» [8, *63*]. Место здания, к сожалению, разрушенного в 70-е годы в связи со строительством нового санаторного корпуса, краеведам удалось найти и на основе воспоминаний очевидцев восстановить картину внутренней жизни этого по-своему уникального заведения. Уникальность его заключалась в том, что супругом хозяйки был хорошо известный в ту пору певец, солист Большого театра Петр Павлович Фигуров, близко знакомый с неординарными постояльцами и гостями этой удивительной дачи.

Она выделялась среди других, носивших, как свидетельствует тот же справочник, звучные имена («Вера», «Надежда», «Золотой курган», «Елочка», «Привет», «Находка»), необычным названием – «Желанная». И действительно, была желанным местом отдыха и общения для тех, кто жил здесь в течение летнего сезона или приезжал в гости к постояльцам. Знаменитый создатель фотолетописи Кавказа, «дедушка кавказской фотографии», стоявший у истоков дома-музея М. Ю. Лермонтова Г. И. Раев запечатлел на историческом снимке настоящее созвездие личностей, населявших дачу. Здесь и проживавшие «через стенку» С. В. Рахманинов и С. А. Кусевицкий со своей супругой, певцы Н. П. Кошиц, С. Е. Трезвенский и А. В. Секар-Рожанский, оперные режиссеры В. П. Шкафер и Е. П. Карпов, известный музыкальный критик и собиратель В. Д. Корганов, и часто заходивший в гости Ф. И. Шаляпин, и, конечно же, хозяева дачи – Е. М. Фигурова и П. П. Фигуров.

Как утверждают авторы книги «Встречи у источника», практичная хозяйка позволила знаменитому фотографу передать снимки для журналов с одним условием – чтобы под ними было пропечатано: «Пансион Фигуровых».

«Желанная» распахивала двери для многих именитых гостей, в числе которых оказывались А. В. Неждановa, Л. В. Собинов, К. С. Станиславский, М. П. Лилина, А. А. Яблочкина и, безусловно, прославленный абориген, «маэстро из Кисловодска», как нарекли его современники, – В. И. Сафонов. Владельцы пансиона предоставляли «курсовым», как тогда называли больных, проходивших курс лечения, дорогой комфорт: «На чистенькой хорошо меблированной даче 10 комнат с полным пансионом сдавались по 300 рублей в месяц» [13, *134, 133*].

На даче Фигуровых складывалась уютная обстановка, располагавшая и к творчеству в уединении, и к совместному досугу духовно близких людей. Все это не могло не привлекать Рахманинова: вот почему летом 17-го, почувствовав себя сбитым на взлете, в поиске равновесия и гармонии он устремился сюда, на остров тишины и радости. В памяти еще были живы воспоминания о предыдущем, счастливом лете, об увлекательных прогулках по дивному парку. «…Вчера из Ессентуков уехал Рахманинов, а с неделю уехал в Крым Шаляпин, – писал К. С. Станиславский. – Мы с ними отлично проводили время. Гуляли, пили воду. К нам присоединились Кусевицкий, Кошиц… Санины… Вся эта компания возбуждала внимание, что злило Рахманинова и радовало Шаляпина» [15, *160*].

В первом ряду (сидят):

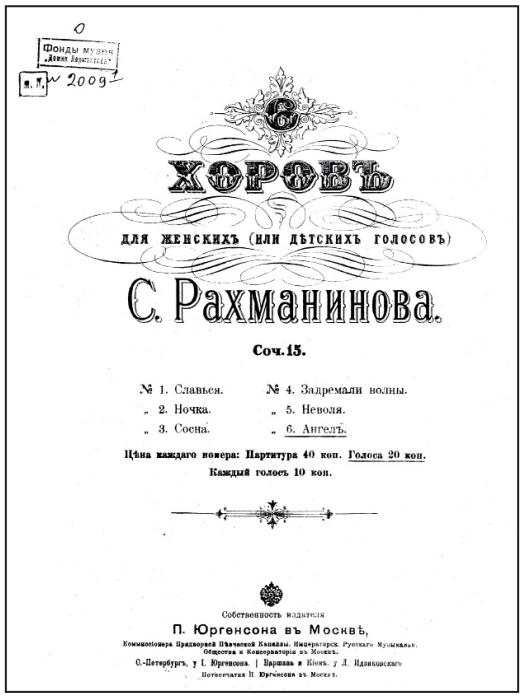
С. В. Рахманинов – второй слева, далее – Н. П. Кошиц, Н. К. Ушкова-Кусевицкая, С. А. Кусевицкий, В. Д. Корганов.

Во втором ряду:

Ф. И. Шаляпин – крайний слева, рядом с ним – С. Е. Трезвенский, пятая слева (дама без головного убора) – Е. М. Фигурова, крайний справа – А. В. Секар-Рожанский.

В третьем ряду:

В. П. Шкафер, П. П. Фигуров.


Фонды музея
№ 2009

ХОРОВЪ

ДЛЯ ЖЕНСКИХЪ (ИЛИ ДѢТСКИХЪ ГОЛОСОВЪ)

С. Рахманинова.

Соч. 15.

№ 1. Славься.
„ 2. Ночка.
„ 3. Сосна.
№ 4. Задремали волны.
„ 5. Неволя.
„ 6. Ангелъ.

Цѣна каждаго номера: Партитура 40 коп. Голоса 20 коп.
Каждый голосъ 10 коп.

Собственность издателя
П. Юргенсона въ Москвѣ,
Комиссионера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорск. Русскаго Музыкальн. Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
С.-Петербургъ, у Г. Юргенсона. | Варшава и Кіевъ, у Л. Идзиковскаго
Литографія П. Юргенсона въ Москвѣ.

Первое издание ор. 15

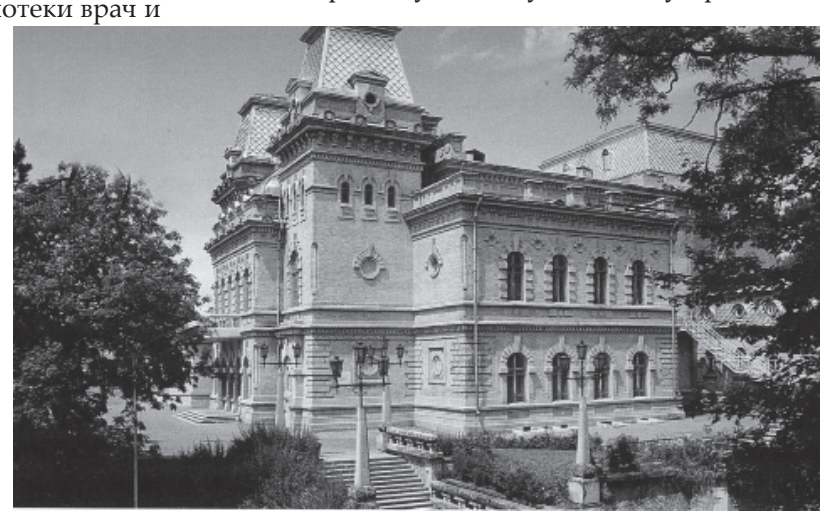
Впервые Рахманинов почувствовал себя «кавказским пленником» еще в пятнадцатилетнем возрасте, побывав на земле Лермонтова вместе со своим наставником – Н. С. Зверевым, и с тех пор «последний приют поэта» не отпускал его от себя. Всего пятью годами позже молодой композитор создаст фантазию для оркестра по стихотворению Лермонтова «Утес» (ор. 7, 1893), а спустя еще два года из-под его пера выйдет шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано (ор. 15, 1895), два из которых, «Сосна» и «Ангел», вдохновлены певцом Кавказа Лермонтовым.

Еще через год возникла серьезная предпосылка будущих гастролей Рахманинова (наряду с другими выдающимися музыкантами): в 1896 году в Кисловодске состоялось торжественное открытие Курзала. Свидетелями этого знаменательного события стал Антон Чехов, его друг, тоже выпускник таганрогской гимназии, получивший адвокатскую практику в Нахичевани Лев Волькенштейн и тесно связанный с Чеховым заботами о создании в Таганроге музея и городской библиотеки врач и общественный деятель Павел Иорданов. Присутствие таких гостей подчеркивало масштаб события, его отнюдь не «внутригородской» характер. Отставному казачьему генералу Сафонову, как подчеркивает Б. М. Розенфельд, принадлежала идея организации концертного зала, горячо поддержанная его сыном, блистательным пианистом и дирижером. Барон И. Р. Штейнгель, в то время возглавлявший Владикавказскую железную дорогу, «охотно пошел навстречу предложению Сафоновых… <…> Архитектура Курзала отразила модные для конца XIX столетия стилизацию и увлечение градостроителей тех времен модернизмом с чертами неоренессанса. Здание Курзала было подобно известному казино в Монте-Карло» [2, *21–22*].

Само пространство концертного зала словно источало звуки, торжественные и величественные – служившие украшением барельефные портреты Бетховена, Верди, Глинки, Моцарта и Чайковского превращали зал в пантеон музыкальной славы. Несмотря на справедливые упреки критиков по поводу недостаточно выверенной акустики и отсутствия принципа амфитеатра, из-за чего, как замечали современники, высокие прически и пышные шляпы слушательниц порой мешали видеть исполнителей, сама сцена, масштабная и по тем временам прекрасно оборудованная, позволила, наконец, регулярно осуществлять полнометражные оперные постановки. «В то время театру курзала мог позавидовать любой столичный театр: настолько просторным и солидным он был…<…> На других курортах и вовсе не было никаких развлечений» [16, *230*]. Местоположение здания было тоже символично: сооруженное на возвышении рядом с вокзалом, оно казалось конечной целью, к которой устремлялись прибывающие в город поезда.

Кроме того, грандиозное детище архитектора Е. И. Дискубеса открыло эру симфонической музыки на Кавминводах, обозначило новый этап музыкальной жизни, связанный с именами замечательных дирижеров – Л. П. Штейнберга, С. П. Пресмана (двоюродного брата М. Л. Пресмана), А. И. Орлова. А. Б. Хессина, Н. И. Казанли и др. Украшением симфонических вечеров являлись выступления таких корифеев дирижерского искусства как В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов и, конечно же, С. В. Рахманинов. Ко времени «кавказских гастролей» Рахманинова рецензенты насчитывали пять симфонических оркестров, постоянно выступавших в городах курортного комплекса. Два из них принадлежали Кисловодску: один играл в Курзале, другой – в Нижнем парке, и временами они объединялись.

Кисловодск приветствовал Рахманинова как истинного короля музыки, и условия ему предостав-



лялись королевские: в гостинице «Россия» его всегда ждал специальный номер с роялем. Инструмент, на котором гениальный пианист играл, выступая в Курзале, сегодня снабжен памятной табличкой, на которой имя Рахманинова соседствует с именами А. Б. Гольденвейзера и С. С. Прокофьева.

Впрочем, местная публика узнала Рахманинова не только как пианиста, дирижера и композитора, но и как выдающегося концертмейстера. В своей во многом уникальной книге «Звучала музыка на водах» Г. Е. Воронина и Б. М. Розенфельд приводят характерные воспоминания замечательного грузинского музыканта В. Н. Гокиели, на одном из благотворительных концертов наблюдавшего сокровенный процесс «сотворчества» певицы Нины Кошиц, исполнявшей романсы Рахманинова, и самого автора вокальных шедевров, выступавшего в роли аккомпаниатора. «Я сидел близко, и мне было слышно, как Сергей Васильевич в творческом волнении громко дышал, как бы участвуя в задушевном музыкальном диалоге с проникновенной исполнительницей… Все сознавали, что присутствуют при чем-то необычном, завороженные то ли мягкой грудной кантиленой меццо-сопрано Кошиц[2], то ли кантиленой, которую мог извлекать из рояля только Рахманинов, то ли самими романсами с их симфонической музыкальностью».

Далее авторы книги убеждают читателя в необычайной силе художественного воздействия на публику Рахманинова-дирижера, опираясь на впечатления современников. На одном из симфонических концертов Рахманинов дирижировал Шестой симфонией Чайковского и «Марсельезой». Были объединены два оркестра – Кисловодского Нижнего парка и Курзала. «Лебединая песня» Чайковского прозвучала так, что долго стояла тишина, а «потом взревела овация, буреподобная, и долго не смолкала» [2, *40*].

Последний концерт Рахманинова в Кисловодске, как свидетельствует в своих воспоминаниях М. С. Шагинян, состоялся 28 июля 1917 года. «Мы с мужем узнали из афиш, что в курзале состоится торжественный концерт. <….> Выступало в концерте много„знаменитостей“, и цены были „ахо-вые“. <….> Рахманинов не был помечен в афишах как аккомпанирующий Кошиц. Сперва она вышла со своей аккомпаниаторшей, необыкновенно разряженная, едва ответила публике на аплодисменты, спела что-то без всякого выражения и, получив букет, безразлично положила его на рояль, а сама ушла со сцены и не появлялась несколько минут. Когда она снова вышла на эстраду, за ней, весь в белом, как-то лениво и вразвалку, вышел Рахманинов. Во втором отделении он дирижировал „Марсельезой“».

Разговор с Рахманиновым, состоявшийся после концерта «в одной из аллеек курзала», произвел на Шагинян мрачное впечатление: «Рахманинов был удручен развитием революции, боялся за свое имение, за своих детей, боялся „остаться нищим“. Он сказал, что переедет „в ожидании более спокойного времени“ за границу со всей семьей. Я, как всегда, нападала на него, говорила, что уезжать сейчас из России – значит оторваться, потерять свое место в мире. Он слушал меня, как всегда, терпеливо и с добротой, но, я уже чувствовала, – далекий от моих слов, чужой. Больше я его никогда не видела» [18, *160–161*].

Но несмотря на несколько «ominoренный» колорит последнего выступления Рахманинова в Кисловодске и трагическую тональность его прощальной беседы, повторившей по сути содержание его июньских писем к А. И. Зилоти, можно смело утверждать: курортный, или, точнее, гастрольный «роман» Рахманинова с Ессентуками и Кисловодском был блистательным и плодотворным, ведь он совпал с вершиной славы самого музыканта и с пиком музыкальной жизни этих городов.

Привлекательность культурной ситуации на водах, сложившейся к моменту появления здесь Рахманинова и других выдающихся музыкантов, заключалась еще и в том, что соседние курортные города взаимодействовали по принципу сообщающихся сосудов. «Курсовые», проходившие лечение в одном из городов, получили возможность, благодаря проведенным в конце XIX столетия железнодорожным веткам, оказаться в другой близлежащей «группе», как именовали тогда курорты, и стать свидетелями происходивших там музыкальных событий. И сами музыканты могли заметно расширить свое сценическое пространство, не ограничивая выступления только одним городом.

Постепенно в курортных городах, независимо от их масштабов и численности населения, музыкальная жизнь становилась все более интенсивной, хотя культурным центром региона по-прежнему оставался Кисловодск. Но и те, кто, подобно Рахманинову, направлялись врачами в Ессентуки – город, издавна считавшийся семейным курортом, по свидетельству современника, не могли уже пожаловаться на скуку. «Развлечения в курорте сосредотачиваются, главным образом, в парке. Два раза в день, утром и вечером, играет оркестр музыки. В театре при галерее № 17 часто устраиваются концерты, спектакли, танцевальные вечера и всевозможные игры и развлечения не только для детей, но и для взрослых. В 1902 г. к Галерее присоединен прекрасный зрительный зал великолепного театра причудливой архитектуры» [12, *103*].

Заметим, что и Железноводск, слывший самым тихим и патриархальным среди курортных городов, тоже не оставлял посетителей без музыкальных впечатлений: они порой имели возможность наслаждаться звучанием того же оркестра, который выступал в Кисловодске.

Таким образом, к началу кавказских гастролей Рахманинова и особенно во время двух его последних посещений Кисловодска и Ессентуков тради-

[2] У Н. Кошиц было лирико-драматическое сопрано. В числе ее оперных партий – Татьяна в «Евгении Онегине» и Лиза в «Пиковой даме», Дездемона в «Отелло», Ярославна в «Князе Игоре», Марина Мнишек в «Борисе Годунове». – *Ред.*

ция симфонического исполнительства уже вполне сформировалась, и это притягивало к себе великого дирижера. Но со временем здесь же, в курортном комплексе Кавминвод, сложился, бесспорно, привлекавший Рахманинова своеобразный стиль салонного музицирования.

Перенесемся мысленно в год 1825-й. Этим годом датирована редкая рукопись, машинописная копия которого была передана И. Л. Андрониковым в Государственный музей-заповедник М. Ю. Лермонтова. «Путешествия моего журнала из Рязани к кавказским водам в 1825 году», – так, вполне в духе эпохи (недаром ведь Лермонтов дневник Печорина тоже назовет журналом) озаглавит свои путевые заметки отставной капитан Александр Гаврилович Рюмин. Весьма знаменательно время написания этих «дорожных замет», ведь первый приезд на воды их автора совпал с очередным прибытием сюда Е. А. Арсеньевой вместе с внуком Мишелем. Пятью годами раньше сюда же, на Горячие воды, с семьей Раевских приезжал Пушкин, впервые совершая путешествие по Кавказу. В 1832 году здесь поселится на некоторое время Алябьев, сочетая время ссылки с вынужденным лечением. Спустя пять лет после появления в здешних местах Рюмина Горячеводское поселение будет переименовано в Пятигорск.

В этой рукописи, как видно, совсем не преднамеренно, автором четко представлены главные проблемы, без решения которых невозможно было превратить Кавказские Минеральные Воды в райский край, наполненный музыкой, каким застал его Рахманинов и его современники. В путевых заметках Рюмина мы находим упоминание о том, что уже тогда, в 1825 году, на Горячих водах музыка служила своеобразным «аккомпанементом» к лечению: происходило становление прочной курортной традиции.

И, наконец, последнюю и основную проблему можно выразить летучей лермонтовской строкой, ведь она в том и состояла, «что плохи наши лекаря», а точнее, в ту пору еще совсем неопытны и не искушены в бальнеологии.

Когда же в 1861 году, пережив в течение полувека неудачный период казенного правления, Кавказские Минеральные Воды перешли в частное владение действительного статского советника Н. А. Новосельского, он, используя свои полномочия, пригласил на должность директора Вод известного московского врача С. А. Смирнова. Тому удалось, наряду с решением своих профессиональных задач, не только впервые в этих краях основать типографию и возглавить издание первой курортной газеты «Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод», но и «заказывать музыку»: по его личному приглашению приезжали для участия в сезоне различные оркестры, составлявшие звуковое пространство курорта. Музыкальные пристрастия доктора Смирнова не вызывали сомнений: комнаты своего дома он радушно предоставлял не только малосостоятельным посетителям, но и неоднократно приезжавшему на воды в 60-е годы М. А. Балакиреву, тесно общался с С. И. Танеевым во время его многочисленных приездов на Кавказ.

«Смирновская» газета регулярно извещала о прибытии на воды новых «посетителей». Так, читатель мог узнать о приезде в 1863 году «Балакирева М. А. из Петербурга». В одной из корреспонденций сообщалось: «Елизаветинская галерея в нынешнем году во время питья воды бывает иногда особенно оживлена. <…> Бывает и еще кое-что, чего нельзя найти нигде, разве что в добром домашнем кругу: в ранний и свежий утренний час, под звуки оркестра и падающего в источник стакана – мы танцуем. Врачи должны быть нами довольны: хорошее расположение духа им нужно при нашем лечении, а когда танцуешь, нельзя уж быть в очень дурном духе. <…> Танцуем и вечером во вновь отделанном воксале и танцуем без церемоний, без приглашений, без объявлений… Нам обещают приготовить воксал к ежедневным импровизированным танцам, а не к одним только заказным, наперед объявленным балам» [9].

Трудно переоценить значение приведенной корреспонденции для понимания тех задач, которые подспудно, наряду с декларированными открыто, выполнял «Листок», и тех целей, которые осуществлял его издатель, выступая уже в роли организатора на водах особого социокультурного пространства, формировавшегося по образу и подобию музыкальных салонов. Мыслил ли действительно С. А. Смирнов вверенный ему курорт как салон под открытым небом? Избегая прямолинейного ответа, будем исходить из того, что «салон начинается тогда, когда в объявленный день без специального приглашения собирается определенная группа людей, чтобы побеседовать, обменяться мнениями, помузицировать» [10, *139*].

Заметим, что автор цитированной выше газетной публикации постоянно делает мягкие, но выразительные акценты на добровольном объединении всех участников развлечения в «танцевальном пространстве». «Танцуем без церемоний, без приглашений, без объявлений», – подчеркивает корреспондент, открыто противопоставляя эти вечера «заказным, наперед объявленным балам». Характерно, что здесь ничего не сказано о том, какие именно танцы и под какую музыку исполняются – не это главное. Корреспондента, впрочем, как и издателя, в предложенных развлечениях явно привлекает теплая, семейная атмосфера – «кое-что, чего нельзя найти нигде, разве что в добром домашнем кругу».

Если прочесть процитированный фрагмент именно так, то перед нами – настоящий манифест! И только одно из условий здесь, кажется, не было соблюдено: участники салонного общения должны быть знакомы друг с другом. Этим салон отличается от бала, где действует правило «незнания» (за некоторым исключением, конечно, но на балу, как на официальном торжественном мероприятии слишком много участников). Тем же он

разнится с маскарадом, где все подчинено принципу «неузнавания».

Но как соединить, как сплотить в нечто общее разномастную «толпу водопийц»? И тут на помощь приходит «Листок», который представляет читателям вновь прибывших, дает краткие сведения о них. И тогда газета становится или «преамбулой» к салону, или «газетой-салоном», что предопределено возможным взаимодействием этих феноменов. Ведь сравнивали же петербургский салон Е. М. Хитрово и ее дочери Д. Ф. Фикельман с «всемирной, изустной, разговорной газетой», которая «издавалась по направлению и под редакцией двух любезных и милых женщин» [10, *141*]. Значит, возможно и обратное превращение – газеты в подобие салона. Кроме того, на водах существовали и объективные предпосылки объединения посетителей: многие уже были знакомы раньше, встречаясь в светском обществе Петербурга, Москвы и других городов. Многие приезжали на воды неоднократно, ездили сюда, подобно герою повести Л. И. Веселитской (псевдоним «В. Микулич») регулярно, как на дачу.

Таким образом, существуют, по крайней мере, три транскрипции образа кавказского курорта. Во-первых, его привычно сравнивают с ярмаркой, в том числе и современные исследователи: «КМВ были своеобразной „ярмаркой жизни“, куда стекалась публика со всех уголков России, начиная от столиц – Петербурга и Москвы, и до самых отдаленных медвежьих углов провинции» [1, *123*]. Во-вторых, не вызывает удивления сопоставление «водяного общества» с театром. Такую параллель можно назвать классической, ведь она сложилась в прозе М. Ю. Лермонтова. Действительно, Печорин, как и другие «герои нашего времени», вовлечен в театрализованное пространство самой жизни. Характерно, что театральная трактовка «образа вод» не просто «переадресована» Лермонтовым своему персонажу и не только развивается в трудах литературоведов – ее, что важнее, придерживались архитекторы и художники, создававшие визуальное пространство Кавказских Минеральных Вод. Они, например, возводили вокруг Курзала своеобразный «художественный контекст», выстраивали декоративный «мостик уединения», мостик, соединявший Курзал с Крестовой горой, сооружали эмблему – горного орла и пещеру демона, с копией «Демона поверженного» – гениального творения Врубеля. «В 1913 году по склонам горы крестовой были устроены: «Утес Демона», барельеф «Княжна Мери», «Сторожевая башня», «Кавказские ворота» [2, *24*].Чем, как не театрализацией сознания посетителей, занимались талантливые художники?!

Представление о «водяном курорте» как о музыкальном салоне нисколько не противоречит, на наш взгляд, двум предыдущим трактовкам, поскольку салон вообще предполагает широкую вариативность, соответствующую «ярмарочной» модели, и в исполнении музыки, и в ее восприятии, а тесное родство салона и театра в особых доказательствах не нуждается.

И все же – где конкретно, в условиях курорта, шлифовались, отрабатывались навыки салонного общения? Действительно, существовало такое узаконенное место «всеобщих встреч под музыку». Эти встречи могли происходить в казенном театре, в галерее, просто на фоне оркестровой раковины в парке. Ходить на эти встречи и означало – бывать «на музыке». Такие посещения музыкальных вечеров были школой слушания и школой общения.

Весь курортный антураж, сопутствующий сезонным концертам, экзотический пейзаж, служивший фоном, и праздно гуляющая публика отнюдь не снижали градуса слушательского восприятия. Скорее, напротив, на такие концерты посетители вод приходили с особым настроем, в состоянии легкой эйфории, некоторой экзальтации, что не всегда проявлялось вне сезона. Кроме того, музыка на водах звучала лирическим контрапунктом к выразительной мелодии традиционного курортного романа – так, как это тонко обрисовано в повести уже упоминавшейся Л. И. Веселитской «Мимочка на водах»: «Оба они любили музыку и не пропускали ни одного концерта. И когда Мимочка, сидя с ним рядом, слушала романсы, ей казалось, что это совсем не та музыка, которую она слышала зимой, сидя в зале Дворянского Собрания, рядом со Спиридоном Ивановичем. Или Козелков пел лучше Фигнера, или она теперь так поправилась, что все ей казалось в другом цвете, только это была совсем, совсем другая музыка» [11, 749]. Повесть «Мимочка на водах» была написана в 1891 году, а опубликована годом позже.

Сохранялись ли и дальше традиции салонного музицирования и влияли ли они на социокультурную ситуацию на водах, если известно, что музыкальный салон в России к концу XIX века успел выйти из точки зенита? Как справедливо утверждают авторы книги «Звучала музыка на водах», «традиции домашних музыкальных салонов начала прошлого века, когда было мало театров, концертных залов и клубов, сохранялись долго, и особенно в провинции» [2, *126*]. Сохранялись, благодаря музыкальным вечерам, проходившим на «Белой вилле» художника Н. А. Ярошенко – в Кисловодске, в доме доктора В. А. Кобылина – в Пятигорске, на даче Л. М. Фигуровой в Ессентуках.

В то время направляющая роль в развитии разных сфер культурной жизни курортов по-прежнему принадлежала врачам. Тогда во многих семьях медицинские интересы переплетались с музыкальными. Так, например, младший брат О. А. Чечотта, известного врача и первого Председателя Кавказского горного общества, прославился как музыкальный критик и пианист: «Один из петербургских критиков в рецензии на концерт, состоявшийся 25 марта (5 апреля) 1861 года, о юном Чечотте писал: «…Если судьба назначила ему долгую жизнь, в России будет свой Шопен…» [3, *7*].

Замыкающим в блестящей шеренге «утрированных филантропов» в предреволюционный

период на Кавказских Минеральных водах был легендарный профессор М. С. Зернов, который себя называл культуртрегером и, по свидетельству сына, «болел отсталостью и неустроенностью России» [4, *52*]. К числу заслуг этого исполина духа, помимо организации строительства нового курортного городка и создания благотворительного общества, следует отнести и сохранение традиций музыкального салона в модифицированной форме. «В громадной столовой по пятницам устраивались бесплатные литературно-вокальные и музыкальные вечера. Эти пятницы пользовались большой популярностью. В них участвовали как знаменитые артисты, так и скромные любители» [7, *88*].

«Санаторный салон» Зернова существовал в одно и то же время, в одном и том же городе Ессентуки параллельно с салоном Фигуровой, обустроенном ею в собственном пансионе, в котором летом 1916 и 1917 годов останавливался Рахманинов. Сергей Васильевич, безусловно, знал семью Зерновых, а с дочерью профессора, Софьей Михайловной, он продолжал общаться и за границей, о чем свидетельствует их переписка.

Но, конечно же, обстановка в салоне пансиона Фигуровой была совсем другой по сравнению с «райскими санаториями» Зернова. Описывая свою встречу с Рахманиновым, Шагинян вспоминает, как решила она исполнить просьбу композитора и привезти ему тексты романсов, работу над которыми он начал летом на даче Фигуровой, а завершил уже в Москве, осенью. «Лето на Минеральных выдалось необычайное: в первой половине июня стояла еще весна. <…> …Ессентуки после Кисловодска показались пасмурными, с их сыроватым парком, совсем другого характера толпой – ожирелых и ревматиков – и с пустынными тихими улочками. Санаторий, где был Рахманинов, выходил в парк, неподалеку от источника. <…> Сергей Васильевич был окружен почти царским почетом. Лакей во фраке и белых перчатках бесшумно появлялся буквально „по мановению“ его руки. Две лучшие комнаты – одна с роялем – были в его распоряжении. В коридоре – тишина, никакого присутствия посторонних. Но когда он в каком-то сером домашнем пиджачке встал мне навстречу и протянул руку, и я увидела его милое, совершенно трагическое лицо, я сразу забыла и свои собственные неприятности, и эту „царственную“ обстановку, а только остро почувствовала, что ему нехорошо» [18, *156–157*].

Судя по всему, сама обстановка пансиона Фигуровой была призвана спасти Рахманинова от удрученного состояния. И хозяйка не только обставляла пансион изысканными, почти театральными атрибутами, что тоже считалось характерной приметой салона, но еще и *собирала* салон, соединяя под крышей своего дома людей не только духовно близких, но и связанных узами совместного творчества. Так, проживавших в соседних комнатах Рахманинова и Кусевицкого, много лет выступавших вместе с концертными программами, в последнее время заметно сблизила и общая работа в Российском музыкальном издательстве, основанном замечательным дирижером и контрабасистом. Творческий союз пианиста и композитора Сергея Рахманинова с певицей Ниной Кошиц, проживавшей тут же, в пансионе, сложился недавно, но протекал очень плодотворно – именно ей предстояло исполнять романсы ор. 38, которые он начал сочинять здесь, в Ессентуках. С хозяином дома, солистом Большого театра Петром Павловичем Фигуровым и другим замечательным баритоном Иоакимом Викторовичем Тартаковым, которого русская интеллигенция называла властителем своих дум [19, *118*], Рахманинов знаком был давно – скреплял их отношения, безусловно, Шаляпин, который выступал вместе с этими замечательными артистами и на столичных сценах, и здесь, на водах.

Странное, на первый взгляд, нежелание хозяйки поселить у себя в пансионе Шаляпина, которому в этих стенах всегда оказывался радушный прием, объясняется, на наш взгляд, не только ее трепетным отношением к режиму и опасением, что гениальный актер с его ярким темпераментом разрушит тишину и покой благословенного гнездышка. Вероятно, Елизавета Михайловна следовала, пусть не вполне осознанно классическому закону салонного бытия: в салоне должен быть гость, своего рода корифей, которым «угощали» присутствующих. В этом заключалась особая «режиссура», без которой салон не существовал, а Шаляпину, бесспорно, отводилась роль необычного гостя, каждое появление которого оборачивалось для остальных «эстетической сенсацией», а для Рахманинова – сердечной радостью.

Об этом свидетельствовал в своих воспоминаниях замечательный музыкальный критик, прозванный «кавказским Стасовым», первый рецензент Шаляпина, композитор и коллекционер В. Д. Корганов. «Здесь, в Ессентуках он [Рахманинов], видимо, хандрил, и только присутствие Шаляпина оживляло его. <…> Иногда он прогуливался с Шаляпиным, и тогда его вид был бодрее, веселее. К обеду Рахманинов приходил своевременно. <…> Еще в прихожей или, вернее, на балконе, вешая шляпу на крючок, он устремлял свои холодные серые зрачки к месту, где должен быть Шаляпин; если последний был уже на своем месте, что случалось редко, то Рахманинов входил с улыбкою, весело раскланивался. Усаживался и заводил разговор, причем каждое мгновение как бы выжидал услышать голос Шаляпина. Если же последнего не было, композитор оставался хмурым, скучным, ежеминутно поворачивал голову и поглядывал на балкон, точно влюбленный Ромео ожидает Джульетту. – А Феди нет? Где же Федя? Не видели его сегодня? Опять проспал или уехал в Кисловодск?.. Или вчера застрял там? С такими вопросами он обращался к своим соседям. – Вот и он!.. Пришел!.. – раздавался голос композитора, первым заметившего приход певца. За столом он не отрывал глаз от певца; каждый жест, каждое слово артиста отражалось на его лице; он, видимо,

испытывал эстетическое наслаждение, лицезрея и слушая знаменитого актера, его интонации, его мимику; он улыбался, смеялся, хохотал до слез, слушая его шутки и анекдоты» [6, *242–243*].

Хозяин дома, П. П. Фигуров радовал своих друзей не только рассказами и шутками, но и кулинарными деликатесами. «Котлеты а-ля Шаляпин» из курицы с грибами и гарниром из моченых яблок, приготовленных из собственных фруктов (при усадьбе был фруктовый сад), «рахманиновские блинчики» со сладким творогом, изюмом и ванильной подливкой из белой черешни готовились специально для Шаляпина и Рахманинова [13, *136*]. А оба гостя, соединяясь в творческом ансамбле, поражали воображение собравшихся роскошным музыкальным «утощением». В салон Елизаветы Фигуровой они привносили ту особую атмосферу, которую еще в юности научились создавать в процессе совместных выступлений (иногда у рояля оказывалась ближайшая родственница хозяев дачи, мать патриарха ростовской композиторской школы А. П. Артамонова – Ольга Михайловна, которая вдохновенно аккомпанировала Федору Шаляпину, Леониду Собинову, Петру Фигурову).

Как утверждали современники, и, в частности. Н. Д. Телешов, сам Шаляпин всегда ощущал разницу между своими салонными и сценическими выступлениями. «Даже сам он несколько раз говорил нам: „Сегодня здесь меня послушайте, а не в театре“. <…> Рахманинов умел прекрасно импровизировать и, когда Шаляпин отдыхал, он продолжал свои чудесные экспромты, а когда отдыхал Рахманинов, Шаляпин садился сам за клавиатуру и начинал петь русские народные песни. А затем они вновь соединялись. И необыкновенный концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, прославившие имя Шаляпина, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и вдохновенная увлекательная „Марсельеза“» [17, *40*].

И еще один творческий союз, соединивший Федора Шаляпина с Владимиром Коргановым, лег в основу салона Фигуровой. Певца и критика связывали прочной нитью долгие часы совместного музицирования. Безусловно, то, что искал Корганов во взаимодействии с гениальным артистом, стремился найти и сам Рахманинов, общаясь с Шаляпиным и с другими героями своего времени, погружаясь в атмосферу салона Фигуровой, чтобы радоваться друг другу в процессе плодотворного сотворчества и чтобы завещать потомкам традиции высокого художественного ансамбля.

Ведь искусство – это, прежде всего, общение – с друзьями, единомышленниками, потомками. А когда становится возможным диалог с природой, такой многообразной и щедрой, как здесь, на кавказских водах, когда протягивается мост между тобой, сегодняшним, и теми, кто создал музыкальную культуру прошлого и своим служением преобразил мир вокруг себя, – душа познает бессмертие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Барнаш А., Лазарян С.* Очерк культурного развития Северо-Кавказского края: начало XIX – начало XX вв. – Пятигорск, 2006.

2. *Воронина Г., Розенфельд Б.* Звучала музыка на водах. – Ужгород, 1995.

3. *Данилов А.* Доктор Оттон Антонович Чечотт и его родословная // Деятели отечественной медицины на Кавказских Минеральных водах: Материалы науч.-практ. конф., посвященной 150-летию со дня рождения выдающегося общественного деятеля, профессора медицины В. И. Разумовского. – Ессентуки, 2007.

4. За рубежом. Белград – Париж – Оксфород (Хроника семьи Зерновых). – Р., [б. г.].

5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973.

6. Корганов В. Статьи, воспоминания, путевые заметки, библиография. – Ереван, 1968.

7. Корчевная А. «Райские санатории» доктора Зернова // Кавказские Минеральные Воды. К 200-летнему юбилею, 1803–2003. – СПб., 2003. – (Серия «Наследие народов Российской Федерации». Вып. 2.)

8. Курорт Ессентуки. Сезон 1914 г. – Кисловодск, 1914.

9. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1863, 8 июня, № 4.

10. Марченко Н. Быт и нравы пушкинского времени. – СПб., 2005.

11. Микулич В. (Веселитская Л. И.) Мимочка на водах // Очман А. В. Новый Парнас. Русские писатели Золотого и Серебряного века на Кавказских Минеральных Водах. – Пятигорск, 2002.

12. Москвич Г. Практический путеводитель по Кавказу. – Одесса, 1915.

13. Польская Е., Польский Л., Розенфельд Б. Встречи у источников: рассказы экскурсовода. – Ессентуки, 2005. – Вып. 2.

14. Рахманинов С. Письмо А. Зилоти 1 июня 1917 г. // Рахманинов С. Литературное наследие в 3-х т. / Ред.-сост. З. Апетян. – М., 1980. – Т. 2.

15. Розенфельд Б. Малознакомый Кисловодск. – М., 2008.

16. Серегина О. Курорты Северного Кавказа в военной, экономической и культурной жизни России конца XVIII – начала XX веков. Автореф. дис. … канд. ист. наук. – М., 2003.

17. Телешов Н. Из «Записок писателя» // Воспоминания о Рахманинове. – М., 1974. – Т. 2.

18. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. – М., 1974. – Т. 2.

19. Яковкина Е. Замечательные люди на Кавказских Минеральных водах. – Ставрополь, 1962.

20. Яковкина Е. Последний приют поэта: домик М. Ю. Лермонтова. – Пятигорск, 2004.

Е. Ницевич

СИМФОНИИ ЭГОНА ВЕЛЛЕСА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ АВСТРИЙСКОГО РОМАНТИЗМА И НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

E. Nitsevich

EGON WELLESZ'S SYMPHONIES IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS OF AUSTRIAN ROMANTISISM AND NEW VIENNESE SCHOOL

Статья посвящена творческой биографии австрийского композитора Эгона Веллеса. Особое внимание уделено жанру симфонии, объединяющему традиции австрийского романтизма и нововенской школы, и занимающему ведущее значение в музыкальном наследии мастера.

Ключевые слова: Э. Веллес, симфония, музыка XX века, австрийский романтизм, нововенская школа.

The article deals with Austrian composer Egon Wellesz's creative biography. The particular attention is paid to the genre of symphony that unites the traditions of Austrian romanticism and New Viennese school. This genre is of great importance in master's musical heritage.

Key words: Egon Wellesz, symphony, XX century music, Austrian romanticism, New Viennese school.

Эгон Веллес прожил большую, наполненную творчеством жизнь, целиком посвященную служению музыке. В России его имя известно прежде всего как крупного ученого, автора фундаментальных трудов по истории и теории музыки, ученика Гвидо Аддлера, основоположника современного европейского музыкознания. Творчество Веллеса-композитора в нашей стране менее известно; тем не менее, оно представляет собой необычное и яркое явление в истории австрийской музыки XX века. Еще Б. Асафьев упоминал Э. Велеса в одном ряду с такими композиторами как П. Хиндемит, Б. Барток, Д. Мийо [1, *172*].

Девять симфоний Эгона Веллеса, подобно двуликому Янусу, находятся между традициями и новаторством. Именно они, а не произведения раннего периода в свое время принесли композитору международную известность. До недавнего времени оценка творчества Э. Веллеса базировалась, в основном, на сочинениях позднего периода, а именно его девяти симфониях, то в настоящее время и его ранние сочинения вызывают интерес в научных кругах.

Э. Веллес родился в Вене 21 октября 1885 года. Музыкальные способности он унаследовал от матери. Родители надеялись, что их сын будет изучать право и продолжит дело своего отца, но 13-летний Эгон, услышав оперу «Волшебный стрелок» К. М. Вебера под управлением Г. Малера, решает стать композитором. С 1905 года занимается контрапунктом и композицией у Арнольда Шенберга, что, так или иначе, наложит отпечаток на его композиторское творчество. В начале своего пути он принадлежит к кругам венского художественного авангарда, знакомится с Г. Гофмансталем, Р. М. Рильке, О. Кокошкой, А. Веберном, а так же принимает участие в концертных мероприятиях новой венской школы.

В 1921 году Э. Веллес выпускает первую в истории музыкознания монографию об Арнольде Шенберге, где представлены комментарии ко всем его основным сочинениям, созданным к тому времени. Перед гением этой личности он преклонялся на всем протяжении своей жизни как перед величайшим музыкантом XX столетия.

Как композитор, Э. Веллес начинает творческий путь с вокальных сочинений и музыки для фортепиано. Первое издание его произведений – это Четыре впечатления для фортепиано «День» (1911). Стиль большинства собственных композиций Э. Веллеса тех лет – причудливая смесь модного тогда неоклассицизма, изощренного позднеромантического письма в духе Р. Штрауса и экспрессионизма, временами с элементами фольклора, тональности и атональности. В 1930-е годы он был профессором музыки в университете в Вене, в 1932 году основывает Институт византийской музыки.

Во времена так называемого венского периода (до 1938 года) Э. Веллес получил признание как автор балетов и опер. За это время им написано шесть опер и четыре балета. Среди них – «Принцесса Гирнара» (1920), по мотивам индийской легенды об уродливой и безобразной принцессе, которую Будда вознаградил совершенной красотой за кротость, смирение и покорность судьбе. В 1923 году закончена опера «Алькеста» по Г. Гофмансталю, в 1925 году – «Жервоприношение пленного», драма по мотивам мексиканской траурной танцевальной игры, в переложении Штукена. В 1928 году возникла опера на либретто самого композитора, комическая опера «Шутка, хитрость и месть» на текст зингшпиля И. Гете.

Оперы Э. Веллеса ставятся на ведущих сценах Австрии, исполнение его музыки в 30-е годы вызывает резонанс в обществе, оживленные дискуссии в прессе. Одна из его опер, «Вакханки» по Еврипиду была поставлена в Вене под управлением Клененса Крауса, выдающегося австрийского дирижера, одного из наиболее выдающихся исполнителей музыки Рихарда Штрауса.

Стиль последних сочинений венского периода нашел яркое воплощение в «Португальских сонетах» на стихи Элизабет Баррет-Браунинг для сопрано и струнного квартета, в симфонической поэме «Заклинания Просперо» по «Буре» Шекспира (1938).

Когда Э. Веллес в 1938 году был в Амстердаме, где его сочинением дирижировал Бруно Вальтер, английские друзья предупредили его телеграммой, чтобы он не возвращался в Австрию, уже занятую к тому времени гитлеровскими войсками. Он переехал в Англию и обосновался в Оксфорде. В Великобритании он провел остальные годы своей жизни. Как композитор, Э. Веллес переживает в последующие шесть лет серьезный творческий кризис, связанный с нависшей опасностью над судьбой родины и австро-немецкой культуры. Всю свою творческую энергию он направил в те годы на исследование музыки византийской церкви.

Однако долгий кризис был преодолен, и в 1944 году появляется шедевр – Струнный квартет № 5 с солирующим сопрано (как тут не вспомнить Второй струнный квартет А. Шенберга!). К концу 1945 года композитор заканчивает Первую симфонию, отрывающую новый этап в его творческой эволюции. Изменяется сознание композитора, его стиль и преобладающие жанры творчества. Опер в этот период он почти не пишет. Единственное исключение – веселая комедия «Инкогнито» (1950), напоминающая commedia dell'arte. Она была поставлена силами студенческого театра в Оксфорде. Теперь поиски композитора лежат в стороне от атональных, экспрессионистских элементов, характерных для ранних сочинений.

Центральное место занимает жанр симфонии. С 1945 по 1971 годы композитором написано девять симфоний[1]. В то время они приносят автору международную известность, порождая новый всплеск интереса к его творчеству. Сочинения Э. Веллеса начинают включать в программы различных фестивалей и концертов.

Автор статьи о композиторе Пол Конуей условно разделяет девять симфоний на две группы. В первых четырех отчетливо слышно влияние А. Брукнера, Г. Малера, Ф. Шуберта. Первую симфонию композитора даже назвали «Десятой симфонией А. Брукнера», настолько очевидно влияние великого мастера в организации музыкального процесса. Влияние Брукнера ощущается и во Второй симфонии. В первой части есть три темы, первая из которых напоминает тему финала Четвертой симфонии Брукнера, вторая написана в духе Gesangsperiode, в то время как третья тема обнаруживает тематические элементы, структуры, характерные для первой части Девятой симфонии.

В Пятой симфонии происходят изменения в стиле, появляются новые элементы музыкального языка, которых не было в первых четырех симфониях, а именно атональность, серийная техника, пуантилизм. П. Конуей сравнивает стиль второй группы симфоний с оркестровыми пьесами А. Шенберга и А. Веберна. В Седьмой симфонии, особенно в первой части, прослеживаются связи с Пятью пьесами для оркестра ор. 10 А. Веберна [2].

Э. Веллес в своих симфониях создает довольно органичный синтез австрийского симфонизма эпохи Г. Малера и А. Брукнера с одной стороны, и нововенской школы, с другой.

Симфоническое наследие композитора, как нам видится, ставит перед исследователем ряд вопросов. В чем заключаются черты неповторимости его стиля, каковы особенности синтеза позднеромантических традиций и традиций нововенской школы, каковы философские и эстетические взгляды композитора, и какое отражение они находят в концепциях симфонических произведений? На эти и многие другие вопросы еще предстоит ответить отечественному музыкознанию.

[1] 1945 – Симфония № 1 ор. 62, 1948 – Симфония № 2 ор. 65, 1951 – Симфония № 3 ор. 68, 1952 – Симфония № 4 ор. 70, 1956 – Симфония № 5 ор.75, 1965 – Симфония № 6 ор. 95, 1967–1968 – Симфония № 7 ор. 102, 1970 – Симфония № 8 ор. 110, 1971 – Симфония № 9 ор. 111.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке XX века. – *Л.*, 1982.

2. Conway P. Egon Wellesz, an austrian symphonist in Britain. URL: http://www.musicweb-international.com/wellesz/wellesz.htm.

О. Луконина

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА М. О. ШТЕЙНБЕРГА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 1920–1940-х ГОДОВ

O. Lukonina

THE CONTENT MOTIFS OF M.O.STEINBERG'S CREATIVE ART IN THE CONTEXT OF SOVIET CULTURE OF 1920-1940

В статье переосмысливается роль и значение творчества М. Штейнберга в отечественной музыкальной культуре, т. к. наследие композитора в музыковедении долгое время рассматривалось с позиции соцреализма, в тени же оставались новаторские авангардные сочинения.

Ключевые слова: М. О. Штейнберг, соцреализм, советская музыка, музыкальный авангард.

The role and the importance of M.Steinberg's creative art in Russian musical culture is reconsidered in the article as the composer's heritage in the musical science has been considered from the point of view of socialist realism for a long time while his innovative avant-garde compositions were kept in the background.

Key words: M. O. Steinberg, socialist realism, Soviet music, musical avant-garde.

В отечественном музыковедении сложилась устойчивая оценка музыкального творчества Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883–1946) как показательного образца эстетики социалистического реализма. Таковы взгляды А. Должанского, Л. Никольской, Л. Энтелиса [11; 4; 5; 9]. Сегодня, когда переосмысливаются артефакты советской культуры, когда стали доступны архивные материалы, мы можем представить наследие композитора с позиции столкновения двух противоположных типов мировоззрения – «я» и «анти-я»[1]. Ярко выраженная индивидуальность М. Штейнберга позволила композитору, балансировать на грани официальной культуры и в тоже время противодействовать ей, сохранив творческую свободу. На наш взгляд, принадлежность содержания музыки композитора к «подзапретным» пластам культуры обусловила трагический путь художника, отнесенного историей в ранг второстепенных мастеров, художника, многие произведения которого не исполнялись и не издавались.

Период с 1917 по 1932 год, явившийся временем колоссальных социально-политических перемен, стал и расцветом многих направлений в искусстве. Взаимоисключающие художественные линии, вызванные революционными настроениями в обществе, обостряющиеся тенденции противоборства прошлого и настоящего, старого и нового определяли характерную особенность этого времени. Политический акцент, социальный оптимизм отразили черты эстетики искусства авангарда. Идеи экспериментаторского радикализма РАПМовцев отождествлялись с отторжением классических ценностей. С другой стороны, осознание исторической трагедии раскола страны, разрушения устойчивого мира, мучительные искания и крах устоявшихся идеалов вылились в глубокую драму личности в культуре. Весь мир был ошеломлен тем подлинным взрывом художественного новаторства и невероятным духовным подъемом, которые явили послереволюционные годы.

М. Штейнберг оказался необыкновенно чутким к малейшим колебаниям культурно-исторического маятника. «Гиперболичность мироощущения» и апокалиптические настроения выразились в хоровом цикле «Страстная седмица» (1921–1926), созданном в годы политического запрета исполнения духовной музыки[2]. Это сочинение принадлежит неофициальному искусству советского периода, наряду с сочинениями Н. Голованова, М. Шорина, А. Александрова, с полотнами художников союза «Маковец», Цеха живописцев святого Луки, учрежденных в канун революции в Петрограде.

В эти же годы на слова прославленного адмирала Александра Васильевича Колчака «Белой акации гроздья душистые» М. Штейнбергом был написан романс, вскоре переработанный в двух вариантах как «Марш белой армии», более известный по словам «Смело мы в бой пойдем за Русь святую» и рожденную от него первую советскую песню – «Смело мы в бой пойдем за власть Советов». Трагическая поступь белогвардейского марша и победная экспансия пролетарского варианта романса М. Штейнберга метафорически воплотили распад Империи. Оба варианта романса звучали

[1] В последние годы феномен оппозиции «я» и «анти-я» пристально рассматривается в культурологии и искусствознании, в частности, на примере советского искусства [1; 2; 3].

[2] Во множестве художественных сочинений, трактующих революционный хаос в терминах и символах Апокалипсиса, отразилась «апокалиптика культуры» (Н. Бердяев). Тема кончины мира как образной аллегории характерна для Шестой симфонии и симфонической притчи «Молчание» Н. Мясковского. «Ужас разъярившихся времен» (М. Волошин) представал в драматических полотнах Н. Гончаровой, В. Васнецова («Всадники Апокалипсиса»).

в легендарном мхатовском спектакле «Дни Турбиных», поставленном в 1926 году по пьесе М. Булгакова при участии актеров Н. Хмелева, М. Яншина, В. Соколовой. Судьба романса М. Штейнберга претерпела и годы оглушительного успеха, и угрозы за его исполнение ссылки в ГУЛАГ.

Поэтизация древнерусской старины ощутима в штейнберговской музыке-былине к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», звучавшей в спектакле Петроградского театра академической драмы[3]. Бережно и любовно композитором запечатлена Россия идеализированная – купеческая, крестьянская, не испорченная социализмом. Стремление сохранить вечные общечеловеческие ценности, тоска по утраченной гармонии, поиски Красоты позволяют назвать указанные сочинения М. Штейнберга по аналогии с эпическим полотном Павла Корина «Уходящая музыкальная Русь».

Глобальное мироощущение, рожденное революцией, вызвало к жизни новые синтетические формы театра. В поисках новой зрелищности М. Штейнбергом была задумана пантомима-монодрама «Талант и маска» по собственному сценарию, предназначавшаяся для постановки в Петербургском театре «Вольной комедии»[4]. Уже обсуждался проект спектакля с режиссером К. Марджановым, который в действительности не состоялся[5]. Сюжет пантомимы – печальная история любви юноши-скрипача, вынужденного скрывать изуродованное лицо. В авторском сценарии прочитываются библейские аллюзии на тему Отца и Сына, воскресения. Центральный эпизод пантомимы «Талант и маска» – оживление 12-ти инструментов – мыслится как акт боготворения и мистическое переживание. Музыка сочинения изысканна и феерична. Сохранился нотный автограф М. Штейнберга – 1-е действие пантомимы в трехстрочном изложении с вписанным текстом, поясняющим, что происходит на сцене. В свете деклараций условного театра К. Марджанова, Н. Евреинова, А. Таирова, моделирующих поэтику мимодрамы, композитор продумывал изобразительность жестов, поз, особенности освещения пространственной сценографии.

Отвергая театр академических форм, не способный конкурировать с массовыми формами искусства и кино, композитор мечтает о искусстве экспериментальном, отражающем специфику современного мировосприятия, пронизанном духом истинной театральности. Развивая жанровое разнообразие театра, цирка, танца, кино, пантомима «Талант и маска» предполагала новый тип актера-универсала. Отталкиваясь от опыта символистской и экспрессионистской драмы, автор придерживался принципов монодрамы. События в пантомиме раскрывают все тонкости психологических коллизий. В этом штейнберговская идея отлична от авангардной эстетики, основывающейся на антипсихологизме и антисубъективизме. Даже декорации, по мнению композитора, должны отражать внутренний мир героя, то есть изменяться в зависимости от ситуаций и состояний. Заметим, что авторская позиция была предложена в то время, когда монодрама А. Шенберга «Ожидание» была еще не известна в России. В пантомиме «Талант и маска» М. Штейнберг – «художник-жизнетворец», пребывающий в утопическом «пространстве представления», в фантастическом мире созданной им универсальной модели, – прикоснулся к тайнам синтеза авангардистского и символистского искусства[6].

Сочинения М. Штейнберга 20-х годов отразили духовные искания художников, «потерпевших крушение выходцев XIX века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» [8, *286*]. Творчество Штейнберга, получавшее в эти годы негативную оценку, рассматривалось как явление идеологически невыдержанное и не имеющее подлинной художественной ценности. Мощная реакция отторжения штейнберговской музыки ощутима в статье критика РАПМа А. Старцова «Перестройка ли?»: «…Штейнберг обнаружил прежний формалистический, эстетский подход: чрезмерная изысканность. Концерт Штейнберга со всей остротой ставит вопрос о необходимости критического пересмотра его творчества, ибо Штейнберг не только композитор, но и педагог, являющийся одним из основных работников Ленинградской консерватории, призванной бороться за формирование советских композиторов» [10, *104*].

В конце 20-х – 30-е годы, в новых условиях эпохи «великого перелома» М. Штейнберг, как большинство творцов, адаптируется к социальному заказу, ориентируясь на смену эстетических критериев и переход на позиции социалистического реализма. Полюс содержательного пространства музыки М. Штейнберга, связанный с поэтикой урбанизма, документальностью, публицистичностью высказывания затронут в его симфоническом творчестве. Третья симфония, появившаяся в 1927 году, проникнута пафосом труда молодой строящейся республики в духе кинокадровой хроники Дзиги Вертова. Воплощая фундаментальную мифологическую схему эпохи, композитор творит

[3] В 1920–1922 гг. Штейнберг работал заведующим музыкальной частью в этом театре (бывший Александринский).

[4] Спектакли драматической пантомимы, поставленные К. А. Марджановым на сценах театра Летний «Буфф» на Фонтанке, «Палас-театра», Петроградского государственного театра комической оперы, были весьма популярны в 20-х годах.

[5] М. Штейнберг был удовлетворен своей музыкой к пантомиме и очень сожалел, что она оказалась ненужной (судя по дневникам композитора, хранящимся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств Санкт-Петербурга, К. Марджанов внезапно уехал в Москву без объяснений и не попрощавшись со Штейнбергом).

[6] Творческие взаимосвязи между русским музыкальным символизмом и авангардом пока мало изучены.

романтический миф с характерным двоемирием. Ужасам старого мира противостоит гармоничность нового общества.

Четвертая симфония «Турксиб» (1933) – «национальная по форме, социалистическая по содержанию», изображала движение поезда, открывающего рельсовую колею Туркестано-Сибирской магистрали. Сочинение органично включалось в ряд тех советских симфоний – «летописей фактов», в которых авторы стремились отразить актуальные явления в жизни страны. Ровесниками «Турксиба» были Четвертая симфония «История Ижорского завода» В. Щербачева (1932), Двенадцатая симфония Н. Мясковского («Колхозная», 1931–1932), Третья («Дальневосточная») и Четвертая («Поэма о бойце-комсомольце») симфонии Л. Книппера (1933). Эпоха массового трудового порыва, энтузиазма новостроек отражена в литературных произведениях тех лет: «Время, вперед!» В. Катаева, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «Цемент» Ф. Гладкова, производственных романах Л. Леонова, И. Эренбурга.

Строительство железной дороги в пустыне Казахстана являлось знаком победы советского человека над силами природы. Этот «факт эпохи» разнообразно воплощен в советском искусстве: в кинофильме В. Турина «Турксиб» (1929), в поэмах «Шайтан-арба» Д. Бедного, «Поэме работников Турксиба Великому машинисту локомотива революции товарищу Сталину» Б. Лихачева, в стихотворениях «Турксиб» А. Остудина и П. Васильева. Среди картин, посвященных магистрали, выделяется картина А. Кастеева «Турксиб» (1933). Наиболее известное описание поезда «Турксиб» мы находим в книге И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок»: «Мимо снеговых цепей... с грохотом перекатываясь через искусственные сооружения... литерный поезд проскочил городок, подскакивал к горе то справа, то слева, поворачивая назад, пыхтел, возвращался снова, терся о гору пыльно-зелеными своими боками, всячески хитрил – и выскочил, наконец, на волю… Восточная Магистраль – это маяк индустриализации, железный конь, который взметая стальным скоком пески прошлого, вершит поступь истории…» [6, *574*].

В штейнберговской поэме советской индустрии выразилась воспетая кубофутуристами «романтика машины». Машинизированный энергетизм, конструктивность, сонорные эффекты изображали движение поршней, звуки сигналов парового поезда. Художественный замысел «Турксиба» Штейнберга коррелирует модели А. Онеггера, множественным индустриальным натурализациям: музыке к пьесе «Рельсы» В. Дешевова, «Симфонии паровых гудков» А. Авраамова, кантате «Турксиб» Л. Шписа, хору А. Кастальского «Поезд», симфонической сюите «Автодор» В. Задерацкого.

«Футурологическая направленность» (Т. Левая), идеалы социалистического строительства нашли выражение в утопическом, жизнеутверждающем пафосе симфоний Штейнберга, в демократизации музыкального языка, включившего в свой состав бытовую музыкальную речь. М. Штейнберг обильно использовал казахские народные мелодии из сборников А. Затаевича: «Агажан», «Буркитбай», «Ардак», песни героического содержания – «Тонкерис» («Переворот»), «Умтыл алге киши иним» («Молодежь, стремись вперед»). Композитор обращался к рукописным материалам, привлекал музыкальные «документы» – песни: «Песню Турксиба» (слова С. Кирсанова), «Шайтан-арба» (слова Д. Бедного). В советском симфонизме М. Штейнберга отразилось эстетическое кредо целой эпохи: в нем достигнут синтез публицистики и лирики, песня включена в сложную систему символического действия.

С середины 30-х годов официальная линия в творчестве композитора маскируется уходом в сказку, легенду, притчу. Жизнеспособность культурных идей Серебряного века, которые, как считалось, исчерпали себя на заре столетия, демонстрируют «Кантата памяти А. С. Пушкина (к 100-летию со дня смерти)» (1937), неоконченная опера по восточной сказке «Тахир и Зухра» (1942), неоконченный балет «Сарай-Мульк-Ханум» (1946). Балет «Тиль Уленшпигель» по роману Ш. де Костера (1936) представляет собой редкий для отечественной музыки тех лет неоклассический опыт. Советские критики ругали балет за формализм, аполитичность, спектакль так и не был поставлен на сцене. «Отверженная партитура» настолько не соответствовала духу времени, что не нашла своего издателя.

В балете действенность исторических событий – коронация Филиппа, процессии еретиков и инквизиторов чередовалась с яркой обрисовкой корифеев – фламандского смельчака Тиля, неуклюжего Ламме, поэтичной, вечно женственной Неле. Повествование прерывалось эпизодами статического созерцания (антракт «Замерзшее озеро Зюдерзее»), мистическими экзальтациями, эпитафиями и сценами народных гуляний с шествием ряженых. В этой музыке царит маэстрия красоты, театральной игры, это яркий, многоцветный мир, порой не вписываемый в рамки реалий эпохи. Балет сверкал каскадом фламандских и испанских танцев, артистичных и изысканных стилизаций песен трубадуров, полных романтической иронии и стихийности. Отметим, что в советской музыке 30–50-х годов обнаруживается целый пласт подобного моделирования, оправданного художественной фабулой: завороженный менуэт из середины «Танца рыцарей» С. Прокофьева, танцы из балета «Спартак» А. Хачатуряна, стилизации коллективного балета «Четыре Москвы» – «Москва Ивана Грозного» Л. Половинкина, «Москва XVIII века» Ан. Александрова, «Буколический танец», «Танец царицы Тайах» из балета С. Василенко «Иосиф прекрасный». Реконструкции форм, жанров, стилей ушедших эпох раздвигали горизонты истории. Назовем в этом ряду гавот из Первого квартете-

та и «Пасторальную сонатину» из сборника «Три пьесы» для фортепиано С. Прокофьева, гайдномоцартовский финал его Флейтовой сонаты, Первый квартет Шостаковича со стилизациями форм старинных танцев.

Итак, содержательные линии музыки М. Штейнберга 20–40-х годов вписываются в общее движение советской культуры, но и отражают завуалированные, латентные пласты, претворяющие художественные модели, созданные в дореволюционной России. Образы Древней Руси запечатлены в духовных песнопениях и музыке «Царь Иоанн Федорович», орфическая тема прозвучала в пантомиме «Талант и маска», балет «Тиль Уленшпигель» явился мистериальным действом. Эти опусы демонстрируют позицию художника, принадлежавшего к типу антикультуры, отличному от лика советской культуры.

Возвращаясь к исходной мысли о содержательных мотивах творчества М. Штейнберга, отражающего противоположные типы мировоззрения «я» и «анти-я», можно говорить о некоем компромиссе притяжения и отталкивания. Мастер, отдавая дань политическому ангажементу, смог осуществить собственные замыслы, заражаясь исканиями разноголосого художественного окружения. Кроме того, в его сочинениях закреплялась и модифицировалась уже существующая традиция, одновременно появлялись ростки гениальных прозрений, получавшие свое дальнейшее развитие в сочинениях современников и последователей. От ретроспекций М. Штейнберга протягивается нить к классицизирующим тенденциям в отечественной музыке 60–80-х годов. Тема величия добра и красоты «Страстной Седмицы» с новой силой прозвучит в новой отечественной духовной музыке. Кукольная дансантность многих страниц музыки М. Штейнберга предвосхищает Шостаковича. Импрессионизм в петербургских акварельных корсаковско-лядовских традициях, сохраняясь в музыке М. Штейнберга, оживет в «Русских сказках» С. Слонимского, в Арфовом концерте Б. Тищенко.

Рассмотрение содержания советской музыки М. Штейнберга подтверждает справедливые слова Т. Левой о том, что «всходы, посеянные русским ренессансом, все-таки продолжали произрастать, в том числе и на ниве музыки, нити преемственности не прерывались окончательно, периодически возрождаясь в новых, неожиданных контекстах» [2, *163*]. Это свидетельствует о неразрывности культурного процесса, о том, что внутри официозного стиля советской России была внутренняя динамика, сохранялись импульсы, которые высвечивали вековые идеи, не совпадавшие с тоталитарной мифологией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М., 1997.

2. *Арановский М.* Расколотая целостность // Русская музыка и XX век. – М., 1997.

3. *Барсова И.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб., 2007.

4. *Гнесин М.* М. Штейнберг // Советская музыка. – 1946. – № 12.

5. *Должанский А.* Симфония-рапсодия № 5 Максимилиана Штейнберга // Пути развития узбекской музыки. – Л., 1946.

6. *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. – Л., 1984.

7. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.

8. *Мандельштам О.* Девятнадцатый век / Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. / Ред. Г. Струве и Б. Филиппова. – М., 1991. – Т. 3.

9. *Никольская Л.* Опыт художника (О работах композитора М. О. Штейнберга над обработками народных песен) // Советская музыка. – 1963. – № 8.

10. *Старцов А.* Перестройка ли? // Красная газета. – 1932, 25.01.

11. *Энтелис Л.* К исполнению 4-й симфонии «Турксиб» М. Штейнберга. – Л., 1933.

М. Боброва

ЖАНРОВЫЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ А. ЖУРБИНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

M. Bobrova

GENRE AND DRAMATURGIC PECULIARITIES OF A.ZHURBIN'S MUSICAL FANTASY «DOCTOR ZHIVAGO»

В статье рассматривается музыкальная фантазия А. Журбина «Доктор Живаго» с точки зрения синтеза академических и массовых традиций. В этом ракурсе исследуются вопросы либретто, жанра и драматургии произведения.

Ключевые слова: А. Журбин, Б. Пастернак, жанр, драматургия, синтез, традиции, новаторство.

A. Zhurbin's musical fantasy «Doctov Zhivago» is considered in the article from the point of view of synthesis of academic and popular traditions. The problems of libretto, genre and dramaturgy of the composition are analyzed from this viewpoint.

Key words: A. Zhurbin, B.Pasternak, genre, dramaturgy, synthesis, traditions, innovation.

Жанровая палитра отечественной музыки второй половины XX века – поразительное по своей пестроте и яркости, полное внутренней противоречивости явление. Подробное рассмотрение его составляющих представляет огромный интерес для музыковедов-исследователей, но, в то же время, и большие трудности: жанровая систематика, содержательные и стилевые аспекты сложны. В наибольшей степени это касается жанров оперы, симфонии, оратории, мистерии, которые синтетичны по своей природе. Относящиеся к ним произведения имеют статус полижанровых, особенностью которых является каждый раз неповторимое своеобразие сочетаний их жанровых составляющих. Оно способствует воплощению самых разнообразных содержательных композиционно-драматургических и содержательных идей (такова основная мысль в статье Г. Калошиной «Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку» [2]).

Несмотря на признание Александра Журбина как композитора в России, творчество его не освещено в музыкознании, не считая собственных книг композитора, одна из которых используется в настоящей работе. Творчество Журбина дает богатый материал для постановки многих проблем, характерных для современного музыкознания. Некоторых из них он касается в собственных размышлениях, в частности, «проблемы синтеза искусств, новаций в области взаимодействия массовых и академических традиций» [1, *16*]. Весьма показательное в этом смысле сочинение – музыкальная фантазия «Доктор Живаго», написанная по роману Бориса Пастернака.

Роман великого русского поэта Бориса Пастернака «Доктор Живаго» стал едва ли не самым знаменитым романом XX века. И на Западе, и в нашей стране он воспринимался, прежде всего, как политическое событие. Западных читателей, которые первыми смогли ознакомиться с этим произведением, роман заставил по-иному взглянуть на Советскую Россию. Многие литературоведы считают, что роман поэта перевернул все представления о романной форме и содержании, стал образцом поэтической прозы в русской литературе. В нем поэт сказал небывало глубокую правду о человеке, обществе и государстве, революции и советском строе. Правду, пропущенную через призму индивидуальной рефлексии.

Либретто этого произведения представляет собой *синтез различных литературных жанров и эстетических принципов.* Так, проза представлена обстоятельным эпическим повествованием, что идет от романной формы первоисточника. В нее вкраплены лирические стихи, привносящие черты поэмности. Повествовательность свободно соединяется с разными формами столкновения конфликтных сил, среди которых – переплетение сюжетных линий, сюжетные сломы, «скачки», точки столкновений.

При этом в либретто присутствуют разные литературные формы и разные уровни текста. Возвышенные, обобщенные лирические образы сосредоточены в стихах (частично заимствованных из тетради Юрия Живаго). Введены также тексты, напоминающие русские народные песни, прежде всего, солдатские, плачи-причитания. Наконец, прозаические тексты и диалоги характеризуют внешне действенный ряд, подчеркивая обыденность, приземленность ситуаций.

В сочинении взаимодействуют несколько драматургических уровней, каждый из которых включает определенные сюжетные линии: личностные и общественные столкновения, конфликты идей, нравственных идеалов. Драматически напряженный *внешнедейственный уровень* включает систему социальных конфликтов, связанных с историче-

скими событиями: довоенная жизнь, Первая мировая война, отречение императора, революция и социальное размежевание, гражданская война. Наряду с этим, здесь представлен и конфликт поколений, *конфликт отцов и детей*. На него проецируется один из символических конфликтов – *конфликт будущего (дети) и прошлого (отцы)*.

Второй драматургический уровень раскрывает *социальные перипетии*, которые отображаются в системе *личностных конфликтов*. Они образуют пять треугольников, воплощающих перекрестки жизненных судеб:

1. Лара – Юрий – Тоня.
2. Стрельников – Юрий – Лара.
3. Амалия Карловна (мать Лары) – Комаровский – Лара.
4. Тоня – Саша (сын) – Юрий.
5. Лара – Катя (дочь) – Павел.

Но ведущий конфликт – конфликт *Поэта*, олицетворяющего интеллигенцию, ее ответственность за судьбы страны, и *общества.* Последнее представлено как множество социальных слоев: власть (царь, революционный полководец), аристократия (Свентицкие, Комаровский), средний класс (ремесленники, швеи, портнихи), низший слой (солдаты, нищие, голодающие). Этот конфликт соединяет внешнедейственный и символический уровни.

Уровень внутреннего действия образован несколькими линиями:

Линия лирико-психологическая запечатлевает эволюцию чувств любви и ревности действующих лиц. Здесь реализуется *художественное время – время психологических переживаний*.

Этическая линия – оценка событий и поступков в партиях всех ведущих персонажей. Эта линия исследует систему ценностей цивилизации: измена – смена позиции, предательство; верность – Отчизне, вере, любви, жизни. Это – *время состояний*.

Мистическая линия – галлюцинации, сны, героев, их неотвязные воспоминания, связанные со *временем медитации*.

Третий уровень – религиозно-символический, вневременной. Он предстает в размышлениях и в системе пластических символов. В содержательных пластах спектакля спрессовано огромное число символов. Ими изобиловал и первоисточник, но в связи с тем, что действие в опере более лаконично, символы накладываются друг на друга, синтезируются, обобщая сценические ситуации, психологические конфликты. Система символических конфликтов носит философско-дискуссионный характер. Ведущая тема – *мифологема Пути:* пути-судьбы отдельного человека, исторического пути России, пути цивилизации. (В связи с этим возникает множество параллелей с романом А. Солженицына «Красное колесо»).

Развитие сюжета опирается не только на *профанное, векторное* время, но и на *сакральное, священное* мифологическое время, идущее по кругу. Через все сочинение проходит система кругов церковно-календарного года: Рождество (рождественская звезда), Крещение, Богоявление, Благовещение, Распятие, Воскрешение с многократным возвратом в исходную точку – Рождество. Осуществляется возврат через повторение десяти номеров с названием «Рождественская звезда». В музыкальной драматургии есть еще два возврата материала «звезды» – всего их получается 12.

Трагический путь *Поэта* ассоциируется с крестным, мученическим путем *Спасителя*. Автор то разъединяет образ-символ размышляющего интеллигента Поэта – рок-певца и поэта в действии – доктора Юрия Живаго, то соединяет их. Образ-символ звезды выступает как небесный знак и как символ гениальности, избранности и жертвенности.

Композитор назвал свое сочинение «музыкальной фантазией» по роману Бориса Пастернака. Поначалу кажется, что в этом определении жанра сочинения отсутствуют точные критерии и ориентиры, что автор словно вуалирует свой замысел. Однако на самом деле композитор вовсе не ошибся, и его сочинение совпадает с историческими моделями жанра. На заре искусства Нового времени в творчестве Яна Свелинка, Джироламо Фрескобальди фантазия была жанром не просто полифоническим, но еще и религиозным. Ее музыкальный тематизм опирался на складывающиеся тогда риторические фигуры и формулы, которые прочно базировались на религиозной эмблематике. Жанром со свободной структурой фантазия становится только во времена Баха, но и тогда не утрачивает своего драматургического напряжения и трагедийности, как, например, в органной Фантазии и фуге соль минор, в клавирной Хроматической фантазии ре минор. И позднее, фантазии Моцарта сохранили философскую ориентацию жанра, продолженную в романтических фантазиях Шуберта («Скиталец»), Шумана, Шопена, Мендельсона.

В партитуре «Доктора Живаго» собран поистине *полижанровый комплекс*. Тема полижанровости произведений многократно исследовалась отечественными музыковедами [4]. Определение «фантазия» означает, что автор избирает «идею свободного синтеза жанров и видов искусства» [1, *59*]. Как утверждает Э. Кампус, синтез этот применяется композиторами в жанре мюзикла вполне свободно, сочетая музыкальные жанры и формы весьма произвольно [3, *24–27*]. Например, в «Докторе Живаго» соединяются черты мюзикла, классической оперы, театрализованного концерта (шоу), оратории, эпической и лирической музыкальной драмы, рок-оперы, симфонической поэмы. Как видим, набор жанров весьма впечатляющ! Возникает некий аналог первоисточника – своего рода «музыкальный роман» в форме мюзикла и оперы, с особой ролью повествовательного начала.

Композиция целого выдержана в оперных традициях. Это номерная структура, где представ-

лены как сольные (арии Юрия, Лары, Антипова, кабалетта Комаровского, песня Лары и ее же ариозо), ансамблевые (любовно-лирические дуэты Юрия и Лары, Юрия и Тони, два трио разобщенных героев, дуэт Тони и Лары как совмещение разных пространств, хоральный квартет венчания). Персонажи общаются с разными слоями народных масс, что происходит в массовых сценах, где сталкиваются или диалогизируют герои и хор – явное напоминание о традициях древнегреческих трагедий.

Рассмотрим черты оперного жанра (традиционной и рок-оперы) в полижанровом комплексе «Доктора Живаго». Сочинение состоит из 42-х номеров, собранных в три действия. Самое развернутое первое действие содержит 15 номеров и осуществляет экспозицию образов основных персонажей: Поэт – рок-певец, он же Юрий Живаго – представлен в трех речитативно-ариозных номерах «Рождественских звезд», построенных как рок-композиции.

Первое соло Поэта, начинающего рассказ о Рождестве Христовом, включает изложение лейттемы Звезды (синтезатор), интонационный комплекс которой (*cis – e – gis* с форшлагом) на слова «Стояла зима, дул ветер из степи и холодно было младенцу в вертепе» является основой лейтмотива Поэта. В первом соло три раздела, пронизанные единым интонационным процессом. Вторая «Рождественская звезда» повторяет начало повествования, на фоне которого идет диалог Живаго и Стрельникова, здесь их конфликт достигает кульминации. Это эпизод *из будущего*, из финала третьего действия. Напряженность ситуации (Стрельников пришел убить Живаго) в конце эпизода сохраняется и разрешается только в № 41 (девятая «Рождественская звезда»). Третья «Рождественская звезда» продолжает повествование, начатое в первом соло Поэта с предельным усилением рок-элементов. Именно здесь полностью излагается фрагмент стихотворения Пастернака со словами: «Мерцала звезда по пути в Вифлеем. / Она пламенела, как стог, в стороне / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне». Тем самым, в повествование о Рождестве вовлекаются образы настоящего (намек на события в деревнях в годы Первой мировой войны и революции).

Здесь появляется новая лейттема – тема свечения, сияния Звезды. Размышления Поэта о Рождестве, его чуде и смысле продолжаются в дуэте Тони и Юрия «Рождество да Крещенье». Чистота их отношений сродни библейским образам Марии и Иосифа: «Пусть идут потихоньку года, превращая грядущее в прошлое. В нашу дружбу с тобой никогда не вмешается что-нибудь пошлое». Вступительная тема дуэта является лейтмотивом любви Тони и Юрия, он же лейтмотив Рождества, и звучит в припеве куплетной формы дуэта на слова «Иногда ощутимее, что в Москве постоянно зима: Рождество да Крещение, новогодняя кутерьма». Весь этот возвышенно-созерцательный дуэт – лирическое адажио на основе ариозного мелоса, жанров ноктюрна и хорала.

Помимо Поэта, главным персонажем первого действия является Лара. Ее характеризуют три экспозиционных сольных эпизода, собравшие типовые оперные формы. Прежде всего, это развернутая песня-романс юной гимназистки «Это все и смешно, и серьезно» с изложением ее лейтжанра – вальса, лирической лейттемы и задорной польки-скерцо (образ девочки-девушки). Затем следует утонченно-лирическая ария «Ласковые руки» в двухчастной форме, являющая образ трепетного ожидания неведомого чувства («За калитку, за ограду, вся в рождественском снегу, я ведь знаю, что не надо, но бегу, бегу, бегу»). Здесь проходит основная лейттема Лары и нежная лейттема ее ожидания любви на слова: «Ласковые руки и вздохи тайные, и надежды хрупкой дворцы хрустальные. Золотые жилы алмазной россыпи. Только бы мне выжить, дай силы, Господи».

На фоне последующего хора швей происходит ее знакомство с Комаровским. Она сразу догадывается о его совсем не возвышенных чувствах к ней, просит мать отказать ему, не зная об их истинных взаимоотношениях. События на балу у Свентицких, поворотные в судьбе Лары, приводят героиню к разочарованию в романтических ожиданиях, следствием чего, после сближения с любовником матери Комаровским, становится эпатирующее ариозо «Я, падшая» («Я – женщина из французского романа, я падшая»). Напряженно звучит средний раздел – кульминация ариозо: «Магдалины, подвиньтесь и дайте мне место в строю». Преображение, очищение образа Лары после перенесенных страданий происходит в самом конце оперы через ее любовь к Юрию.

Резко контрастно – как миру иллюзий и грез, так и пошлому бытовому фону – представлен Антипов (Стрельников). Вначале он появляется в мастерской Амалии, и его речь «Революция – это страшно… Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» поражает Лару своим натиском. Ее слова: «Сагитируйте меня» вызывают его единственную в своем роде арию, построенную как агитационная речь, на основе текстов большевистских лозунгов («Заводы – рабочим, земля – крестьянам»), облеченных в маршевые ритмы, с фанфарными и декламационными возгласами. «Возле самой дороги железной, я родился под скрежет металла. Колыбельной была „Марсельеза“, букварем – первый том „Капитала“». И текст и музыка – своего рода героическая молитва Богу революции – Марксу: «Дай мне силы, товарищ Маркс, укрепи меня в истинной вере», воплощенная автором не без сарказма. Лирический пластический эпизод (пантомима) характеризует любовные отношения Амалии (матери Лары) и Комаровского.

Широко представлена в первом действии бытовая сфера, прежде всего, жанровая, в сценах в швейной мастерской, хоре гимназисток. Ее

обобщением является сцена бала у Свентицких, где Лара знакомится с Комаровским. Песенно-танцевальная сюита бала, образующая развернутую рондо-сонатную форму, эмоционально готовит взрыв драматических чувств героини. Сцена включает две вальсовые темы сквозного характера – страстный мужской вальс («Словно шторм, словно смех, словно ветер, ворвавшийся вдруг, этот вальс закружил, заплясал нас с тобой» – в качестве главной партии) и вакхический, гимнический лейтвальс любви («Сердце бьется, сердце рвется, разрывается на части»), ранее прозвучавший в увертюре, – в качестве побочной партии. Их реминисценция появится в третьем действии как характеристика Юрия Живаго. В середине сцены врываются демонстранты с лозунгами «Покончим с развратом, тиранством и барством, кухарка должна управлять государством», звучащими на материале маршевых лейтмотивов революции.

Драматические кульминации первого действия готовятся именно этой картиной бала и *сценой втроем* в доме Лары и Амалии, которая проходит на фоне хора гимназисток в ритме рока со зловещим текстом, предваряющим будущую трагедию: «Он однажды принес мне арбуз. Длинный нож, странный хруст, преступление без мотива. Черных косточек метки судеб… На круглом столе, как топор палача, полукружье кровавой мякоти». Появление Комаровского приводит Лару в сильное душевное волнение: «Господи, господи, как это могло случиться, когда стыдно, не может быть иначе». Комаровский восхищается своими возлюбленными: «Боже, как они прелестны – мать и дочь. Но соблазн не каждый превозможет». Здесь же настороженные реплики Амалии: «Я его никому не отдам». Ее страшное открытие приводит к трагедии. Антипову, вошедшему со словами: «Я по поводу забастовки», Лара горестно сообщает: «Мама наложила на себя руки». Она вновь и вновь повторяет мелодию из ариозо «Магдалины, подвиньтесь… Я падшая».

Уже в первом действии, где, как мы видели, представлены все драматургические блоки, большое место занимают символические обобщения. Помимо «Рождественских звезд», это еще и № 3 «Вагоны». Быстро, почти скороговоркой, в ритме токкаты хор произносит: «Вагоны, вагоны... несутся, спешат эшелоны, и тише звучат вдалеке, в тишине заоконной и стон по умершим, и громкие рожениц стоны». Основной образ хора – образ энергетики движения, вечного круговорота жизни и смерти, суеты. В главной теме два основных мотива – мотив-символ круга и оркестровый мотив агрессии. Текст полон символов и аллегорий: «Лишь молнии небо позволено резать на две половины. Сметая границы, кордоны, плевав на резоны, кромсают и режут страну на зоны составы теплушек, солдат эшелоны». В середине возникает образ весны. Вновь включается элегический вальс на барочном мотиве сожаления: «А по рощам соловьи, по лесам кукушки, кто чужие, кто свои, коли все одной крови в этой заварушке?» Как символ разворачивающейся в стране трагедии стоит на полустанке одинокий человек, «всю жизнь уложив на убогие санки», а мимо проносятся все новые вагоны. Темы этого хора возобновляются во втором действии (№ 21 и 25), где они поручены хору сестер милосердия, принимающих раненых.

Второе действие содержит уже 14, а третье – всего 13 номеров, причем многие представляют собой реминисценции предыдущих эпизодов и музыкальных тем, как это свойственно зонам драматургического развития (разработки) и репризы. Второе действие включает несколько острых драматургических переломов. Первый – развитие и завершение линии Лара – Комаровский. У последнего в спектакле два сольных фрагмента: во втором действии это Танго сладостной мечты о Ларе, в третьем – Кабалетта как пародия на героическую песню. В начале второго действия Комаровский представлен моносценой, где он пытается себя успокоить. Ее первый раздел – молитва: «Господи, два года мы с ней на расстоянии, забыть ее пытаюсь». На оркестровом мотиве из третьего номера «Вагоны» ритмически напряженная тема («Это просто ночная услада, это просто полуночный блуд. Это просто одна среди многих – получить, позабыть и уснуть») звучит как своего рода гимн сластолюбца. Третья тема – лирический вальс Комаровского: «Лара – Божья красота, Лара – Божий дар и Божья кара». Вообще в сочинении эти два слова – дар и кара – часто упоминаются.

Следующий номер, «Второй бал у господ Свентицких», во время которого Лара пытается убить Комаровского, – одна из кульминаций драмы. В этой сцене несколько микроэпизодов-кадров, движение которых подчинено принципам киноискусства. Первый «кадр» – диалог Комаровского с приятелем на фоне вальса, второй – эпизод с масками, на который реагирует Тоня: «Растает снег, ты окончишь университет, ты наденешь маску врача». И Живаго удивляется: почему маску? Тоня утверждает, что он поэт, а не доктор. «Доктор – это маска, ибо Чехов – не поэт, а Блок – не доктор». Эти два призвания несовместимы. Появление Лары отмечено вальсом любви («Сердце рвется») в оркестре как ее лейттемы в данный момент (этот вальс за персонажами не закреплен). Параллельно идет гротескная беседа приват-доцента и учителя словесности о метафизике искусства. Звучат странные ламентозные всхлипывания секунд, и вдруг грохочет выстрел, создаваемый с помощью эффектов сонористики и обрывков лейттем. Живаго оказывает помощь Комаровскому, он только ранен. В конце вновь звучит тема вальса любви, но уже как тема Живаго. Так автор показывает возникшую страсть Юрия к Ларе.

Но следующий за этой сценой № 19 называется «Хорал-кадриль». Такое странное жанровое смешение вызвано стремлением автора объединить обряд венчания двух пар героев (Лары и Павла, Тони и Юрия) как свадебное хождение по

кругу – преддверие будущих жизненных любовных кругов, из которых не выбраться, и кадриль как танец двух пар, во время которого в парах меняются партнеры. Все герои повторяют одну и ту же восхитительно изящную музыкальную фразу: «Нам задан вопрос святой простоты: согласна ли я, согласен ли ты» на фоне хорала электрооргана в ритме кадрили. В оркестровом вступлении звучит хоральная тема синтезатора, построенная на лейтмотиве вальса любви и вальса «А по рощам соловьи». Отдаленно звучит ритм польки-скерцо.

Последняя лирическая тема особо знаменательна: «Хождение по кругу, кадила сладкий дым, отныне мы друг другу навек принадлежим», представляющую обращенный лейтмотив Поэта и тему тревоги из № 3 «Вагоны». Развитие линии Поэта – рок-певца продолжено в этом действии в № 20 и 29. В «Рождественской Звезде–4» появляется образ волхвов. Именно в этом стихотворении Пастернака живет чаемое им христианство. Все разнообразнее и напряженнее здесь развитие лейтмотивов Поэта и двух лейттем звезд, продолжающееся в аналогичных эпизодах третьего действия.

Напротив, «Рождественская звезда–5» является тихой кульминацией этой линии: отсутствуют средства рок-музыки, зато проявляются во всей полноте оркестровые ресурсы. Исполняет эту «Звезду» хор, берущий на себя функцию повествователя. Мелодическая линия опирается на секстовый лейтмотив поэта, но в ином ритмическом облачении. Поэт повествует о пришествии ангельского воинства: «По той же дороге… шло несколько ангелов в гуще толпы», звучит приглушенный диалог Марии и волхвов. Троекратное повторение в сцене мотива переливающегося сияния придает композиции сцены черты рондо. Завершение сцены – повествование о толпах людей, пришедших к младенцу: «топтались погонщики и овцеводы, ругались со всадниками пешеходы».

Путь к Спасителю, к сыну Божьему прочерчен через всю событийную линию и завершается в самом конце третьего действия и составляет смысловой стержень сочинения. Это своего рода встречная нить, протянутая из прошлого в будущее. Становление идеи Веры, идеи Искупления за все ужасы войны и революции составляет важнейший, глубинный пласт произведения. Гимническое проведение темы Рождества в окружении и переливах звездных лейтмотивов, силами оркестровых ресурсов и ресурсов рок-музыки становится кульминацией художественного процесса в Эпилоге мюзикла, в котором торжествует концепция Просветления и Преображения.

Рубеж войны и мира проходит в № 21 «Проводы», этот номер одновременно является первой реминисценцией композиции «Вагоны», обе темы которой звучат здесь более сдержанно и трагично. Дуэт Лары и Тони, в разных частях пространства страны прощающихся с мужьями, подхватывает трагическую линию. Драматические возгласы Лары, не пускающей на фронт Антипова, противопоставлены тихому прощанию Тони, пытающейся успокоить Юрия: «Не думай о нас, мы с Сашей сильные. Благословляю тебя». Последние слова Тони звучат на фоне темы Рождества, выступающей в спектакле еще и темой-символом верности и Веры.

В № 23 «Прощальный марш» – параллельно развиваются диалоги прощающихся мужчин и женщин. Решимость мужчин отправиться на войну усиливается несчастьем в браке. Бравый марш Павла («Коль Отчизна сказала, что надо, коли выпала черная масть, это высшая честь и награда за любимую Родину пасть») психологически мотивирован его упреком жене: «Ты меня никогда не любила, слава Богу, война прогремела». На фоне хора и соло Антипова идет прощание Тони и Живаго, уставшего от смирения и беззаветной верности супруги: «От влюбленного кроткого взгляда на войну хоть врачом, хоть солдатом. Лучше быть распятым, чем всегда пред тобой виноватым».

Уже в следующем № 24 «Отречение царя» хор женщин (рефрен номера) будет оплакивать сыновей: «Ну, куда же вы с голыми шеями, неужели под пули немецкие». Хор причитает на типичных ритмических формулах в размерах5/8, 6/8, так знакомых по творчеству Мусоргского или Римского-Корсакова. Боль и отчаяние женщин накладываются на другой плач в том же ритме, но звучащий из другого пространства, – плач Николая II: «И сомнений бессонных мучение, и последней решимости ад, от любимых своих отречение, пред которыми ты виноват…»

Следующий номер «Вагоны» – новая, более жесткая реминисценция с более трагическим текстом и отчаянным припевом – исполняется хором сестер милосердия: «Уносятся в черную даль эшелоны, убитых молчанье и раненых стоны». В номере противопоставлены хор женщин и хор мальчиков. Хор женщин сокрушается: «Кто просил вас фортуну испытывать, а теперь вас геройски убитыми не спасти ни лекарством, ни скальпелем». Лейттема соловьев примиряет спорящих: «А по рощам соловьи, по лесам кукушки. Все мы, в общем, муравьи в этой заварушке». На этом фоне звучит любовный дуэт Юрия и Лары «Гончарный круг»: «На этом круге плач и стон, и кругом мир весь ограничен. Судьба, затертая до дыр скупыми рамками приличий». Только любовь может противостоять ужасам войны. И здесь в дуэте, вновь, как символ жизни и радости бытия, звучит тема «Ласковые руки».

Линия реминисценций продолжена и в № 27 «Рождество да Крещенье», где повторяется припев из № 11. По тексту это письмо на фронт Тони, получившей стихи, посвященные Ларисе, и выказывающей полное понимание ситуации. Это удивительно теплый и светлый номер, наполненный чудесной мелодией, пронизанной духом верности и любви, несмотря на текст: «А когда будет нужен глоток, ароматом напитанный прошлым, сына я отведу на каток, и в снежки поиграю немножко».

Припев «Рождество да Крещение» исполняется Тоней и Ларой, которая прощается в этот момент в другой части России с Юрием: «Вы должны вернуться, я должна остаться». Они много раз повторяют эти слова как клятву-причитание и в имитации, и совместно, ибо трудно расстаться навсегда.

Третье действие открывается арией Живаго с хором – реминисценцией № 3: «Какие могут быть причины куда-то тащиться в разбитом вагоне». И ответ: голод. Соло Живаго строится на лейтмотиве Поэта. Так, в музыке, постепенно происходит превращение доктора в художника. Номер написан в сонатной форме с изменением тональности в соло Живаго (побочная партия): «Терпенья набраться, до места добраться…» В сопровождении темы вечного движения у хора («Плевать нам на красных, плевать на зеленых»), помимо тематизма номера «Вагоны», звучат отголоски темы «Ласковые руки». В кульминации на выкрики «Голод, голод!», под хроматическое кружение токкаты, прорывается лейттема революции.

«Провинциальная кадриль» (№ 32) – песня Лары с хором. Как знак отдаленности от Москвы с ее голодом и суетой (скерцозная скороговорка: «Мы, слава Богу, далеко от столицы, тут, слава Богу, так легко затаиться, есть всего понемногу»), композитор использует средства стилизации классического тематизма, очень похожие на гавот из «Классической» симфонии Прокофьева. Здесь, в далекой провинции, Юрий вновь встречает Лару, их дуэт «Как тесна Земля» построен на развитии тематизма первого дуэта («Гончарный круг»), лейтжанрах и лейттемах. Узловой этап драматургии – трио «Измена или не измена». В лирическом припеве ощущаются связи с адажио из балета Глазунова «Раймонда».

Юрия забирают в свой отряд красные. Новый этап развития «Рождественской звезды» приводит к кульминации развития женских образов: это дуэт ставит рожающей Тоней и принимающей у нее роды Ларой. Ситуация примиряет конфликт и перед лицом отсутствия Юрия, Тоня решается уехать за границу с детьми. Письмо из Парижа и вальс-реминисценция из сцены бала готовят возвращение к конфликту Стрельникова и Юрия, с которого началось действие. Гибель Стрельникова становится развязкой драмы. Венчает сочинение два номера на стихи из тетради доктора Живаго – Финал и Эпилог. В последнем, наконец, определяется художественная концепция христианской трагедии с зоной Просветления в конце сочинения.

Сочинение строится на стилевом конфликте – атрибутах классического и романтического стилей, приемах рок-музыки, элементах джаза и поп-музыки, приемах современных композиторских техник. Такой «симбиоз» присущ большому количеству авторов современных авторов.

Яркий мелодизм, многообразие использованных средств, четкость структуры отдельных эпизодов и целого (множественное рондо), что так прекрасно дополняет свод символов сочинения, делает его привлекательным для слушателя наряду с глубиной и масштабностью идейного содержания и вдохновенно выстроенной концепции Преображения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Журбин А. Композитор, пишущий слова: о себе и своей работе. – М., 2005.

2. Калошина Г. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: Материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001.

3. Кампус Э. О мюзикле. – Л., 1983.

4. *Нейштадт Н.* Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра. Сб. трудов. – М., 1981. – Вып. 54.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Г. Калошина

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ И. БРАМСА В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ (К проблеме идейно-художественной концепции)

G. Kaloshina

I. BRAHMS's THIRD SYMPHONY IN THE ACADEMIC COURSE OF HISTORY OF MUSIC (TO THE PROBLEM OF IDEAL AND ARTISTIC CONCEPTION)

Автор статьи концентрирует внимание на анализе содержательных аспектов произведений И. Брамса, подробно рассматривая Третью симфонию, адресуя данную методологию студентам и учащимся колледжей.

Ключевые слова: И. Брамс, симфонии, музыкальное содержание, художественная концепция.

The author of the article concentrates on the analysis of the content aspects of I Brahms's works examining the Third Symphony in details and addressing this methodology to the students of high schools and colleges.

Key words: I. Brahms, symphonies, musical content, artistic conception.

Цель данной статьи – стремление помочь студенту или учащемуся колледжа найти «ключи» для раскрытия содержательных аспектов сочинений И. Брамса, внешне достаточно «закрытых», не имеющих программы или иных разъяснений самого композитора. Понять и осмыслить их помогают другие творения (вокальные и хоровые), написанные в непосредственной близости от чисто инструментальных. В этих сочинениях-«спутниках», имеющих текстовую основу, появляются интонационно-тематические элементы, которые нередко становятся темами инструментальных сочинений. Такой путь «расшифровки» внутренних смыслов произведений великого композитора намечен в монографиях М. Друскина [8] и Е. Царевой [16], рассуждения которых использованы нами в дальнейшем.

Объемы отечественных и зарубежных источников по творчеству Брамса несопоставимы. Монография М. Друскина была закончена в 1959 году и явилась первой на русском языке. При всей скромности ее масштабов, в ней дана сжатая, почти тезисная характеристика всех жанров творчества композитора. Автор характеризует художественный мир мастера, обрисовывает проблематику творчества, характеризует отношение Брамса к музыкальной классике и современным композиторам, отмечает близость к романтическому искусству. Для Брамса, считает М. Друскин, характерны строгая дисциплина мышления, экономия выразительных средств, железная логика музыкального развития, основанная на использовании классических структурных закономерностей, опора на бытовые песенно-танцевальные жанры.

До появления этой брошюры о Брамсе существовало всего четыре источника на русском языке: статья И. Соллертинского о его симфониях [15], высказывания Б. Асафьева [2], главы о Брамсе в учебнике по музлитературе Б. Левика [13] и по истории музыки – того же М. Друскина [9]. Для сравнения заметим, что появившаяся в русском переводе в 1965 году монография немецкого исследователя Карла Гейрингера [5] указывает около восьмидесяти источников на иностранных языках. В большинстве своем это монографии. Однако именно М. Друскин, вслед за И. Соллертинским, характеризуя симфонии композитора, предлагает толкования их художественных концепций.

Сосредоточим свое внимание на концепции одного из самых ярких и популярных сочинений композитора – Третьей симфонии. Она часто исполняется в концертах в силу особой демократичности музыкального языка, в особенности ее третьей части, ставшей элегической эмблемой романтической эпохи, музыкальным символом мотива утраченных иллюзий. В таком качестве она используется в кинофильмах, например, по роману Т. Манна «Будденброки», и даже в рекламных роликах.

Прежде всего, надо подчеркнуть, что симфонии композитора образуют единый *целостный метацикл*. Это отмечал уже Ф. Грасбергер: «Четыре симфонии Брамса можно рассматривает

как четыре этапа жизни композитора. Первая и вторая – это мятеж и успокоение. Третья и четвертая – это уверенность в своей жизненной позиции и уход в себя» [6, *46*]. Действительно, логика целого в этом четырехчастном метацикле образует «перекрестную рифму»: Первая и Третья симфонии представляют собой разновидности трагедийной концепции, а именно *религиозно-философскую трагедию.* Вторая и Четвертая противостоят друг другу как триумф жизни, праздничного бытия (Вторая симфония представляет собой мифологему австрийского, точнее венского, праздника) и торжество смерти (Четвертая симфония). Так противопоставлены Гармония и Дисгармония как два начала бытия, а между ними – человек, ищущий истину, чему посвящены Первая и Третья симфонии.

К тому же, все четыре монументальных полотна пронизаны едиными интонационными элементами. Прежде всего, это специфически «брамсовский» фанфарный комплекс (терцово-секстовая «романсная фанфара»), который присутствует во всех четырех симфониях и является их лейтмотивом. Есть еще ряд барочных риторических фигур (мотивы креста, греха, шествия, распятия, лабиринта, сожаления, жалобы и др.), выполняющих во всех симфониях символическую функцию. Через весь метацикл проходят также два основных лейтжанра – хорал и вальс. Хорал – олицетворение молитвенной медитации, созерцания, размышления: Первая симфония открывается хоралом судьбы, а завершается хоралом «надежды на воскресение», Четвертая также открывается «посмертным» хоралом-мольбой «Господь, прими мою душу», а завершается трагическим хоралом триумфа смерти. Следовательно, в метацикле присутствует метафорический образ-символ Креста: Первая – Третья, Вторая – Четвертая симфонии. Философские размышления над универсальными проблемами жизни, смерти, веры, сомнения, судьбы-пути, целей и смыслов бытия разворачиваются в субъективном сознании художника-мыслителя. Вместе с тем, симфонии связаны попарно: Первая и Вторая – контрастны как трагедийный и жизнеутверждающий циклы; Третья и Четвертая основаны на близких драматургических идеях, но имеют разные развязки: светлой надежде на спасение через идею веры и любви противостоит трагическая катастрофа.

Надо сказать, что именно симфонии, наряду с монументальными вокально-хоровыми сочинениями, концентрируют в себе философские идеи автора. Они являются сосредоточением его мировоззренческих поисков. Не случайно он так долго и мучительно их вынашивал. Поэтому первые две симфонии стали итогом его зрелого периода творчества, а Третья и Четвертая – кульминацией позднего периода.

Симфонии концентрируют все, что «разлито» в его творчестве. А такое важнейшее качество как афористичность, лаконизм делает возможным поразному интерпретировать его художественные концепции. Это же является основой для трактовки его творчества в русле классических установок, трактовок, устоявшихся в музыкознании как истина в последней инстанции и с чем мы в корне не согласны, ибо в его творчестве наблюдается тесное взаимодействие трех стилей – барокко, классицизма и романтизма. Романтически мыслящий, чрезвычайно субъективный художник для ориентиров своих размышлений избирает константы двух предшествующих стилей: знаки Гармонии и Идеала, в основном, близки классическому стилю, знаки Дисгармонии, Смерти, Трагедии – тематическим и фактурным элементам барокко (с отдельными отклонениями от данной закономерности).

Как и все симфонии композитора, Третья создана в Вене, городе, который был родиной этого жанра. Брамс прекрасно осознает себя наследником этих традиций. Он обожал Вену, ее жителей, наслаждался музыкальной атмосферой этого города: «Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу пить мое вино там, где пил его Бетховен. Веселый город, красивые окрестности, участливая живая публика – как все это вдохновляет художника! А еще к тому же священная для нас память о великих музыкантах, чьи жизнь и творчество здесь все ежедневно напоминает» [8, *124*]. Действительно, здесь все рядом: места, где жил или бывал Шуберт, собор, где мальчиком пел Гайдн, знаменитое кафе с автографами всех великих композиторов, Пратер – парк, где Бетховен, прогуливаясь, записывал эскизы будущих творений. Брамсу, когда он только приехал в Вену, было почти тридцать, слава, почет – все было впереди, а город был буквально пропитан самой разной музыкой. Музыкальные сообщества исполняли крупные сочинения, а в парках можно было наслаждаться вальсами обоих Штраусов. В доме, где Моцарт писал «Дон Жуана», а Бетховен импровизировал для Моцарта, жил пианист Ю. Эпштейн, с которым Брамс будет много выступать, и не только в Вене. С самого начала своего пути Брамс ощущает себя продолжателем Шумана. Но многие авторы считают его в большей степени, чем он есть, приверженцем классических традиций, именно потому, что Вена породила практически всех композиторов, которые зовутся «венскими классиками».

Третья симфония, фа мажор, ор. 90 была закончена в 1883 году, в год смерти Вагнера, и впервые была исполнена оркестром венской филармонии 2 декабря этого же года под управлением Ганса Рихтера. Премьера прошла с большим успехом, несмотря на отдельные попытки сторонников «музыки будущего» (имеются в виду поклонники Вагнера, Листа, Вольфа) освистать новую симфонию. Г. Вольф в своей рецензии назвал симфонию «кротовой норой», из которой нет выхода. Композитор, по мнению рецензента, словно «тычется» слепым носом в стенки этой норы, не зная, куда его выведет новый выход [17, *265*]. При всей абсурдности этого образа, в симфонии, по сути, *экзистенциальной, ставящей проблему выбора Пути*, некоторые особенности процесса развития парадоксально подтверждают мнение Г. Вольфа.

В своей монографии К. Гейрингер рассказывает, что на создание Третьей симфонии Брамса вдохновила певица Германа Шпис, исполнявшая партию сопрано в его Рапсодии для голоса с оркестром. Они познакомились в 1882 году, за год до написания симфонии. Брамс даже собирался жениться на ней. Интересно, что певица называла свое увлечение Брамсом «страстью к Иоганнесу». Невольно проводится параллель со «Страстями по Иоанну» Баха. По-немецки эти фразы пишутся одинаково. Поэтому К. Гейрингер усматривает в этом сочинении возвышенно-лирическую концепцию, связанную с темой обретения любви. Согласно такой трактовке, главная партия – встреча, побочная – совместное времяпрепровождение, а религиозно-философское начало, которое пронизывает всю симфонию, – исполнение Германой религиозно-философских сочинений Брамса.

По мнению же М. Друскина, Брамс трактовал свои симфонические композиции в согласии с Бетховеном – как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Содержание окаймляющих частей обычно наделено напряженной конфликтностью, тогда как средние служат лирическим отдохновением. В таком толковании музыкально-драматических концепций проявляется своеобразная творческая манера Брамса: в симфонический стиль он привносит черты камерности. М. Друскин объясняет это так: «При всем том, что Брамс неустанно приникал к неиссякаемому источнику народной песни и учился у классиков лепке рельефных образов, музыка его сложна, отражая противоречивость современной действительности. Эта сложность коренится в необычайном богатстве оттенков, переходов из одного состояния в другое, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер, наконец, в показе изменчивости этих состояний, их многозначности. Но специфические красочные моменты, к которым тяготеют Лист и Берлиоз, его не привлекают. Брамс более графичен, чем колористичен» [17, *31*].

В Третьей симфонии Брамс возвращается к образам борьбы. Подобно Первой, эта симфония содержит много страниц патетической музыки. С самого начала цикла преобладают героически-действенные образы. Главный лейтмотив вторгается в музыку других частей подобно вызову судьбе: точно по Бетховену. М. Друскин ссылается на Пятую симфонию классика. Присутствует также аллюзия сквозного лейтритма Пятой симфонии Бетховена – мотива судьбы. Описывая музыку Andante, М. Друскин указывает на ее «величаво-спокойный характер» в крайних разделах. Средний же, словно предчувствие будущих схваток, носит «ожесточенный» характер, с чем нельзя согласиться. «Светло-печальное» настроение, столь специфичное для Брамса, господствует в III части. Развязка «неистовой схватки с судьбой» перенесена в финал – центр тяжести цикла.

Столкновение и борьба различных тем-образов рождают своеобразную трактовку структурных закономерностей сонатного allegro – в репризе отсутствует главная партия. Кстати сказать, М. Друскин не указывает жанрового наклонения главной партии. Он определяет только ее характер, говоря, что это «мужественно-героическая тема». «Но в самый острый момент катастрофы, – пишет М. Друскин, – буря внезапно утихает. Как и в I части, Брамс не показывает завершения борьбы, окончательного итога битвы: буря страстей отгремела, мягко струится свет, просветленно звучит мужественно-героическая тема, с которой начиналась симфония» [8, *39–41*]. Автор указывает на то, что итог *неясен*, вопрос так и остается без ответа.

Мнение М. Друскина подтверждает, казалось бы, общая направленность творчества Брамса в тот период. Произведения-предшественники симфонии – Рапсодия на текст из «Зимнего путешествия по Гарцу» Гете для альта, мужского хора и оркестра ор. 53; «Песня судьбы» на текст Фридриха Гельдерлина для хора и оркестра ор. 54; «Триумфальная песня» на текст из 19-й главы Откровения святого Иоанна Богослова для баритона, восьмиголосного хора и оркестра ор. 55; «Нения» на текст Фридриха Шиллера для хора и оркестра ор. 82; «Песня парок» на текст Гете для шестиголосного хора и оркестра ор. 89.

Все это – произведения философского плана, ставящие проблемы жизни и смерти. Их основной содержательный аспект – светлая печаль о том, что и все самое прекрасное, совершенное – смертно, рождает единый образ в стиле, близком хоровым мотетам композитора. Тема судьбы, роковой предопределенности соединена с образами утешения и торжественной просветленности. Если «Нения» выросла из заключения «Песни судьбы», то «Песня парок» (из драмы Гете «Ифигения в Тавриде») является развитием образов ее второй части. Последнее произведение этого своеобразного цикла из четырех частей (Рапсодия, «Песня судьбы», «Нения», «Песня парок») стало, как это будет впоследствии с метациклами его симфоний и скрипичных сонат, трагическим финалом.

Образ судьбы как проклятия, тяготеющего над миром, – один из основных образных стержней произведений этого периода. Главную мысль «Песни парок» Гете высказывает в предшествующем ей монологе Ифигении: «Исчезает все: И страсти отмирают, и величье идет на убыль. А проклятье – нет?» Знак вопроса не случаен. В отличие от трагедии Еврипида, Гете акцентирует в «Ифигении в Тавриде» идею преодоления мрачной судьбы, на которую осуждены Атриды – род Тантала. Тот же вопрос, ту же попытку преодоление мрачной судьбы, элегическую пронзительность мы найдем в Третьей симфонии. Сквозным ее элементом, что чрезвычайно важно, является фанфарный вопрос – комплекс, который представлен подголосками главной партии и содержится в хоральном первом лейтмотиве цикла (два первых такта), где две фан-

фары (восходящая и нисходящая) противонаправлены друг другу. Незадолго до написания Третьей симфонии он заканчивает вокальный цикл «Песни Магелоны», где фанфара – мифологема Пути, как и в цикле «Четыре строгих напева».

Е. Царева делает упор на другие аспекты сочинения, ссылаясь в связи с этим на И. Соллертинского и Б. Асафьева. И. Соллертинский называет симфонию «патетической одой». Асафьев указывает: «Третья симфония – симфония сочных контрастов и нервных вспышек – отличается любопытным свойством: каждая из четырех частей ее в итоге развития приводит к успокоению и лирическому завершению. Это особенно характерно для финала, в основе которого лежит беспокойно настороженная, но как бы сдерживающая себя тема, и для первой части с ее бурным вдохновенно-темпераментным началом» [16, *248*]. Далее автор монографии подчеркивает черты поэмности как одного из принципов *романтического* симфонизма [16, *252*]. Таким образом, ее концепция существенно отличается от предложенной Друскиным.

На наш взгляд, симфония является идеальным воплощением *концепции религиозно-философской трагедии*. Как мы уже отмечали, религиозно-философский контекст имели все произведения-предшественники. И симфония с ними связана рядом интонационных нитей. Появление религиозно-философской трагедии было предсказано Фридрихом Шлегелем, который полагал, что христианство есть незримая сущность поэзии. В его классификации психологическая трагедия – низшая форма трагического, а философская трагедия шекспировского типа – несравненно более высокая ступень, высший род современного театра с особым типом драматической развязки, «когда из смерти и страдания возникнет новая жизнь и просветление, преображение внутреннего человека» [1, *25*].

В трагедии такого рода несколько драматургических этапов: *Грех – Катастрофа – Развязка – Преображение* (эта формула, намеченная А. Лосевым, доказана в работах Н. Бекетовой, И. Деминой, Г. Калошиной[1]). Мир и Жизнь отображаются здесь во всем многообразии. Философский сюжет движет высокая мысль, пронизывающая все уровни художественного содержания. Такая трагедия, по Шлегелю, должна не только заключать загадку бытия, но и подсказывать пути ее решения, ибо в ней утверждаются как высшие субстанции идеи Веры и Бога, конфликт преодолевается изнутри, а страдания и смерть есть путь к преображению. Конфликт не снимается, а как бы переносится на другой уровень осмысления. В таком виде концепция религиозно-философской трагедии закрепляется в драматических сочинениях Л. Тика, Г. фон Клейста, мифологическом театре Геббеля и Вагнера.

Иной вариант обоснования принципов христианской трагедии изложен В. Гюго: «Два враждебных начала – дьявольское и Божественное – всегда противостоят друг другу и спорят за Человека от колыбели до его могилы, что отражается в расщепленности сознания, борьбы в нем двух начал: „зверя“ и „Бога“, „зла“ и „добра“. При этом образ провидения в понимании христианской драмы приобретает самостоятельный смысл, как мера оценки происходящего, и в этом контексте тема Возмездия вырастает по сути из борьбы полярных страстей и ими определяется» [7, *86–88*].

Следующий этап эволюции подобной концепции – программные циклы «Фауст-симфония» Листа, Симфония Франка. Окончательное формирование этой концепции происходит в симфоническом творчестве мастеров второй половины XIX века: Брамса, Брукнера, Сен-Санса. Генезис ее в каждом случае различен. Для Брамса и Франка отправной точкой послужила симфония – психологической драмы, для Брукнера, Сен-Санса – эпический тип драматургии. Отсюда различие моделей цикла в их творчестве. Но есть и общие моменты: они остро ощутили трагический разлом времени, раскрыли невозможность жить в мире, утратившем первоначальную гармонию. Ряд особенностей приближает симфонию к своего рода философской дискуссии, что вполне естественно для таких авторов как Брамс, Брукнер, Франк, так как они религиозны и склонны к трансцендентному, постоянно размышляют о сущности бытия и месте человека в мире.

Сохраняя типично романтическую тематику – разлад художника с обществом, одиночество, недостижимость идеала, – Третья симфония Брамса переводит эти темы в нравственно-этический план, вовлекает слушателя в религиозно-философские дискуссии вокруг антитез: Человек – Космос, Вера – Неверие, Жизнь – Смерть. В драматургии цикла присутствует символический уровень, представленный рядом символов: Рок, Смерть и Вечность, Хаос и Покой, Свет и Мрак, которые реализуются через ряд риторических формул, опору на разные типы хорала (протестантского, григорианского).

Драматургические процессы разворачиваются в нескольких взаимосвязанных пространствах с разным течением времени. Остроконфликтное психологическое пространство импульсивно, взрывчато. Иной характер носят медитативные зоны: здесь нет места Времени – Событию, все заполняет Время – Состояние. Драматургическая структура цикла становится иерархичной[2], пред-

[1] См. об этом подробнее в [10].

[2] В одном из выпусков настоящего издания («Южно-Российский музыкальный альманах–2007». – Ростов н/Д, 2008) была опубликована моя статья «Музыкальное произведение как иерархическая система», из которой в результате многочисленных сокращений выпала сноска на работы доктора философских наук И. В. Малышева, за что я приношу ему свои искренние извинения. В его работе «Музыкальное произведение: эстетический анализ» (М.: РАМ им. Гнесиных, 1999), обобщающей цикл исследований разных лет, теоретически обоснована представленная мною в статье модель шестиярусной организации формотворческих и содержательных процессов в музыкальном произведении, хотя И. Малышев не использует термин «иерархическая система». Замечу, что идея многоярусности процессов му-

ставляя собой ряд восходящих ярусов. Первые три части образуют экспозиционный ярус. В первой части представлен герой, размышляющий о смысле жизни и ценностях ее: героический подвиг и триумф – главная партия; уютный мирный быт народа – побочная партия; религиозный путь Веры – основной хоральный лейтмотив, связующая тема, эпизод в разработке и предыкт к репризе; неизбежность смерти, элегическое сожаление об утраченных иллюзиях – прорывы в побочной партии, заключительная тема. Ведущее значение приобретает здесь *психологическое время* и *время медитации*. Первая часть ставит проблему – проблему нравственного выбора, но не решает их. Размышление, дискуссия с самим собой определяет суть образного развития и принципы организации художественного процесса – краткость изложения мыслей, монтажность композиции. Как и в других сочинениях Брамса, тематизм отличает афористическая сжатость и в то же время образная конкретность. Соединение в одной теме многих истоков (описание этих процессов дано в статье автора [11]) подчинено принципу концентрированного и множественного воздействия (по Л. Мазелю [14]).

Практически все исследователи считают Andante Третьей симфонии одной из самых сокровенных лирических страниц симфонической музыки Брамса. Образный строй второй части развивает одну – религиозно-медитативную, созерцательно-лирическую сферу. Ее изложение осуществляется уже в главной партии, концентрирующей в себе светлый, возвышенно-благоговейный и, в то же время, несколько архаичный, первозданно-наивный образ. Его идиллличность призвана воссоздать мир чистой гармонии. Интонационно-жанровые истоки главной партии Andante множественны и соединяют в себе несколько составляющих: религиозную традицию (протестантский хорал, барочные риторические фигуры, черты антифона, элементы колокольности); народно-жанровые компоненты (свойства колыбельной, элементы танцевальности, фанфарность); признаки классической вокально-инструментальной кантилены. Часть начинается как сонатное аллегро, а затем модулирует в форму бар[3].

Зона связующей открывается вариантом главной темы: теперь это торжественный гимншествие в ореоле света, сияния (за счет внедрения барочного комплекса шествия и мелькающих фрагментов фанфар в разных слоях фактуры, окружающих хорал). Вторая волна связующей вводит мотивы греха и сомнения (точная цитата из вступления Первой симфонии композитора). В побочной партии противостоят григорианский хорал – символ мучительных сомнений в первой теме – и классический идиллический образ во второй (словно первый ответ Всевышнего на молитву шествующего к нему народа). Характерно, что заключительная партия (повторение связующей) вовсе не завершает экспозицию, а своими вопросительными зовами непосредственно переводит ее в разработочный раздел композиции, где развитие идет не по горизонтали, а в сопряжении разных тем по вертикали. В репризе части, начинающейся зоной шествия из связующей темы, происходит замена побочных партий: прекрасная мелодия спускается от вершины-источника на мотиве катабазиса как ответ Всевышнего на молитвы верующих, как обещание мира и покоя Вечной жизни. Следовательно, в итоге части, построенной как литургическое действо, нравственные поиски достигают вершины, происходит обретение Веры – Любви, Гармонии мироощущения. Так воплощается идея обретения Божественного идеала – красоты и гармонии, намечая зону Преображения в финале.

Напротив, третья часть – элегическое, подчас драматическое сожаление об утрате целостности бытия. Народно-жанровые, романсные, ламентозные и культовые элементы в сравнении со второй частью сочетаются по-другому. На первом плане – дисгармоническое начало, трагический надлом, образы страдания. В первом разделе открыто и эмоционально напряженно сталкиваются романсные, ламентозные, балладные, декламационные элементы. Они противостоят середине, в тематизме которой слышны черты хорала, колыбельной и ариозо, как горячая исповедь-мольба и утешение. В трио ведущий комплекс – вальс-лендлер с элементами скерцозности, концентрация народно-жанровых элементов, отталкивающихся от тех же интонаций ламенто, что и начало части, но в ином качестве. Это и самоуспокаивающийся образ грез о навсегда утраченной гармонии. Опора на ярко выраженные демократические истоки и особенности их претворения призваны подчеркнуть, что мир обыденной повседневности воспринимается художником трагически, вызывает у него чувство острой боли и пронзительной тоски. Таким образом, две средние части симфонии противостоят друг другу как горнее и дольнее, как Вера и Сомнение, образуя конфликт двух мироощущений, двух представлений о жизни.

Начало четвертой части – второй иерархический ярус цикла – собирает весь интонационный набор тематического материала симфонии. Уже в главной партии григорианский хорал с мотивом

зыкального произведения разрабатывалась на протяжении ряда лет в трудах В. Бобровского, на которые я опиралась, а ранее в работах Э. Курта, Г. Конюса, Б. Асафьева, Е. Назайкинского, других музыковедов. Все они анализируются в докторской диссертации В. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы», первая публикация по которой состоялась в 1970 году («О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970). Диссертация защищена в 1974 году в Специализированном совете по защите докторских диссертаций МГК им. П. И. Чайковского. В ней последовательно устанавливается взаимосвязь многоярусных тематико-структурных и содержательных аспектов музыкального произведения. Автор выделяет четыре основных яруса музыкальной формы, один из которых (музыкальная тема), в свою очередь, трехъярусен.

[3] Модуляции формы рассматривает В. Бобровский [4].

креста сменяет его же вольно романсное прочтение при повторении (обобщение второй и третьей частей), затем звучит новый хорал – хорал Вечности и Смерти, как глас Божественного Абсолюта. После чего следует страшный взрыв (начальный хорал в угрожающе трагическом звучании) как реакция потрясенного человека. Побочная – гимн радости, она выросла из романсного элемента главной партии первой части. Ее сменяет остро трагическая, экспрессивная заключительная тема – тема прощания с жизнью на мотиве арии Виолетты из «Травиаты» Верди (редкое заимствование Брамсом оперного шлягера).

Вопросы поставлены: в чем смысл жизни, какой путь должен избрать человек перед лицом неизбежности смерти и хрупкой незащищенности мира? Разработка, реприза и кода дают на них ответы. Итогом становится кода: новая хоральная тема, окруженная нимбом световых лучей (как в связующей второй части), звучит символом Веры. Успокоенная главная партия первой части полностью утрачивает свои героические черты, сливается с хоралом из главной партии четвертой части (третий элемент). Таким образом, кода – зона высшего успокоения и Просветления, зона Божественной любви и радости высшего бытия, зона Преображения и катарсиса – в отличие от финала Четвертой симфонии с прямо противоположным итогом, танцем Смерти. Третья симфония ближе по концепции Восьмой симфонии Брукнера[4], его эстетического «противника».

Заключение так же лаконично, как и весь симфонический процесс. Вся симфония прослоена развитием двух лейтмотивов в одном комплексе, изложенном во вступлении первой части: хорал, прослоенный брамсовской фанфарой. Они символизируют два возможных пути – Путь героического подвига и Путь постижения себя и мира через истины веры. Утверждается первый аспект амбивалентного лейтмотива, преобразующий в коде финала все другие тематические комплексы, «успокаивающий» фанфару. Тематические процессы в цикле обладают яркой наглядностью, что позволяет сделать вывод о наличие в симфонии интонационно-сюжетной фабулы (термин И. Барсовой [3]).

Поэт У. Блейк писал в начале XIX века, что хотел бы «в одном мгновеньи видеть вечность, и небо в чашечке цветка». Третья симфония Брамса – это блистательное воплощение мысли Блейка. Единство космоса души и космоса Божественной Благодати представлены в ней емко, тезисно, афористично. И в этом состоит основная цель композитора-мыслителя – концентрировать и обобщить образы и идеи ряда произведений в одном симфоническом цикле, «свернуть» их в одну концепцию, как «небо в чашечке цвета».

[4] См. анализ данной симфонии в статье автора [11].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. – М., 1971.

2. *Асафьев Б.* Брамс // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – М., 1981.

3. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М., 1982.

4. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1977.

5. *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. – М., 1965.

6. *Грасбергер Ф.* Иоганнес Брамс. – М., 1980.

7. *Гюго В.* Собр. соч. в 15 т. – М., 1956. – Т. 14.

8. *Друскин М.* Иоганнес Брамс. – Изд. 2-е. – М., 1970.

9. *Друскин М.* История зарубежной музыки. – М., 1987. – Вып. 4.

10. *Калошина Г.* Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры. – Ростов н/Д, 1992.

11. *Калошина Г.* О некоторых содержательных аспектах тематизма поздних симфоний Брукнера // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Уфа, 2005.

12. *Калошина Г.* Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Российский музыкальный альманах–2005. – Ростов н/Д, 2006.

13. *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран. – М., 1987. – Вып. 4.

14. *Мазель Л.* О двух принципах художественного воздействия музыки. Вопросы анализа. – М., 1978.

15. *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. – М., 1958.

16. *Царева Е.* Иоганнес Брамс. – М., 1986.

17. *Wolf H.* Musikalische Kritiken. – Leipzig, 1911.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

А. Романова

ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОЛЬКЛОРНО-ВАРИАНТНОГО СКЛАДА (на примере цикла И. Альбениса «Иберия»)

A. Romanova

THE PROBLEM OF THE PERFORMING TIME ORGANIZATION IN THE FOLK-LORE-VARIATIVE TIPE COMPOSITIONS (on Example of Cycle «Iberia» by I. Albeniz)

Статья посвящена проблеме соотношения между композиторским и исполнительским мышлением в музыке фольклорно-вариантного склада. Влияние темпоральной логики исполнительства, вызванной стилистикой фламенко, анализируется на примере фортепианной сюиты «Иберия» Исаака Альбениса. Предлагается метод исполнительской организации этого цикла.

Ключевые слова: темпоральная логика, художественное время, фламенко, Испания, И. Альбенис.

The research is devoted to the problem of correlation between of composer's and performer's thinking in the folk-lore-variative type music. The influence on the temporal logic of performing caused by the flamenco stylistic is analyzed using the example of piano suite «Iberia» by Isaac Albeniz. The method of this cycle performer's organization is proposed.

Key words: temporal logic, art time, flamenco, Spain, Isaak Albeniz.

Художественное время – одна из основополагающих категорий музыкального искусства. В исполнительском творчестве художественное время предстает в двух взаимосвязанных измерениях: как ритмическая организация и как ощущение процесса музыкального развертывания. Первое из них имеет обширную исследовательскую панораму, будучи одним из краеугольных факторов исполнительского искусства; второе применительно к исполнительству исследуется сравнительно редко. В работе А. Малинковской «Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования» рассматривается вопрос исполнительского интонирования на основе логики музыкальной событийности и ощущения временного развертывания, связанного с ним [4, *141–231*].

В настоящей работе впервые затрагивается проблема согласования импровизационной и событийной темпоральных логик на примере цикла И. Альбениса «Иберия» – произведения, синтезирующего импровизационно-вариантное временное развертывание стиля фламенко с традицией новоевропейской композиторской школы.

Вопрос о соответствии темпорального мышления исполнителя представлениям композитора возник со времени разделения этих сфер (проблема исполнительского дыхания – темпоритма, или «каданса» – ставилась еще в трактате Куперена «Искусство игры на клавесине», 1717 [3]). Отдельная проблемная область данного вопроса – технологический компонент, характеризующий взаимовлияние исполнительской координации и временных решений, обусловленных стилевыми предпосылками.

Для методической литературы стала традиционной бесспорная максима о необходимости подчинения исполнительских действий временной организации произведения. Такое подчинение необходимо подразумевает согласование, или синхронизацию исполнительского времени с закономерностями темпорального развертывания исходной интонационной модели.

Под исполнительским временем здесь подразумевается не столько ритмическое интонирование, сколько общее субъективное ощущение и организация музыкально-темпорального потока исполнителем, которое базируется частью на исполнительских традициях, частью на собственных профессиональных навыках, особенностях мышления и нервной системы.

Однако в музыкальной литературе существуют ситуации, в которых подобная синхронизация осложняется. Это касается произведений, где исходная интонационная модель с ее неотъемлемыми темпоральными свойствами не вписывается в закономерности исполнительского времени, выработанные традицией.

Современное фортепианное исполнительство базируется на традиции работы с нотным текстом, что определяет ряд его художественных закономерностей, в том числе и темпоральных, – например, редуктивное восприятие текста, представление о музицировании как о процессе воплощения текста, предстающем как совокупность дискретных действий и намерений [4, *197–231*].

Исполнительское время в подобном музицировании существенно отличается от исполнительского времени в импровизации, особенно – в традиции, удаленной от новоевропейской профессиональной музыки[1]. Поэтому исполнение произведений, принадлежащих к такой традиции, будет для представителя современной фортепианной школы трудной и непривычной задачей, требующей специальных приемов и умений – в особенности, если опора на принципы фольклорной импровизации и вариантного изложения сочетается в таких произведениях с масштабностью форм и трансцендентной сложностью.

Уникальным примером таких особенностей является цикл И. Альбениса «Иберия». Это – последнее фортепианное произведение композитора, написанное незадолго до смерти (годы создания – 1906–1909), грандиозное по замыслу и масштабам (длительность звучания 1,5 часа). Автор данной работы является первым в Украине исполнителем этого цикла в полном объеме и поэтому имеет возможность судить о закономерностях работы над ним «изнутри», в контексте конкретных практических задач.

Цикл «Иберия» – своего рода музыкальный памятник Испании, ее культуре. Для понимания его особенностей необходимо кратко очертить культурно-исторические предпосылки, определившие основные особенности данного цикла.

Испанское культурное наследие выделяется «лица необщим выраженьем» на фоне западноевропейских культур, интегрировавшихся в ходе исторического развития в цельный и взаимосвязанный культурный комплекс. Особое положение культуры Испании связано со спецификой испанской истории в средние века. Завоевание арабами большей части Пиренейского полуострова в 711–718 годах стало отправной точкой ее особого исторического пути: с одной стороны, Испания отныне стала «мостом» между Европой и Востоком, и в самой стране арабская культура оставила очень значительный след; с другой стороны, формирование собственно испанской нации проходило в условиях Реконкисты (отвоевывания у арабов пиренейских земель), имевшей для испанцев священный характер борьбы христиан с язычниками-завоевателями, и это обстоятельство сформировало многие черты испанского менталитета.

Реконкиста трактовалась как священная миссия испанского народа, а победа над арабами понималась как **духовная** победа христиан – носителей истинной веры; ее обратной стороной была нетерпимость к иноверцам, что и обусловило суровый фанатизм испанского национального характера и испанского искусства. Глубокое влияние Востока – и суровое, непреклонное преодоление этого влияния – сформировали диалектику испанской культуры.

Для испанской культуры в роли ценностей выступают: безрассудная отвага, мужество, фанатичная вера. А внешняя суровость, сдержанность всегда скрывает огромный энергетический заряд, находясь в противоречивом взаимодействии с пышным гедонизмом Востока, также оставившем в испанской культуре неизгладимый след. Рвущаяся наружу непреодолимая гедонистическая страсть – наследие Востока – должна быть обуздана: преодоление стихии и подчинение ее железной воле более всего характеризуют испанский характер (яркий пример – знаменитая коррида). Борьба со страстью, маскировка ее под личиной внешней бесстрастности породила основные свойства испанского искусства – его условность, смысловую многоплановость и театральность. Попеременно одно из двух начал – стихийное или сдерживающее – одерживает победу, но абсолютная победа недостижима.

Условность свойственна искусству Испании со времен раннего средневековья[2], оно принципиально субъективно, и даже в произведениях мастеров реалистической живописи XVI–XVIII веков – Сурбарана, Греко, Гойи – можно видеть не столько объективное проникновение в суть действительности, сколько воссоздание внутреннего конфликта ситуации через условность приемов.

Скрытая конфликтность испанского искусства благодаря внутреннему энергетическому импульсу дает возможность длительного пребывания в одном состоянии без его обновления и развития – внутреннего импульса достаточно для длительного «статически-напряженного» состояния. В контексте принципа внутреннего, логически-тезисного развития, основополагающего для Европы и порожденного деятельной жизнью Нового Времени, подобный «статический динамизм» испанского искусства уникален].

Сюита «Иберия» – характерный пример такого динамизма. Данный цикл является своеобразной энциклопедией южно-испанской фольклорной традиции – прославленной культуры фламенко. «Канте фламенко» (cante flamenco, cante gitano, cante jondo, cante andaluz) – обширная группа песен и танцев Южной Испании и особый стиль их исполнения. Слово «фламенко» – из жаргона XVIII века, этимология его точно не установлена, несмотря на многочисленные научные изыскания; вероятнее всего, корень этого термина восходит к испанскому flame – пламя; прилагательное flamenco, таким образом, можно перевести как «пламенный», «огненный».

Родина канте фламенко – Андалусия, территория, где на протяжении 2500 лет скрещивались различные культуры Востока, в том числе музыкальные (финикийские, карфагенские, византий-

[1] Имеется в виду профессиональная традиция Западной Европы XVIII–XX вв.

[2] Например, скульптуры церкви в Наранко, 660 год, гипертрофированные даже в контексте средневековой диспропорциональности, или миниатюры Евангелия из Сарагосы XII века.

ские, арабские, цыганские). Это и определило подчеркнуто ориентальный облик канте фламенко по сравнению с остальным испанским фольклором. Решающее воздействие на формирование канте фламенко имели два фактора: принятие испанской церковью греко-византийского пения (III–XI века, до введения римской литургии) и иммиграция в 1447 году в Испанию многочисленных групп цыган, обосновавшихся в Андалусии. От греко-византийской литургии канте фламенко заимствовало типичные звукоряды и мелодические обороты; исполнительская практика цыган придала канте фламенко его окончательный художественный облик.

В песнях канте фламенко используются лады мажорные, минорные и так называемый «лад ми» (от басовой струны гитары). В мажоре и миноре употребляются гармонии I, V и IV ступеней; изредка встречается септаккорд II ступени. Абсолютное большинство песен канте фламенко основано на звукоряде «лада ми» – древнем ладе, перешедшем в народную музыкальную практику из древней испанской литургии, несколько видоизмененной народными музыкантами. «Лад ми» в основном совпадает с фригийским ладом, но имеет мажорное тоническое трезвучие в гармоническом сопровождении и с «колеблющимися» II и III ступенями в мелодии – то натуральными, то повышенными, независимо от направления движения.

Для импровизации в стиле фламенко характерна спонтанная вариантность структуры, соответствующая экстатическому характеру музицирования. Искусство фламенко – стихия становления и импровизации. Поэтому многие интонационные предпосылки сюиты «Иберия» указывают на непрерывность и импровизационность темпорального развертывания. Предпосылки эти, однако, облечены в форму **нотного текста**, который предстоит воспроизвести исполнителю.

Фактор нотного текста, встающий между исходным импровизационным прототипом и его исполнительским воплощением, выступает своего рода темпоральным трансформатором, переводящим закономерности импровизационного времени в совершенно иную субъективно-временную плоскость. Фактура и вариантное изложение, типичные для фламенко, в нотной записи требуют дискретного, логико-событийного, редуктивного способа организации музыкального материала как единственно возможного метода его исполнительского освоения.

Конечно, не всякий случай использования принципов фольклорно-вариантного развития в профессиональной музыке новоевропейского типа порождает подобные противоречия. К примеру, использование Листом стиля вербункош показывает, что для согласования исходной интонационной модели и исполнительского времени в подобном материале решающее значение имеет степень опосредования фольклорного компонента профессиональным. Стиль вербункош ко времени использования его Листом органично вошел в городскую музыкальную культуру, имея значительную «прививку» профессиональных музыкальных жанров. Кроме того, венгерские рапсодии Листа представляют собой некий синтез народно-импровизационной стихии с салонно-виртуозными традициями, выполняющими в рапсодиях структурно-организующую роль. Это позволяет при работе над листовскими рапсодиями руководствоваться в известной мере теми же принципами исполнительского времени, что и в прочем репертуаре данной эпохи.

Иным был путь в фортепианное исполнительство традиции фламенко. Восточные влияния, внедрившие в данную традицию ярко выраженный медитативный компонент, вступили в противоречие с новоевропейской традицией событийной организации исполнительского времени. Произведение новоевропейской традиции – последовательность музыкальных событий; импровизация фламенко – свободный поток состояний.

Вариантность фламенко, имитированная Альбенисом в цикле «Иберия», изначально подразумевает спонтанное создание каждого фактурного варианта, варьирование и обновление его при повторах. Однако беспрецедентное обилие разных вариантов одного материала, закрепленное в нотном тексте, требует их рациональной исполнительской организации – как мнемонической[3], так и координационной.

Рассмотрим текстовые предпосылки данного цикла, предполагающие различия временных моделей композитора и исполнителя и их итоговый синтез. Предварим анализ напоминанием о ключевом, сущностном понятии стиля фламенко – так называемом **дуэнде**. Федерико Гарсиа Лорка создал целую «теорию дуэнде»: «Понятие дуэнде издавна существовало в Испании. Дуэнде – это демон, который превращает песню в магию, а танец в шаманство. Это душа фламенко, без которой оно не существует... Испанским искусством изначально правит терпкий дуэнде, необузданный и одинокий» [1]. Это понятие обуславливает природу «конфликтных» любовных дуэтов, часто встречающихся в искусстве фламенко, а также характерные философско-трагические сентенции о любви, приносящей лишь горе. Воплощается дуэнде в медитативной вариантности фламенко, вводящей исполнителей и слушателей с помощью постепенного нагнетания напряжения в состояние транса – экстатической одержимости.

[3] Процесс исполнительского освоения данного цикла имеет следующую особенность: из-за многообразия сходных вариантов одного материала, фиксирующих в нотном тексте закономерности импровизации фламенко, запоминание значительно усложняется и требует специального заучивания наизусть каждого варианта.

Первая особенность организации музыкального времени в тексте «Иберии» – **повторность музыкального материала**, влекущая особое, микстовое употребление сложившихся в европейской композиторской практике музыкальных форм. В качестве композиционной основы используются преимущественно формы трехчастные и рондообразные, но все они адаптированы к фольклорной традиции и решены в ключе медитативного динамизма дуэнде, пришедшего в культуру Испании с Востока. Поэтому во всех формах необходимо присутствует вариантность как ведущий принцип развития[4].

Следующая особенность временной организации – характерная для жанров фламенко **синкретическая связь вокального, инструментального** (гитарного) **и танцевального начал** (с доминированием последнего). Именно доминирование танцевальных ритмоформул, их повторность и варьирование создают непрерывность временного потока особого рода, типичного для фольклорной импровизации.

Существенной составляющей временной организации цикла является **ладогармонический аспект**. Непрерывному восприятию музыкального времени цикла здесь способствует частое использование «лада ми», типичного для искусства фламенко (что создает ощущение постоянной доминантности, незавершенности), а также употребление едва различимых на слух вариантов одних и тех же гармонических последовательностей и неаккордовых звуков (что придает особую терпкость и пряность звучанию).

И, наконец, необходимо упомянуть **сложность и многоплановость фактуры**, обусловленную стремлением приблизить традиционные способы фортепианного изложения к гитарному звучанию. Такой своеобразный стиль требует от исполнителя совершенного владения различными «акробатическими» навыками, а также особого организационного («дирижерского») мастерства.

Таким образом, мы видим, что различные параметры нотного текста воссоздают картину композиторского времени как непрерывно-импровизационную. В этой ситуации исполнитель сталкивается с проблемой восприятия и организации беспрецедентно большого объема текста (суммарная длительность цикла «Иберия» – 1,5 часа, длительность каждого номера в среднем – 10 мин.), требующего дискретно-замкнутого способа организации времени в процессе игры. Поэтому текстовые варианты, имитирующие процесс спонтанного варьирования, должны быть *систематизированы исполнителем как действия, требующие дифференцированного поведения и организации*: то, что для композитора – стихия «необузданного демона» дуэнде, для исполнителя предстает как поиск организующих опорных моментов.

Возможен ли синтез двух типов темпорального восприятия? Может ли исполнитель достигнуть изначальной непрерывности временного потока в подобном репертуаре? Вероятно, здесь будет актуальна не столько сама непрерывность, сколько *знание о ней*. В силах исполнителя – организовать членение материала таким образом, чтобы впоследствии иметь возможность имитировать непрерывность. Вспомним высказывание Перельмана: «Хорошо разучивать – умело расчленять материал; расчлененный, он легко затем сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом затем пригоняется» [5, *17*]. Рассмотрим подробнее специфику процесса развертывания исполнительского времени в данном материале.

Разные этапы работы с текстом требуют разной степени дискретности мышления. Этап освоения и организации текста требует наибольшего членения, и сам принцип дискретного мышления, заданный на этом этапе, будет в той или иной степени определять темпоральное восприятие этой музыки на дальнейших этапах. В связи с рассмотренными особенностями музыкального текста возникает технологическая необходимость создания перечня имеющихся текстовых вариантов, системы их графических изображений, а также строгой и структурированной иерархии.

Составление перечня вариантов и подбор подходящих условных обозначений – необходимые вспомогательные этапы освоения текста, служащие подготовкой психологической организации процесса исполнения, в частности – внимания и запоминания.

Остановимся подробнее на этих этапах. Для составления рабочего перечня вариантов существенными являются такие пункты их выявления и сравнения как *направление мелодического рисунка, тональность, варианты в рамках одной гармонической функции* (расположение, перемещение, неаккордовые звуки), и, наконец, *позиционные и аппликатурные варианты*. Необходимо помнить о том, что для слухового восприятия подобие вариантов преобладает над отличием. Поэтому дополнительным сигналом, активизирующим внимание исполнителя и акцентирующим его на отличиях, становятся обозначения-рисунки, характеризующие отличия по названным пунктам. Эти рисунки должны не только охватить все отличия, но и – в рамках каждого отдельно взятого варианта – сконцентрировать серию вспомогательных пунктов вокруг главного, наиболее существенного и различимого слухо-эмоциональным восприятием. Назовем такие вариантные комплексы **вариантами ближних дистанций**.

[4] Обратим внимание на видоизменения привычных европейскому слуху рондальных и трехчастных репризных форм, производные от данного принципа. Для трехчастных форм типичным приемом является повтор материала не первого крайнего раздела во втором крайнем, а среднего («Воспоминание», «Триана»). Другой характерный пример – сближение названных форм с куплетными путем повтора материала эпизодов в рондообразной форме («Альбайсин») и путем повтора материала среднего раздела в коде («Ронденья»). Всё это усиливает черты вариантности и повторности.

Следующим пунктом различения, актуальным в контексте большого объема материала, является фактор большей и меньшей степени текстовых различий. Здесь наступает черед иерархического соподчинения текстовых вариантов. Этот этап во многом сопоставим с этапом «сборки» произведения, упоминаемым Коганом [2, *301*]: на данном этапе уже возможно полноценное подключение целостных семантических и формообразующих представлений. Здесь необходима предварительная группировка текстовых вариантов в разделы, которые не являются еще в строгом смысле разделами формы, но имеют собственную логику повторности как проявления медитативного начала. Именно на этом уровне членения материала исполнитель имеет дело с наибольшим количеством самых замысловатых и запутанных текстовых вариантов. Назовем текстовые варианты, задействованные на этом уровне, **вариантами дальних дистанций**.

Наивысшую трудность для исполнителя представляет создание системы ориентиров для сравнения и запоминания вариантов ближних и дальних дистанций, а также их комбинаций. Для этого в системе графических обозначений должны быть созданы специальные знаки.

Следующий этап «сборки» – стадия синтеза – направлен на выявление генеральной линии развития всех выявленных вариантов. На данном этапе исполнитель сталкивается с необходимостью разметить «приспособительные», или технологические темпоральные задачи (далее – «технологическое время»), согласованные с эталонными слуховыми представлениями, отражающими понимание данного цикла как произведения искусства. Перечислим эти задачи: сложные *моторно-координационные моменты, необходимость регулярной релаксации в условиях беспрецедентно длительного физического напряжения, мнемоническая организация большого объема текста по принципу «повтор-новизна» (с доминированием последней), распределение внимания в максимально экономном режиме, подготовка к контакту с аудиторией и контроль над ее вниманием*.

Первичность технологического времени в системе темпоральных задач произведения обусловлена здесь особой сложностью музыкального материала и касается организации процесса освоения текста (не умаляя значения целевых художественных решений). Затем, на следующем уровне освоения текста, возможна некоторая реконструкция изначальной непрерывности – на основе уже закрепленной организации материала. Здесь исполнителю поможет эстрадный артистизм, способный выступить неким эквивалентом дуэнде.

Таким образом, многообразная текстовая вариантность, созданная на основе фольклорно-импровизационного музицирования и зафиксированная в нотном тексте, становится фактором, разделяющим темпоральную логику композитора и исполнителя. Задача «примирения» технологического времени как данности и художественного времени как цели, актуальная в любо сочинении, в данном цикле становится основной исполнительской проблемой, отражающей конфликт двух типов темпорального развертывания. Стиль фламенко, интегрированный в ситуацию новоевропейского профессионального музицирования, меняет свою темпоральную специфику, и исполнителю здесь необходимо пройти путь организации материала дважды – от изначальной непрерывности к дифференцированной событийности, и от событийности – к имитации непрерывности, реконструированной на новом уровне. Такой порядок этапов освоения текста диктует гибкое и детализированное планирование технологически-временных действий. Продуманная и детализированная исполнительская стратегия позволит исполнителю «Иберии» максимально приблизиться к требованиям, выдвигаемым интонационно-художественным прототипом данного цикла – традицией фламенко.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дуэнде – мистический дух фламенко [Электронный ресурс] // Первый русскоязычнй сайт о фламенко. URL: http://www.flamenco.ru/articles/duende

2. *Коган Г.* У врат мастерства. – М., 1969.

3. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. – М., 1973.

4. *Малинковская А.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – М., 2005.

5. *Перельман Н.* В классе рояля. Короткие рассуждения. – М., 2000.

ПЕРЕВОДЫ

Р. Лоувелл

ФЕДРА
Либретто оперы Б. Бриттена

R. Lowell

PHAEDRA
The libretto of Britten's cantata

Публикация представляет комментарии и перевод либретто оперы Б. Бриттена «Федра», автором которого является Роберт Лоувелл. Проводится сравнение с оригиналом – трагедией Ж. Расина.
Ключевые слова: либретто, перевод, трагедия, опера, Ж. Расин.

The publication represents the comments and the translation of the libretto of Britten's opera «Phaedra». The author of the libretto is Robert Lowell. The comparison with the original (J. Racine's tragedy) is made.
Key words: libretto, translation, tragedy, opera, J. Racine

Либретто оперы «Федра», написанное Робертом Лоувеллом (Robert Lowell), основано на одноименной трагедии Жана Расина. Самая знаменитая трагедия французского драматурга впервые возникла в 1677 году как «Федра и Ипполит» [5], и только десять лет спустя появилось название, под которым шедевр Расина остался в веках.

При написании трагедии Расин опирался на сюжет, заимствованный у древнегреческого драматурга Еврипида (трагедия «Ипполит», 428 г. до н. э. [1]) и вторившего ему римского философа-стоика Сенеки (трагедия «Федра» [2]). В основе указанных произведений – история «любовного треугольника»: Ипполит, Федра, Тесей. Согласно древнегреческому мифу, Федра – вторая жена афинского царя Тесея, влюбившаяся в пасынка Ипполита (сына Тесея и царицы амазонок Антиопы). Ипполит презирал любовь и славился как охотник и почитатель богини девы-охотницы Артемиды. За преданность Артемиде и отрицание любви богиня Афродита наказала молодого царевича, внушив его мачехе Федре преступную любовь к нему. Отвергнутая Ипполитом, Федра оклеветала его перед отцом, обвинив пасынка в насилии, и затем покончила с собой. Царь Тесей проклял Ипполита, призвав Посейдона, бога моря, убить сына. Когда царевич ехал на колеснице по прибрежной дороге, Посейдон наслал огромные волны и морское чудовище, чтобы испугать лошадей. Колесница перевернулась, и Ипполит встретил свою смерть, растоптанный собственными конями. Истину о клевете Федры открыла Тесею Артемида, примирившая отца и умирающего сына.

Сюжет же расиновской трагедии разворачивается в городе Трезен. Ипполит хочет покинуть город и отправиться на поиски Тесея, который исчез шесть месяцев назад. В отсутствии мужа, считая его погибшим, Федра воспылала страстью к Ипполиту, и, объясняясь пасынку в любви, предлагает ему разделить царский трон. Ипполит чувствует ужас и стыд. Вернувшись в родной город, Тесей удивлен холодной встречей, которую оказывает ему пораженный Ипполит и раздавленная позором Федра. Евнона (кормилица Федры) сообщает Тесею, что Ипполит домогался любви мачехи и пытался взять ее силой, тот приходит в ярость. Погибает Ипполит, в финале Федра сознается во всем мужу, предварительно приняв смертельный яд Медеи. Так Тесей потерял и сына, и жену.

Принципиальная разница в сюжете Еврипида и Расина в том, что Расин не отважился вложить в уста Федры клевету на Ипполита. В предисловии Расин объясняет, что, по его мнению, такая низкая и отвратительная клевета более в характере кормилицы, чем царицы, хотя та и спасала жизнь и честь своей госпожи.

И еще один комментарий: строки трагедии «С богиней Афродитой, зловещим палачом, / сгубившим мать мою» могут быть не совсем ясными непосвященному читателю. Согласно мифологии, еще Пасифая, мать Федры, приняла на себя зловещие чары богини Афродиты. Пасифая, супруга критского царя Миноса, была матерью Минотавра, Ариадны, Федры, Андрогея и Главка. Несколько лет она не совершала священнодействий в честь Афродиты, за что богиня наслала на нее кару – любовь к жертвенному белому быку, с которым у нее случилась любовная связь, и от этой связи произошел полубык-получеловек Минотавр [4, *291*]. Теперь сама Федра чувствует на себе жестокий удар семейного рока.

Как у Еврипида, так и у Расина, Федра – образ страдающей женщины. Глубина ее переживания, противоречивость испытываемых чувств, тонкая нюансировка психологических состояний делают Федру одним из самых привлекательных персонажей классицистической трагедии. Федра – натура одновременно страстная и рефлектирующая. В ходе трагедии она сама подробно излагает историю борьбы с собой. Только у Еврипида Федра кончает жизнь самоубийством, повесившись с восковой табличкой в руках (где и раскрывает секрет о чистоте и непорочности Ипполита), а у Расина Федра принимает медленнодействующий яд. Так, пытаясь сопротивляться своей страсти и борясь со своим запретным желанием, Федра помутилась рассудком, умерев от борьбы сердца и сознания.

Сенека в одноименной трагедии так описывает тяжелое противоречивое состояние героини:

В тягость бедная
Сама себе, от этого и мечется.
О пище, о здоровье не думает,
Шатаясь, бродит. Где и сила прежняя,
И пурпур, ей лицо румянцем красивейший.
Тоска ей гложет кости. [2, *543*]

К тематике драмы обращались также А. Ч. Суинберн, Г. д'Аннунцио; Глюк написал на этот сюжет оперу, а Ж. Кокто и Ж. Орик создали балет; М. Цветаева, обыгрывая в своей трагедии имя Федры («лучезарная»), полностью видоизменяет мифологическую сюжетную основу. Образ Федры вошел и в творческую судьбу великих русских актрис М. Ермоловой (1890), А. Коонен (1921), Е. Семеновой (1923).

В рамках проекта сотрудничества Ростовской консерватории и Шотландской академии музыки и драмы (г. Глазго), опера английского композитора Б. Бриттена «Федра» (либретто Р. Лоувелла на английском языке) была исполнена 27 апреля 2009 года на Камерной сцене Ростовского музыкального театра.

В либретто оперы вошли отрывки, взятые из различных мест трагедии. Монолог Федры, обращающейся то к Ипполиту, то к Эвноне, то к Тесею, наиболее полно раскрывает терзания, смятения женщины в агонии любовной страсти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Греческая трагедия. Еврипид. Ипполит. – Ростов н/Д, 1997.

2. Греческая трагедия. Сенека. Федра. – Ростов н/Д, 1997.

3. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. – Ростов н/Д, 2004.

4. Мифы народов мира. В 2 т. – М., 1991–1992.

5. Расин Ж. Трагедии / Пер. М. А. Донского. – Новосибирск, 1977.

6. Энциклопедия мировой литературы / Под ред. С. Старховского. – СПб., 2000.

Пролог

То было в мае,
В блистательных Афинах в день моего венчанья.
Я отвернулась, смущенная Тесеевой улыбкой:
Губитель мой, нахмурившись, стоял в проходе –
О, Ипполит! Когда увидела его, я побледнела!

Речитатив

И я ослеплена, я вижу только тьму.
Огонь вдруг охватил мою немую плоть.
Я не могла дышать и молвить не могла.
Лицом к лицу столкнулась с ней я,
С Богиней Афродитой, зловещим палачом,
Сгубившим мать мою!

Я тщетно усмирить ее пыталась гнев,
Куря ей фимиам, убрав алтарь цветами.
Построила ей храм, его я украшала
Мучительными днями, месяцами.

Увы, увы! Мои уста,
Желающие чувства обожания,
Испытывали жажду, и тогда
Венера уступила свой алтарь
Ему, моему новому божеству

Presto
(к Ипполиту)

О, ты чудовище! Меня ты понял верно!
И отчего же ты безмолвный и холодный?
О, я в смятении. Что больше мне скрывать?
Я – Федра во всем своем безумье – пред тобой.

Люблю тебя, безумец! да, люблю,
Тебя я обожаю! Не смей воображать,
Что в юность, принц, я беззаботную влюбилась,
Трусливою покорностью измену прикрывая,
Пока контроль я над собой не потеряю.

Увы! Любви к тебе сопротивляюсь через силу.
Теперь мое лицо бесчеловечно, безобразно.
Искажено гримасой…
Поцеловать супруга не решаюсь,
Ведь в сына влюблена его навечно.
Тебя заставила меня бояться сильно,
И это было очень просто сделать,
Все большее питал ко мне ты отвращение,
А я была больна тобой не меньше.

Жена Тесея любит Ипполита!
Позор мне, Принц! Смотри, вот – монстр,
Все жаждет казни, больше не отступит.
Что ж! Покарай меня тотчас своим мечом навеки!

Речитатив
(к Евноне)

О, Боги ярости!
Как далеко зашла я на своем пути опасном!
Встречаюсь с мужем я, а рядом Ипполит.
Ну как же спрятать мне
Ту страсть прелюбодейную мою
к царевичу, кто так отверг меня и знает правду всю!
Уже ль не выхватит он меч и не сразит меня?
Что, если пощадит? Что, если ничего не скажет?
Смогу ли мужа целовать, спокойной притворяясь?
Притворство лживое откроется супругу –
Чтобы опорочить и обвинить меня!
Евнона, хочу я умереть, смерть принесет мне
Утешенье; не жить нестрашно,
Смерть для несчастья – не беда!

Adagio
(к Тесею)

Осталось мало времени у нас, срок мой истек,
Мой господин, тебе я признаюсь,
Что это я посмела так страстно возжелать
Своим горящим взглядом царевича и сына твоего!
А пламя Афродиты свело меня с ума,
Затем Евнона, кормилица моя,
Встревожила мне сердце,
Использовав мой страх перед тобой,
Ее мольбами и слезами я признаюсь тебе,
Что в сына твоего я влюблена навеки.

Тесей, мой господин, стою я пред тобой,
Чтоб оправдать все благородство сына.
Решила для себя открыть всю правду,
Зловещий нож я неохотно опустила.
Но выбрала я медленную смерть –
О, это яд Медеи;
Озноб уж проступил в мои кипящие вены
Он скоро остановит мое сердце.

Холодное самообладание мое,
Которого я никогда не знала раньше,
На миг лишь успокоить меня может.
Стою одна, и будто бы я вижу,
Как замирает мой обманутый супруг
И, исчезая, колышется тень смерти.
В глазах моих потухнет жизни блеск
Они не очернят сиянье дня, о нет!

Перевод и комментарии Е. Савельевой
The translation and the comments by E. Savelyeva

ЗА РУБЕЖОМ

О. Твердохлебова

ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ «ТУРАНДОТ» И УМОПОМРАЧИТЕЛЬНЫЙ «ЗИГФРИД»

O. Tverdokhlebova

DAZZLING «TURANDOT» AND ASTOUNDING «ZIEGFRIED»

В статье анализируются две современные постановки опер «Турандот» Дж. Пуччини и «Зигфрид» Р. Вагнера, осуществленные на оперных сценах Испании и Италии. В качестве приложения публикуется перевод интервью с художественным руководителем испанской театральной компании «La Fura dels Baus» К. Падриссом.

Ключевые слова: современные оперные интерпретации, оперные театры, Италия, Испания, Дж. Верди, Дж. Пуччини.

Two contemporary opera productions «Turandot» by G.Puccini and «Ziegfried» by R.Wagner in Spain and Italy are analyzed in the article. The translation of the interview with the art director of Spanish theatre company «La Fura dels Baus» K.Padriss is given as the appendix.

Key words: contemporary opera interpretations, opera houses, Italy, Spain, R. Wagner, G. Puccini.

Два спектакля, о которых пойдет речь ниже, имеют больше отличий, чем сходств: они поставлены в разных странах и разными режиссерами, представляют два непохожих направления современного музыкального театра, рассчитаны на разного зрителя и на отличные по масштабам сценические площадки – Италия и Испания, российский оперный режиссер и каталонская театральная группа, старейший оперный фестиваль Арена ди Верона и молодой театр Палау де лес Артс, римский амфитеатр и Дворец искусств в стиле модерн… Объединяющим началом, пожалуй, может выступить только взгляд автора, волей случая получившего возможность их увидеть.

***

В афише 87-го фестиваля Арена ди Верона вот уже в третий раз значился последний шедевр великого Пуччини, прочтенный российскими постановщиками. Веронский дебют «Турандот» режиссера Юрия Александрова и художника Вячеслава Окунева состоялся еще в 2003 году и был с восторгом встречен публикой и тепло принят критикой.

«Спектакль… делает попытку совместить сказку и символизм, традиционный стиль Арены „kolossal“ и современные технологии... в нем чередуются сверкающие сказочно-фантастические эффекты и элементы сновидений...» (Р. Мори)[1].

«Режиссер Юрий Александров справился с решением оперы, которая составлена из блоков: луна и солнце, закат и восход, жестокость Турандот и жертва Лю, поражение и победа в стремлении завоевать руку принцессы, подчинив ее капризы. Но еще он смог ответить ожиданиям 16000 человек, следящих за представлениями в каменном цирке: „Здесь есть и специалисты, и люди, которые впервые пришли в оперу. Их нужно вовлекать, создавая простые воодушевляющие спектакли“. И что может быть лучше, чем неоконченная сказка для взрослых Пуччини?» (В. Каппелли)[2].

Тандем Александров–Окунев хорошо известен в Ростове работой над операми «Мадам Баттерфляй», «Бал в Савойе» и «Цыган», да и по отдельности оба в Музыкальном театре частые гости. Режиссер Юрий Александров – народный артист России, неоднократно становился лауреатом премий «Золотая маска» и «Золотой Софит», на протяжении четверти века работал в Мариинском театре, основал камерный театр «Санктъ-Петербургъ Опера», много ставит как в России, так и за рубежом. Знают Александрова и в Италии, где он выпустил «Черевички», «Дон Жуана» и совсем недавно – в апреле 2009 года – «Семена Котко».

Веронский фестиваль это не только опера, это – прежде всего зрелище. Старинный римский амфитеатр, повидавший на своей арене и бои гладиаторов, и рыцарские турниры, преображается

[1] *Мори Р.* Цитадель консерватизма. Опера – 2009, июль-август. – С. 39. (*Mori R.* La roccaforte del conservatismo. L'opera. – 2009, Luglio-agosto. – P. 39).

[2] *Каппелли В.* «Турандот», сказка для взрослых волшебной Аренской ночью // Вечерний курьер. – 2003, 22 июня. – С. 34. (*Cappelli V.* «Turandot», fiaba per adulti per la magica notte all'Arena. – Corriere della sera. – 2003, 22 gugnio. – P. 34).

в оперный зал под открытым небом. Огромное сценическое пространство, хоть и не снабженное неотъемлемыми атрибутами современного театра кулисами и занавесом, дает необозримый простор фантазии режиссера и художника, выдвигая в то же время немало сложностей. Например, в передаче мимики и мелких жестов: они теряются на большом расстоянии, поэтому часто спектакли грешат плакатностью и невниманием к деталям. Но не в данном случае.

Российские постановщики создали красивый, живой и вполне традиционный, в хорошем смысле, спектакль. Его визуальной доминантой является помещенная в центре гигантская серебристая сфера, испещренная символами и знаками, которая может ассоциироваться и с луной, и со вселенной, и с бесконечностью, а помимо художественной, несет практическую функцию. По ходу действия из нее струится свет и пар, ее чрево разверзается, являя взору Императора, или открывая восхищенному зрителю позолоченную жемчужину – один из важнейших символов Древнего Китая. По мнению критика В. Каппелли, она представляет собой «закрытую душу Турандот, которая, в конце концов, открывается».

Композицию довершают разбросанные позади сферы на ступенях амфитеатра башенки-пагоды на фоне холмистого пейзажа, по бокам спускаются две симметричные дворцовые лестницы, справа на авансцене – импровизированное кладбище незадачливых поклонников принцессы – головы на кольях.

Массовая сцена первого действия в красочном разнообразии представляет многочисленных участников действия: здесь и сверкающие доспехами воины, и одетый в серые невзрачные балахоны народ Пекина, устрашающие помощники палача, жрецы, мальчики, сановники, мудрецы, музыканты, тени мертвых, знаменосцы, акробаты... Все это движется и чередуется, не давая заскучать ни на секунду. Слева появляется огромный точильный круг, на котором затачивают орудие казни, справа гимнасты выкатывают большой батут (он же послужит гонгом). Разыгрывается представление о казни: публике демонстрируют огромную отрубленную голову, из которой палач пригубляет, как из кубка.

Выход Принцессы решен неординарно, впрочем, нисколько не противореча авторским ремаркам: «Появляется Турандот, как видение». На сцене возникает гигантских размеров статуя, соизмеримая разве что с пространством Арены, ослепляющая присутствующих лучом прожектора-лица. Невольно вспоминается колосс в постановке Большого театра (режиссер Франческа Дзамбелло, 2002 год), однако и контекст и идея кажутся иными.

Одержимого идеей завоевать прекрасную дочь Императора (далее в ремарках: «Принц, ослепленный видением Турандот») Калафа наперебой отговаривают три маски – разукрашенные куклы с накладными оголенными животами, прибывшие в полукруглой подвижной конструкции – клетке из прутьев. Министры, передвигаясь семенящей походкой с остановками и поклонами, преграждают дорогу к заветному гонгу. Их комическое интермеццо сменяется помпезным явлением Правителя Поднебесной, восседающего на золотом троне внутри распахнутой сферы. Не менее впечатляет выезд верхом на огромном драконе «настоящей» Турандот в украшенном лучами головном уборе.

Сцена загадок – противостояние жизни и смерти, тьмы и света («Загадок три, смерть одна», – говорит Принцесса. «Нет, загадок три, жизнь одна!» – отвечает Принц) принадлежит к лучшим находкам постановки. Разгадки таятся в непрозрачных молочно-белых шарах. При слове «надежда» из шара вылетает голубь, при ответе «кровь» взвивается алое полотнище, при звуке имени «Турандот» выплывает мыльный пузырь. В последнем случае неясно, хотел ли подчеркнуть режиссер хрупкость и уязвимость героини, или же посмеяться над ее напыщенностью и позой.

Третий акт начинается подобно первому: с выхода мандарина, обращающегося к народу Пекина, лишь теперь зловещие черно-серые краски преобладают. Трагическая гибель Лю по Александрову оборачивается гибелью и для ее господина: тело маленькой рабыни выносят на руках на авансцену, в то время как сама Лю (точнее, тень ее или душа) под руку с Тимуром медленно подни-

мается по правой лестнице, то ли отправляясь в новый путь, то ли возносясь («*Camminiamo insieme un'altra volta*»).

Финальный апофеоз, дописанный рукой Франко Альфано по наброскам Пуччини, основан на уже звучавшем музыкальном тематизме, и режиссер здесь не выдвигает новых идей: оперу завершает объятие влюбленных на ступенях трона Правителя Поднебесной.

Подбор исполнителей на фестивале обусловлен масштабами «каменной оперы», в оригинале для музыкальных представлений вовсе не предназначенной и не оснащенной хорошей акустикой: небольшой голос самой необыкновенной красоты просто не будет слышен. Нередко и для обладателей выдающихся вокальных данных выступление становится испытанием на прочность.

Оркестр под управлением Даниэля Орена звучал выразительно и слаженно, за исключением всегда коварных вступлений сценического духового оркестра. Сам дирижер весьма, а иногда и чрезмерно, эмоциональный (его восклицания нередко прорывались сквозь звучание оркестра) – казалось, мог зарядить энергией не только многотысячную Арену, но еще и окрестные веронские кварталы.

В роли Турандот – часто выступающая в этой партии обладательница мощного сопрано, способного без труда «пробить» оркестр, Джованна

Казолла. Голос ее – удивительно молодой и чистый (певица дебютировала в Ла Скала в 1982) – лился без напряжения, сочетая звенящий «металл» с мягкостью в лирических эпизодах. Калаф – Пьеро Гульяччи – заявивший о себе как драматический тенор не только в пуччиниевском, но и в вердиевском репертуаре, вполне достойно справился с партией. Лишь в знаменитой арии «*Nessun dorma*» третьего действия певец, к сожалению, подстраховался, прикрыв звук, поэтому верхнее «си» прозвучало недостаточно уверенно и «утонуло» в звучании оркестра.

Лю Флоренцы Чедолинс – трогательная, эмоциональная и очень лиричная несмотря на то, что певица чаще исполняет драматические партии (Норма, Тоска, Сантуцца). Согласно мнению многих исследователей именно Лю – главный персонаж оперы Пуччини. Ей композитор отдает три арии, и после гибели героини не находит вдохновения, чтобы завершить сочинение: «Лю – поэзия», – так заканчивается автограф.

Пожалуй, именно так и можно определить постановку Ю. Александрова, – настолько все в ней гармонично и красиво.

***

В 2005 году в испанском городе Валенсия открылся «Дворец искусств Королевы Софии» – часть нового грандиозного комплекса «Город искусств и наук». Пожалуй, дворец – название вполне подходящее для огромного белоснежного театра, по форме напоминающего или гигантскую рыбу, стремящуюся из морской пучины, или причудливо полуоткрытую раковину, а то, по мнению одного из рецензентов, и огромный глаз. Фантазия на морские темы архитектора Сантьяго Калатравы окружена декоративными бассейнами. Основной материал, использованный при строительстве – цемент, в отделке внутренних помещений, в частности, залов, преобладает натуральное дерево, фойе и холлов – непрозрачный фарфор и стекло. Достаточно лаконичный интерьер отличает доминирование белого цвета и особое решение потолков (возможно, обусловленное акустическими задачами), выполненных словно из расходящихся лучей, или «ребер».

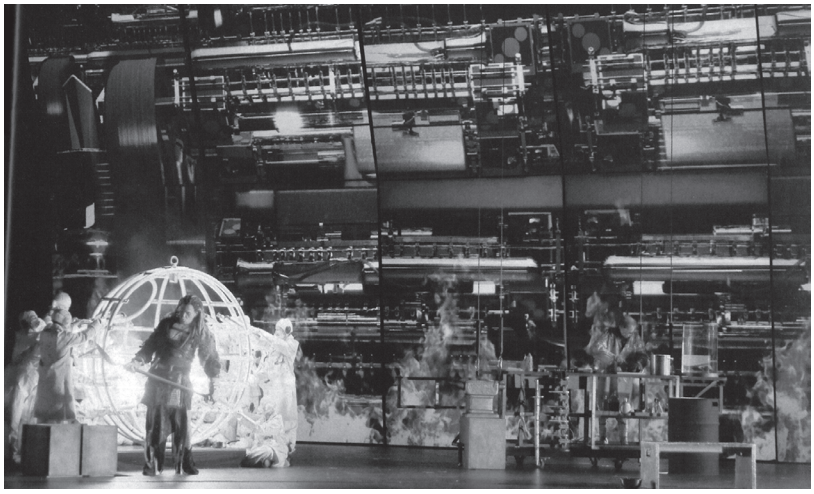
В здании, общей площадью 40 тыс. квадратных метров и высотой 75 метров, расположены 4 зала[3], террасы, просторные холлы, ресторан, 2 панорамных лифта. Подземные мастерские и огромные пространства под и над сценой позволяют реализовать самые смелые с точки зрения технической сложности постановки. Там же базируется Центр усовершенствования П. Доминго, где обучаются молодые оперные певцы, артисты хора и пианисты-концертмейстеры.

За четыре года своего существования театр выпустил немало заметных премьер, представил на

[3] Главный зал (рассчитан на 1412 мест), Верхний зал (на 1490 мест), Главная аудитория (на 378 мест) и Театр «Мартин и Солер» (вместимостью 400 мест).

своей сцене спектакли других коллективов, неоднократно становился объектом восторженных отзывов прессы: о феномене *Palau de les Arts* пишут, в том числе и зарубежные издания. Творческое руководство выполняют интендант и художественный руководитель (артистический директор) Хельга Шмидт, музыкальный директор Лорин Маазель, с театром постоянно сотрудничают дирижеры Зубин Мета, Франсиско Пералес, Томаш Нетопил, Кристофер Франклин, Кинан Джонс, Валерий Гергиев.

В июне 2009 на сцене Главного зала в рамках Средиземноморского фестиваля (президент З. Мета) и совместного проекта с Флорентийским музыкальным фестивалем «Маджо Фьорентино» прошла премьера оперы «Зигфрид», третьей оперы вагнеровской тетралогии. Обращение к шедевру немецкого композитора в минувшем сезоне (2008/2009) не редкость: еще «Зигфрид» можно было увидеть на Зальцбургском Пасхальном фестивале (в 2010 планируется поставить «Закат богов»), а «Валькирию» – в Цюрихском Opernhaus. Тем не менее, проект носил исключительный характер хотя бы потому, что стал первым в Испании сценическим воплощением всего «Кольца нибелунга».



В постановке оперы занята театральная компания Ла Фура дельс Баус: режиссер Карлус Падрисса, сценограф Роланд Ольбетер, художник по свету Петер Ван Праэт, художник по костюмам Чу Уроц. Этот коллектив отличается характерным творческим почерком, неординарностью и смелостью сценических решений, а также широким использованием современных компьютерных технологий. Он родился в 1979 году как экспериментальная театральная группа, которая выступала на улицах Каталонии. За годы существования компания пробовала себя в жанрах оперы и кино, в драматических представлениях, шоу, в том числе и телевизионных. Их первой знаменитой на весь мир работой стала церемония открытия Олимпийских игр в Барселоне (1992), спустя четыре года коллектив обратился к оперному искусству; сейчас в их копилке «Волшебная флейта» Моцарта, «Замок герцога Синяя борода» Бартока, «Борис Годунов» Мусоргского, «Троянцы» Берлиоза; фильмы, отмеченные различными премиями («Гойя», «Фауст 5.0»); театрализованные представления по «Фантастической симфонии» Берлиоза, по вокальному циклу Яначека «Дневник исчезнувшего», «Божественной комедии» Данте, «Метаморфозам» Кафки… Список далеко не полон, и Ла Фура дельс Баус не собираются останавливаться на достигнутом.

В их трактовке «Зигфрида» – динамичной и яркой, – декорации в привычном виде сведены к минимуму. Все действие сопровождается видеорядом: на шесть подвижных панелей, расположенных на задней стене сцены, проецируются различные изображения. Первое, что видит зритель на импровизированном экране – земной шар, опоясанный огненным кольцом. В момент ковки меча на заднике появляются работающие механизмы, крутящиеся шестеренки, валы. Во втором действии – размытые зеленые пятна на экране, на сцене конструкции, наподобие огромных качелей или весов, дополненные живыми «декорациями» из миманса: люди в одежде, напоминающей скафандры, с прутьями в руках и ползающие и перекатывающиеся по полу артисты, – лес и его обитатели (скорее всего, рептилии). Встреча Эрды и Странника (вступление и первая сцена третьего действия) предваряется показом удивительной красоты сурового пейзажа: скалистые горы, покрытые снегом вершины, воды океана. Затем картина, перекликаясь с началом оперы, сменяется изображением земного шара, который постепенно превращается в зрачок гигантского глаза – возможно, дань версии о масонском происхождении вагнеровской мистерии.

Появление почти всех героев решено нетрадиционно. Миме (Никлас Бьорлинг Райгерт) предстает в мини-лаборатории, которую опускают вместе с певцом с колосников: небольшой стол уставлен приборами, склянками и колбами с жидкостями различного цвета. Лесная птица (Марина Зятькова) «парит» над сценой, удерживаемая крепким канатом, Эрда (Даниэла Деншлаг) возникает из-за отъезжающей видео-панели, спящую в доспехах Брунгильду (Дженифер Уилсон), лежащую на огромном диске, пылающем по окружности, выносят на руках. И лишь Вотан в образе Странника (Юха Уузитало) и Зигфрид (Ланс Райан) передвигаются по сцене традиционным способом. Однако на этом традиционность заканчивается, дальше – характерные для постановок компании Ла Фура дельс Баус детали: поют герои, стоя на площадках небольших подъемных кранов,

управляемых операторами, змей Фафнер, составленный из геометрических сегментов, напоминает игрушку-конструктор (Матти Салминен). И все это в контексте повествования о богах и героях и на фоне гигантского экрана совсем не вызывает ощущения дисбаланса.

Ассоциации с научно-исследовательским заведением в первом действии усиливает многочисленный миманс в белых халатах, и периодически выбегающие уборщики, надраивающие сцену. Сам Миме одет в светлый клеенчатый плащ, снабженный многочисленными трубками, перчатки и резиновые сапоги, лицо нибелунга испещрено знаками и обезображено наростами. Чтобы выяснить, способен ли Зигфрид испытывать страх, героя подвергают тщательному обследованию: к телу подсоединяют множество датчиков, опутывая его проводами. В это время на экранах можно наблюдать сначала человеческие скелеты во весь рост, затем их отдельные части: конечности, череп. После чего подопытного помещают на тренажер и снимают показания во время выполнения упражнений. Пройдя «тест», Зигфрид принимается за ковку меча, очаг ему заменяет сферическая конструкция из прутьев с горящим внутри огнем. Не исключено, что и это зрелище было смоделировано при помощи компьютерных технологий, но от ощущения запаха горящих углей избавиться было сложно.

В последней сцене оперы главенствуют два цвета, синий и бирюзовый, освещающие Зигфрида и Брунгильду.

Певцы и оркестр под управлением Зубина Меты были на высоте: прекрасные голоса, обилие красок, напряженный драматизм и тонкий лиризм в великолепном звучании оркестра, – все это позволило смотреть и слушать четырехчасовой спектакль на одном дыхании. И неожиданный, но заслуженный финал: под продолжительные овации дирижер вывел на сцену оркестр, и каждый из его солистов получил свою долю аплодисментов.

Атавистический ритуал: в поисках экстаза

Интервью художественного руководителя испанской театральной компании «La Fura dels Baus» Карлуса Падрисса[4]

Карлус Падрисса один из основателей, режиссерский «мозговой центр» каталанской театральной компании Ла Фура дельс Баус, которая работает в области урбанистического театра и занята поиском сценических пространств, отличных от традиционного. Каковы ее «ингредиенты»? Некий микст из музыки, сценических машин, с использованием натуральных и индустриальных материалов, применением новых технологий, непосредственным вовлечением зрителя в спектакль. Все это объединено под знаком коллективного творчества, где автор и исполнитель едины. Некоторое время назад Ла Фура дельс Баус начали приближаться к миру оперного театра, создавая необычные, противоречащие общепринятому вкусу, и в то же время удивительно красивые декорации, которые вызывают споры, разделяют критику и публику, не оставляя никого равнодушным. <…>

Завершается ваша работа над «Кольцом». Как вы расцениваете опыт в области оперы? Было ли трудно войти в этот мир, много ли пришлось узнать нового?

Нашей группе Ла Фура дельс Баус всегда нравились дерзкие вызовы, и провести пять лет в создании собственной сценической версии одного из глубочайших произведений мирового искусства стало для нас величайшим подарком. Результат оказался позитивным, как на профессиональном, так и на личностном уровне. Впервые тетралогия была поставлена целиком в Испании. Ее никогда не ставили ни в Gran Teatre di Liceu[5], ни в Teatro Real[6], впервые это сделал молодой театр Palau de les Arts Валенсии в неоценимом сотрудничестве с Маджо Фьорентино[7] и «savoir faire»[8] нашего друга Маэстро Зубина Меты. <...>

Когда вам предложили проект, вы его планировали опера за оперой или сразу представили как единое целое из четырех частей? Были уверены в том, что сумеете дойти до конца?

Мы начали в 2004, когда драматург и бывший художественный руководитель театра Ла Скала и Маджо Фьорентино Чезаре Мадзонис приехал в Барселону почти на месяц, чтобы вместе с моей командой терпеливо разобрать несколько раз подряд сцена за сценой всю Тетралогию. В результате была готова первая версия, где уже определились главные идеи: концепция опустошенной природы, утраты самобытности; световые эффекты, подвижные сценические элементы, Валгалла, представляющая собой сеть из человеческих тел, маленькие подъемные краны для богов, механические гиганты, бассейны для ундин, дракон-робот и т. д. Не хватало деталей, которые разрабатывались от оперы к опере в течение года перед премьерой. Мы не сомневались, что сможем дойти до конца, хотя и не были уверены, что дойдем до конца с успехом, предчувствовали, что это будет новый способ ставить Вагнера.

Выход Фуры на оперный уровень принес волну новизны или разрушение?

Думаю, что скорее принес свежее веяние, но воображаю, что некоторые подумали, что «теперь не будет покоя даже в опере»! По-моему перелом произошел, когда три неизвестных зрителя поставили будильники в середине нашей премьеры

[4] *Гараттини Д.* Атавистический ритуал: в поисках экстаза // Опера. – 2009. – № 239. – С. 41-43 (*Garattini D.* Un rituale atavico alla ricerca dell'estas». – Opera. –2009. – № 239 – S. 41–43).

[5] В Барселоне.

[6] В Королевском театре в Мадриде.

[7] Maggio Musicale Fiorentino – ежегодный оперный фестиваль во Флоренции, проводится с 1933 года.

[8] От фр. – умение, сноровка, ноу-хау.

«Волшебной флейты» в Королевском театре в Мадриде, даже если прозвенели только два. В опере наступила пауза на несколько минут – до тех пор, пока их не выключили. Думаю, что мы относимся к либретто с уважением. Для нас в опере и, более того, в Gesamtkunstwerk – в любом произведении искусства, музыка – это род художественной дисциплины, которая выстраивает в ряд все остальные искусства: театр, свет, видео. Если не «идет» музыка, все остальное тоже тонет... это как звуки лиры Орфея во время его путешествия в Тартар.

Новые технологии и сценические машины отличают ваши постановки. Как родилось это новое видение универсума Вагнера?

Стиль Фуры состоит в том, чтобы поместить актера, или в данном случае, певца или хориста, в экстремальную ситуацию, которая вызовет выброс адреналина и заставит его показать свою лучшую интерпретацию, будь то в воздухе, на земле, в воде или огне. И Вагнер в идеале представлял своих героев летающими. Например, в либретто можно прочесть: «ундины поют в воде». Подумаем, как это можно было бы воплотить в жизнь и нарисуем ванны вместимостью по 1000 литров для каждого исполнителя, проверим, возможно ли во время погружения следовать музыкальному ритму, а выходя из воды, петь так, как поют лучшие певцы... если результат положительный, можно показать его на сцене.

Вы привыкли в работе пользоваться полной свободой, но в опере это почти невозможно: есть музыка и либретто. Эти «рельсы» вас связывали или наоборот позволили сконцентрироваться на режиссуре и декорациях?

Мы и стараемся продолжать работать с полной свободой, но научились тому, что наша свобода заканчивается там, где начинается свобода других – свобода музыки и либретто. Это означает: внимание к шумам, неослабное внимание к либретто, внимание к нашему тщеславию как режиссеров; нужно учиться знакомиться. Мы очень сконцентрированы на том, чтобы объединить различные элементы: театр, световые эффекты, видео-ряд, либретто и, конечно, музыку, одним и тем же живым ритмом, который соотносится с эмоциональным ритмом зрителя.

Что такое для Ла Фура дельс Баус опера и мелодрама?

Фура – это не мелодрама, это прежде всего атавистический ритуал поиска экстаза. Мелодрама нас не интересует, для этого есть теле-новеллы.

Во время постановок вы сталкивались с тем, что певцы отказывались от предложенных им действий, или не хотели работать с какими-то механизмами, подниматься на какие-то машины?

Конечно, и очень часто, если певцы отказываются, мы уважаем их отказ. Нужно уметь слушать. В частности, исполнитель вагнеровского репертуара обычно знает гораздо больше о своей роли в данной конкретной опере Вагнера. И когда он не прав, пытается найти более веские причины, чем в случае, если ему веришь, невозможно убедить его поступать против воли. Например, наш последний Зигфрид, Ланс Райан, не имел ничего против того, чтобы спеть вниз головой, когда мы ему объяснили, что в четвертой сцене второго акта «Заката богов», сразу же после свадебного марша. В нашей версии мы хотели, чтобы Хаген подверг Зигфрида испытанию на неком подобии детектора лжи, подвесив вниз головой. Наверху Брунгильда – сильная, гордая и надменная – в противоположность тому, как ее часто изображают – побежденной с поникшей головой – обвиняет Зигфрида в похищении кольца, а он отвечает, что кольцо украл дракон, и бла-бла-бла. Патетическая ложь и смешная картинка, изображающая размахивающего мечом сконфуженного героя, с красным лицом и голосом «в нос», как у ребенка, которого застали на месте преступления.

«Смотри, Ланс, – сказали мы исполнителю, – первое – рациональная версия: Зигфрид не проходит тест на детекторе лжи, на который его отправил Хаген; второе – поэтическая версия: гордая Брунгильда, привязанная к подвешенному вниз головой Зигфриду, к неблагодарному предателю любви, но в глубине души жаждущая единства со своим альтер эго до самой смерти». В общем, Ланс Райан сразу понял, что мы создали новую сценографию, с большим разнообразием драматических и эстетических возможностей, и естественно, согласился подняться на детектор. Но если бы он отказался, мы бы изменили режиссуру, в любом случае.

В следующем году открываете сезон в Валенсии «Троянцами» Берлиоза, уже есть идеи?

Конечно, осталось всего три месяца до начала репетиций. Мы уже решили, что Троянским конем будет компьютерный вирус, итальянская Вирджилиана не располагается больше на Аппенинском полуострове – Италия уже перенаселена, а будет первая попытка основать колонию на Марсе. Наши троянцы, как аргонавты, путешествуют через космическое пространство.

Театр Ла Скала, «Тангейзер»; Вагнер вновь встречается на вашем пути, что это: случай, удовольствие или страсть?

Сначала удовольствие, потом случай и, в конце концов, страсть. Но больше ничего не могу рассказать. <...>

Не боитесь вторгаться в такой оплот лирики как Ла Скала? Ваши спектакли получили высокую оценку итальянской публики, но не Ла Скала, вы об этом задумывались?

Мы не боимся, потому что мы бесстыжие, как и Ла Скала. Не будем забывать, что именно в Ла Скала увидели свет смелые оперы от «Турандот» до цикла «Свет» Штокхаузена.

Перевод О. Твердохлебовой

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT AUTHORS

Боброва Марина Салаватовна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Bobrova Marina Salavatovna – postgraduate student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Боровинская Мария Николаевна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Borovinskaya Mariya Nikolaevna – applicant for the degree of Candidate of Art Study of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Верба Оксана Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя Харьковского гуманитарно-педагогического института (Украина)

Verba Oksana Aleksandrovna – Candidate of Art Study, Associate Professor of the Department of Musical-instrumental training of Kharkov Humanities and Pedagogical Institute (Ukraine)

Желнова Юлия Николаевна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Zhelnova Yulia Nikolaevna – postgraduate student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Калошина Галина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Kaloshina Galina Evgenyevna – Candidate of Art Study, Professor of History of Music Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Козева Галина Сергеевна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Kozeva Galina Sergeyevna – student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatiore (Academy)

Луконина Оксана Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры

Lukonina Oksana Igorevna – Candidate of Art Study, Professor of History and Theory of Music Department of the Volgograd State Institute of Culture and Arts

Мещерякова Наталья Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Meshcheryakova Natalya Vyacheslavovna – Candidate of Art Stud, Associate Professor of History of music Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatiore (Academy)

Ницевич Евгения Вячеславовна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Nitsevich Evgeniya Vyacheslavovna – postgraduate student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Романова Алина Владимировна – пианистка, преподаватель Национальной музыкальной академии Украины (Киев)

Romanova Alina Vladimirovna – pianist, teacher of the National Musical Academy of the Ukraine (Kiev)

Савельева Елена Константиновна – кандидат филологических наук, ст. преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Savelyeva Elena Konstantinovna – Candidate of Philological Sciences, senior teacher of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Твердохлебова Оксана Валентиновна – музыковед (Тренто, Италия)

Tverdokhlebova Oksana Valentinovna – musicologist (Trento, Italy)

Терещенко Виктория Леонидовна – педагог-методист отдела теории музыки Запорожского музыкального училища им. П. И. Майбороды (Украина)

Tereshchenko Viktoria Leonidovna – teacher and methodologist of Theory of Music Department of Zaporozsky Musical College named after P. I. Maiboroda (Ukraine)

ПРАВИЛА ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо следующее:

1. Составить по нижеследующей форме «Сведения об авторе» на русском и английском языках и приложить к статье отдельным файлом.

Сведения об авторе

Фамилия_____

Имя_____

Отчество_____

Домашний адрес с указанием почтового индекса_____

Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес)

_____

Место работы (учебы), занимаемая должность, адрес организации с указанием почтового индекса_____

Ученая степень и звание_____

2. Составить аннотацию и ключевые слова (от 3 до 10 слов) на русском и английском языках.

3. Все материалы необходимо направлять на электронный адрес: riocons@mail.ru с пометкой для «Южно-Российского музыкального альманаха».

4. Полученные статьи регистрируются, рецензируются и, в случае положительной оценки, публикуются в соответствии с установленным очередным порядком.

5. Оформление статьи:

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. л.), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом N 12, Times New Roman; текст не форматируется, т. е. не имеет табуляций, колонок и т. д.

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, 23].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru