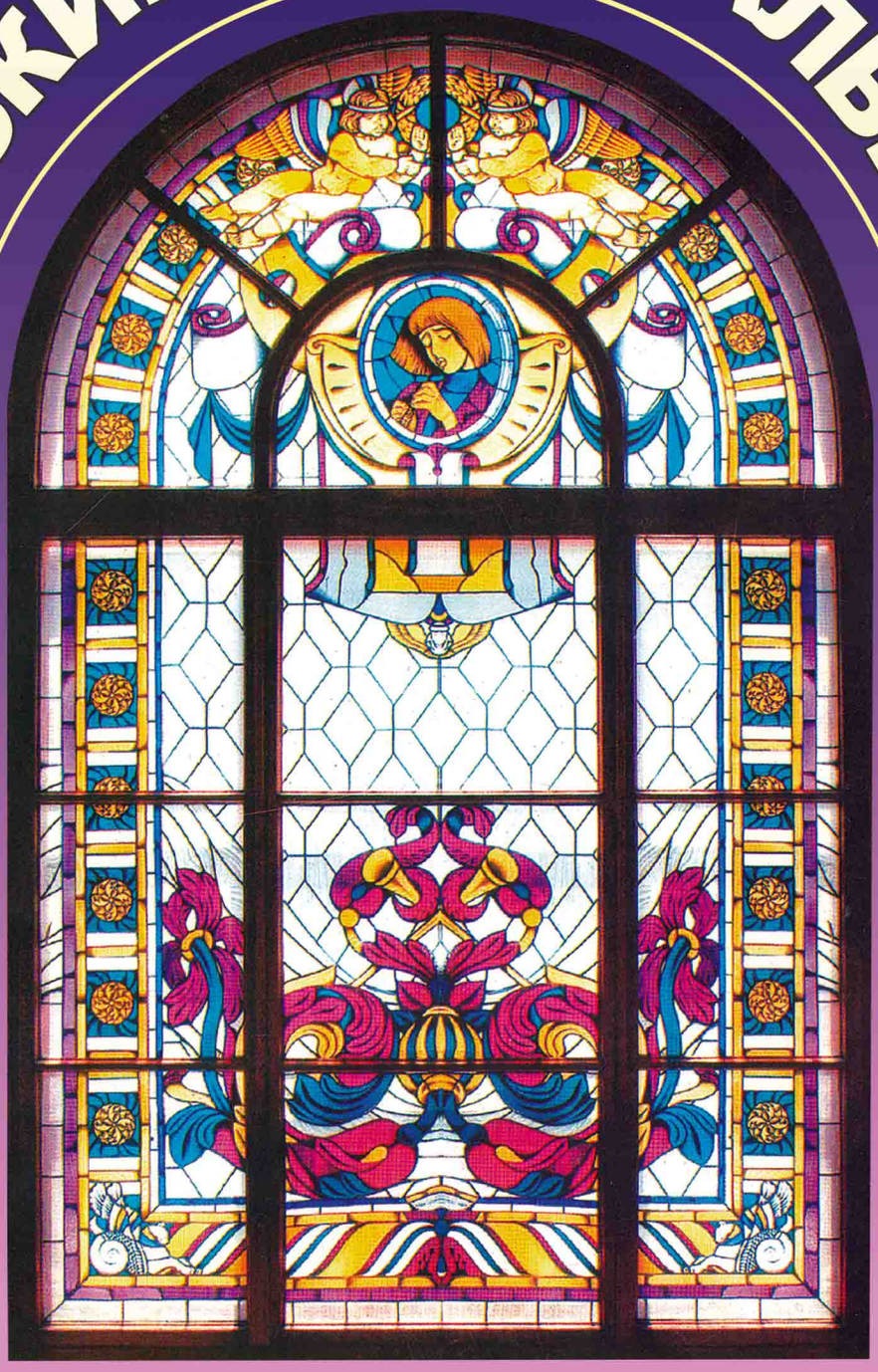
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2015 `3 (20)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2015’3 (20)

В НОМЕРЕ:

Проблемы музыкальной науки

Проблемы музыкального театра

Исполнительское искусство

Музыкальное образование

Публикации

Музыкальная культура Юга России

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор – Наянова Влада Евгеньевна

Редактор-корректор – Жабинский Константин Анатольевич, старший библиограф

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна, кандидат экономических наук

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Н. И. Ефимова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Холопова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, канд. иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, доктор (PhD), проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, доктор (PhD), проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, doctor of philosophy, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, doctor of FA, проф. (Молдова)

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доцент. Обложка А. А. Селицкий
Верстка В. А. Козяков

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23
E-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 30.06.2015. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11,75. Тираж 500.

Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

Все архивные комплекты Южно-Российского музыкального альманаха также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2015'3 (20)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766

Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire

The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

Editor in chief, Manager – Elena Andruschenko, PhD in Art Studies, Associate Professor

Executive Editor – Vlada Nayanova

Proofreader – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

Members of the Editorial Board:
Polina Volkova, Grand PhD in Art Studies, Grand PhD in Philosophy, PhD in Philological Studies, Professor (Russia)
Andrey Denisov, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Shak, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Irina Dabayeva, PhD in Art Studies, Associate Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Giuliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Belarus)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Studies, Professor (Ukraine)
Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophy, Professor (Azerbaijan)
Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Moldova)

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

The mailing address of the editorial board: 23 Budyonnovsky av., Rostov-on-Don, Russia. Postal Code in Russia: 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

IN THE ISSUE:

Problems of musical studies

Problems of musical theatre

Performing art

Music education

Publications

Music culture of the South Russia

Subscription index 79315 in Rospechat Agency catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Е. Лобзакова. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина 5
E. Lobzakova. Perception in musicology: towards the problem of the term using

А. Асатурян. Символистская линия в вокальной лирике К. Дебюсси (на примере романса «Фонтан» из цикла «Пять стихотворений Бодлера») 11
A. Asaturyan. Symbolist line in vocal lyricism by C. Debussy («Le jet d'eau» from the cycle «Cinq poems de Baudelaire» as an example)

Е. Лозенко. Синестетическая концепция творчества И. Вышнеградского: опыт практического освоения 17
E. Lozenko. Synaesthetic conception of the creative work by I. Wyschnegradsky: a trial of practical assimilation

А. Минасьянц. Музыка понтийских греков в судьбах «бакинского Орфея» и его сына 24
A. Minasyants. Music of Pontic Greeks in the fates of «Baku Orpheus» and his son

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

О. Бабий. Коммуникативные взаимодействия литературных и музыкально-сценических персонажей сквозь призму теории социальных действий Макса Вебера 31
O. Babiy. Communicative interactions of literary and musical-stage characters through the prism of the social actions theory by Max Weber

А. Помпеева. Принцип оперной одноактности в «Счастливой руке» А. Шёнберга: «музицирование средствами сцены» 38
A. Pompeyeva. The principle of opera one-actness in «The Lucky Hand» by A. Schoenberg: «music-making by means of stage»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

К. Посвалюк. Этюды для трубы Н. Бердыева: жанровая стилистика и дидактические задачи 45
K. Posvalyuk. Etudes for trumpet by N. Berdyev: genre stylistics and didactic problems

С. Костогрыз. Жанрово-стилевые приоритеты украинского балалаечного искусства второй половины XX – начала XXI столетий 52
S. Kostogryz. Genre-stylistic priorities of the Ukrainian balalaika art in the second half of the XXth – the beginning of the XXIst centuries

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Н. Мещерякова. Воспитание певца-актёра: на перекрестье учебных дисциплин 58
N. Mescheryakova. An education of the singer-actor: at the crossroads of academic subjects

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

С. Сахарова. Д. Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Чёрного: исполнительский разбор с точки зрения концертмейстера. Публикация и комментарии *К. Жабинского*; вступительная статья *Е. Потехиной* 66
S. Sakharova. D. Shostakovich. The vocal cycle «Satires» to words from Sasha Tchyornyj: a performing analysis from the accompanist's standpoint. The publication and comments by *K. Zhabinsky*; the introductory article by *E. Potekhina*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Калошина. Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» 75
G. Kaloshina. Opera diptych «Anna and Marina Passions» by Leonid Klinichev

В. Ушенин. Михаил Фёдорович Внуков (к 100-летию со дня рождения) 84
V. Ushenin. Mikhail Vnukov (to the 100th anniversary of his birth)

Правила оформления и публикации статей 91

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Е. Э. ЛОБЗАКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕЦЕПЦИЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ: К ВОПРОСУ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРМИНА

Популярность теории рецепции как нового междисциплинарного метода исследования в последние десятилетия быстро набирает обороты на волне возрастающего внимания гуманитаристики к процессам восприятия и интерпретации текстов культуры, к вопросам текстуального анализа. Несмотря на достаточную распространённость этого термина в культурологии, искусствоведении, литературоведении, а также наличие устоявшихся подходов к его научному использованию, в музыкознании – при исследовании различных аспектов «переноса» музыкальных явлений одной культуры в контекст другой – понятие рецепции применяется весьма расширительно и зачастую служит синонимом «рефлексии», «интерпретации» и «реинтерпретации», «интертекстуальности». Вот лишь один из примеров, подтверждающих сказанное: «Рецепция какого-либо музыкального феномена – явление широкое и многозначное, включающее в себя как восприятие его слушательской аудиторией, так и осмысление в научной литературе и музыкальной критике; как исполнительскую интерпретацию, так и вторичное воспроизведение в художественной литературе и в музыкальном искусстве» [9, с. 83]. Не подвергая сомнению тезис автора о многозначности исследуемого понятия, представляется желательным уточнить его место в терминологической системе музыкознания: это позволило бы упростить процесс передачи научной информации, избежать путаницы при рассмотрении других явлений, порой соотносимых в музыковедческой науке с исследуемым феноменом.

Ситуацию осложняют различные трактовки этого термина в научных изысканиях представителей гуманитарных дисциплин: социологии, истории права, философии и, наконец, филологии – науки, наиболее часто использующей инструментарий рецептивного анализа и к настоящему моменту уже экстраполировавшей этот инструментарий в культурологию, теорию и историю искусства, равно как и в музыкознание[1].

Во-первых, рецепция понимается как форма межкультурного взаимодействия, в процессе которого происходит «культуросообразное обращение к признанному классическим наследию с целью культурного освоения, восприятия» [7, с. 309]. Для обозначения рецепции такого типа зачастую используются термины «культурная рецепция» [8] или «социокультурная (историческая) рецепция» [10]. Данная трактовка рецепции находит теоретическое обоснование в рамках концепции диалога культур, разработанной М. М. Бахтиным: вся мировая культура осознаётся как «...бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает» [2, с. 372], а утраченные смыслы воскресают в обновлённом виде. Однако, если понятие «межкультурный диалог» проясняет общие законы взаимодействия культур, то понятие «рецепция», по мнению Е. Чиглинцева, «позволяет обозначить конкретные процессы восприятия наследия иной культуры и бытования этого наследия в инокультурной среде на уровне многочисленных микродиалогов» [10, с. 19–20]. При таком понимании рецепции внимание исследователей сосредоточивается, как правило, на проблемах **теоретического и практического усвоения ценностей предшествующих исторических периодов современной культурой.**

Во-вторых, теория литературы заостряет внимание на рецепции (или «художественной рецепции» – см.: [1; 6]) как форме восприятия художественного текста, обусловленного воздействиями эпохи, национальной культуры, психологических особенностей реципиента. Именно такова основная идея родоначальников рецептивной эстетики В. Изера [6] и Х. Яусса [11], рас-

сматривавших читателя как смыслоопределяющий субъект, который актуализирует заданные текстом смысловые значения под воздействием контекста восприятия (в первую очередь социально-культурно-исторического). В указанном случае **теория рецепции сводится к проблеме диалога художественного текста и реципиента на разных исторических и культурно-социальных этапах развития общества**.

В-третьих, рядом исследователей рассматривается феномен «креативной» (или «продуктивной») рецепции [1], когда творческий читатель выходит за рамки только восприятия претекста и обращается к со-творчеству. Данный аспект понимания термина способствует выдвижению на первый план проблемы **диалога автора со всей предшествующей и современной культурой и вопроса интерпретации текста-образца при его переосмыслении в процессе творческого акта**.

Таким образом, различные исследовательские подходы к пониманию характеризуемого термина раскрывают суть рецептивного подхода, заключающегося в понимании текста культуры не как единожды сложившейся данности, а как открытого явления, художественная ценность и смысловое поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе восприятия. Текст предстаёт элементом диалогической системы «автор – художественное произведение – реципиент», актуализирующей и транслирующей во временном общении культурные традиции, многовековой опыт человечества, обновляя тем самым ценностное содержание современной культуры.

Различные понимания термина в таком случае демонстрируют смещение исследовательской парадигмы от читателя и текста к автору и тексту. В этой системе автор, трансформирующий воспринимаемое явление другой социокультурной среды в новые художественные произведения, облекая свое осмысление текстов предшественников в графическую форму, на определённом этапе сам является реципиентом по отношению к текстам некой эпохи. В целом, опираясь на опыт рецептивных исследований, можно вывести следующую дефиницию, суммирующую научные представления об этом феномене и обнаруживающую их сущностное родство: **рецепция – это восприятие текста культуры в определённом историческом и социокультурном контексте, а также адаптация указанного текста, вплоть до пересоздания на его основе нового эстетического объекта.**

Как было отмечено, в понятийно-терминологической системе музыковедения сегодня уже функционирует целый ряд понятий, сформировавшихся в поле взаимодействия методологий различных гуманитарных научно-исследовательских отраслей и пересекающихся по смыслу с термином «рецепция». Все эти понятия тесно связаны с механизмами пересоздания и воссоздания текстов культуры, их общность определяется наличием дистанции, разделяющей одну культурную ситуацию и другую, «своё» и «чужое».

Например, рецепция понятийно связывается с процессом художественной *интерпретации*, также характеризующейся наличием фаз восприятия, осмысления и переосмысления воспринятого текста. Однако если результатом интерпретации становится истолкование, новая трактовка ранее созданного или так называемая «вторичная художественная деятельность» (см.: [5, с. 51] предполагающая сохранение системной упорядоченности оригинального текста и авторского замысла, то в результате рецепции тексты, сформировавшиеся в иной социокультурной среде, всегда актуализируются в объектах, представляющих абсолютно новое художественное целое.

В этом плане изучаемая категория имеет большую область смыслового пересечения с *реинтерпретацией*. Последняя позиционируется в фундаментальной работе П. Волковой как «...формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению», или «...как первичная художественная деятельность, в которой классический текст воспроизводится лишь на уровне элемента новой системы» [4, с. 21]. И рецепция, и реинтерпретация являются стратегиями освоения и переосмысления культурной традиции, пересоздания новых эстетических объектов на её основе, однако реинтерпретация – это прежде всего опыт современного художественного творчества, в то время как рецепция в большей степени – процедура восприятия и актуализации инокультурных явлений. По сути, реинтерпретация зачастую оказывается результатом рецепции, коль скоро текстопорождение является завершающей

стадией восприятия и переосмысления первичного текста.

Специфика упомянутых стратегий определяется также различием пересоздаваемых объектов: если в качестве текста-образца реинтерпретации выступает целостный художественно-концептуальный опус, то материалом рецепции может служить всё многообразие компонентов, присущих текстам культуры: идеи и образы, сюжеты и мотивы, символы и знаки, мифологемы, стереотипы и др. Показательный пример реинтерпретации – новое художественное прочтение «Элегии» Ж. Массне, «Let My People Go» Л. Армстронга и «Интродукции и Рондо каприччиозо» К. Сен-Санса в анимационной работе Гарри Бардина «Три мелодии». Здесь (что вообще характерно для творчества названного художника) именно музыкальные произведения становятся мощным двигателем действия, определяющим драматургию трех мультипликационных философских притч, при этом обнаруживая новые, неожиданные смыслы. Рецептивная стратегия работы с художественным материалом обусловливает самобытное преломление традиций античной культуры в современной отечественной рок-поэзии, что прослеживается в широком спектре приёмов: упоминаниях античных имен (М. Щербаков [«Ночные снайперы»]: «Так, вероятно, греческий чудак, / Силач Атлант, прикинувшись бессонным, / Стоит и спит под небом невесомым, / И напрягает мышцы просто так»), перифрастических (без называния имени) указаниях на мифологического персонажа (Б. Гребенщиков: «Ты держишь небо столько лет, / Но как легко твоим плечам, / Твои орлы всегда зорки, / Пока едят с твоей руки»), редуцированных воплощениях мифологического сюжета (Земфира: «Мы пришьём друг другу крылья, / Я летаю, ты летаешь / <...> Если бы из шёлка нитки, / Может быть, и не достали б / <...> Будем штопать раны-крылья»).

Зачастую в научных исследованиях рецепция синонимизируется и с понятием *рефлексии*. Однако если последняя в большей степени предполагает актуализацию собственных ценностей и смыслов в процессе восприятия и осмысления художественного текста, то рецепция осуществляется при активном резонировании социокультурных кодов современной и реципируемой эпох. Традиция – исторически действующий духовный опыт – опосредует субъективность восприятия. Чрезвычайно популярная ныне в разных областях гуманитарного знания *интертекстуальность*, понимаемая в музыкознании и как метод организации сочинений, интегрирующих «своё» – «чужое», «авторское» – «неавторское», «данное» – «созданное», и как метод анализа музыкального текста с заимствованной интонационной лексикой, является одной из форм рецепции и позволяет исследовать межтекстовые диалоги, характеризуемые различного рода заимствованиями – атрибутированными и неатрибутированными цитатами, аллюзиями, реминисценциями.

Предприняв попытку обнаружить специфические моменты, присущие термину «рецепция» в музыкознании и позволяющие отделить его от других единиц используемой в музыковедческих исследованиях понятийно-терминологической системы, осветим некоторые подходы к изучению проявлений этого феномена в музыкальной культуре. Так, в контексте проблемы диалога культур методологический инструментарий рецептивного анализа может быть с успехом использован для постижения приоритетных особенностей функционирования наследия прошедших эпох (и общекультурных, и собственно музыкальных ценностей, смыслов, текстов) в современной культуре, способствуя тем самым:

- определению ценностно-смысловых доминант конкретного культурно-исторического периода, специфики их «прорастания» в музыкальной культуре нашего времени, а также трансформации, под их воздействием, ценностного содержания указанной области культуры;
- выявлению генезиса, целей и методов рецепции тех или иных культурных феноменов в музыке;
- освещению исторической динамики, прослеживаемой в рецепции этих объектов;
- осмыслению причин устойчивости и популярности тех или иных текстов культуры в музыкальном времени и пространстве;
- изучению различных форм репрезентации реципируемых текстов культуры в музыке;
- анализу музыкального произведения в аспекте выявления его связей с текстами-предшественниками, а также интерпретации взаимодействий музыкальных сочинений с обширным музыкальным интертекстуальным субстратом;
- анализу эволюционных процессов и важнейших особенностей слушательского восприятия тех или иных музыкальных текстов на разных исторических и культурно-социальных этапах развития общества;
- рассмотрению специфики новых художественных объектов, пересоздаваемых (на основе рецепции определённых текстов культуры) композиторами различных эпох, стилистических направлений и др.

Обобщая изложенное, подчеркнём, что современное художественное сознание, с его всеохватывающим подходом к многовековому культурному наследию, стремлением актуализировать тексты культуры, возникшие в другой стране или в иную эпоху, безусловно способствует наблюдаемому сегодня возрастанию удельного веса рецептивных изысканий в рамках гуманитарной исследовательской парадигмы, включая музыкознание.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В той или иной степени процессы рецепции исследуются, например, в диссертационных исследованиях «Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации “чужого слова” в музыке)» В. Рогожниковой, «Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре» М. Раку, «Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века» И. Борисовой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамовских Е.* Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале незаконченных произведений А. С. Пушкина) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 5. С. 57–64.
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979. 424 с.
3. *Борев Ю.* Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Художественная рецепция и герменевтика: сб. науч. тр. М.: Наука, 1985. С. 3–69.
4. *Волкова П.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. … д-ра иск. Саратов, 2009. 47 с.
5. *Гуренко Е.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
6. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта – Наука, 2004. С. 201–224.
7. *Левакин Н.* Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.
8. *Мельникова Е.* Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 3. Т. I: Гуманитарные науки. С. 239–242.
9. *Чигарёва Е.* Рецепция Моцарта в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века // Моцарт в России: сб. ст. Н. Новгород: Деком, 2007. С. 83–88.
10. *Чиглинцев Е.* Рецепция античности в конце XIX – начале XXI вв.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики: автореф. дис. … д-ра ист. наук. Казань, 2009. 52 с.
11. *Яусс Х. Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

REFERENCES

1. *Abramovskikh E.* Tipologiya kreativnoy retseptsii nezakonchennogo teksta (na materiale nezakonchennykh proizvedeniy A. S. Pushkina) [Typology of Creative Perception in Conformity with Unfinished Text (on the Material of Unfinished Works by A. Pushkin)]. Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Orenburg State University]. 2007. No. 5. P. 57–64.
2. *Bakhtin M.* Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of the Verbal Creative Work]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Press, 1979. 424 p.
3. *Borev Yu.* Teoriya khudozhestvennogo vospriyatiya i retseptivnaya estetika, metodologiya kritiki i germenevtika [Theory of Artistic Perception and Receptive Aesthetics, Methodology of Criticism and Hermeneutic]. Khudozhestvennaya retseptsiya i germenevtika [Artistic Perception and Hermeneutic]. Moscow: Nauka Press, 1985. P. 3–69.
4. *Volkova P.* Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka): avtoref. dis. … doktora iskusstvovedeniya [Re-interpretation of Artistic Text (on the Material of the

XXth Century Art): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2009. 47 p.
5. *Gurenko E.* Problemy khudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of Artistic Interpretation (Philosophical Analysis)]. Novosibirsk: Nauka Press, 1982. 256 p.
6. *Izer V.* Protsess chteniya: fenomenologicheskiy podkhod [The Process of Reading: Phenomenological Approach]. Sovremennaya literaturnaya teoriya: antologiya [Modern Theory of Literary: Anthology]. Compiled by I. Kabanova. Moscow: Flinta – Nauka Press, 2004. P. 201–224.
7. *Levakin N.* Khudozhestvennaya retseptsiya kak literaturovedcheskoe ponyatie (k voprosu ponimaniya termina) [Artistic Perception as a Study-of-Literature Concept (on the Problem of Sense Conformably to the Term)]. Izvestiya Pyatigorskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta imeni V. G. Belinskogo [Proceedings of the Pyatigorsk State V. Belinsky Linguistic University]. 2012. No. 27. P. 308–310.
8. *Mel'nikova E.* Ponyatie retseptsii: sovremennye issledovatel'skie podkhody k analizu tekstov kul'tury [Concept of Perception: Contemporary Research Approaches to Analysis of the Cultural Texts]. Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2012. No. 3. Vol. I: The Humanities. P. 239–242.
9. *Chigaryova E.* Retseptsiya Motsarta v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroi poloviny XX veka [Perception of Mozart in the Works by the Russian Composers (the Second Half of the XXth Century)]. Motsart v Rossii [Mozart in Russia]: collected articles. Nizhniy Novgorod: Dekom Press, 2007. P. 83–88.
10. *Chiglintsev E.* Retseptsiya antichnosti v kontse XIX – nachale XXI vekov: teoretiko-metodologicheskie osnovy i kul'turno-istoricheskie praktiki: avtoref. dis. … doktora istoricheskikh nauk [Perception of Antiquity at the Close of the XIXth – Beginning of the XXIst Centuries: Theoretic-methodological Principles and Cultural-historical Practices: Thesis of Dissertation for Degree of Doctor of Historical Science]. Kazan, 2009. 52 p.
11. *Yauss Kh. R.* Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [The History of Literature as a Study-of-Literature Provocation]. Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 1995. No. 12. P. 34–84.

РЕЦЕПЦИЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ: К ВОПРОСУ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРМИНА

В статье предпринята попытка адаптировать термин «рецепция» в музыкознании, опираясь на опыт использования указанного понятия в сфере гуманитарных наук. В процессе анализа культурологических и литературоведческих научных изысканий рассматриваются различные исследовательские подходы к пониманию рецепции: как формы межкультурного диалога (социокультурная, или историческая, рецепция), формы восприятия текста реципиентом (художественная рецепция), формы интерпретации текста-образца при его переосмыслении в процессе творческого акта (креативная рецепция). На пересечении смысловых полей этих трактовок автор статьи считает возможным выстроить универсальную дефиницию, содействующую изучению проявлений рецепции в музыкальной культуре. Исследуются взаимодействия упомянутого феномена со смежными явлениями: интерпретацией как формой трактовки художественного объекта, предполагающей сохранение системной упорядоченности оригинального текста и творческого замысла; реинтерпретацией как формой пересоздания нового эстетического объекта, в которой первоисточник подвергается тотальному переосмыслению; рефлексией, предполагающей актуализацию собственных ценностей и смыслов в процессе восприятия и осмысления художественного текста; интертекстуальностью как методом организации сочинений с заимствованной интонационной лексикой. Хотя все перечисленные явления тесно связаны с механизмами освоения и переосмысления текстов культуры, обнаруживаются специфические нюансы, присущие термину «рецепция» в музыкознании. Автором также освещаются стратегии исследования рецепции в музыкальной науке применительно к проблеме диалога культур.

Ключевые слова: рецепция, межкультурный диалог, автор, художественный текст, музыка, интерпретация, реинтерпретация, интертекстуальность.

PERCEPTION IN MUSICOLOGY: TOWARDS THE PROBLEM OF THE TERM USING

The attempt to adapt the term «perception» in musicology by leaning on the methods of the named concept using in the modern humanities sphere is taken in the article. The different scholar approaches to the sense of perception are examined in the process of culturologic and study-of-literature researches analysis. The named sense as the form of inter-cultural dialog (social-cultural perception, or historic one), and the perception of the text by somebody has apprehended, and the interpretation of the text when it's re-comprehended (creative perception). In crossing of sense fields that are generated by these interpretations, the author sees fit to draw up the universal definition which facilitates the studies of perception displays in musical culture. The interactions between the mentioned phenomenon and closely-related ones: an interpretation as the form of construction applying to an artistic object and stipulating the preservation of a system order inherent in the original text and creative conception; re-interpretation as the form of re-creating with respect to a new aesthetic object (an origin is totally re-comprehended in this form); a reflexion which assumes actualization of personal senses and values in the perceptive and comprehensive process as applied to an artistic text; inter-textuality as the method of organization conformably to works that have got some adopted intonation vocabulary – are investigated. Though all enumerated phenomena are bound up with mechanisms of assimilation and re-comprehending applying to the texts of culture, specific nuances peculiar to the term «perception» in musicology are discovered. The author also elucidates the research strategies as applied to perception in musical scholarship with respect to the dialog of cultures problem.

Key words: perception, intercultural dialogue, author, artistic text, music, interpretation, re-interpretation, inter-textuality.

Лобзакова Елена Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,
начальник учебно-методического управления
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lel-22@mail.ru

Lobzakova Elena E.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music history,
Head of the Educational-methodical board
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lel-22@mail.ru

А. С. АСАТУРЯН
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СИМВОЛИСТСКАЯ ЛИНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ К. ДЕБЮССИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «ФОНТАН» ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ БОДЛЕРА»)

Многогранность творческих интересов К. Дебюсси, связанная с разнообразием отбираемых текстов для *melodies*, не означает резких стилистических «перепадов» в данной жанровой сфере композиторского наследия. В качестве констант здесь могут быть выделены два художественно-эстетических фактора: 1) приверженность музыкальному символизму; 2) опора на французские национальные истоки в поэзии и музыке, шире – в искусстве вообще.

В качестве «переменных» по отношению к этим константам выступают стилистические градации, связанные: а) с различными периодами творчества К. Дебюсси (ранний – до «Пеллеаса и Мелизанды»; зрелый – названная опера и её жанровое «окружение» в 1900-х – начале 1910-х гг.; поздний – примерно от предвоенного 1913 г. до конца жизни), б) с выбором текстов, отражающим поиски композитора в области музыкально-поэтической лексики.

Если периодизация творчества К. Дебюсси во многом условна, то выбор поэтических текстов предопределяет смысловую основу камерной вокальной лирики композитора, её языковую стилистику. Жанр романса неразрывно связан с глубоким пониманием не только музыкального, но и поэтического языка; отсюда проистекает вывод, к которому приходит Л. Кокорева, характеризуя песни и романсы К. Дебюсси: в процессе создания *melodies* «…композитор обращался к поэтам разных направлений и даже разных эпох. Но выбор текстов свидетельствует о том, что его интересовала поэзия определённого плана» [2, с. 385].

Определяя приоритетные образные сферы этой поэзии, Л. Кокорева упоминает: 1) любовную лирику, в которой главное для К. Дебюсси «…заключалось в особом способе её поэтического выражения»; речь идет о близости указанной лирики «…утончённому вкусу композитора, его чувствительной душе»; 2) «поэзию тишины», связанную с возникновением эмоциональных состояний и многообразных лирических оттенков при «посредничестве» глубокого звукового фона, «звучащей тишины», символически связанной с музыкой как «искусством невыразимого» (слова К. Дебюсси); 3) поэзию, в которой не было места открытому выражению «…пламенных страстей… где душа поэта представала обнажённой»; отбирая стихи для музыкального воплощения, композитор искал нечто прямо противоположное – «...утончённые эмоции, тихую нежность, затаённую страсть, печаль любви, желание любви, едва уловимые движения души, над которыми витает ореол некоторой неясности настроения, недосказанности, загадочности»; 4) лирику, в которой «мир человеческой души» связан с «миром природы»; по мнению исследователя, «…в этом и состояла сущность символистской поэзии»; 5) поэзию, изначально тяготевшую к музыке, причём не только в силу «беспредметности» и «недосказанности», но и благодаря особой ритмике и мелодике стиха, в котором «...фонемы в сочетании с утончённостью и изысканностью образов, необычным видением обычных вещей...» создавали неповторимый звуковой образ, в котором уже «звучала музыка» [2, с. 385–387].

Поэтическое творчество Ш. Бодлера занимает особое место в вокальной лирике К. Дебюсси. Это предопределяется той эстетической установкой, которая декларировалась Ш. Бодлером – поэтом-символистом, теоретиком символизма в искусстве, автором программного манифеста, изложенного в стихотворении «Соответствия» (из книги «Цветы зла»).

Освещая проблему «Бодлер и Дебюсси» (на примере романса «Вечерняя гармония»), С. Панкратов пишет: в «Соответствиях» природа воспринимается «сквозь синестезию ощущений», мир предстаёт как «...единство всех его материальных сторон. <…> Единство ощущений переносится и на моральные ценности, которые неразделимы и симметричны. Единство и симметрия добра и зла, физического и психического, взаимопроникновение и симметрия составляют основу содержания всего цикла “Цветы зла”» [3, с. 6–7].

Как отмечается далее в цитируемой статье, Ш. Бодлер, переосмысливая антитезу «двоемирия, противопоставленности идеала и действительности», которая на протяжении XIX века являлась «господствующей поэтической идеей романтизма», привносит «…в свою картину мира... закон аналогии, и его главным художественным средством становится не антитеза, а уподобление» [3, с. 7].

Стихотворения Ш. Бодлера, отобранные К. Дебюсси для музыкального воплощения, ознаменовали, по мнению С. Яроциньского, переломный момент в художественной эволюции композитора: «Нигде, пожалуй, мы не наблюдаем в творчестве Дебюсси столь очевидного перелома (когда решались также и будущие судьбы музыки: пойдет ли она путем Вагнера или изберёт совсем другую дорогу), как в песнях на слова третьего [наряду с П. Верленом и С. Малларме. – А. А.] из великих поэтов – Бодлера» [6, с. 178].

Создание цикла «Пять стихотворений Бодлера», охватывающее длительный период – «…долгие шестнадцать месяцев, отделяющие самую раннюю из этих песен, “Смерть влюблённых” (декабрь 1887 года), от самой поздней, “Фонтан” (март 1889 года)», позволило К. Дебюсси «…прийти наконец к абсолютному освобождению от магии Вагнера и противопоставить ему собственную эстетику и музыкальную лексику» [6, с. 179].

Сам Ш. Бодлер был «горячим сторонником Вагнера», да и К. Дебюсси также совершил паломничество в Байрейт – Мекку тогдашнего музыкального мира, поклонявшегося германскому «идолу» (С. Яроциньский). Однако французская ментальность, отображаемая, прежде всего, новой символистской поэзией, помогла К. Дебюсси преодолеть влияния Р. Вагнера, обрести новые выразительно-конструктивные средства и новую эстетику в камерном вокальном жанре.

Если в четырёх предшествующих романсах К. Дебюсси на стихи Ш. Бодлера (особенно в «Гармонии вечера») явственно ощущаются, по мнению С. Яроциньского, «отзвуки “вагнеризма”, а порой и “русской школы”», то в «Фонтане» – хронологически завершающем номере цикла (в композиции последнего «Фонтан» значится третьим) – композитор приходит «к абсолютному освобождению от всяких влияний»; это проявляется прежде всего в «отношении к звучности и гармоническому фактору» [6, с. 179–180].

Анализируя упомянутый романс, исследователи творчества К. Дебюсси в целом (С. Яроциньский) и его камерно-вокальных произведений в частности (Г. Филенко), приходят к выводу: «Фонтан», несмотря на его этапное значение для стилевой эволюции К. Дебюсси, ещё многими нитями связан с романтической лексикой, в частности, вагнеровской. Например, С. Яроциньский указывает: «…хотя “Фонтан” является важным этапом в кристаллизации новаторских тенденций, равно как и собственного стиля Дебюсси, тем не менее, это не означает, что время сомнений минуло для него безвозвратно» [6, с. 180].

Прежде всего, это связано с поэтической темой романса – водной стихией, которая для романтиков была олицетворением широкого спектра эмоциональных состояний, «отзвуком» разнообразных изменений, происходящих в душе лирического героя музыкального повествования. Однако трактовка названной стихии в «Фонтане» К. Дебюсси уже принципиально иная. Здесь отсутствует «герой» как таковой, а многогранные «отражения» его психических состояний в звуковой картине «струящейся воды» заменены «соответствиями» вполне в духе бодлеровской символистской концепции. В самом стихотворении, «кроме красочного фона», Ш. Бодлером «…заложено движение чувства. Это самые прекрасные страницы любви, воплощение “тихого” экстаза, в котором каждый нюанс текста получает чуткое прочтение в интонировании вокальной линии» [5, с. 225].

В «Фонтане», по словам С. Яроциньского, «абсолютное освобождение от всяких влияний» относится преимущественно к гармоническому языку: «С первых же тактов поражают модализмы мелодических линий в завершении некоторых фраз, опирающиеся на зависимость от целого тона или же ниспадающей терции; даже разложенное трезвучие не имеет гармонического характера» [6, с. 180].

При этом новая трактовка гармонии здесь не сразу привлекает внимание, поскольку внешне она представлена с помощью стилистических ассоциаций. Весь романс, по сути, строится на одном постоянно возвращающемся мотиве. Это решение композитора соотносится с катренами бодлеровского стиха – речь идёт о «...мерно падающих каплях фонтана, его рассыпающаяся водная пыль переливается радугой в лучах луны». Начальные «покачивающиеся секунды» фортепианной партии, отмечает Г. Филенко, ассоциируются с «…началом романса Бородина “Спящая княжна”» [5, с. 224–225].

Однако упомянутая ассоциация – лишь слуховая аллюзия. Смысл происходящего в музыкальном языке «Фонтана» К. Дебюсси – Ш. Бодлера совершенно иной. Здесь приобретает главенствующую роль не повествование, а создание весьма своеобразной, архитектонически симметричной музыкально-поэтической картины, которая

не поддаётся членению с позиций нарративной логики: средства воплощения стиха в музыке далеки от «…тонуса “страдальческих” диссонансов и хроматизмов “Тристана”», при этом «…широкое кантиленное движение вокальной линии и прозрачная, чисто гармоническая ткань сопровождения сохраняют... самостоятельность прочтения аналогичной темы» [5, с. 226].

В «Фонтане» впервые представлена мотивно-фактурная логика организации музыкальной ткани и формы, получившая у К. Дебюсси наиболее полное и многообразное воплощение в опере «Пеллеас и Мелизанда» (здесь, кстати, также есть «Сцена у фонтана» – точнее, «Сцена у бассейна»). Музыкальный материал «Фонтана» характеризуется многослойностью, оттеняемой и обыгрываемой средствами фактуры, которая, в свою очередь, как бы озвучивает центральное интонационное зерно вокальной партии.

Как отмечает С. Яроциньский, характеризуя строение музыкальной ткани «Фонтана», в фортепианной партии «...выделяется звучание секунды, создающее как бы отдельный, третий слой структуры произведения, не зависимый ни от плывущей вверх мелодии, ни от корреспондирующего с этой мелодией нижнего слоя аккомпанемента». Указанная секунда – звуковой символ «капель фонтана», перекликающийся со «…стихами поэмы, из которых ясно, что до того места, где находятся влюблённые, доносится со двора неумолчный шум фонтана» [6, с. 180].

Обыгрывание секунды предопределяет специфику образно-динамического плана всего произведения. Фактурно-гармоническая «репрезентация» упомянутого интонационного ядра проясняет смысл стиха, однако не в прямом его эмоциональном воздействии, а как бы опосредованно, при помощи ряда метаморфоз центрального звукоэлемента. Например, «…традиционная, казалось бы, гармоническая последовательность от доминанты до тоники (тт. 22–25. – А. А.) оседает на нонаккорде, в результате чего звучание секунды обособляется с ещё большей интенсивностью, чем в начале песни, что впрочем, вполне здесь мотивировано смыслом текста» [6, с. 180].

Начальная секунда при завершении первого катрена текста преобразуется в нисходящую терцию *e–c* в кадансе вокальной партии; отмеченному изменению сразу же сопутствует «отклик» в аккомпанементе, где терция заменяет гармоническую секунду *c–d* (т. 10). Аналогичная замена происходит и во втором «периоде-катрене», где секунда и терция перемещаются на кварту вверх – *f–g* (*fis–gis*) и *f–a* (тт. 12–19).

Оба упомянутых «периода» экспонируют одну и ту же «фактурную тему», обновляемую контрапунктически и фигурационно. Они образуют экспозиционную часть формы, которую в целом можно определить как сложную трёхчастную, с концентрической векторной направленностью, соответствующей логике процесса *i:m:t* (Б. Асафьев; см.: [1]). При этом стадии указанного процесса максимально «сглажены» благодаря следованию музыки за поэтическим текстом: после достижения кульминации в развитии чувств здесь наблюдается постепенное возвращение к исходному созерцательному состоянию.

Все компоненты формы-структуры «Фонтана» соединяются по принципу «цепной» взаимосвязи, где каждый новый эпизод-секция вытекает из предыдущего, подготавливая последующий. Об этом свидетельствует уже первый тематический и фактурный «сдвиг» (начало третьего катрена стиха, *poco mosso*, с т. 22), предвосхищаемый в связующем построении фортепианной партии (тт. 20–21). Необычно гармоническое решение, предложенное здесь К. Дебюсси: «чистая» диатоника C-dur в вокальной партии сопровождается ладовыми красками аккомпанемента; наряду с «каплями секунд», последний содержит гармоническую фигурацию – образ «водной пыли».

Средний раздел композиции, подобно первому, состоящий из двух «периодов-катренов», устремлён к кульминации в *a tempo* (*Andantino tranquillo*, т. 41). Далее, в своеобразной связке-предыкте, происходит возвращение к экспонировавшемуся ранее мелодическому и фактурному материалу. При этом, как и свойственно К. Дебюсси, фактурная кульминация не совпадает с громкостно-динамической: они разграничены во времени – фактурному полнозвучию в тт. 47–50 сопутствует динамика в пределах *mf–p*, а максимум громкости достигается в т. 41.

Затем (раздел *poco mosso*, *pp*, с т. 51) следует повтор бодлеровского рефрена, изложенного терцинами. Композитор сохраняет без изменений вокальную партию с указанным текстом, который впервые исполняется по завершении экспозиционной части (т. 22, *poco mosso*), а позднее, в упомянутом выше т. 51, знаменует устремлённость к зеркальному завершению формы.

Третье проведение рефрена содержится непосредственно в коде (*Andantino tranquillo*, с т. 83) на фоне тематической трихордовой попевки, причём последняя в вокальной партии дана в зеркальном отражении по сравнению с верхним «ярусом» фортепианной (соответственно *h–d–e* и *h–a–f*; см. тт. 83–84). Все это сопровождается постоянной текучестью в границах фактурно-гармонического комплекса: здесь отсутствуют однотипные гармонизации повторяющихся

мелодических оборотов вокальной линии, а в фортепианной фактуре доминирует гетерофонно-гармоническая логика, где все пласты изложения (и рельефные, и фоновые) насыщаются разнообразными вариантами одного и того же секундо-терцового мотива.

Традиционная гармоническая фигурация, типичная для музыкальной обрисовки «водной стихии», не является здесь исключением. «Чистые» трезвучные сочетания не воспринимаются как собственно гармонии, образуя гетерофонные «модальности» («модализмы мелодических линий», по выражению С. Яроциньского [6, с. 180]), что воплощает музыкальными средствами смысловую «текучесть» бодлеровского стихотворения. Последнее, будучи внешне структурированным, в смысловом плане уподобляется своеобразному контрапункту «соответствий» («*correspondances*»), где «фон» («фонтан») и смысловой «рельеф» (чувства влюблённых) сплетены в единое целое.

То же присуще и поэтике музыкального языка «Фонтана» К. Дебюсси, где на всех композиционных уровнях развёртывается строго продуманная система зеркальных отражений-соответствий, формируемых при помощи различных вертикальных и горизонтальных комбинаций секунды и терции. Последние в комплексе образуют квартовый трихорд – главный тематический элемент не только «Фонтана», но и многих других *melodies* К. Дебюсси, с которыми тесно связаны и его фортепианные прелюдии. В частности, С. Панкратов обнаруживает прямую цитату из «Вечерней гармонии» в прелюдии «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе» [3, с. 14].

Взаимоотношения вокального и инструментального (фортепианного) начал в «Фонтане» характеризуются разнообразными по степени динамичности процессами. Вокальная партия основывается на продолжительных кантиленных фразах; последние всегда содержат отмеченные С. Яроциньским «модализмы» в кадансах, что позволяет избежать структурного однообразия. Музыкальный материал фортепианной партии ещё более «сопротивляется» строфичности, обусловленной катренами и терцинами, а также рефренностью бодлеровского стихотворения.

Эту сторону музыкального (фактурно-фортепианного) «оформления» поэтического текста и вокальной мелодики «Фонтана» отмечает Г. Филенко: «Музыкальный материал в рамках строфичности всё больше “измельчается” и просветляется в переливах фигураций, ближе к концу зеркально повторяется [их] метрическое построение...» [5, с. 225]. Принцип гетерофонной модальности, впервые использованный К. Дебюсси в «Фонтане» на фактурном и композиционном уровнях, связан, как представляется, с наследием весьма почитаемого К. Дебюсси русского композитора М. Мусоргского. Определяя суть данного принципа, Б. Асафьев использовал формулу «ствол и ветви» (цит. по: [4, с. 53]). При этом, разумеется, нужно учитывать существенные различия в музыкальном языке М. Мусоргского и К. Дебюсси, обусловленные национальной ментальностью: если для первого монодийно-гетерофонная логика проистекала из фольклорного многоголосия, то второй опирался на григорианику и мадригальную лексику, что в области поэтического слова было не чуждо и автору стихотворения – Ш. Бодлеру.

Таким образом, в аспекте претворения символистской поэзии «Фонтан» на текст Ш. Бодлера явился для К. Дебюсси этапным, стилистически переходным романсом. С одной стороны, здесь наглядно прослеживалась ещё не утраченная окончательно связь с романтическим мироощущением и соответствующей музыкально-языковой образностью. С другой стороны, в этом романсе уже полностью сформировался особый звуковой мир вокальной лирики К. Дебюсси, отличающийся новаторством в области воплощения эмоциональных состояний и оригинальным языком, прежде всего, на уровнях гармонии и фактуры. Сохраняя связь с кантиленно-романсовой мелодикой, «Фонтан» К. Дебюсси демонстрировал совершенно новую трактовку фактурно-гармонического комплекса, где преобладали модальный принцип и особого рода контролируемая импровизация, позволявшая преодолеть архитектонику стихотворного текста в вокальном произведении.

Скрытая в бодлеровском стихотворении (при всей упорядоченности его структуры) текучесть, зыбкость, неопределённость, а в конечном итоге – символистская «без-образность» содержания послужила для К. Дебюсси источником художественных новаций не только в камерном вокальном жанре, но и в произведениях для фортепиано, симфонических и оперных сочинениях. Поэтому «Фонтан» на текст Ш. Бодлера предстаёт своеобразной декларацией новаторского стиля композитора, от которой расходятся «лучи» к другим сферам творчества Клода Французского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси: исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
3. *Панкратов С.* Бодлер и Дебюсси: «Harmonie du soir». URL: http://gnesinstudy.ru/?p=381.
4. *Трембовельский Е.* Монодийно-гетерофонная природа мышления // Советская музыка. 1989. № 3. С. 52–64.
5. *Филенко Г.* Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века: сб. ст. Л.: Музыка, 1983. С. 193–247.
6. *Яроциньский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. *Kokoreva L.* Klod Debyussi [Claude Debussy]. Moscow: Muzyka Press, 2010. 496 p.
3. *Pankratov S.* Bodler i Debyussi: «Harmonie du soir» [Baudelaire and Debussy: «Harmonie du soir»]. URL: http://gnesinstudy.ru/?p=381.
4. *Trembovelskiy E.* Monodiyno-geterofonnaya priroda myshleniya [Monophonic-heterophonic Nature of Thinking]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1989. No. 3. P. 52–64.
5. *Filenko G.* Vokal'naya lirika Kloda Debyussi v svete razvitiya zhanra [Vocal Lyricism by Claude Debussy in the Light of the Genre Development]. Debyussi i muzyka XX veka [Debussy and Music of the XXth Century]: collected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1983. P. 193–247.
6. *Yarotsin'skiy S.* Debyussi, impressionism i simvolizm [Debussy, Impressionism and Symbolism]. Moscow: Progress Press, 1978. 232 p.

СИМВОЛИСТСКАЯ ЛИНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ К. ДЕБЮССИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «ФОНТАН» ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ БОДЛЕРА»)

В статье рассматриваются особенности музыкального претворения символистской поэзии в творчестве К. Дебюсси. Автором дано аналитическое описание одного из номеров вокального цикла «Пять поэм Ш. Бодлера» – романса «Фонтан», сочинённого в 1889 году. Исследователем упорядочена и существенно дополнена представленная в музыковедческой литературе характеристика приёмов звукового новаторства К. Дебюсси, источником которых послужила символистская поэзия Ш. Бодлера. Проведены аналогии между творчеством К. Дебюсси и Ш. Бодлера исходя из принципа «соответствий», обоснованного и претворенного в литературе Ш. Бодлером. Выявлены музыкальные эквиваленты этого принципа в романсах К. Дебюсси, обусловленные своеобразной трактовкой фактурно-гармонического комплекса, где господствует модально-гетерофонная логика. При этом в сопряжениях вокальной и фортепианной партий сохраняется преемственная связь с романтической традицией. Автором рассмотрена композиционная структура романса «Фонтан», построенного по принципу зеркального отражения на микро- и макроуровнях. Выявлена роль мотивной техники, которая в данном сочинении была впервые соотнесена К. Дебюсси с «фактурным тематизмом», что в дальнейшем нашло отражение в произведениях других жанров, включая оперу «Пеллеас и Мелизанда» и фортепианные прелюдии.

Ключевые слова: К. Дебюсси, Ш. Бодлер, вокальный цикл «Пять поэм Ш. Бодлера», принцип «соответствий» в вокальной музыке, романс «Фонтан», модально-гетерофонная логика, «фактурный тематизм», мотивная техника.

SYMBOLIST LINE IN VOCAL LYRICISM BY C. DEBUSSY («LE JET D'EAU» FROM THE CYCLE «CINQ POEMES DE BAUDELAIRE» AS AN EXAMPLE)

The peculiarities of the music realization of symbolist poetry in works by C. Debussy are examined in the article. The author gives the analytical description of one piece from the vocal cycle «Five poems by Baudelaire» – a romance «The Fountain» (composed in 1889). The descriptions of sound innovation methods by C. Debussy (symbolist poetry by C. Baudelaire served as their source) which appear in musicological researches are regulated and substantially added by the investigator. The analogies between the works by C. Debussy and C. Baudelaire are drawn proceed from the principle of «accordances» which was grounded and transubstantiated in literature by C. Baudelaire. Music equivalents of this principle in romances by C. Debussy are revealed, they depend on the original interpretation of facture-harmonic complex dominated by modal-heterophony logic. For all that a successive connection with the romantic tradition is preserved in the reciprocities of vocal and piano parts. The author examines the composition structure of the romance «The Fountain», which was built on the principle of mirror reflection at the micro- and macro-levels. The role of the motif technique first correlated in this work by C. Debussy with «facture thematicism» is revealed. It was further reflected in the works of other genres, including the opera «Pelleas et Melisande» as well as Preludes for piano.

Key words: C. Debussy, C. Baudelaire, the principle of «accordances» in vocal music, romance «The Fountain», modal-heterophony logic, «facture thematicism», motif technique.

Асатурян Анна Самвеловна
ассистент-стажёр кафедры концертмейстерского мастерства
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: aasaturyan@yandex.ru

Asaturyan Anna S.
assistant probationer of the Department of Accompaniment mastership
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: aasaturyan@yandex.ru

Е. А. ЛОЗЕНКО
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И. ВЫШНЕГРАДСКОГО: ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ

Микрохроматика – явление, весьма распространённое в музыкальном искусстве XX века. Многие композиторы современности использовали (и ныне используют) микрохроматическую интервалику, некоторые даже избрали данную систему в качестве своего художественного кредо. С каждым годом возрастает число музыковедческих исследований, посвящённых микрохроматике. Тем не менее, практически нерешённой в наши дни остаётся одна из важнейших проблем – речь идёт о специфике понимания этой музыки, коммуникации между автором и слушателем.

В силу сложившихся инерционных механизмов нашего сознания, специфический звуковой облик микрохроматической музыки представляется поначалу неправильным, «фальшивым». Для того, чтобы успешно преодолеть этот барьер и воспринять микрохроматическую музыкальную ткань во всех тонкостях её богатой звуковой палитры, необходимо сменить рецептивную стратегию, «переключившись» с привычного аналитического слушания на синтетическое. В данной статье рассматривается влияние синестетических представлений на индивидуальную концепцию творчества пионера микрохроматики, композитора Ивана Вышнеградского[1]. Кроме того, будет охарактеризован перспективный способ практического освоения художественного наследия И. Вышнеградского с помощью синестетического практикума.

Как известно, И. Вышнеградский был не только композитором, но и теоретиком, философом музыки. В его многочисленных литературных сочинениях, теоретических трудах и дневниковых записях с достаточной полнотой отражены эстетические принципы, нашедшие воплощение в авторских концепциях музыкальных произведений.

Довольно рано испытав влияние «вселенских» идей А. Скрябина, И. Вышнеградский глубоко проникся идеей Сверхискусства. В дневниковых записях И. Вышнеградского из «Тетради моей жизни», пронизанной утопическими мыслями об универсальном художественном синтезе, акцентируется принципиальное отличие последнего от простого соединения отдельных видов искусств: «...если глубже присмотреться к сверхискусству, мы увидим, что оно таит в себе более глубокий и широкий синтез, чем просто сочетание отдельных родов впечатлений в одно художественное целое. Сверхискусство есть философия <…>»[2] [3, с. 66].

И. Вышнеградского сближают с А. Скрябиным и целенаправленные искания в области звуко-цветовых соответствий. Разрабатывая проект трёхклавиатурного микрохроматического фортепиано (где средняя клавиатура была бы настроена на 1/3 тона, а верхняя – на 2/3 тона выше нижней), И. Вышнеградский предложил сконструировать его следующим образом: белые клавиши – полутоны, черные – микрохроматические. Чтобы исполнитель смог ориентироваться на клавиатуре (данный проект не предусматривал традиционной группировки черных клавиш), следовало окрасить клавиши в различные цвета: *до* – белый, *ми* ♭ – красный, *фа* ♯ – чёрный, *ля* – голубой. Для остальных «полутоновых» клавиш был выбран светло-серый цвет, для микрохроматических – тёмно-серый (чтобы отличать их от *фа* ♯ чёрного цвета). Заметим, что аналогичная окраска звуков встречается позднее в описании завершающего аккорда из центрального сочинения Вышнеградского – «Дня Брамы» (в более поздних редакциях – «День Бытия»). Запись из дневника автора от 26 июля 1919 года гласит: «Он [аккорд. – Е. Л.] состоит из трёх частей: 1) нижняя: квинта *ми–си*; 2) верхняя: трезвучие *ля* ♭ мажор; 3) средняя: уменьшённое трезвучие *ля, до, ми* ♭. Как видите, в этой центральной части недостаёт стихии земли *фа* ♯. <…> Верхняя часть синтетического аккорда из Дня Брамы называется мной небесной (Всё), нижняя – подземной (Ничто), средняя – стихийной. Восполнив в этом аккорде недостающую ему для того, чтобы поистине быть синтетическим, ноту *фа* ♯, мы можем констатировать следующее: поднимаясь из глубин ничто на поверхность, то есть от ноты *ми* мы через *си* по квинтовому кругу, попадаем в *фа* ♯, то есть прикасаемся к стихии земли. Этим мы вступаем в материальный мир и затем проходим его

сквозь него в направлении постепенного утончения, разрешения, дематериализации, потери веса» [3, с. 117]. В рисунке, сопровождающем данную запись, под каждым звуком, кроме стихии, указан цвет: *до* – воздух (солнечно-белый), *ми* ♭ – огонь (огненно-красный), *ля* – вода (небесно-голубой), *фа* ♯ – земля (угольно-чёрный). Таким образом, устойчивость звуко-цветовых соответствий в различных замыслах композитора подтверждает существенную роль упомянутой концепции как минимум на протяжении определённого периода творчества И. Вышнеградского (Рисунок 1).

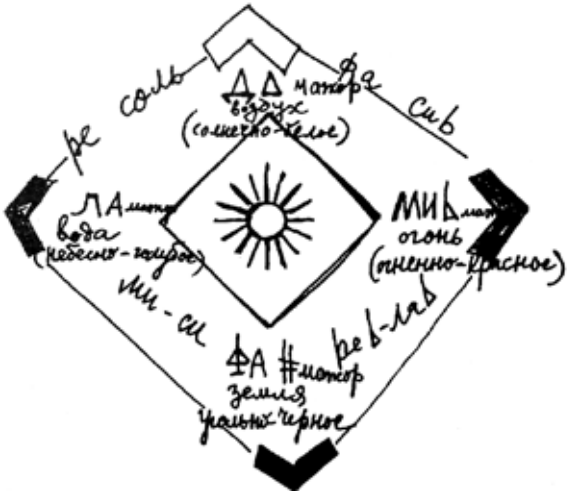


Рисунок 1. «Божественная четырёхугольность» – иллюстративный комментарий И. Вышнеградского к заключительному аккорду из «Дня Брамы» (с обозначением соответствующих звукам стихий и цветов)

Основополагающее понятие творческой концепции И. Вышнеградского – «звуковой континуум», или «всезвучие», – означало для него звуковую пра-материю. К понятию «континуума» композитор пришел через особое чувство мистического просветления, внутреннего слышания пространства между звуками (позднее – и звукового пространства в целом). Указанное слышание определило дальнейший творческий путь И. Вышнеградского, приведя его к четвертитоновой технике. Микрохроматика была для И. Вышнеградского средством достижения «всезвучия». Композитор писал об этом: «*...всякая система музыкальных звуков, покрывающих музыкальное пространство, есть не что иное, как разреженный континуум*»; способ приближения к «состоянию континуальности» – расположение звуков в системе «*наиболее тесным образом*» [1, с. 149][3].

«Континуум» для И. Вышнеградского является практически осязаемой величиной: «Это слышимое пространство, которому я дал имя "всезвучия"... имеет одним измерением больше, чем звук (если звук – точка, всезвучие – линия, если звук – линия, всезвучие – плоскость и т. д.), и "первее" звука» [3, с. 155]. Или: «Чувство, что в музыкальном пространстве "всё жидко"» [3, с. 95]. Предложенные И. Вышнеградским «пространственные» категории (пускай и достаточно абстрактные) наглядно свидетельствуют о важности синестетических параллелей в мышлении композитора.

В статье Н. Гуренко, обратившейся к малоизвестным теоретическим работам И. Вышнеградского, находим показательный пример гравитационных синестетических ассоциаций: «Пользуясь терминами "весомое" и "невесомое" звучание, композитор рассматривает в качестве типов звуковысотной организации тональность, атональность и "континуум". Отправной точкой его рассуждений является мысль о *тяжести* как о способности одного объекта, обладающего большей массой, притягивать другой. Pesoniour sonore (*весомое* звучание) выражается в иерархичной нерегулярной семиступенной шкале, или иначе, тональной системе. Атональность же представляет собой неиерархичную регулярную двенадцатиступенную хроматическую шкалу, Imponderabilite sonore (*невесомое* звучание). Равновесие звучания достигается в континууме, который может иметь полные и неполные формы, быть регулярным и нерегулярным. При этом Вышнеградский приводит шкалу "большого континуума" ("grand continuum"), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона» [2, с. 143–144].

В процессе изучения творческого наследия И. Вышнеградского нами была выдвинута гипотеза об эволюции его синестетического мышления. Прежде всего, ранние произведения И. Вышнеградского не тяготеют к программности с чертами синестезии («День бытия», «Красное Евангелие», «Так говорил Заратустра») или вообще не имеют программ (струнные квартеты, этюды, прелюдии и фуги, симфонические фрагменты и др.). На протяжении зрелого периода творчества (1953–1963 гг.) создаются композиции «Прозрачность–I» и «Прозрачность–II» (ор. 35 и 47), «Пространственная полифония» (ор. 39), «Этюд на плотность и объём» (ор. 39b), «Этюд на магический квадрат» (ор. 40), «Этюд на круговые движения» (ор. 45), «Хрупкость» (ор. 51 № 1), «Этюд на большие звуковые массы» (без опуса).

Ещё одним свидетельством в пользу эволюции синестетического мышления И. Вышнеградского является идея ультрахроматизма в цвете, которая возникла у композитора в 1943 году. Экспериментируя с цветом, И. Вышне-

градский разработал «цветовую шкалу» из шести основных тонов: 1/2 тона – красный, 1/12 – оранжевый, 1/6 – жёлтый, 1/4 – зелёный, 1/3 – синий, 5/12 – фиолетовый [2, с. 220]. Помимо этого, он создавал цветовые мозаики, визуализируя написанные им ранее музыкальные произведения. Поражает тщательность, с которой Вышнеградский продумывал концепции своих синтетических произведения Нового Искусства – во время работы над цветовыми мозаиками композитор подготовил проект таблицы синтеза искусств, занимался сравнительным анализом шести систем цветовых последовательностей, составил три таблицы деления пространств[4]. По сути, цветовые мозаики явились результатом математически выверенных сопряжений красок с индивидуальной сонорной системой Вышнеградского[5].

Таким многогранным в используемых художественных средствах выразительности и, в то же время, единым в избранных эстетических установках предстаёт творчество первооткрывателя четвертитоновой музыки Ивана Вышнеградского. При этом новая звуковая реальность, в границах которой вся музыкальная ткань становится средством выражения философских взглядов, побуждает исследователей к углублённому осмыслению внемузыкальных ориентиров поиска. Вместе с тем, заслуживает более подробного рассмотрения обозначенная выше проблема слушательского восприятия микрохроматической музыки. В целях изучения данной проблемы нами был проведён синестетический практикум с участием неподготовленных слушателей – студентов вуза, у которых отсутствовало специальное музыкальное образование. «Неискушённая» аудитория представляла особый интерес прежде всего уровнем готовности к восприятию авангардной музыки, а также перспективами преодоления слушательской инерции в условиях однократного и не слишком продолжительного синестетического практикума[6]. Исследование проводилось на материале «Этюда на круговые движения» И. Вышнеградского с группой студентов факультета психологии Харьковского национального университета им. В. Каразина (15 человек).

Практикум состоял из нескольких этапов:

1. Анкетирование респондентов.
2. Первое прослушивание материала с привлечением метода свободных ассоциаций.
3. Описание концепции творчества И. Вышнеградского.
4. Синестетическая настройка и повторное прослушивание.
5. Контрольный опрос.

На первом этапе участникам практикума было предложено заполнить анкету с упоминанием вида искусства, которым занимался каждый из них. Поскольку учитывалось, что респонденты, обучавшиеся музыке длительное время, могут продемонстрировать лучшие результаты, в анкетах надлежало указать продолжительность занятий музыкой (1–3 года; 4–7; 8 и больше лет). Кроме того, данный этап включал в себя тест на определение ведущей репрезентативной системы.

Далее (второй этап) испытуемым было объявлено имя автора выбранного произведения, после чего предлагалось прослушать композицию, параллельно записывая всё, что привлекает внимание в процессе восприятия. Участникам предоставлялась возможность свободного, спонтанного самовыражения.

После краткого рассказа о композиторе, его эстетических установках (третий этап) были продемонстрированы несколько цветовых мозаик И. Вышнеградского (четвёртый этап). С помощью сенсорной интеграции, возникающей благодаря использованию выразительных средств другого вида искусства, мы стремились настроить испытуемых на синестетическое восприятие красочной микрохроматической музыкальной ткани. Исходя из этого, на данном этапе предлагалось повторно прослушать пьесу и отметить качественные характеристики звучания в предложенных парах антонимов (светлый – тёмный, лёгкий – тяжёлый и т. д.).

На заключительном этапе следовало ответить на вопрос: изменилось ли восприятие музыки при повторном прослушивании в конце практикума, стала ли понятнее данная композиция, – или же отношение не изменилось и ничего нового услышать не удалось. Можно было привести иной вариант ответа, а также прокомментировать свои впечатления.

Отвечая на контрольный вопрос, 7 респондентов (из 15) указали, что к моменту завершения практикума их восприятие прослушиваемой музыки изменилось, 8 испытуемых отметили, что ничего нового услышать не удалось. При этом были выявлены некоторые интересные закономерности (таблица 1). Из 7 респондентов, отметивших положительный результат практикума, у 4 ведущей репрезентативной системой является аудиальная, 5 – занимались музыкой: 4 – продолжительное время (8 лет и более), 1 – непродолжительное (1–3 года). Таким образом, лишь один респондент (в приводимой таблице – под № 4) оказался вне общего контекста: тест на выявление ведущей репрезентативной системы позволил заключить, что испытуемый относится к «думающему, анализирующему типу», тогда

как его аудиальная система является слабовыраженной; кроме того, респондент не занимался музыкой. Впрочем, комментарии к ответу на контрольный вопрос позволили несколько прояснить ситуацию. Если остальные респонденты из данной группы отметили изменение своего отношения к прослушанной музыке в положительную сторону (например: «Я перестала сосредоточиваться на "расстроенном фортепиано", восприняв другие аспекты звучания»), то респондентом № 4 так были описаны собственные впечатления: «Музыка не понравилась, моё отношение к пьесе не изменилось, хотя услышанное взволновало больше, чем в первый раз, и воспринималось более напряжённо». Упомянутый нюанс (музыкальное произведение по-прежнему вызвало негативную реакцию), по нашему мнению, служит объяснением характеризуемой ситуации. При этом наблюдаемая динамика восприятия (при втором прослушивании обнаружилась тенденция к более острому, эмоционально глубокому переживанию музыки) расценивается нами как положительный результат практикума (Таблица 1).

Во второй группе (8 респондентов, чьё отношение к прослушанной музыке не изменилось) были зафиксированы следующие результаты: у 6 испытуемых аудиальная система представлена как слабовыраженная, из них 4 человека занимались музыкой: 2 – на протяжении периода от 4 до 7 лет, столько же – более длительное время (таблица 2). Только у одного респондента (в таблице – под № 7) аудиальная система по результатам тестирования оказалась сильной, испытуемый в течение непродолжительного времени занимался музыкой (1–3 года). В данном случае также примечателен комментарий: «Эта музыка мне понравилась сразу, очень необычная. В ней есть что-то довольно страшное, но в то же время очень-очень интересное». Иными словами, отношение к прослушанному произведению не изменилось, поскольку музыка понравилась респонденту изначально (Таблица 2).

Исходя из вышесказанного, синестетический практикум может быть оценён положительно. Примерно половиной испытуемых (47%) отмечался позитивный итог – каждому из них удалось по-новому услышать непривычную для себя музыку. Важнейшим фактором, оказывающим влияние на достигнутый результат практикума, является аудиальная система конкретного респондента – ведущая либо слабовыраженная. Помимо этого, представляется весьма существенным наличие у испытуемых музыкального образования.

Гипотетически допустимо утверждать, что положительные результаты аналогичного практикума достигаются всеми респондентами, однако испытуемым со слабовыраженной аудиальной системой необходимо большее количество времени.

Итак, **концепция творчества Вышнеградского** мыслится нами как синестетическая в силу следующих факторов**:**

– стремления к Сверхискусству, основанного на глубоком синтезе различных искусств и проявившихся в основном в звуко-аналогиях;

– разработки индивидуальной системы соответствий «звук – цвет – стихия»;

– ощущения звукового континуума в соотнесённости с особым слышанием музыкального пространства, восприятием его качеств;

– живописного воплощения континуума – создания цветовой шкалы (микрохроматический интервал – цвет) и перевода собственных музыкальных произведений в цветовые мозаики;

– синестетической программности, которая овеществляет межчувственные ассоциации, заложенные в музыкальном произведении, и, благодаря этому, способствует раскодированию его смысла.

Заметим, что слушательское восприятие микрохроматической музыки И. Вышнеградского сопряжено с известными трудностями (в том числе для подготовленной аудитории). В данной ситуации проводимый нами синестетический практикум:

– способствовал приобретению навыка активного слушания (последний ориентирует слушателя на восприятие качественных характеристик звучания, помогает преодолевать пассивность слуха);

– позволил реципиентам в короткий срок переосмыслить слушательские стереотипы, преодолеть инерцию музыкального сознания, стремясь достигнуть гибкого, креативного восприятия;

– выполнил эмпатийную функцию – создавая, с помощью синестетических ассоциаций, индивидуальную звуковую модель воспринимаемого произведения, реципиент «пропускает через себя» музыкальную ткань, постигая музыкальное произведение и становясь его соавтором.

Таким образом, синестетический практикум позволил слушателям, наряду с умозрительным осмыслением концепции творчества выдающегося художника, непосредственно ощутить особую завораживающую красоту Нового Искусства, приблизиться к постижению Вселенной Ивана Вышнеградского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Напомним, что в современной науке распространены два подхода к явлению синестезии. Согласно первому, синестезия есть психическая патология (под таким углом зрения данный феномен изучается медико-биологическими отраслями знания). Второй подход обусловливается характеристикой синестезии как полноценной составляющей творческого процесса (эстетика, искусствоведение). В соответствии с указанной точкой зрения, феномен синестезии – это творческий механизм межчувственных ассоциаций, который в той или иной мере присущ всем индивидам в сфере художественной деятельности.

[2] Упомянутые рассуждения позволяют нам обратиться к глубинным механизмам смыслопорождения в композиторском творчестве, обосновав тезис о синестетичности мышления И. Вышнеградского. Проблема осмысления синтетического художественного текста с позиций синестетического подхода разрабатывается в диссертации С. Лысенко (см.: [5]). Последняя, в свою очередь, опирается на фундаментальный труд Н. Коляденко, которая рассматривает проблему синестетичности музыкально-художественного сознания (см.: [4]).

[3] Следует пояснить, что идеальное понятие всезвучия, предполагающее мельчайшее деление тона, на практике не может быть таковым, ибо должно оцениваться с учётом оппозиции «слышимое» – «неслышимое». Наиболее подходящим микрохроматическим интервалом оказывается четвертитон – с одной стороны, успешно «схватываемый» слухом, с другой стороны, смягчающий «прерывность» 12-тоновой темперации.

[4] О своей работе над проектами таблиц синтеза искусств, деления пространства и сравнения последовательностей цветов композитор неоднократно упоминал в дневнике [3, с. 221, 223, 225].

[5] Примечательно, что в 1958 году, редактируя «Этюд на плотность и объём» (op. 39b), Вышнеградский работал над «шкалой плотностей» и установлением «последовательностей объёмов» [3, с. 280–281], что свидетельствует как о синестетичности его творческого метода, так и о системности мышления.

[6] Нами был проведён ряд синестетических практикумов, условия которых (материал, время, аудитория, процедура) не были идентичными. Исходя из этого, в данной статье освещаются результаты лишь одного из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вышнеградский И.* «С той же верой в будущее...» (Из писем) / публ. и коммент. Е. Г. Польдяевой // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 142–150.
2. *Гуренко Н.* Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2009. № 1. С. 142–147.
3. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая. М.: Композитор, 2001. 320 с.
4. *Коляденко Н.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): моногр. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
5. *Лысенко С.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2014. 48 с.

REFERENCES

1. *Vyshnegradskiy I.* «S toy zhe veroy v buduschee…» (Iz pisem) [«With the Same Belief in the Future…» (From the Letters)]. Publication and Commentary by E. Pol'dyaeva. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 2. P. 142–150.
2. *Gurenko N.* Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Wyschnegradsky: Theory and Practice of Microtonal Music]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2009. No. 1. P. 142–147.
3. Ivan Vyshnegradskiy: piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya [Ivan Wyschnegradsky: A Pyramid of the Life: Diary, Articles, Letters, Memoirs]. Compiled and edited by A. Bretanitskaya. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 320 p.
4. *Kolyadenko N.* Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka). [Syn-aestheticity of Musical and Artistic Consciousness (on Example of the XXth Century Music)]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2005. 392 p.
5. *Lysenko S.* Sinteticheskiy hudozhestvennyj tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre: avtoref. dis. … doctora iskusstvovedeniya [Syn-aesthetic Artistic Text as a Phenomenon of Interpretation at Musical Theatre: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2014. 48 p.

Таблица 1

Респонденты, показавшие положительные результаты практикума

	1-й респондент	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й
Ведущая репрезентативная система	**А**	**А**	**К**	**Д**	**А**	**А**	**В**
Слабовыраженная репрезентативная система	**К**	**В**	**А**	**А**	**К**	**К**	**А**
Вид искусств, которым занимался респондент	Музыка 1–3 года	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше	Изобразительное искусство	Танцы	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше

А – *аудиальная репрезентативная система;*
В – *визуальная репрезентативная система;*
К – *кинестетическая репрезентативная система;*
Д – *думающий, анализирующий, логический тип.*

Таблица 2

Респонденты, показавшие отрицательные результаты практикума

	1-й респондент	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й	8-й
Ведущая репрезентативная система	**К**	**К**	**В**	**Д**	**Д**	**В**	**А**	**Д**
Слабовыраженная репрезентативная система	**А**	**А**	**А**	**В**	**А**	**А**	**В**	**А**
Вид искусств, которым занимался респондент	Изобразительное искусство	Танцы	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше	Музыка 4–7 лет	Танцы	Музыка 1–3 года	Музыка 4–7 лет

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И. ВЫШНЕГРАДСКОГО: ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ

В статье рассматривается проблема целостности мироощущения И. Вышнеградского. Опираясь на литературные и теоретические сочинения композитора, автор стремится представить синестетичность как основополагающую черту творческой концепции И. Вышнеградского. Характеризуется специфика взаимных сопряжений микрохроматической системы И. Вышнеградского, индивидуально трактуемой им программности в музыке и теории цветового ультрахроматизма. Указанные сопряжения интерпретируются исследователем как своеобразная «технология» раскодирования смысла, заключенного в музыкальном произведении. С целью не только теоретически, умозрительно рассмотреть творческую систему И. Вышнеградского, но и на практике доказать её состоятельность, автором статьи был проведён синестетический практикум. В последнем приняли участие студенты факультета психологии Харьковского национального университета. По итогам практикума около половины испытуемых отметили положительные изменения в восприятии непривычной для них музыки И. Вышнеградского. Анализ полученных результатов позволил автору сделать следующие выводы: синестезия, как творческий механизм художественного сознания, способствует преодолению инерции музыкального восприятия, сравнительно быстро приводит к изменению соответствующей рецептивной стратегии; синестетическая настройка на ощущение качества звучания влечёт за собой преодоление пассивности слуха и, наряду с этим, выполняет эмпатийную функцию.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, микрохроматика, синестетическая концепция творчества, синестетический практикум, синтетическое восприятие музыки.

SYNAESTHETIC CONCEPTION OF THE CREATIVE WORK BY I. WYSCHNEGRADSKY: A TRIAL OF PRACTICAL ASSIMILATION

The problem of I. Wyschnegradsky's world-view integrity is examined in the article. The author basing upon the literary and theoretical works by composer strives to present synaestheticalness as fundamental feature of the creative conception by I. Wyschnegradsky. A specificity of interactions between the micro-chromatic I. Wyschnegradsky's system, music programness which individually is perceived by him and the theory of colour ultra-chromaticism is characterized. The mentioned interactions are explained by the researcher as peculiar de-coding «technology» of sense that is contained in musical composition. For the purpose not only to examine I. Wyschnegradsky's creative system in theory (speculatively) but also to demonstrate its justifiability the author of the article conducted the synaesthetic practical study. The psychology students at the Kharkiv National University took part in this work. Finally about half of examinees have marked the positive alterations in their perception of so unwonted music by I. Wyschnegradsky. Analysis of obtained results allowed the author to draw the following conclusions: synaesthesia as a creative mechanism of artistic consciousness helps to overcome the inertia of music perception and in a short time leads to change the appropriate perceptive strategy; synaesthetic disposition to the feeling of tune entails overcoming of ear passivity and side by side with this realizes the function of empathy.

Key words: Ivan Wyschnegradsky, micro-chromatics, synaesthetic conception of creative work, synaesthetic practical study, synaesthetic perception of music.

Лозенко Екатерина Александровна
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: 380632283300@yandex.ua

Lozenko Ekaterina A.
Postgraduate student of the Department of Interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: 380632283300@yandex.ua

А. С. МИНАСЬЯНЦ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКА ПОНТИЙСКИХ ГРЕКОВ В СУДЬБАХ «БАКИНСКОГО ОРФЕЯ» И ЕГО СЫНА

Понтийские греки – один из народов, проживающих на территории бывшего СССР (включая нынешнюю Россию) и сохраняющих собственные культурные традиции. Это потомки греков-эллинов, ещё в VIII–VI вв. до н. э. (так называемый период «Великой греческой колонизации») основавших свои колонии на берегах Чёрного моря.

К настоящему времени музыкальная культура понтийских греков остаётся практически не изученным и сколько-нибудь подробно не описанным явлением. Как правило, центрами, призванными содействовать распространению соответствующих традиций понтийского народа, выступают самодеятельные общественные организации (так называемые греческие общества), где люди собираются по разным поводам, в том числе – для совместного музицирования, создавая танцевальные и инструментальные ансамбли. При этом изучение столь своеобразного культурного феномена осложняется целым рядом обстоятельств: ощутимой разрозненностью упомянутых обществ, нестабильностью их персонального состава, а главное, устной практикой бытования подавляющего большинства образцов понтийского музыкального фольклора.

Одной из важнейших фигур в музыкальной культуре понтийцев традиционно является лирарий – музыкант-инструменталист и певец. Ему принадлежит центральное место в акте музицирования. Лирарий одновременно может быть педагогом (воспитывающим молодых лирариев), а также мастером по изготовлению инструментов. Весь исполняемый репертуар (песни и танцевальные мелодии) постепенно накапливается и хранится в памяти лирария. Поэтому изучение творческой деятельности подобных музыкантов представляется ключевой задачей для сегодняшнего исследователя, познающего важнейшие особенности понтийской культуры. Цель настоящей статьи – осветить в общих чертах артистический облик выдающегося лирария первой половины XX столетия Фомы Тифтикиди, а также подвижнические усилия его сына Николая, всемерно способствовавшего сохранению и научному изучению отцовского репертуара[1].

Как известно, понтийские греки, столетиями проживавшие на исторической родине, из-за агрессивной политики турецких завоевателей вынуждены были массово покидать земли предков. В греческой эмиграции прослеживалось несколько протяжённых этапов:

– вторая половина XV – начало XVI вв. (этап, связанный с падением Константинополя и крушением Византийской империи в 1453 году);

– 1860-е годы (этап, вызванный окончанием Кавказской войны и переселением греков в Прикубанье и Ставрополье);

– 1900–1910-е годы (этап, связанный с Балканскими войнами, а затем – Первой мировой войной, сопровождавшийся масштабными преследованиями и геноцидом понтийских греков на территории Османской империи).

Несмотря на сложные исторические обстоятельства, понтийские греки всегда старались сохранять и развивать свою культуру. В тех странах, где они оказывались после вынужденного переселения, открывались греческие школы и церкви. На территории Советского Союза, указывает Ю. Иванова[2], главными центрами понтийской культуры были Мариуполь и Ростов-на-Дону. Здесь, помимо организации школ с обучением на греческом языке, издавались газеты и журналы понтийских греков, проходили культурно-просветительные мероприятия (см.: [1, с. 7]). В дальнейшем аналогичная деятельность протекала и в других городах Юга России – Таганроге, Анапе, Ессентуках, Краснодаре и т. д.

Одним из крупных центров понтийской культуры в Закавказье являлся Баку. В 1917 году состоятельные греки-переселенцы учредили здесь на благотворительных началах Греческое общество. Его целью являлось объединение всех представителей диаспоры на основе единых культурных традиций, обычаев, языка и религии. Деятельность Общества охватывала различные стороны жизни: были открыты и успешно функционировали греческая школа, церковь, создан футбольный клуб «Эмброс». Большую популярность приобрёл Понтийский клуб – излюбленное место общения греков-переселенцев (см.: [5, с. 83]).

Ведущие позиции в Понтийском клубе принадлежали театру. В труппе преобладали непрофессиональные актеры, что, однако, не препятствовало впечатляющему успеху театральных спектаклей. На сцене Понтийского клуба ставились пьесы греческой тематики, в которой доминировали сюжеты из мифов Древней Греции, из гомеровской поэзии: «Прекрасная Елена», «Приключения Одиссея», «Троянская война». Эти постановки способствовали своеобразному «виртуальному возрождению» духа Греции – страны предков – на другой земле. Спектакли в Понтийском клубе принимались публикой с неизменным воодушевлением и любовью: «Интерес к театральным постановкам был огромным, зал театра всегда был переполнен» [5, с. 85].

Как правило, театральное представление завершалось дружеским ужином. Во время застолья непринуждённое общение перерастало в «массовое действо»: стихийно разворачивающиеся танцы и песни становились своеобразной кульминацией вечера, поскольку в круг танцующих вовлекались все – разделение на танцоров и зрителей уже отсутствовало. Именно в этих «массовых действах» главная роль принадлежала лирарию: он руководил всем циклом танцев и песен, определяя их последовательность. В Понтийском клубе 1920–1930-х годов неизменным героем упомянутых вечеров был лирарий Фома Тифтикиди.

Ф. Тифтикиди и его семья принадлежали к последней волне греческого переселения. До 1918 года они жили в селе Торосков неподалёку от города Ардагана Карсской области, будучи при этом подданными Российской империи[3]. После окончания Первой мировой войны эта область вошла в состав Турции, и многие греки покинули свои дома, опасаясь за собственную безопасность. Так семья Тифтикиди оказалась в грузинском городе Боржоми. Прожив здесь около года, они переехали в Баку (см.: [5, с. 9]).

Обладая незаурядным слухом и артистическим талантом, Ф. Тифтикиди славился как певец и музыкант, блистательно владеющий игрой на лире, лучший лирарий в Баку. Ни одно из мероприятий в Понтийском клубе не обходилось без его активного участия. Высоко ценя исполнительское дарование Ф. Тифтикиди, соплеменники прозвали его «бакинским Орфеем».

«Понтийцы любили и почитали моего отца за выразительное пение, за виртуозную игру на лире, за огромный репертуар, включавший музыку греческую, армянскую и турецкую», – вспоминал много лет спустя Николай Тифтикиди – сын выдающегося музыканта [5, с. 85]. Каждый театральный вечер в Понтийском клубе представлял собой трёхчастную «хореографическую сюиту»: в начале и под занавес исполнялись понтийские танцы и песни, а в средней части – танцы других народов. Молодёжь так заряжалась энергией, исходившей от музыки, что не могла усидеть на месте. В общий танец включались всё новые танцующие, включая пожилых людей. Большим успехом пользовались и сочиняемые лирарием Фомой двустишия в жанре мантинады (частушки шутливого характера) [5, с. 86–87].

Во второй половине 1930-х годов Понтийский клуб прекратил своё существование (по выражению Н. Тифтикиди, «канул в Лету прекрасный символ единения греческой нации» [5, с. 87]). Многие греческие переселенцы подверглись преследованиям и незаконным репрессиям. Среди безвинно пострадавших оказалась и семья лирария Ф. Тифтикиди. В феврале 1938 года он был арестован по ложному обвинению и сослан в Коми АССР. О дальнейшей его судьбе родным почти ничего не было известно[4]. С 1942 по 1950 годы тяжелейшим испытаниям подверглись и остальные члены семьи Тифтикиди, высланные на поселение в Казахстан.

Жизнь и деятельность каждого лирария – драгоценная часть культурной традиции понтийского народа. С юных лет будучи убеждённым в этом, сын Ф. Тифтикиди – Николай, обладавший феноменальным музыкальным слухом и памятью, решил продолжить дело своего отца. В период ссылки, находясь в посёлке Миргалимсай (ныне – г. Кентау) Южно-Казахстанской области, Н. Тифтикиди возглавлял местную художественную самодеятельность. Он исполнял песни и танцевальные мелодии из отцовского репертуара, аккомпанируя себе на отцовской лире, организовывал вечера музыки и танца, где звучали понтийские напевы (см.: [5, с. 13]).

На протяжении ряда лет Н. Тифтикиди фиксировал в нотной записи известные ему многочисленные песни и танцы, некогда воспринятые в исполнении отца. Впоследствии, в 1990-е годы, на этой основе был создан уникальный сборник «110 мелодий понтийских песен», опубликованный на русском и греческом языках. Нотным образцам в упомянутом собрании предшествует вступительная статья, автором которой является И. Петропулос – авторитетный специалист в области византийской церковной музыки, знаток понтийской культуры. Приведём наиболее интересные фрагменты из этой статьи: «Передо мной сборник “110 мелодий понтийских песен” – плод собирательской деятельности Н. Тифтикиди, музыковеда, члена Союза композиторов Москвы. Записанные им... мелодии поражают красотой, выразительностью и удивительным разнообразием сюжетов и жанров. <…> Среди трудов Н. Тифтикиди особое место не только в

его творчестве, но и в культуре всего народа занимает сборник "110 мелодий понтийских песен". Это уникальная работа. Уникальность её в том, что это первый в СНГ сборник, составленный из "жемчужин" понтийской музыки, имеющей многовековую историю. Появление этого прекрасного "ожерелья" мелодий стало возможным потому, что волею судьбы в конце нынешнего столетия в одном человеке слились блестящее образование музыковеда, большой жизненный и творческий опыт музыканта, острый от природы музыкальный слух, знание понтийского языка и музыки (впитанных с молоком матери) и, что не менее важно, владение игрой на лире.

Заслуга Н. Тифтикиди огромна. Создание сборника позволило решить важнейшие для музыкального искусства нашего народа задачи:

– Н. Тифтикиди открыл культуру, совершенно неизвестную музыкально-этнографической науке России;

– средствами нотации он сохранил для потомков результаты устного художественного творчества понтийцев;

– дал в руки композиторов, педагогов, лирариев и ученых бесценный для их деятельности материал» [6, с. 3].

Помимо цитируемого текста, сборник содержит предисловие, написанное автором-составителем. В предисловии дана краткая историческая справка о происхождении понтийских греков, подчёркнуто непреходящее значение музыкальной культуры этого народа: «Всё, что происходило с понтийцами, всё, чем они жили, нашло отражение в их песнях, создавшихся в течение веков поэтами и музыкантами, чьи имена затерялись в глубине столетий. <...> Созданная народом, родившаяся в недрах его души и сознания, понтийская песня жила для народа, она прошла с ним рука об руку, как верный друг, через всю его жизнь, помогая ему в самые трудные минуты преодолевать все перипетии жизни» [6, с. 4]. Наряду с мелодиями из репертуара Фомы Тифтикиди, в сборнике представлены три образца (№№ 40, 43, 44) из «Школы игры на лире» С. Анэомелиди (Салоники, 1982).

В сборнике «110 мелодий понтийских песен» публикуются одноголосные образцы вокальных мелодий с указанием названий (поэтические тексты отсутствуют). Порядок расположения напевов не связан с какой-то видимой системой и автором-составителем не комментируется. Между тем, в статье «Понтийская песня» Н. Тифтикиди предлагает некую жанровую классификацию, выделяя бытовые и исторические песни, а также баллады (см.: [7, с. 164])[5].

Самым обширным и многообразным является «жанровый круг» бытовых песен – «...здесь встречаются эротические песни, элегии, песни о разлуке, чужбине и одиночестве, музыкальные "портреты", двустишия» [7, с. 164–166]. Содержание бытовых песен может быть самым различным. Основываясь на указанной классификации, изложим наблюдения Н. Тифтикиди в виде таблицы (см. Таблицу 1).

В исторических песнях нашли отражение определённые страницы истории понтийского народа: падение Византии, период владычества Османской империи и его кульминационный трагический этап – геноцид понтийцев (Таблица 2).

В национальном фольклоре понтийских греков весьма интересно представлен жанр песни-баллады, опирающийся на героико-эпические и сказочно-легендарные сюжеты. Нередко черты балладности присущи упомянутым выше историческим песням (Таблица 3).

Несмотря на то, что Фома Тифтикиди покинул историческую родину в начале XX века, исполнявшиеся им и записанные его сыном мелодии живут поныне. Отдельные напевы, представленные в сборнике «110 мелодий понтийских песен», могут быть соотнесены с аналогичными образцами из доступных нам публикаций – «Понтийских танцев» Н. Зурнадзидиса (Афины, 1989) и «Метода игры на понтийской лире» А. Сахпазидиса (Минеральные Воды, 2004).

В монографии Никоса Зурнадзидиса «Понтийские танцы» (см.: [8]) даны краткие описания соответствующих хореосхем, приводятся исторические справки о каждом из танцев, тексты песен, его сопровождающих, и т. д. Однако музыкальная хрестоматия в книге, к сожалению, отсутствует. Практическое руководство А. Сахпазидиса «Метод игры на понтийской лире» (см.: [4]) содержит описание авторского метода обучения будущих лирариев. При этом раздел «Упражнения для приобретения исполнительских навыков» включает в себя 16 нотных образцов понтийских греческих танцев.

В упомянутых изданиях, при всём их своеобразии, встречаются и некоторые показательные совпадения (Таблица 4).

Эти совпадения свидетельствуют о том, что понтийская музыка, несмотря на сложные условия её бытования (связанные с историческими катаклизмами XX столетия и многократными переселениями понтийских греков в различные страны и регионы), и ныне сохраняется как целостный этнокультурный феномен, заслуживающий углублённого научного осмысления. Таким образом, сборник «110 мелодий понтийских песен» Н. Тифтикиди, безусловно, является весьма ценным вкладом в современное этномузыкознание.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Николай Фомич Тифтикиди (1921–2014) – известный отечественный музыковед-теоретик, кандидат искусствоведения, профессор. На протяжении 1967–1987 гг. преподавал в Ростовском музыкально-педагогическом институте (ныне – Ростовская консерватория), в 1968 –1976 гг. заведовал кафедрой теории и композиции, с 1976 по 1984 гг. – проректор по научной работе.

[2] Ю. В. Иванова – историк, этнограф, составитель сборника «Греки России и Украины» (см.: [1]).

[3] Карская область вошла в состав Российской империи по окончании Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. С 1921 г. является частью современной Турции.

[4] Сохранилось единственное письмо Ф. Тифтикиди к жене, отчасти проливающее свет на его жизнь в лагере:

Тифтикиди Ф. Н. – Тифтикиди Д. Н.

«30 сентября 1940 г.

г. Ухта Коми АССР

Многоуважаемая жена Деспиния, а также уважаемые дети Александр и Николай! Первым долгом сообщаю, что я жив, здоров, чего желаю вам от души. Ваше письмо получил 29 августа, но не мог ответить вам [–] лишь потому, что, как в первом письме написал, пока у нас постоянного места нет. Теперь мы остановились на зимовку на 3 месяца, может, и больше. Теперь свободно можно писать письма и получать ответы.

Дорогая жена, обо мне не беспокойся, я живу хорошо, имея такое поведение и специальность. Дорогая жена, хочу поздравить вас [с тем], что 26 [числа] сего месяца во время собрания рабочих у ворот зоны нашим плановикам был прочитан приказ следующего содержания: “За добросовестную работу, за доброкачественный хлеб завпекарней Тифтикиди включён в списки досрочного освобождения”.

Дорогая жена, я в первом письме писал, что работаю по своей специальности и в то же время работаю сам мастером и завпекарней. В тот же день воспитатель вызвал меня и дал 20 рублей премиальных.

Со дня этого приказа я чувствую, как будто дома нахожусь, и с тех пор я [всё] больше и больше стараюсь выпекать лучшего хлеба, [так] что по соседним колониям славится мой хлеб. Дорогая жена, как получите письмо, сообщите скорее о вашем здоровье, как живете и как дети, где работают, а также, если можно, [отправьте] одну посылку. Пару тёплого белья, 4-5 пар тёплых носков. Здесь холодно. Выпал маленький снег. А кушать – по вашему вкусу, что хотите, пошлите. Не забудьте чесноку.

С тем до свидания. Жду ответа.

Мой адрес: Коми АССР, почтовое отделение “Ухта”, почтовый ящик 219. Колонна № 6.

Завпекарней Тифтикиди Ф. Н.» (цит. по: [2]).

[5] Указанная статья представляет собой исправленный и несколько сокращённый вариант статьи «Понтийская песня – душа моего народа» (см.: [5, с. 55–70]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Греки России и Украины / сост. Ю. В. Иванова. СПб.: Алетейя, 2004. 624 с.
2. Греческий мартиролог. URL: http: www.greek-martirolog.ru/gm_conf/gm_conf_uhta.php.
3. Ромеи – греки Понта / ред. Х. Софиниади. Афины: Пеласгос, 1997. 128 с.
4. *Сахпазидис А.* Метод игры на понтийской лире. Минеральные Воды: Кавказская здравница, 2004. 54 с.
5. Н. Ф. Тифтикиди: Музыкант. Педагог. Учёный / ред.-сост. Л. В. Измайлова. М.: Эслан, 1996. 103 с.
6. *Тифтикиди Н.* 110 мелодий понтийских песен. М.: Эслан, 1999. 52 с.
7. *Тифтикиди Н.* Понтийская песня // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 161–166.
8. *Ζουρνατζιδης Ν.* Ποντιακα χοροι. Αθήνα: Πελασγος, 1989. 190 σ.

REFERENCES

1. Greki Rossii i Ukrainy [The Greeks of Russia and Ukraine]. Compiled by Y. Ivanova. St. Petersburg: Aletheia Press, 2004. 624 p.
2. Greek martirolog. URL: http: www.greek-martirolog.ru/gm_conf/gm_conf_uhta.php.
3. Romei – greki Ponta [Romans – the Greeks of Pontus]. Edited by H. Sofiniadi. Athens: Pelasgos Press, 1997. 128 p.
4. *Sakhpazidis A*. Metod igry na pontiyskoy lire [Method of Playing the Pontic Lyre]. Mineral'nye Vody: Kavkazskaya zdravnitsa Press, 2004. 54 p.
5. Nikolay Tiftikidi: Muzykant. Pedagog. Uchyonyi [Nikolai Tiftikidi: Musician. Educator. Researcher]. Ed. by L. Izmaylova. Moscow: Aeslan Press, 1996. 103 p.
6. *Tiftikidi N*. 110 melodiy pontiyskikh pesen [110 Melodies of Pontic Songs]. Moscow: Aeslan Press, 1999. 52 p.
7. *Tiftikidi N*. Pontiyskaya pesnya [Pontic Song]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1999. No. 3. P. 161–166.
8. *Ζουρνατζιδης Ν*. Ποντιακα χοροι. Αθήνα: Πελασγος, 1989. 190 σ. [Zurnadzidis N. Pontic Dances. Athens: Pelasgos Press, 1989. 190 p.]

Таблица 1

Подвиды бытовых песен	Названия песен	Номера в сборнике «110 мелодий»	Содержание песен
Эротические песни (или песни о любви)	Леночка, люблю тебя		любовное признание
	Люблю озорную девчонку		
	Глаза твои пречёрные	№ 78	поклонение красоте любимой
	Покинь свою маму		желание любить
	Скажи мне, птенчик мой		размолвка влюблённых
	Убежал ягнёнок мой	№ 94	коварство возлюбленной
	Ягнёнок, душа моя	№ 31	неразделённая любовь
	Маленькая девочка	№ 9	нежную девушку приглашают в круг, чтобы придать стройность хору танцующих
	Волк поедает овец	№ 33	
	Чёрные тучи	№ 69	
Элегии	Плачь, моё сердце	№ 32	жалобы человека, разочарованного в жизни
	Яблонька	№ 42	«запретная» любовь сестры к брату
	Годы мучений	№ 87	
	Погадай мне, колдунья	№ 96	конечность жизни и неизбежность смерти
Песни о чужбине и одиночестве, разлуке	Будь проклята чужбина	№№ 79, 80	горечь разлуки юноши с родителями
	Несчастна та мать		страдания матери, потерявшей сына
	Велика твоя жалоба	№ 68	разлука с рано умершим отцом
	На могиле моей, мама	№ 91	обращение умершего сына к страдающей матери
Женские «музыкальные портреты»	Руками Бога создана	№ 92	женщины, покоряющие своей красотой
	Глаза твои пречёрные	№ 78	
	Ягнёнок мой, уста твои	№ 73	капризная, самовлюбленная женщина
	Скажи, мой птенчик		
	На той горе	№ 66	болтливая и бестолковая девушка
	Лемона	№ 17	
	Мария из Килкиза	№ 89	
Шуточные песни	Всё болтаешь, всё хохочешь	№ 46	комические бытовые ситуации, пронизанные светлым юмором
	Бедняк	№ 20	
	Пастух, какой ты стройный		
	Горлица	№№ 11, 12	
	Мелкоглазая	№№ 59, 60	
	Хамсу на берег привезли	№ 58	
Двустишия	Используются напевы:		тематика разнообразна; поэтические импровизационные комментарии «на злобу дня»
	В огне любви горю я	№ 67	
	Будь проклята чужбина	№№ 79, 80	

Таблица 2

Исторические песни	Пала Романия (Плач по Трапезунду)	№ 1	падение Византии
	Будь проклят, турок	№ 110	завоевание турками Понта
	Мацука прекрасная	№ 30	воспоминания о малой родине
	Все крепости я видел	№ 62	война, геноцид, разорение понтийской культуры
	Карабурун	№ 72	
	Кружил орёл	№ 61	

Таблица 3

Баллады	Трихский мост	№ 5	легенда о строительстве моста
	В плен попал я	№№ 13, 14, 15, 16	рассказ пленённого турками богатыря
	Богатырь из Ромеи (Понта)	№ 40	героическая смерть юного понтийца
	Кружил орёл	№ 61	

Таблица 4

Н. Тифтикиди «110 мелодий»	Н. Зурнадзидис «Понтийские танцы»	А. Сахпазидис «Метод игры на понтийской лире»
Горлица (Тригона) №№ 11, 12	Тригона № 60	Тригона (с. 28)
Чамбаши №№ 34, 35	Чамбаши № 39	Чамбаши (с. 31)

МУЗЫКА ПОНТИЙСКИХ ГРЕКОВ В СУДЬБАХ «БАКИНСКОГО ОРФЕЯ» И ЕГО СЫНА

Статья посвящена видному представителю музыкальной культуры понтийских греков XX столетия, лирарию (исполнителю на лире и певцу) Ф. Н. Тифтикиди. Автором впервые освещается ряд весьма существенных фактов из жизни музыканта, прозванного «бакинским Орфеем», характеризуется влияние Ф. Н. Тифтикиди на музыкальную культуру понтийских греков, проживавших в Баку (1920–1930-е годы). Отмечена преемственная связь творческой деятельности Ф. Н. Тифтикиди и его сына Николая (1921–2014) – известного музыковеда, учёного и педагога, почётного профессора Алма-Атинской и Ростовской консерваторий, с юных лет стремившегося бережно сохранять и популяризировать музыкальное наследие своего отца. Исследователь обращается к истории создания уникального сборника «110 мелодий понтийских песен» из репертуара Ф. Н. Тифтикиди: упомянутые мелодии были записаны и снабжены комментариями Н. Ф. Тифтикиди. В статье рассматривается жанровая система указанного сборника, предлагаемая Н. Ф. Тифтикиди, описываются тематика и образный строй некоторых песен. Автором даны сравнительные описания соответствующего мелодического материала в сопоставлении с другими собраниями понтийских песен и танцев: «Методом игры на понтийской лире» А. Сахпазидиса и «Понтийскими танцами» Н. Зурнадзидиса.

Ключевые слова: Ф. Н. Тифтикиди, музыкальная культура понтийских греков, понтийская лира, лирарий, Н. Ф. Тифтикиди, сборник «110 мелодий понтийских песен».

MUSIC OF PONTIC GREEKS IN THE FATES OF «BAKU ORPHEUS» AND HIS SON

The article is devoted to the well-known representative of the Pontic Greeks musical culture, the XXth century lyrarist and singer Thomas Tiftikidi. The author deals for the first time a number of the very important facts conformably to the life of a musician nicknamed «Baku Orpheus». His influence over the music culture of the Pontic Greeks lived in Baku (for a period of the 1920–1930s) is characterized. The successive connection of creative activities between Thomas Tiftikidi and his son Nikolai (1921–2014) – the prominent musicologist, scholar and pedagogue, Honorary Professor of Alma-Ata and Rostov conservatoires – is marked. The researcher turns his attention to history of the unique collection «110 melodies of Pontic songs» from the T. Tiftikidi's repertoire: the named songs were taken down and commented by N. Tiftikidi. The genre system of the mentioned collection (proposed by N. Tiftikidi), subjects and imaginative order of some Pontic songs are examined in the article. The author gives comparative descriptions of appropriated melodic material in confrontation with different collections of Pontic songs and dances – «Method of playing the Pontic lyre» by A. Sakhpazidis and «Pontic dances» by N. Zurnadzidis.

Key words: Thomas Tiftikidi, music culture of the Pontic Greeks, Pontic lyre, lirarist, Nikolai Tiftikidi, the collection «110 melodies of Pontic songs».

Минасьянц Араксия Суреновна
Аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: a.minasiants@yandex.ru

Minasyants Araksiya S.
Postgraduate student of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: a.minasiants@yandex.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

О. П. БАБИЙ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

КОММУНИКАТИВНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ МАКСА ВЕБЕРА

Создавая оперное произведение, либреттист и композитор (речь идёт о творческом содружестве либо «двуединстве» указанных ипостасей в творчестве конкретного автора) так или иначе отражают историческую обстановку, определённые социальные реалии. Тем самым обусловливаются взаимоотношения персонажей, своеобразно преломляющие ситуацию реальной действительности. В художественном произведении подобные взаимоотношения зачастую образуют верхний слой, за которым скрываются общечеловеческое содержание (нравственные нормы, сохраняющие свою значимость в различные времена) и архетипический смысл, восходящий к коллективному бессознательному.

Цель настоящего исследования – осмыслить мотивацию поведения литературных и музыкально-сценических персонажей в фокусе теории социальных действий, разработанной немецким учёным Максом Вебером.

Макс Вебер явился основоположником «понимающей социологии», призванной оценивать социальные действия исходя из объяснения соответствующих причин: «В поведении (Verhalten) людей (“внешнем” и “внутреннем”) обнаруживаются, как и в любом процессе, связи и регулярность. Только человеческому поведению присущи, во всяком случае полностью, такие связи и регулярность, которые могут быть *понятно* истолкованы. Полученное посредством истолкования “понимание” поведения людей содержит специфическую, весьма различную по своей степени качественную “очевидность”» [1, с. 495]. Изыскания М. Вебера были обусловлены проблемами анализа социальных явлений, однако достигнутые результаты могут экстраполироваться в другие научные области, включая искусствоведение. Коммуникативные взаимодействия литературных и музыкально-сценических персонажей осмысляются с различных точек зрения, в зависимости от установки исследователя: социальных, психологических мотивов, направляющих поведение героев, а также глубинного подтекста, который угадывается «за покровом» развёртывающейся фабулы художественного произведения.

М. Вебер дифференцирует мотивы социального действия, относя таковые к «<…> 1) *целерациональным,* если в основе его лежит ожидание определённого поведения предметов внешнего мира и других людей и использование этого ожидания в качестве “условий” или “средств” для достижения своей рационально поставленной и продуманной *цели;* 2) *ценностно-рациональным,* основанным на вере в безусловную – эстетическую, религиозную или любую другую – *самодовлеющую* ценность определённого поведения как такового, независимо от того, к чему оно приведёт; 3) *аффективным,* прежде всего *эмоциональным,* т. е. обусловленным аффектами или эмоциональным состоянием индивида; 4) *традиционным,* т. е. основанным на длительной привычке» [1, с. 628].

Из приводимой классификации М. Вебера становится ясным, что целерациональное действие в полной мере осознаётся индивидом, последствия – предвидятся и оцениваются, а средства сообразуются с целью. Это действие всецело рациональное, оно предполагает запрограммированный расчёт на достижение конкретного результата и определённую реакцию социума.

Продолжив цитируемые рассуждения немецкого социолога, можно прийти к заключению, что целерациональные действия в целом

родственны научному мышлению, которое опирается на установленный алгоритм и поиск новых неординарных решений посредством логических операций. Исходя из этого, оперными героями, поступки которых можно определить – согласно их мотивации – как целерациональные действия, являются персонажи-интриганы. Обладая дьявольским интеллектом, указанные персонажи ведут расчётливую жестокую игру против избранных жертв, шаг за шагом направляемых к погибели. Подобные герои оказываются прекрасными психологами, способными определить «ахиллесову пяту» будущей жертвы и наметить адекватный план её уничтожения.

Блестящее владение искусством интриги и определённый социальный статус – признаки, которые позволяют выявить внутреннее родство персонажей, фигурирующих в оперном театре различных национальных традиций. Ортруда из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера использует свою проницательность и дьявольскую интуицию, дабы психологически воздействовать на Эльзу ради достижения определённой цели. Лукавый бог огня Логе в тетралогии Р. Вагнера ведёт хитроумную коварную игру против богов, которым он «верно» служит. Царедворец Шуйский и иезуит Рангони в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского принадлежат к разным национально-политическим лагерям, однако упомянутых персонажей объединяет умение интриговать, влияя на сознание и подсознание жертвы, – умение, которое оказывается сродни искусству. Шуйский играет на муках совести преступного самодержца, планомерно разрушая его психику и доводя Бориса до острой формы сумасшествия. Рангони повергает Марину Мнишек в поистине «первобытный» ужас, рисуя перед её внутренним взором таинственную картину, перекликающуюся со сценами Страшного суда. Иезуит стремится воздействовать на подсознание жертвы, помня, что человек всегда испытывает трепет перед непознаваемым и необъяснимым. Одновременно Рангони умело использует страх Марины перед быстротекущим временем: гордая красавица боится утратить женские чары, когда померкнет её молодость.

В комедии dell' arte и комедии положений, опере buffa ловкость, демонстрируемая при осуществлении задуманной интриги, является прерогативой простолюдинов, которые показаны авторами как социотипы, герои-маски. Их действия вызывают у зрителей сочувствие и положительную реакцию, коль скоро эти персонажи отстаивают свои жизненные интересы, близкие и понятные аудитории. Стремления названных героев в целом отвечают общечеловеческим нравственным нормам. В данном случае цель действительно оправдывает средства. Можно вспомнить образы Фигаро и Сюзанны («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта), Труффальдино из Бергамо и Смеральдины («Слуга двух господ» К. Гольдони). Заметим, что на протяжении пьесы К. Гольдони и оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини живая традиция комедии масок ощущается в большей мере, чем это характерно для «Свадьбы Фигаро» В. А. Моцарта.

Фигаро, борющийся за своё счастье и не склонный мириться с притеснениями господина, поступаясь чувством собственного достоинства, – таким герой предстаёт во второй части трилогии П. О. Бомарше. Благодаря гениальности композитора-драматурга данная тенденция в развитии образа подчёркнута музыкально-сценическими средствами. Приведём выдержку из очерка Б. Штейнпресса, цитирующего исследование И. Иванова «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века» (1895). Размышляя о «весёлой философии» Фигаро в комедии П. О. Бомарше, упомянутый исследователь пишет: «Весёлость Фигаро – "весёлая философия", созданная у него "привычкой к горю". Фигаро подчас спешит смеяться, чтобы не заплакать. Слёзы ему свойственны не меньше, чем смех, но Фигаро подавляет их, как нечто совершенно неуместное в той среде, где ему приходится вести борьбу за свою жизнь. Он понимает, что показать своё горе, свои задушевные чувства – в роли лакея, и притом такому господину, как граф Альмавива, – значит унижать своё горе, позорить свои чувства и свою личность ставить в ещё более жалкое положение, чем она поставлена общественными отношениями» (цит. по: [5, с. 35]). Согласно же авторскому предисловию к комедии, Фигаро «...смеётся над планами своего господина и забавно возмущается, что последний смеет состязаться в хитрости с ним, изощрённым мастером в подобного рода фехтовании» (цит. по: [5, с. 29]). Этот подтекст, по мнению Б. Штейнпресса, явственно прослеживается в каватине «Если захочет барин попрыгать». Соответствующую грань характера моцартовского Фигаро должны учитывать вокалисты, дабы не исказить авторский замысел и убедительно раскрыть в каватине внутреннее состояние персонажа: «Дать почувствовать насмешку и одновременно сосредоточенность мысли – такова задача исполнителя» [5, с. 29].

В музыкальной литературе встречаются также манипуляторы, несколько отличающиеся от плутов, интриганов и царедворцев. Речь идёт о женщинах-соблазнительницах, образы которых получили в мировом оперном театре гениальное воплощение: Кармен, Далила, Марина

Мнишек, Венера, Кундри, Саломея... Добиваясь своей цели, соблазнительницы (не обладающие дьявольским интеллектом леди Макбет или Ортруды) прибегают к весьма специфическим средствам.

Так, Саломея из оперы Р. Штрауса – манипулятор, знающая силу своих обольстительных чар. Не углубляясь в сложные перипетии сюжета, заметим, что драма О. Уайльда раскрывает образ библейской героини в эстетическом ракурсе благодаря красоте звучащего слова, его образному богатству, утончённой игре смыслов; текст английского драматурга – бесконечное любование, которому предаётся автор, а вслед за ним и читатель. Сходное впечатление возникает в процессе знакомства с философским трактатом «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Идеи, изложенные в этой книге, могут насторожить читателя своей неоднозначностью. К примеру, отрицая христианские нормы, Заратустра в своих проповедях воспевает грядущего сверхчеловека, отбросившего моральные ограничения. Однако красота поэтического изложения мысли, отличающегося редкостной музыкальностью, заставляет читателя погрузиться в изучение трактата, забыв на время о пугающем его содержании. Саломея в опере Р. Штрауса (сближающейся с эстетикой экспрессионизма) характеризуется как весьма неоднозначный персонаж. Можно утверждать, что в этой музыке раскрывается идея «страшной красоты», о которой пишет С. Лащенко применительно к образам Сотниковны из оперы-балета В. Губаренко и Шемаханской царицы из оперы Н. Римского-Корсакова (см.: [3]). Характеристика героини, предлагаемая Р. Штраусом, обнаруживает и явственную близость образу панночки из «Вия» Н. В. Гоголя. Подобно другим манипуляторам, панночка стремится воздействовать на психику окружающих, подчиняя их своей воле. Целью гоголевской героини, как и Саломеи, является смерть того, кто ей не покорился.

Целерациональным (логически обусловленным) действиям подчиняет свою жизнь и судьбу Вотан – поистине трагический герой тетралогии «Кольцо нибелунгов» Р. Вагнера. Логика и непосредственность чувств выступают в тетралогии полярными установками, определяя наличие двух разнонаправленных мировоззренческих векторов. Один из них репрезентирует Вотан, другой – прародительница Эрда и мифологические герои (Зигмунд и Зиглинда, Брунгильда и Зигфрид), избравшие в качестве мотивации своих действий Любовь. При этом Любовь осмысливается автором как этическая категория и, одновременно, космогоническая сила, управляющая миром. В тетралогии взаимодействуют мистерия, миф и утопия; вместе с тем, здесь освещаются вопросы, наделённые социально-этическим смыслом. Подобная концепционная установка обнаруживается и в опере «Лоэнгрин», где противостояние добра и зла рассматривается Р. Вагнером двояко – с точки зрения социально-этических норм и как проекция мифологической «картины мира». В данном случае рациональная логика также противопоставлена непосредственности чувств, интуитивному доверию.

Г. Гачев обнаруживает подобную противоположность двух типов мировосприятия в трагедии «Отелло» У. Шекспира: «Весь сюжет “Отелло” – это “грехопадение” рассудка: наказание человеку за то, что он в своей жизни ввергся целиком, как одной и всепоглощающей “системе отсчета”, – доказательствам рассудка (органом и служителем которого выступает умный софист Яго) и забыл о другой “системе отсчета” – простом свидетельстве сердца, доверии и любви» [2, с. 115]. «Грехопадение» рассудка многогранно и многоаспектно показано в творчестве Вагнера. Именно рассудочные клише становятся причиной трагической развязки в опере «Лоэнгрин»; доводами здравого смысла предопределяется роковое заблуждение Тристана (духовная ограниченность последнего обусловлена тем, что он не мыслит себя избранником Изольды, полагая: его возлюбленная достойна более высокой участи). Подвластность логике как некая духовная болезнь фактически становится сквозным «мотивом» в творчестве композитора, обретая кульминационное выражение в фигуре рефлектирующего Вотана.

Второй тип социальных действий, который обозначен в теории М. Вебера, – это ценностно-рациональное действие. Оно отличается от целерационального тем, что действие как таковое наделено самостоятельной ценностью. Рациональность последнего может оказаться ограниченной, поскольку поступки, продиктованные ценностно-рациональными мотивами, возвышенны и бескорыстны. Ценностно-рациональное действие подчинено определённым требованиям, следование которым индивид полагает своим нравственным долгом.

Ценностно-рациональные действия характеризуют, к примеру, подвижников, готовых принести свою жизнь в жертву ради воплощения великих идеалов; такими действиями становятся поступки, обусловленные высокими этическими нормами и нередко противоречащие жизненным интересам человека (вплоть до летального исхода в случае указанного самопожертвования). Например, подобные герои во время драматических испытаний отдают жизнь ради будущего процветания своих детей, народа,

человечества. Именно таковы героические подвиги оперного и литературного персонажей, борцов за социальную справедливость – Флорестана (в опере «Фиделио» Л. Бетховена) и Эгмонта (в трагедии И. В. Гёте, музыку к которой создал венский классик). Ради общественного блага эти персонажи готовы идти на смерть. Ценностно-рациональная направленность действий характеризует также условного героя бетховенских инструментальных музыкальных драм в жанрах симфонии, увертюры, фортепианной сонаты героико-драматической направленности. Ценностно-рациональным вектором определены действия оперных героинь – сильных духом женщин: бетховенской Леоноры, вагнеровских Сенты, Елизаветы, Изольды, Брунгильды, избравших Любовь в качестве главного критерия истины.

Ценностные представления инспирируют: 1) самоотречение во имя *общественного блага* – таковы Двенадцатая фортепианная соната и Третья симфония Л. Бетховена, где смысловым центром является траурный марш на смерть героя в соответствии с традициями эпохи Французской революции; образ борца осмыслен на сюжетно-персонажном уровне в бетховенской опере «Фиделио»; увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», предваряющие сценическую постановку трагедий И. В. Гёте и Г. Коллина, выдержаны в героико-драматическом плане, являясь симфоническим обобщением коллизий литературных произведений и характеров действующих лиц; 2) героические действия, направленные на *спасение ближнего*, – влияние этических норм христианства обнаруживается в операх Л. Бетховена, Ш. Гуно и Р. Вагнера; произведения этой группы объединяет и сюжетный мотив *спасения мужа (возлюбленного)*, репрезентируемый в «Фиделио» Л. ван Бетховена и операх Р. Вагнера 1840-х годов.

В опере «Жизнь за царя» М. Глинки ярко представлен ценностно-рациональный мотив социальных действий главного героя, жертвующего своей жизнью ради освобождения родной земли. Иван Сусанин – персонаж, родственный бетховенскому Флорестану. Заметим, что М. Глинка прекрасно знал оперу «Фиделио» и очень высоко оценивал её художественные достоинства. Так, в воспоминаниях А. Серова отмечено: «Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: "Хорош, только куда же ему до Бетховена!" В недоумении, я спросил один раз: "И в опере?" – Да, – отвечал Глинка, – и в опере. "Фиделио" я не променяю на все оперы Моцарта вместе» [4, с. 18].

Третий вид социальных действий – традиционное – характеризует минимальное целеполагание; средства, к которым прибегает индивид – привычные. Заметим, что традиция – важнейший социальный механизм, который, безусловно, имеет регулирующее значение, созидательный эффект. Согласно М. Веберу, традиционное действие – это действие, которое совершается в повторяющихся условиях по твёрдо установленной модели, являясь привычным для индивида.

В трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и одноименной опере Ш. Гуно важное место занимают традиционные действия, обусловливая мотивацию поведения представителей двух враждующих семей. Абсурдность действий определяется непониманием их смысла, слепым следованием учреждённым издавна порядкам. Ярым поборником установленного поколениями социального поведения является Тибальд. В мюзикле «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика мотив вражды родов дополнен ещё одним – Тибальд влюблён в свою кузину Джульетту, и это обстоятельство становится определяющим в поведении персонажа, что ведёт к смысловой переакцентуации сюжета знаменитой трагедии У. Шекспира.

В трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и опере Ш. Гуно выявлена полярность жизненных установок героев. Для Тибальда абсолютной ценностью является родовая честь, для Ромео – любовь, мыслимая как жизнь сердца, воссоединение с Джульеттой. Отсюда – противоположность индивидуальных устремлений этих персонажей. Тибальд в трагедии У. Шекспира и опере Ш. Гуно руководствуется в своих действиях традиционной мотивацией, которая является для него истиной, принимаемой безоговорочно и без размышлений. Для Ромео абсолютной ценностью становится любовь, мотивация его действий – ценностно-рациональная, поскольку для лирического героя жизнь без любимой лишена смысла.

В «Ромео и Джульетте» привычные действия нецелесообразны, что акцентируется драматургом, а затем и композитором. Конфликт Ромео и Тибальда воспринимается как трагически нелепый и абсурдный. Преемственность поколений рушится вследствие различия нравственных координат, определяющих поведение отцов и детей, юных супругов и их родителей.

В опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (напомним, что в этом сочинении своеобразно преломляются некоторые особенности жанра лирической оперы, чьим родоначальником явился Ш. Гуно) традиционные устои показаны через воззрения старшего поколения – матери Ольги и Татьяны Лариных, а также их няни. Умудрённые опытом женщины постулируют

семейный кодекс: «Привычка свыше нам дана» (дуэт согласия, изложенный в виде двухголосного канона). Этот постулат находит подтверждение и развитие в судьбе мечтательной Татьяны. Она, подобно её матери в юные годы, отдаёт предпочтение не чувству первой девической любви, а патриархальным нравственным законам, утверждающим главенство супружеской привычки-привязанности, привычки-уважения, незыблемого долга перед семьёй как проявлений истинной любви.

К традиционным действиям относится и дуэльный кодекс; исходя из этого, поведение Зарецкого в опере «Евгений Онегин» идеально соответствует важнейшим характеристикам традиционного социального действия. Зарецкий – поборник дуэльных правил, стремящийся во что бы то ни стало соблюдать надлежащие условности, препятствуя, таким образом, эмоциональному контакту бывших друзей, преграждая им путь к примирению.

И, наконец, аффективное действие: цель не осознаётся, средства – подручные; для него характерно стремление к немедленному снятию нервно-эмоционального напряжения. Аффективное действие не предполагает рассуждений о целях, средствах и последствиях. Если же оно включает таковые рассуждения и запрограммировано на конкретный результат, то не является аффективным, а под него маскируется. Аффективное действие – противоположность целерациональному, так как в одном случае господствует неконтролируемая эмоция, в другом – расчёт.

Поведение Ромео, который не намерен был вступать в поединок с Тибальдом, но, испытав шок от смерти Меркуцио, затем схлестнулся с представителем враждующего рода, – пример аффективного действия. Ромео, по-видимому, изначально понимал, что столкновение с представителями семьи Капулетти сопряжено с негативными последствиями для него и Джульетты, осознавал необходимость держать себя в руках, не поддаваться на провокации; кроме того, герой не таил злых чувств к родственникам жены. Однако Ромео оказался не в силах противиться охватившим его эмоциям.

Оскорблённый человек может ударить или даже убить обидчика – и только после этого понять весь ужас происшедшего. В опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского поведение Ленского, требующего «сатисфакции» и лишь позднее осознающего нелепость собственного поступка (во врага неожиданно превратился близкий друг), заставляет предположить аффективную природу указанного действия, коль скоро воинственные эмоции овладели миролюбивым и вполне уравновешенным человеком, не позволяя взвешенно оценить ситуацию, разобраться в ней, рационально подойти к её решению.

М. Вебер отмечает, что обозначенные им социальные действия представляют собой «понятийно чистые» типы: «Действие, особенно социальное, очень редко ориентировано *только* на тот *или* иной тип рациональности, и сама эта классификация, конечно, не исчерпывает типы ориентаций действия; они являют собой созданные для социологического исследования понятийно чистые типы, к которым в большей или меньшей степени приближается реальное поведение или – что встречается значительно чаще – из которых оно состоит. Для *нас* доказательством их целесообразности может служить только результат исследования» [1, с. 630]. Немецкий учёный призывает не сводить сложную социальную действительность к схеме, однако рассматриваемые им понятийно чистые типы социальных действий помогают более глубоко постичь мотивации поведения субъектов реальной общественной жизни и вымышленных героев произведений, где действительность переосмыслена в рамках художественного обобщения. Заметим, что в рассмотренных литературных и музыкальных опусах социальные мотивы взаимодействуют, обусловливая формирование сложной картины бытия мира в жизненном, а подчас и в мистериальном ракурсе.

Итак, теория «социальных действий» М. Вебера может найти применение в аналитических разработках, касающихся литературных и музыкально-сценических произведений различных жанров. Научная модель немецкого учёного, экстраполируемая в музыковедение, будет способствовать выявлению мотиваций поведения персонажей, их внешних и внутренних действий. Наконец, её непосредственное применение может быть связано с рассмотрением сюжетов, где события разворачиваются на житейской поверхности: к примеру, в мифотворчестве Р. Вагнера социальные мотивы фигурируют в контексте многогранной картины мироздания, воссоздаваемой на оперной сцене. В процессе анализа подобных концептуальных построений методы «понимающей социологии» призваны служить точкой опоры, содействующей распознанию глубинного подтекста, который скрывается за событийным рядом произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вебер М.* Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
2. *Гачев Г.* Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
3. *Лащенко С.* Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок») // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 162–174.
4. *Серов А.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. 56 с.
5. *Штейнпресс Б.* Фигаро, каким его создал Моцарт // Штейнпресс Б. Очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1980. С. 16–40.

REFERENCES

1. *Veber M.* Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Moscow: Progress Press, 1990. 808 p.
2. *Gachev G.* Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form (Epos. Lirika. Teatr). [Pithiness of Art Forms (Epos. Lyricism. Theatre)]. Moscow: Prosveschenie Press, 1968. 302 p.
3. *Laschenko S.* Ideya «strashnoy krasoty»: dialog pokoleniy i natsional'nykh traditsiy (opera-balet V. Gubarenko «Viy» i opera N. Pimskogo-Korsakova «Zolotoy petushok») [An Idea of «Terrible Beauty»: the Dialog of Generations and National Traditions (Opera-ballet «Viy» by V. Gubarenko and Opera «The Gold Cockerel» by N. Rimsky-Korsakov)]. Muzykal'nyj teatr XX veka: Sobytiya, problemy, itogi, perspektivy [Musical Theatre of the XXth Century: Events, Problems, Results, Prospects]: collected articles. Moscow: Editorial URSS Press, 2004. P. 162–174.
4. *Serov A.* Vospominaniya o Mikhaile Ivanoviche Glinke [Memoirs about Mikhail Glinka]. Leningrad: Muzyka Press, 1984. 56 p.
5. *Shteinpress B.* Figaro, kakim ego zadumal Mozart [Figaro, What Mozart Bethought to Him]. Shteinpress B. Ocherki i etyudy [Essays and Etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. P. 16–40.

КОММУНИКАТИВНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ МАКСА ВЕБЕРА

Мотивация взаимодействий ряда литературных и музыкально-сценических персонажей осмысляется автором настоящей статьи на основе категории социального действия – одной из ключевых в социологии М. Вебера. Немецкий учёный выделяет «понятийно чистые» типы социальных действий: целерациональный, ценностно-рациональный, традиционный и аффективный. Автор статьи указывает, что методы «понимающей социологии» могут быть экстраполированы в музыковедение и применены в аналитических изысканиях, посвящённых произведениям различных стилей и жанров. Тем самым подтверждается универсальность избранной научной модели. Целерациональные действия определяют мотивацию поведения интриганов, изображаемых на оперных подмостках в искусстве различных национальных традиций. Ценностно-рациональные действия обусловлены высокими нравственно-этическими нормами, которым подчиняет свою жизнь индивид. Ценностные представления инспирируют самоотречение во имя общественного блага, ради Любви в христианском и индивидуально-личностном понимании. Традиционные действия обусловлены общественными устоями, будучи одновременно сродни привычкам. В оперном жанре традиционные действия не всегда могут быть оценены однозначно, поскольку они не всегда выглядят целесообразными, подчас не соответствуя конкретной, сложившейся в данный момент ситуации. Аффективные действия обусловлены эмоциональным порывом, непосредственной реакцией на оскорбление, вопиющую несправедливость. Указанные типы действий соотносятся с персонажами опер В. А. Моцарта и Л. Бетховена, Дж. Россини и Р. Вагнера, Ш. Гуно и Р. Штрауса, М. Глинки и М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского.

Ключевые слова: М. Вебер, «понимающая социология», категория социального действия, «понятийно чистые» типы социальных действий.

COMMUNICATIVE INTERACTIONS OF LITERARY AND MUSICAL-STAGE CHARACTERS THROUGH THE PRISM OF THE SOCIAL ACTIONS THEORY BY MAX WEBER

The motivation of interactions conformably to some literary and musical-stage characters is interpreted by the author of the named article on the basis of the category of social action, one of the key categories in Max Weber's sociology. The German researcher chooses «conceptually pure» types of social actions: purpose-rational, value-rational, traditional and affective. The author of the article marks that methods of «the understanding sociology» can be extrapolated in music and employed in the analytical investigations which are dedicated to works of various styles and genres. Thereby universality of the selected research model is corroborated. Purpose-rational actions determine the behavior motivation of intriguers who are depicted at the opera stage in the art of the different national traditions. Value-rational actions are determined by the high moral and ethic standards, which an individual subordinate his life to. Value ideas inspire self-denial in the name of the common weal and for the sake of love in Christian and individual personal understanding. Traditional actions are conditioned by the social bases, while being at the same time akin to the habits. These actions in opera genre are not always possible to be estimated definitely, because they are not always perceived as expedient, and sometimes do not correspond with a specific arising situation at the moment. Affective actions are caused by emotional impulse, an immediate reaction to the insult, gross injustice. The mentioned types of actions are correlated with opera characters by W. A. Mozart and L. Beethoven, G. Rossini and R. Wagner, Ch. Gounod and R. Strauss, M. Glinka and M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov and P. Tchaikovsky.

Key words: Max Weber, «understanding sociology», the category of social action, «conceptually pure» types of social actions.

Бабий Оксана Петровна
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: oxbab@mail.ru

Babiy Oksana P.
PhD in Art Studies, Senior lecturer of the Department
of Interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: oxbab@mail.ru

А. Ю. ПОМПЕЕВА
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ПРИНЦИП ОПЕРНОЙ ОДНОАКТНОСТИ В «СЧАСТЛИВОЙ РУКЕ» А. ШЁНБЕРГА: «МУЗИЦИРОВАНИЕ СРЕДСТВАМИ СЦЕНЫ»

В книге «Философия новой музыки» Т. Адорно (см.: [1]) представлен эстетический, культурологический, а главное – социологический анализ художественной концепции А. Шёнберга, чьи имя и творчество неразрывно связаны с музыкальным экспрессионизмом и техникой письма, которую сегодня принято именовать двенадцатитоновой (додекафонной) системой.

Освещая художественно-эстетические предпосылки собственного стиля, именно благодаря А. Шёнбергу как главе Нововенской школы обретающего в XX веке эпохальное значение, композитор утверждал: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» и «Искусство происходит не от умения, а от долженствования» (цит. по: [1, с. 94–95]). В комментариях Т. Адорно, сопровождающих весьма свободно цитируемые высказывания, подчёркиваются характерные особенности шёнберговского творчества: «С отрицанием видимости и игры музыка начинает тяготеть к познанию», тем самым предполагая смену когнитивных установок во всех жанровых сферах и формирование нового интонационного мышления, которое стремится постичь «непросветлённое страдание людей» [1, с. 95].

Музыкальная композиция, опираясь на последовательность 12 неповторяющихся равноправных тонов, изначально отображает стихию неопределённости, «символику бессознательного». При этом «музыкальный язык поляризуется соответственно своим экстремумам – шоковым жестам, почти судорогам тела, и стеклянной выдержке той [подразумевается героиня монодрамы “Ожидание”. – А. П.], которую страх приводит в оцепенение» [1, с. 95–96].

Сущностью эстетики и поэтики вышеупомянутой музыкальной композиции является индивидуализм. Заметим, что экспрессионистское понимание данной категории расходится с романтическим субъективизмом, где традиционно доминирует личность самого автора произведения. Однако «средой обитания» индивидуализма в обоих случаях выступает сфера камерности, включающая и жанровый тип одноактной оперы.

Языковая стилистика музыкального экспрессионизма – весьма многогранный художественно-эстетический феномен. К примеру, в перечне распространённых значений слова «экспрессия» (лат. expression – «выразительность; сила проявления (чувств, переживаний)» [5, с. 705]) фигурируют «сжатость», «концентрированность», «лаконизм», «скорость процесса». Эти характеристики в полной мере соотносятся с одноактной оперой как видом оперного искусства.

В эстетико-художественном смысле «экспрессия» также наделяется обширным спектром значений, из которого проистекает и понятие музыкального экпрессионизма. Главным и определяющим фактором в оценке данного явления является универсальная категория стиля. Последний, согласно дефиниции А. Сокола, «...есть средство интонационно-художественного выражения личностного смысла действительности, обусловленное содержанием образа мира композитора и соответствующим ему отбором и организацией интонационно-лексических, интонационно-функциональных и экспрессивно-языковых средств (средств экспрессии музыкальной речи)» [6, с. 8–9].

Необходимо подчеркнуть, что музыкальное претворение идейно-художественного замысла в личностно-субъективном «экспрессионистическом» (Т. Адорно) аспекте сопряжено с многочисленными трудностями. Об этом, в частности, пишет Г. Игнатченко, освещая процесс «угасания» замысла в материале, то есть в интонационно-лексической области средств экспрессии, избираемых художником [2, с. 108].

Экспрессионистские интенции А. Шёнберга, несомненно, корреспондируют с исторически закономерными принципами функционирования стиля и жанра в музыке, при этом подчёркивая сугубо индивидуальный, личностный характер восприятия указанных принципов. Наиболее ярко эстетика и поэтика экспрессионизма претворяются А. Шёнбергом в музыкально-сценических произведениях, среди которых, по мнению Т. Адорно, особое место принадлежит одноактной опере «Счастливая рука» (*Die Gluckliche Hand*).

Аналитические заметки Т. Адорно об этой опере, завершённой А. Шёнбергом в конце 1913 года, предварены характеристикой «экспрессионистических форм», посредством которых «...история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах». Речь идёт о том, что индивидуализм как ведущая тенденция в музыке Новейшего времени, включая «экспрессионистические» опусы А. Шёнберга, не является продолжением (по крайней мере, прямым) романтического субъективизма. В художественном творчестве переломной эпохи, обусловившей смену мировоззренческих и языковых установок, острое противоречие между тенденциями жизни и отражением их в искусстве (прежде всего, традиционным для того времени романтическим языком), суть «нового» индивидуализма состоит в отмечаемом Т. Адорно «общественном характере одиночества» как сердцевине художественной коммуникации в музыке соответствующего периода [1, с. 96–97].

По мнению Т. Адорно, «Счастливая рука» представляет собой «драму с музыкой» (напрашивается аналогия с *dramma per musica*, но в характеризуемом случае более уместной выглядит формулировка *musica per dramma*). Т. Адорно не без оснований считает «Счастливую руку» наиболее значительным из достигнутого А. Шёнбергом в плане художественной интерпретации темы «общественного одиночества». Эта опера, полагает Т. Адорно, есть «...грёза о целом, которая становится лишь более основательной от того, что ей так и не удалось реализоваться в целостную симфонию» [1, с. 97].

Здесь представляется весьма существенной роль текста, наделяемого в опере своеобразной музыкально-смысловой функцией («омузыкаленный» текст) и, одновременно, существующего в качестве автономного литературно-драматического произведения. Поэтому Т. Адорно и замечает по поводу «Счастливой руки»: либретто, «...каким бы недостаточным и “вспомогательным” оно ни было... всё же невозможно оторвать от музыки». Более того, «как раз его грубая укороченность диктует музыке её сжатую форму, а тем самым ещё и ударную силу, и густоту» [1, с. 97].

Идея спатиализации («пространственного воплощения») времени, доминирующая в «Счастливой руке» на уровне замысла, не только звучит в драме А. Стриндберга, по мотивам которой создавалась шёнберговская опера, но и определяет направленность индивидуально трактуемого процесса «омузыкаливания» литературного текста через особый синтез звука, света и движения. В диссертации Э. Хувер (см.: [8]) констатируется общность эстетических позиций А. Шёнберга и В. Кандинского на протяжении 1911–1914 гг., подтверждаемая фрагментами из их переписки. Эта переписка, по мнению Э. Хувер, обнаруживает «необычные параллели в выражении духовного в искусстве» – параллели, обусловленные «*искусством представления внутренних процессов*» (А. Шёнберг; цит. по: [7, с. 15]) или «комплексом внутренних вибраций» (В. Кандинский, книга «О духовном в искусстве» – см.: [3]).

Будучи теоретиком абстрактной живописи, В. Кандинский рассматривал упомянутый «комплекс» как предпосылку глубинного родства музыкальных звуков и красок. Данный подход, полагает Э. Хувер, нашёл преломление и в музыкально-сценической трактовке сюжета «Счастливой руки». Исследователь характеризует одноактную оперу А. Шёнберга как монодраму, освещающую с четырёх различных «музыкально-цветовых» позиций духовную суть главного героя: «Мой анализ показывает, что *Die Gluckliche Hand* может считаться динамическим воспроизведением переплетающихся колебаний звука и света, отражающих определённую деятельность души в контексте идей художественной среды в Западной Европе начала двадцатого века в плане изображения человеческой духовности» [8, p. 4].

Упомянутая трактовка художественного замысла и его композиционного воплощения в «Счастливой руке» А. Шёнберга позволяет обнаружить ещё одну грань в контексте эволюции оперной одноактности – речь идёт о новом синтезе музыкального и театрально-сценического, реализуемом при помощи звукоцветовой гаммы. Одноактная опера-картина в её экспрессионистическом претворении предстаёт образцом реального жанрового синтеза, инспирируемого не столько драматургией как последовательностью событий (которых в этой опере практически нет, за вычетом единственного события с участием героя-одиночки), сколько пространственным сжатием «драмы через музыку», вплоть до возникновения обобщающего, хотя и ирреального образа (по Т. Адорно, «грёзы о целом»).

В «Счастливой руке» всего один поющий персонаж – Человек (*Ein Mann*, баритон). Другие персонажи оперы, Женщина (*Ein Weib*) и Господин (*Ein Herr*), характеризуются автором как сугубо мимические роли (*Stumme Rolle*). Есть в «Счастливой руке» и небольшой хор, состоящий из трёх сопрано и трёх альтов (*Sechs Frauen*), трёх теноров и трёх басов (*Sechs Manner*). Оркестр включает в себя полную струнную группу, комбинированный состав деревянных и медных духовых, а также целый ряд дополнительных инструментов: челесту, колокольчики, ксило-

фон, там-там, треугольник, металлофон, тамбурин и др.

Die Gluckliche Hand, ор. 18 – экспериментальная одноактная опера, жанровые параметры которой приближаются к сказочной фантасмагории (гр. *phantasma* призрак + *agoreuo* говорю) [5, с. 637]. Либретто оперы, включая концепцию сценического воплощения литературной драмы, положенной в основу этого сочинения, было создано самим А. Шёнбергом под влиянием его переписки с В. Кандинским.

Додекафонная техника, впервые фигурирующая здесь у А. Шёнберга в масштабах крупного сценического жанра, обладает важнейшим свойством, адекватным содержанию воссоздаваемых композитором фантастических, ирреальных событий. Это свойство – исключительный лаконизм «динамичной статики» (термин Е. Орловой – см.: [4]), подкрепляемой цветовым решением, «вибрации» которого синхронно и асинхронно сочетаются на театрально-сценическом и музыкальном уровнях.

Поющий герой – скорее символ, Душа, чем реальный персонаж. Он представляет собой некую зыбкую и трудноуловимую целостность, символизирующую «духовное» и подвергающуюся атакам внешнего мира. Подобное концентрированное воплощение «драмы Души», олицетворяемой безымянным героем, способствует совершенно необычной трактовке принципа оперной одноактности: указанная трактовка начисто порывает с «драмой страстей» простого человека в духе веризма.

Вместе с тем, названный принцип, претерпевая смысловые метаморфозы, фактически выступает универсальным знаком-символом экспрессионистской музыкальной эстетики, впервые реализуемой в «Счастливой руке» как оперном жанре (напомним, что ранее А. Шёнбергом была создана лишь монодрама «Ожидание»). По сути, «Счастливая рука» – не только манифестация представлений самого А. Шёнберга об экспрессионистской опере, но и принципиально новый вариант одноактной оперы как музыкально-сценического произведения. Если прослушать данное произведение в аудиозаписи, вне сценического воплощения, может возникнуть впечатление о совершенно «неоперном» жанре, который приближается к камерной симфонии-кантате.

Этому способствует детально разработанная тембровая драматургия оркестровой партитуры, где каждый инструмент сохраняет самостоятельность и наделяется определённой смысловой нагрузкой, а полифоническая фактура «аккумулирует» целый ряд пространственных эффектов, в том числе – светоцветовых, с которыми связаны прежде всего разнообразные темброво-фактурные сочетания. Вокальная же составляющая в «Счастливой руке» репрезентирована камерным хором (точнее, ансамблем мужских и женских голосов) на протяжении первой и заключительной сцен, тогда как сольное пение концентрируется в двух средних сценах, ограничиваясь партией единственного безымянного персонажа.

Многогранность авторского замысла «Счастливой руки» была охарактеризована самим А. Шёнбергом во вступительном слове к немецкой премьере оперы, состоявшейся в марте 1928 г. в Бреслау (до этого «Счастливая рука» исполнялась 14 октября 1924 г. в венской Народной опере под управлением Ф. Штидри). Будучи весьма эрудированным музыкантом, А. Шёнберг разработал оригинальную концепцию оперного жанра, которая определялась следующими установками: «В принципе все стилевые изменения в развитии музыкальной драмы основываются на *количественных* и *позиционных изменениях*. Если одна эпоха выдвинула на передний план *драму* и ради неё *ослабила* процессы формообразования, то, возможно, уже следующая снова будет рассматривать в качестве важнейшего, доминирующего элемента *пение*, да ещё понимать под ним мелодический или орнаментальный стиль; потом, для другой эпохи, суверенность музыки будет заключаться в симфонической трактовке оркестра, а вслед за тем единственно допустимым вновь станет считаться "возврат к природе", после чего *с равным успехом* может наступить как век "здорового реализма", так и эпоха символистской интерпретации материала» [7, с. 14].

В этих словах, кратко обозначающих специфику исторического развития западноевропейской оперы, акцентируется ведущая роль процессов, связанных с поочерёдным выдвижением на первый план трёх составляющих данного жанра – музыки, театра и пения. К началу 1910-х годов, когда протекала работа над «Счастливой рукой», в музыкально-языковой сфере, равно как в оперной эстетике и поэтике, произошли существенные изменения. Согласно А. Шёнбергу, «...реализм был уже преодолён, да и символизм подходил к концу»; активизировался поиск принципиально новых образов, нового содержания и новых форм, о которых автор «Счастливой руки» выразился так: «*музицировать средствами сцены*» [7, с. 14].

Комментируя собственный замысел, А. Шёнберг отмечает, что вышеназванные средства – «...вовсе не звуки, и было бы чистым произволом пытаться сконструировать что-то вроде шкалы мимики или же ритма света». Музыкальные

средства («музицирование») при этом выступают в качестве аналогов сценических средств; наглядный пример – «*хор* взглядов», о котором говорит сам композитор в связи с первой сценой оперы. Упомянутые «взгляды» сконцентрированы на главном герое (Мужчине), благодаря чему, указывает автор, «...вступительная часть будто бы "удерживается на месте" одним quasi-остинатным аккордом» [7, с. 15].

Принцип остинато рассматривается А. Шёнбергом с позиции обретаемой целостности. Остинатная организация материала как статический феномен всегда придаёт бо́льшую яркость проявлениям динамики, которые А. Шёнберг обозначает следующим образом: «crescendo света, бури и игры Мужчины» (именно драматической игры, поскольку главный персонаж в первой сцене не поёт). Иначе говоря, «музицирование средствами сцены» осуществляется в «Счастливой руке» не только при помощи игры света и цвета различной интенсивности, но и посредством сопоставления их «...значений, сравнимых со звуковысотами» [7, с. 15–16].

В заключительном разделе авторской аннотации к опере комментируется символический смысл названия «Счастливая рука». Оно, как отмечает композитор, соотносится с текстом в конце второй сцены: «Мужчина не обращает внимания, что *она* [Женщина] ушла. Она у него в руке, на которую он смотрит, не отрываясь» (ремарка из партитуры). Будучи музыкальным философом-экспрессионистом, А. Шёнберг пишет о данном процессе как о «*музицировании понятиями*». Ведь рука служит «...тому, чтобы исполнять, выражать, обнаруживать наши желания, то, что не должно остаться внутри». Символ «счастливой руки», по замыслу А. Шёнберга, во многом пессимистичен: речь идёт о парадоксальной неуловимости счастья, его недостижимости. Действительно, «...счастливая рука... стремится схватить то, что может лишь ускользнуть от неё, когда она это держит» [7, с. 16–17].

Учитывая вышесказанное, функцию солиста-баритона в «Счастливой руке» можно определить как понятийно-разъясняющую. Начальное вступление голоса – на грани первой и второй сцен (ц. 30 партитуры) – репрезентирует главенствующий в опере тип вокального интонирования. Это типично немецкий речитативно-декламационный стиль, опирающийся на краткие реплики-возгласы с последующим их «расширением» до сравнительно протяжённых мелодических фраз, которые отличаются прихотливой ритмикой и «узорчатым» интонационным рисунком.

Упомянутый вступительный речитатив обозначает завязку «понятийной драмы» личности абстрактного персонажа. Вокальная партия уподобляется при этом одному из голосов целостной многотембровой партитуры, а смысловая роль интонационных и вербальных элементов раскрывается при помощи разнообразных оркестровых реплик. В структурном плане данный сольный эпизод представляет собой свободное импровизационное построение (от т. 13 ц. 20 до ц. 45 партитуры). Далее вокальная линия на время исчезает из партитуры, тогда как на передний план выдвигаются инструментальные тембры, призванные сопровождать сценические движения.

Очередное появление сольной партии связано с процессом формирования новой образно-смысловой сферы (ц. 60 партитуры). Интонационное воплощение данной сферы представляет собой оригинально трактуемую кантилену с ощутимой устремлённостью к высокому регистру (текст «*Wie schon du bist!*» – «Как ты прекрасна!»; динамика *ff*, оттеняемая *subito p*). Этот речитативно-декламационный тезис характеризуется более упорядоченной метрикой, без перемены размеров, что свидетельствует об изменившемся типе «музицирования средствами сцены»: герой вдохновлён великой идеей («мечтой о целостности»), которую он собирается воплотить в реальность.

На протяжении ц. 75 партитуры баритоновая партия ограничивается экспрессивными возгласами и единственной фразой: «*Du Susse, du Schone!*» («Ты сладость, ты прелесть!»); при этом солист переходит на теноровый фальцет, достигая звука *a* первой октавы (т. 2 ц. 75). Вокальное интонирование в этой сцене завершается девятизвучной фразой, приближающейся к полной серии. Нисходящее движение восьмыми увенчивается экзальтированной декламацией: «*Nun besitze ich dich fur immer!*» («Теперь я владею тобой навсегда!»).

Третья сцена – «картина работы» в мастерской по изготовлению ювелирных изделий. Сцена открывается оркестровой преамбулой, мастерски отображающей характер и ритм реального производственного процесса. Вступление баритоновой партии относится лишь к ц. 100 партитуры, где герой интонирует ключевую шестизвучную фразу «*Ein kann einfacher*» («Это можно [сделать] и попроще»).

Вслед за цитируемой репликой (Т. Адорно усматривает здесь «символическую критику излишнего» [1, с. 97]), герой одним ударом создаёт из золотого бруска диадему – украшение, «...ради производства которого реалистическим рабочим требуется сложный метод разделения

труда» [1, с. 97–98]. Оценив сделанное, Человек произносит ещё более краткую, из четырёх звуков, мелодическую фразу, сопровождаемую авторской ремаркой «*schlicht, ohne Ergriffenheit*» («просто, без взволнованности») и адресованную всем присутствующим на сцене: «*So schaftman Schmuck*» («Вот так создают украшения» – ц. 120 партитуры). Далее следует весьма протяжённая мимически-игровая сцена, перипетии которой воссоздаются средствами тембровой драматургии.

Указанный этап «музицирования средствами сцены» является переломным в художественном тексте оперы. Это своего рода итоговая кульминация предшествующего развития, после которой может последовать лишь эпилог. Данная кульминация, согласно законам музыкальной архитектоники, находится в зоне «золотого сечения» (т. е. в середине третьей четверти формы), что придаёт особую весомость репрезентируемой автором общественно-экономической проблематике. Т. Адорно как музыкальный социолог характеризует происходящее: «Он [Человек, *Der Mann*. – А. П.] отчуждён от реального процесса общественного производства и теперь не в состоянии установить взаимосвязь между трудом и конкретной экономической формой. Феномен труда представляется ему абсолютным. Реалистическое изображение рабочих в стилизованной драме соответствует страху перед материальным производством человека, отделённого от его условий» [1, с. 98].

Эстетически обоснованная концепция «страха перед материальным», ощущение безнадёжности личностной экзистенции во враждебном окружающем мире занимают особое место в философии экспрессионизма. Исходя из этого, представляется отнюдь не случайным, что единственный солирующий «человеческий» персонаж в «Счастливой руке» – Мужчина, Человек, *Der Mann* – лишь носитель понятия, воплощаемого разнообразными средствами (музыкально-драматургическими и театрально-сценическими).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. В.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. *Игнатченко Г.* Творчий процес художника // Українське музикознавство: зб. ст. Київ: Музична Україна, 1995. Вип. 25. С. 108–115 [Игнатченко Г. Творческий процесс художника // Украинское музыкознание: сб. ст. Киев: Музычна Украина, 1995. Вып. 25. С. 108–115].
3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
4. *Орлова Е.* «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1980. С. 75–96.
5. Современный словарь иностранных слов / сост. Н. М. Ланда. М.: Русский язык, 1993. 742 с.
6. *Сокол О.* Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 26 с. [Сокол А. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки: автореф. дис. ... д-ра иск. Киев, 1996. 26 с.]
7. *Шёнберг А.* Счастливая рука (пер. и коммент. Н. О. Власовой) // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 8–18.
8. *Hoover E.* Sound, Light, and Motion: the Abstraction and Representation of Inner Occurences in «Die Gluckliche Hand» by A. Shoenberg. Oxford: Miami University (Ohio) Press, 2006. 86 p.

REFERENCES

1. *Adorno T. V.* Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos Press, 2001. 352 p.
2. *Ignatchenko G.* Tvorchyj protses khudozhnika (In Ukrainian) [Creative Process of the Artist]. Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]: collected articles. Kiev: Muzychna Ukrayina Press, 1995. Issue 25. P. 108–115.
3. *Kandinsky V.* O dukhovnom v iskusstve [On Spiritual in Art]. Moscow: Arkhimed Press, 1992. 108 p.
4. *Orlova E.* «Dinamichnaya statika» kak cherta obrazno-dramaturgicheskogo soderzhaniya [«The Dynamical Static» as a Feature of Imaginativly-Dramaturgic Content]. Voprosy dramaturgii i stilya v russkoy muzyke [Problems of Dramaturgy and Style in Russian Music]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1980. P. 75–96.
5. Sovremennyj slovar' inostrannykh slov [Modern Dictionary of Foreign Words]. Compiled by N. Landa. Moscow: Russkiy yazyk Press, 1993. 744 p.
6. *Sokol O.* Stylistyka muzychnogo movlennja ta terminologichni remarky: avtoref. dis. … d-ra mystetstv. (In Ukrainian) [Stylistics of Musical Speech and Terminological Notes: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Kiev, 1996. 26 p.
7. *Shyonberg A.* Schastlivaya ruka (per. i komment. N. Vlasovoy) [A Lucky Hand (Translation and Commentary by N. Vlasova)]. Muzykal'nyj teatr XX veka: sobytiya, problemy, itogi, perspektivy [Musical Theatre of the XXth Century: Events, Problems, Results and Prospects]. Moscow: Editorial URSS Press, 2004. P. 8–18.
8. *Hoover E.* Sound, Light, and Motion: the Abstraction and Representation of Inner Occurences in «Die Gluckliche Hand» by A. Schoenberg. Oxford: Miami University (Ohio) Press, 2006. 86 p.

ПРИНЦИП ОПЕРНОЙ ОДНОАКТНОСТИ В «СЧАСТЛИВОЙ РУКЕ» А. ШЁНБЕРГА: «МУЗИЦИРОВАНИЕ СРЕДСТВАМИ СЦЕНЫ»

Статья посвящена особенностям претворения одноактной оперной композиции в драме с музыкой «Счастливая рука» А. Шёнберга. Исследователем впервые предложен комплексный анализ оперы исходя из соотношения трёх составляющих жанра – музыки, сценического действия, сольного пения. Обозначены различные точки зрения на свойственный А. Шёнбергу подход к музыкально-сценическому воплощению экспрессионистской драмы, сжатой до одноактных масштабов. Особое внимание уделено автором новаторскому принципу синтеза искусств, реализуемому А. Шёнбергом в «Счастливой руке» на основе идей основоположника абстрактной живописи В. Кандинского. В статье анализируется художественная концепция упомянутого сочинения, изложенная самим А. Шёнбергом, который определил суть собственного замысла как «музицирование средствами сцены» (или «музицирование понятиями»). Охарактеризована функция сольного пения в «Счастливой руке», соотносимая с единственным персонажем (Der Mann – Человек, баритон) и реализуемая на протяжении оперы посредством сочетания эпизодического вокального интонирования, тембровой драматургии инструментальных партий, сценографических решений (свет, цвет, костюмы, декорации), мимических мизансцен. Автором статьи отмечены также преемственные связи оперной эстетики А. Шёнберга с романтической одноактной оперой, модель которой присутствует в «Счастливой руке». При этом индивидуальное воплощение указанной модели связано с использованием двенадцатитоновой техники, трактуемой композитором в качестве упорядочивающего фактора («иллюзия целостности»).

Ключевые слова: одноактная опера, экспрессионизм, А. Шёнберг, «Счастливая рука», двенадцатитоновая техника, «музицирование средствами сцены», вокальное интонирование.

THE PRINCIPLE OF OPERA ONE-ACTNESS IN «THE LUCKY HAND» BY A. SCHOENBERG: «MUSIC-MAKING BY MEANS OF STAGE»

The article is dedicated to the features of one-act opera composition carrying into «The Lucky Hand», drama with music by A. Schoenberg. The researcher for the first time proposes a combined analysis of the opera proceed from correlations between three components of the genre – music, stage action, solo singing. The different points of view on the approach to music and scenic realization of expressionistic drama (compressed to the one-act scale) peculiar to A. Schoenberg are emphasized. Particular attention is paid by author to innovative arts synthesis principle embodied by A. Schoenberg in «The Lucky Hand» on the basis of ideas by the founder of abstract painting V. Kandinsky. The art conception of the mentioned work expounded by A. Schoenberg himself, which defined the meaning of his intention as «music-making by means of stage» (or «music-making by terms»), is analysed. The function of solo singing in «The Lucky Hand» correlated with the only character (*Der Mann*, baritone) and realized along the opera by the use of occasional solo intoning, timbre dramaturgy of instrumental parts, set designs (light, color, costumes, decorations), mimic mise-en-scenes is described. The author of the article notes also the successive connections between A. Schoenberg's opera aesthetic and romantic one-act opera, a model of the latter is presented in «The Lucky Hand». Besides the individual realization of the named model is connected with the twelve-tone technique that is interpreted by the composer as a regulating factor («the illusion of integrity»).

Key words: one-act opera, expressionism, A. Schoenberg, «The Lucky Hand», twelve-tone technique, «music-making by means of stage», vocal intoning.

Помпеева Анна Юрьевна
ассистент-стажёр кафедры сольного пения
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: anna.pompeeva@gmail.com

Pompeyeva Anna Yu.
assistant probationer of the Department of Solo singing
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: anna.pompeeva@gmail.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

К. В. ПОСВАЛЮК
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

ЭТЮДЫ ДЛЯ ТРУБЫ Н. БЕРДЫЕВА: ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА И ДИДАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Творчество Николая Владимировича Бердыева (1921–1989) является важным этапом в развитии отечественного искусства игры на медных духовых инструментах. Будучи ведущим представителем украинской духовой школы 60–80-х годов прошлого столетия, Н. Бердыев как подлинный художник-«универсал» всемерно способствовал прогрессу академического музыкального исполнительства на территории бывшего СССР и за его пределами.

В увидевших свет к настоящему времени специальных трудах и научно-популярных работах многогранная творческая деятельность Н. Бердыева освещена лишь конспективно. Упомянем, в частности, статью в энциклопедическом словаре С. Болотина [1, с. 31], фрагменты из монографий и исследовательских очерков [2, с. 39–40; 3, с. 44; 4, с. 40–42; 6]), а также публикации – творческие портреты выдающегося музыканта [5; 7; 8]. Авторы единодушно отмечают впечатляющие масштабы профессиональной деятельности и широту художественного дарования Н. Бердыева: прославленного музыканта-исполнителя, солиста оркестра Киевского академического театра оперы и балета имени Т. Шевченко, одного из первых концертирующих трубачей в СССР (по сути, «конкурента» Т. Докшицера), талантливого композитора, создавшего три концерта для трубы с оркестром, ряд камерных произведений, обработок и этюдов для указанного инструмента, редактора сольных партий в концертных произведениях для трубы отечественных композиторов 1960–1980-х годов.

Настоящая статья призвана охарактеризовать творческое наследие Н. Бердыева в жанре этюда для трубы, до сих пор не рассматривавшееся специалистами. *Цель* данной статьи – освещение важнейших особенностей «этюдного стиля» Н. Бердыева как композитора-трубача и педагога по классу трубы. *Объект* изучения – жанр этюда для трубы solo; *предмет* – особенности трактовки указанного жанра в творчестве Н. Бердыева.

Оценивая композиторское наследие Н. Бердыева, необходимо учитывать особое внимание, уделяемое композитором инструментальному этюду. В общей сложности Н. Бердыевым было создано 7 сборников, относящихся к названному жанру: «Этюды для трубы (или корнета)» (1964); «Характерные этюды для трубы» (1966); «Лёгкие этюды для трубы» (1968); «Лёгкие этюды для трубы. Тетрадь 1» (1969); «Двадцать шесть этюдов для трубы» (1972); «30 этюдов для трубы» (1976), «Этюды для трубы» (1985).

Опираясь на собственный композиторский и исполнительский опыт, ярко выраженный дар мелодиста, знание жанровой специфики сольного и ансамблевого репертуара для трубы, относящегося к разным эпохам и стилям, а также индивидуально трактуемый выразительный потенциал духовых инструментов, Н. Бердыев создал обширный учебно-педагогический репертуар в области этюдного жанра. Упомянутое выше собрание этюдов для трубы до сих пор остаётся единственным в украинской музыке.

Так, уже в первом сборнике «Этюды для трубы (или корнета)» (М.: Музыка, 1964) Н. Бердыев определяет магистральный жанрово-стилевой принцип, который остаётся приоритетным и для последующих публикаций указанного плана. Речь идёт о претворении разнообразных «амплуа» трубы, запечатлеваемых в наиболее известных soli из классической оперной и симфонической литературы. Будучи на протяжении исполнительской карьеры преимущественно оперным трубачом, Н. Бердыев хорошо знал и высоко ценил соответствующий репертуар. Именно в музыкально-театральной сфере, по мнению Н. Бердыева, концентрировались как наиболее типичные, так и оригинально-автор-

ские элементы инструментального арсенала (экспрессивно-выразительного и технического). Названные элементы и следовало рекомендовать для изучения и практического освоения молодым трубачам – воспитанникам класса Н. Бердыева в музыкальном училище и консерватории.

Упомянутый сборник включает в себя 17 разноплановых этюдов, чередуемых согласно принципу темпового и образного контраста. Подвижные этюды в темпах *Allegro* (с надлежащими указаниями по поводу характера исполнения) чередуются с медленными и умеренно быстрыми, а тематический материал, как правило, заимствуется из оперных и балетных soli трубы. Н. Бердыевым использованы, к примеру, темы из балетов «Петрушка» И. Стравинского (№ 5, тема Балерины), «Лесная песня» М. Скорульского (№ 9), «Золушка» С. Прокофьева (№ 14), оркестровой транкрипции «Картинок с выставки» М. Мусоргского, принадлежащей М. Равелю (№ 15, пьеса «Два еврея, богатый и бедный»).

Учитывая образные и жанрово-стилевые особенности цитируемых тем, Н. Бердыев развивает их посредством «импровизационного варьирования» – речь идёт о сопоставлениях артикуляционных подходов при сохранении общего эмоционального строя музыки. В каждом этюде прослеживается тенденция к сочетанию различных приёмов игры, что свидетельствует о приоритете «художественности» над «дидактичностью». При этом композитор-трубач и педагог по классу трубы уделяет большое внимание исполнительским ремаркам, неизменно фиксируя образную динамику в её связи со сменами технических приёмов игры, темпов и громкостных нюансов.

Второй из рассматриваемых сборников Н. Бердыева получил название «Характерные этюды для трубы» (Киев: Искусство, 1966), обусловленное содержанием представленного музыкального материала. В сборник включены 35 этюдов – 30 для трубы solo, 3 дуэта и 2 трио. Устремления автора, тяготеющего к сближению сольного и ансамблевого музицирования, явственно отличают упомянутое издание от сугубо инструктивных собраний этюдов (Т. Докшицера, Д. Гинецинского, С. Баласаняна и др.), которые ограничиваются упражнениями для трубачей-солистов с охватом различных видов техники и штрихов.

Напротив, этюды Н. Бердыева представляют собой весьма обширную панораму концертного репертуара для трубы, «аккумулирующую» разнообразные жанровые и стилевые истоки. Некоторым из этюдов данного сборника предпосланы жанровые характеристики, обозначаемые при помощи темповых указаний: № 1 *Scherzando*, № 2 *Tempo di Marcia*, № 20 *Scherzando*, № 23 *Tempo di Polacca*. Два заключительных трио снабжены традиционными для художественного репертуара жанровыми подзаголовками: № 34 – «Прелюд», № 35 – «Скерцо».

Остальные из рассматриваемых «Характерных этюдов» более обобщённо, без конкретного упоминания жанровости, репрезентируют две основных образных сферы, преобладающие в композиторском творчестве Н. Бердыева: 1) сферу кантиленного звучания – с развёрнутыми мелодическими построениями, исполнительской фразировкой протяжённого дыхания; 2) моторно-игровую сферу, объединяющую танцевальность, скерцозность, образы «вечного движения», – здесь наблюдается активная разработка отдельных элементов виртуозной техники: *legato*, *staccato*, интервальных сочетаний, гаммообразных и арпеджированных (фанфарных) построений.

К первой группе в освещаемом сборнике могут быть причислены: № 3 – *Andantino* (с чертами менуэта); № 8 – *Andante* (причудливо ритмизуемый вальс; триольная пульсация и синкопы напоминают джазовую музыку); № 11 – *Andante con espressione* (романс-вальс); № 18 – *Andante cantabile* (лирическая элегия широкого дыхания); № 25 – *Moderato* (стилизованный гавот без традиционного затакта); № 26 – *Andante assai* (сопоставление разделов, контрастных в образно-эмоциональном и жанрово-стилевом аспектах).

Ко второй группе относятся: № 4 – *Allegro vivace* (моторное движение с преобладающими гаммообразными пассажами); № 5 – *Allegro con fuoco* (чередование гамм и гармонических фигураций); № 6 – *Allegro non troppo* (контрастность характеристического плана между стаккатно-танцевальными крайними разделами и кантиленно-лирическим средним); № 7 – *Allegretto* (своеобразное интермеццо; доминирующий здесь жанрово «нейтральный» материал оттеняется фанфарными мотивами); № 9 – *Allegro moderato* (концертный этюд на мелкую технику с контрастной серединой песенного характера); № 10 – *Allegro con brillante* (моторная пьеса, изобилующая репетициями на отдельных звуках); № 12 – *Allegro moderato* (изящный танец в двухдольном размере, близкий гавоту); № 13 – *Allegro moderato* (здесь главенствуют «маршевые» пунктирные ритмоформулы); № 14 – *Allegro con fuoco* (виртуозная «quasi-импровизация», отличающаяся метрической нестабильностью и прихотливой ритмикой); № 15 – *Allegretto* (трёхдольный танец с энергичными пунктирными оборотами и контрастирующим средним разделом – кантиленной темой вальсового харак-

тера); № 16 – *Allegro con brio* (новое преломление «маршевой» пунктирной ритмики); № 17 – *Allegro con brio* (танец в размере 12/8, близкий тарантелле, с использованием пунктирных ритмоформул); № 19 – *Allegro risoluto* («скерцозная» трактовка гаммообразных и арпеджированных построений, осуществляемая при помощи различных штриховых комбинаций); № 21 – *Allegro* (масштабная композиция с подвижными крайними разделами и оригинальной серединой – пятидольным танцем); № 22 – *Allegro maestoso* (сочетание гаммообразных и арпеджированных пассажей в духе концертных импровизаций); № 24 – *Allegro* (трёхдольная песенно-танцевальная мелодия, родственная украинским плясовым напевам, с характерными трелями на вторых долях такта); № 27 – *Allegro* (виртуозный концертный этюд, объединяющий различные виды техники и ритмической пульсации); № 28 – *Presto* («полётная» ипостась инструментальной скерцозности); № 29 – *Allegro vivo* (новая грань того же образа в регистре *clarino*); № 30 – *Allegretto* (очередное интермеццо, в котором сопоставляются гаммообразные и фанфарные построения).

Сочиняя этюды для трубы solo, Н. Бердыев при помощи смен регистров нередко добивается эффекта скрытого многоголосия. Это позволяет существенно расширить арсенал выразительных средств мелодического инструмента, приближая его звучание к гармоническому многоголосию. В композиционном плане «характеристические» этюды чаще всего ориентируются на простую трёхчастную форму репризного типа (лишь некоторым образцам присуща более сложная структурная организация, что связано с темповыми контрастами основных разделов).

Два авторских сборника под общим названием «Лёгкие этюды», опубликованные издательством «Музычна Украина» (в 1968 и 1969 годах соответственно), тяготеют к развитию «характеристической» линии этюдного творчества Н. Бердыева. Наряду с этим, в указанных сборниках (особенно во втором из них) прослеживается целенаправленная систематизация инструктивно-дидактических моментов.

Так, если в «Лёгких этюдах» 1968 года фигурируют номера с ярко выраженной жанровой основой (их насчитывается 30, включая № 4 *Alla Polacca,* № 5 *Tempo di Valse*, №№ 9 и 12 – *Scherzando*), то в сборнике 1969 года жанровость пребывает на втором плане, а расположение материала осуществляется по артикуляционно-техническому принципу. Упомянутое издание всецело предназначено для учебного процесса (не только для трубы solo, но и для дуэта). В «Лёгких этюдах» 1969 года насчитывается 55 номеров – 13 дуэтных и 42 сольных. Этюды №№ 32–55 образуют инструктивный раздел сборника, включающий собственно этюды и гаммы к ним. Упомянутое сочетание определяется дидактическим замыслом Н. Бердыева, реализованным, однако, не полностью («тетрадь 1», объявленная в заглавии, так и осталась единственной). Возможно, это было связано с особенностями учебного процесса в классе специальности Н. Бердыева: «художественные» этюды заведомо представлялись более привлекательными и доступными его воспитанникам. Впрочем, дидактический материал, содержащийся в сборнике 1969 года (протяжённые звуки, мелкая техника в гаммах и арпеджио, ритмические трудности, ансамблевая игра, различные штрихи и др.), может быть весьма эффективно использован для подготовки к разучиванию «художественных» образцов. Данного подхода придерживается и сам Н. Бердыев, формируя каждый номер инструктивного раздела подобно «двухчастной» композиции (этюд – соответствующая гамма).

В позднейших авторских сборниках Н. Бердыева соблюдается тот же принцип компоновки, что и в «Характерных этюдах». К примеру, сборник «Двадцать шесть этюдов для трубы» (М.: Музыка, 1972) адресован только исполнителям-солистам. Подчёркивая главенствующую роль дидактического материала, автор не отказывается и от «жанровых интермедий» (№ 2 *Allegro non tanto e capriccioso*, № 6 *Scherzando*, № 7 *Tempo di Marcia*, № 18 *Tempo di Valse*). Большинство этюдов названного сборника предполагают темповые смены сообразно структурному членению простых трёхчастных форм; помимо этого, в каждом номере фигурирует конкретная исполнительская задача – исполнение *legato*, *staccato*, акцентов «под лигой», мелизматических «аббревиатур» – мордентов и форшлагов.

Следует заметить, что лишь 9 из 26 этюдов указанного сборника основываются на оригинальном тематическом материале; в остальных использован тематизм, почерпнутый из оперной, балетной и симфонической музыки XX века. Отбор конкретных произведений-«первоисточников», осуществляемый Н. Бердыевым, мотивируется его многолетней исполнительской практикой в качестве оркестрового трубача. Среди сочинений, цитируемых автором сборника, – балеты С. Прокофьева «Золушка» (№№ 3, 8, 16, 18) и «Каменный цветок» (№№ 11, 12, 24); балет «Игра в карты», сюиты «Пульчинелла» и «История солдата» И. Стравинского (№№ 7, 10, 13, 15); балет И. Морозова «Доктор Айболит» (№ 20); балет А. Хачатуряна «Гаянэ» (№ 22); кантата С. Прокофьева «Александр Нев-

ский» (№ 23); «Испанская рапсодия» и хореографическая поэма «Вальс» М. Равеля (№№ 21, 25); Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича (№ 17).

Как нам представляется, указанные этюды могут быть причислены к особой категории «тематических» этюдов, связанных с изучением оркестровых soli. Н. Бердыев стремится подготовить трубачей к освоению «актуального» репертуара, адресованного музыкантам-профессионалам достаточно высокого класса. Подобные транскрипции многообразно представлены в сборниках «Тематические этюды» И. Кобеца, «Оркестровые этюды» В. Брандта, а также фортепианной литературе (достаточно упомянуть хотя бы этюды Ф. Листа и Р. Шумана, разрабатывающие тематизм каприсов Н. Паганини).

Чередование «оригинальных» и «тематических» образцов жанра сохраняется и в следующем сборнике Н. Бердыева – «30 этюдов для трубы» (Киев: Музычна Украина, 1976). Материал для 9 «транскрипций», включённых в сборник, заимствован автором из следующих произведений: балета А. Спадавеккиа «Берег счастья» (№ 5); оперы Н. Лысенко «Тарас Бульба» (№ 16); оперы Н. Римского-Корсакова «Садко» (№ 17); «Праздничной увертюры» А. Арутюняна (№ 22); оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (№№ 24, 29); балета С. Прокофьева «Поручик Киже» (№ 25); балета А. Хачатуряна «Спартак» (№ 26; заметим, что названная тема была ранее использована Н. Бердыевым в сборнике этюдов 1966 г.); «Озорных частушек» Р. Щедрина (№ 30).

Столь обширный круг привлекаемого и обрабатываемого материала, составляющего тематическую основу этюдов Н. Бердыева, свидетельствует о весьма солидной эрудиции в области симфонической, оперной и балетной музыки, а перечень имён отбираемых композиторов – о значительном интересе к наследию крупнейших отечественных и зарубежных мастеров XX века.

Последний из авторских сборников Н. Бердыева, опубликованных при его жизни, – «Этюды для трубы» 1985 года (сборник тогда же был выпущен издательством «Музычна Украина»). В упомянутую публикацию входят как «дидактические» этюды, ориентируемые на освоение конкретных технических приёмов игры (к примеру, №№ 1–3 посвящены атаке звука в различных динамических нюансах), так и «характеристические», претворяющие целый ряд типичных жанрово-интонационных модусов концертного репертуара (марш, вальс, полонез, скерцо, фанфара-интрада, инструментальная кантилена и т. п.). Группу «характеристических» этюдов, рассредоточенных в этом сборнике, составляют: № 10 – *Scherzoso*; №№ 1, 17, 28 – *Tempo di Marcia*; № 19 – *Tempo di Valse*; № 24 – *Alla Polacca*; № 35 – *Scherzando*.

Общая компоновка рассматриваемого издания (оно включает в себя 41 номер) отличается довольно свободным сочетанием жанровых, образных, стилистических и сугубо технических принципов. Последнее в целом указывает на синтезирующий, итоговый характер авторского замысла (сборник ассоциируется с неким своеобразным «конспектом» педагогической деятельности Н. Бердыева в консерваторском классе).

«Этюды для трубы» в известной мере являются продолжением первой тетради «Легких этюдов» 1969 года; кроме того, здесь обнаруживается тенденция к развитию магистральной линии этюдного творчества Н. Бердыева – художественной. В большинстве номеров указанного сборника прослеживается стремление уравновесить целенаправленно «акцентируемые» технические задачи (прежде всего, подразумеваются штрихи и фразировка, напрямую связанные с исполнительским дыханием) и воссоздаваемую образность, традиционно присущую музыке для трубы solo и вытекающую из определённого комплекса технических приёмов. Даже в тех случаях, когда автор избегает прямых жанровых «отсылок», техническая составляющая не утрачивает связей с художественной образностью.

Например, № 5 *Andante espressivo* в техническом аспекте предполагает совершенствование исполнительского дыхания (речь идёт о средних по протяжённости мелодических фразах), одновременно указывая на жанровый исток подобной фразировки – вальсовую мелодику. Аналогичные жанровые ассоциации присутствуют и в № 13, где вальсовость представлена двумя техническими (штриховыми) «ипостасями» – кантиленной (её репрезентируют крайние разделы простой трёхчастной формы, *Andante espressivo*, где преобладают *legato* и *detache*) и скерцозной (на протяжении среднего раздела *Piu mosso. Tempo di Valse* главенствует штрих *staccato*, чередуемый с *detache* и отдельными фразами *legato*). В №№ 16 и 17 единообразие предполагаемой технической задачи (исполнение репетиций на отдельных звуках) сочетается с несходством жанровых моделей – скерцозной (№ 16 *Allegro giocoso*) и маршевой (№ 17 *Tempo di Marcia*). Своеобразным же «драматургическим центром» упомянутого сборника является № 25 *Largo* – оригинальный «художественный» этюд в характере медленного трёхдольного танца (отчасти родственного сарабанде). Образный строй данного этюда перекликается с углублённо-сосредоточенными медленными частями классических эпох.

Во второй половине освещаемого сборника (начиная с № 22) обнаруживается тенденция к преобладанию различных комбинированных вариантов штриховой техники, хотя новые разновидности последней фигурируют и здесь. К примеру, № 22 *Allegro* уподобляется типичному упражнению на гаммы в тональности *C-dur*, а в следующем № 23 *Andante espressivo* гаммообразное движение уже сочетается с репетициями на одном звуке *staccato*. В дальнейшем этюды, образующие названную часть сборника, становятся всё более «универсальными» с точки зрения используемого технического арсенала. Так, в № 37 *Lento* появляются трели, насыщающие кантиленно-легатную мелодику и требующие максимально точного распределения исполнительского дыхания (автор позаботился об этом, расставив соответствующие цезуры).

Сборник 1985 года завершается двумя быстрыми номерами виртуозного плана. В первом из них (№ 40 *Allegro*, *f-moll*) преобладает сочетание гаммообразных построений и фанфарных гармонических фигураций с охватом высоких звуков трубного диапазона (*с* третьей октавы); во втором (№ 41 *Allegro maestoso*, *E-dur*) доминирует «интрадная» звучность, воссоздавая некий типовой «образ» солирующей трубы, сложившийся в мировой художественной практике.

Таким образом, этюды Н. Бердыева предстают своеобразной хрестоматией отечественного исполнительства на трубе 1960–1980-х годов – периода, характеризуемого интенсивным обновлением концертного репертуара украинских (и, шире, советских) музыкантов-инструменталистов. Умело сопрягая художественные и дидактические тенденции, присущие жанру этюда, Н. Бердыев заложил основы дальнейшего совершенствования искусства концертирующих трубачей в Украине. Прямым следствием данного процесса явились и концерты для трубы с оркестром самого Н. Бердыева, и произведения упомянутого жанра, сочинённые известными украинскими композиторами В. Гомолякой, Н. Дремлюгой, Н. Сильванским, Ю. Щуровским. Как известно, Н. Бердыев был не только замечательным интерпретатором этих произведений, записи которых сохранились в фондах Украинского радио, но и редактором соответствующих партий solo, что свидетельствует о многогранности таланта видного представителя отечественного духового искусства. Наследию Н. Бердыева – концертирующего инструменталиста, педагога, композитора – безусловно, принадлежит почётное место в эволюции современного академического исполнительства на трубе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотин С.* Энциклопедический биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.
2. *Посвалюк В.* Вильгельм Марьянович Яблонский (к 120-летию со дня рождения): моногр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2009. 160 с.
3. *Посвалюк В., Посвалюк К.* Історія кафедри духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського у фотографіях. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 224 с. [История кафедры духовых и ударных инструментов НМАУ им. П. И. Чайковского в фотографиях. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. 224 с.]
4. *Посвалюк В.* Мистецтво гри на трубі в Україні: моногр. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с. [Искусство игры на трубе в Украине: моногр. Киев: КНУКиИ, 2006. 400 с.]
5. *Посвалюк В.* Портрет майстра: Професор М. В. Бердиєв – виконавець, композитор, педагог [Портрет мастера: Профессор Н. В. Бердыев – исполнитель, композитор, педагог] // Всеукраинский брасс-бюллетень. 2001. № 8. С. 2–4.
6. *Посвалюк В.* Труба у творчості українських композиторів // Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць. Київ: КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 75–81 [Труба в творчестве украинских композиторов // Исследования. Опыт. Воспоминания: сб. науч. тр. Киев: КНУКиИ, 2002. Вып. 3. С. 75–81].
7. *Посвалюк К.* Н. В. Бердыев. Жизненный и творческий путь музыканта // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. праць. Рівне: Волинські обереги, 2015. Вип. 7. С. 48–52 [История становления и перспективы развития духовой музыки в контексте национальной культуры Украины и зарубежья: сб. науч. тр. Ровно: Волынские обереги, 2015. Вып. 7. С. 48–52].
8. *Чуприна А.* Пам'яті великого вчителя // Персонал плюс: Всеукраїнський загальнополітичний освітянський тижневик. 2006. № 24 (14–20 червня). С. 14 [Памяти великого учителя // Персонал плюс: Всеукраинский общеполитический образовательный еженедельник (Киев). 2006. № 24 (14–20 июня). С. 14].

REFERENCES

1. *Bolotin S.* Entsiklopedicheskiy biograficheskiy slovar' muzykantov – ispolniteley na dukhovykh instrumentakh [Encyclopaedic Biographical Dictionary of Musicians – Wind Instruments Players]. The 2nd supplemented and corrected edition. Moscow: Radunitsa Press, 1995. 358 p.
2. *Posvalyuk V.* Vil'gel'm Mar'yanovich Yablonskiy (k 120-letiyu so dnya rozhdeniya) [Wilhelm Yablonsky (Towards the 120th Anniversary of His Birth)]: monograph. Kiev: National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine, 2009. 160 p.
3. *Posvalyuk V., Posvalyuk K.* Istoriya kafedry dukhovykh ta udarnykh instrumentiv NMAU im. P. I. Chaykovs'kogo u fotografiyakh (In Ukrainian) [History of the Department of Wind and Percussion Instruments at the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine in Photos]. Kiev: National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine, 2010. 224 p.
4. *Posvalyuk V.* Mystetstvo gry na trubi v Ukrayini (In Ukrainian) [The art of Trumpet Playing in Ukraine]: monograph. Kiev: Kiev National University of Culture and Arts, 2006. 400 p.
5. *Posvalyuk V.* Portret maystra: Profesor M. V. Berdyjev – vykonavets', kompozytor, pedagog (In Ukrainian) [Portrait of the Master: Professor N. Berdyev – Performer, Composer, Teacher]. Vseukrainskyj brass-byulleten' [All-Ukrainian Brass Bulletin]. 2001. No. 8. P. 2–4.
6. *Posvalyuk V.* Truba u tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv (In Ukrainian) [Trumpet in the Works by Ukrainian Composers]. Doslidzhennya. Dosvid. Spogady [Researches. Experience. Memoires]: collected research works. Kiev: Kiev National University of Culture and Arts, 2002. Issue 3. P. 75–81.
7. *Posvalyuk K.* N. V. Berdyev. Zhiznennyj i tvorcheskiy put' muzykanta [N. Berdyev. The Course of Life and the Development of a Musician]. Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku dukhovoyi muzyky v konteksti natsional'noyi kul'tury Ukrayiny ta zarubizhzhya [The History of Formation and Prospects for the Development of Wind Music in the Context of National Culture in Ukraine and Abroad]: collected research works. Rovno: Volynskie oberegi Press, 2015. Issue 7. P. 48–52.
8. *Chupryna A.* Pam'yati velykogo vchytelya (In Ukrainian) [In Memory of a Great Teacher]. Personal plyus: Vseukrayins'kyj zagal'nopolitychnyj osvityans'kyj tyzhnevyk [Personnel Plus: All-Ukrainian General-political Educational Weekly]. 2006. No. 24. P. 14.

ЭТЮДЫ ДЛЯ ТРУБЫ Н. БЕРДЫЕВА: ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА И ДИДАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Статья посвящена многоаспектному рассмотрению этюдов для трубы Н. В. Бердыева – одного из выдающихся представителей отечественного музыкально-исполнительского искусства 1960–1980-х годов. Исследователем впервые представлен комплексный анализ семи авторских сборников этюдов, принадлежащих Н. В. Бердыеву и опубликованных прижизненно. В статье обозначены стилистические особенности трактовки названного жанра, присущей Н. В. Бердыеву, систематизированы дидактические задачи, решаемые композитором-трубачом и педагогом по классу трубы в упомянутых сборниках. Освещена специфика индивидуального преломления жанровых традиций в этюдах Н. В. Бердыева, обусловленная многообразными сопряжениями художественных и технических задач. Рассматривая указанные сборники, исследователь стремится выявить основные тенденции в компоновке сольных и ансамблевых этюдов (дуэтов и трио). С позиций исполнительского анализа в статье характеризуются два типа этюдов, преобладающие в наследии Н. В. Бердыева. Первый из них – «транскрипционные» («тематические») этюды, в которых содержатся фрагменты различных soli для трубы из произведений отечественных и зарубежных композиторов XIX–XX веков (опер, балетов, симфонических и вокально-оркестровых сочинений). Второй тип – «оригинальные» этюды, в том числе «характеристические», создававшиеся Н. В. Бердыевым на основе определённых жанровых моделей (этюды-вальсы, этюды-марши, этюды-скерцо и др.) с последовательным внедрением соответствующих приёмов инструментальной артикуляции.

Ключевые слова: Н. В. Бердыев, жанр этюда для трубы, «художественные» и «инструктивные» этюды, «тематические» этюды-транскрипции, «характеристические» этюды.

ETUDES FOR TRUMPET BY N. BERDYEV: GENRE STYLISTICS AND DIDACTIC PROBLEMS

The article is devoted to the poly-aspect examination of the trumpet etudes by N. Berdyev – the latter was one of our-country music-performing art (1960–1980s) outstanding representatives. The researcher for the first time offers a complex analysis of seven etude collections composed by N. Berdyev and published in his lifetime. The stylistic features of this genre interpretation belonged to N. Berdyev are marked, and didactic problems solving in the mentioned collections by the composer-trumpeter and teacher on trumpet are systematized. The specificity of the genre-traditions individual realization in etudes by N. Berdyev is elucidated (this specificity is conditioned by the multiform connections between artistic and technical tasks). The researcher examines the named collections and aspires to reveal the principal tendencies in grouping of solo and ensemble etudes (duets and trios). From a position of performing analysis, two types of etudes predominant in the heritage by N. Berdyev are defined in the article. The first of them is «transcription» («thematic») one which contains fragments of different trumpet soli from compositions by our-country and foreign composers of the XIX–XXth centuries (operas, ballets, symphonic and vocal-orchestral works). The second type is «original» including «characteristic» typical etude created by N. Berdyev on the basis of specific genre patterns (waltz-etudes, march-etudes, scherzo-etudes and others) with consistent implementation of the proper methods of instrumental articulation.

Key words: N. Berdyev, genre of trumpet etude, «artistic» and «instructive» etudes, «thematic» etudes-transcriptions, «characteristic» etudes.

Посвалюк Константин Валерьевич
доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01001, Киев
e-mail: konpos@mail.ru

Posvalyuk Konstantin V.
Associate Professor of the Department of Brass and percussion instruments
National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine
Ukraine, 01001, Kiev
e-mail: konpos@mail.ru

С. А. КОСТОГРЫЗ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ УКРАИНСКОГО БАЛАЛАЕЧНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ

Балалайка, утвердившаяся в музыке письменной традиции лишь к началу XX столетия, за истекший период сумела преодолеть огромный исторический путь. Благодаря процессам академизации в наши дни балалайка фактически обрела исполнительский статус, аналогичный ведущим инструментам западноевропейской культуры (фортепиано, скрипка, виолончель, медные и деревянные духовые). На протяжении 1990–2000-х годов балалаечное исполнительское искусство, давно укоренившееся в социокультурном пространстве России и других республик бывшего СССР, воспринимаемое сегодня как знаковое явление славянского мира, обрело новые задачи и перспективы своего развития. Переоценка сложившихся стереотипов общественно-политической, культурной жизни и концертно-филармонической практики обусловила активизацию исследовательского интереса к отмеченным процессам, инициируя поиск научных парадигм, соответствующих методическому уровню оснащённости ведущих представителей балалаечного исполнительства на рубеже XXI столетия.

В ряду общепринятых универсальных критериев академизации того или иного музыкального инструмента специалисты рассматривают наличие устойчивой жанровой системы и стилевого разнообразия. При этом выделяются как общенациональные, так и региональные тенденции жанрово-стилевого развития балалаечного исполнительства, тесно взаимосвязанные друг с другом. Освещение балалаечного искусства как целостного художественного феномена музыкальной культуры в аспекте взаимосвязи жанровых и стилевых приоритетов предопределяет **актуальность** темы настоящего исследования.

Цель данной статьи – систематизация жанрово-стилевых моделей музицирования на балалайке, исторически сложившихся в композиторском творчестве второй половины XX – начала XXI веков.

Степень изученности проблемы. История современной балалайки неразрывно связана с общим генезисом и эволюционными процессами в области народно-инструментального искусства (см.: [3]). Исходя из этого, нужно подчеркнуть основополагающее значение трудов Н. Давыдова, заложившего фундамент системных исследований в соответствующей области исполнительства (см.: [1]). При этом искусство игры на балалайке принадлежит к числу малоизученных направлений исполнительского музыковедения. Исключением является ряд диссертационных работ, подготовленных российскими учёными.

Так, в диссертации С. Ивановой проанализированы первичные жанровые модели для балалайки (обработки, переложения, оригинальные сочинения), хотя жанровый аспект темы не стал ведущим [2]. В работе С. Кулибабы рассматриваются обработки, вариации и концерты для балалайки с оркестром, освещаемые сквозь призму танцевально-песенных традиций русского фольклора [4]. Заслуживает упоминания монографическое исследование А. Усова, посвящённое становлению и развитию сонаты для балалайки в отечественной музыке XX столетия [5]. Учитывая возрастающую интенсивность процесса взаимных сопряжений композиторского творчества и концертно-учебного репертуара балалаечников, надлежит констатировать необходимость систематического освещения различных репертуарных сфер применительно к основным жанрово-стилевым направлениям исполнительской деятельности.

В современной теории и практике народно-инструментального исполнительства принято различать три жанрово-стилевых направления, сформировавшихся на протяжении эволюции соответствующего инструментария и явившихся свидетельством его художественной зрелости. Первое направление – ***фольклорно-аматорское***, теснейшим образом связанное с истоками рассматриваемого явления, – в данной статье не рассматривается.

Для ***академического направления*** характерны: преобладание переложений и транскрипций музыки западноевропейских классиков и оригинальных сочинений для балалайки; доминирующая ориентация на установившиеся

трактовки этих произведений; обязательный аккомпанемент фортепиано, точное следование зафиксированному нотному тексту (штриховым, метроритмическим, агогическим ремаркам и т. п.), регламентация внешнего вида исполнителей.

Эстрадное направление исполнительства на балалайке отличается броской, зачастую форсированной подачей звука, свободной манерой поведения на сцене, использованием колористических эффектов (глиссандо, дробь, подбрасывание, постукивание), приоритетным значением шлягеров как основы репертуара, ансамблевыми «комбинациями» с участием различных инструментов (гитара, баян, аккордеон, фонограммы и компьютерные технологии).

Упомянем формы концертирования с участием балалайки, получившие распространение к началу XXI столетия: **сольное** выступление на эстраде – камерное (с аккомпанементом фортепиано или без него) или концертно-оркестровое (в сопровождении симфонического оркестра либо оркестра народных инструментов); **политембровый ансамбль**, исполняющий инструментальную музыку или аккомпанирующий солистам-певцам; игра в составе **оркестра народных инструментов.**

Современное разнообразие жанрово-стилевых моделей композиторского творчества для балалайки может быть отражено в типологической схеме, с одной стороны, обнаруживающей преемственную связь между профессиональным опусом и национальным фольклором, с другой, – запечатлевающей процесс последовательного освоения концептуальных форм западноевропейской академической традиции:

1) **обработки народных песен и танцев**, связанные с фольклорными источниками и соответствующими принципами интонирования, стилистикой, принципами развития (диатоника, вариантность);

2) **инструментальные миниатюры**, произрастающие из малых жанров и форм западноевропейской музыки;

3) крупные **одночастные** композиции – вариации, фантазии, токкаты, поэмы;

4) **сюиты и программные циклы** (как воплощение циклической формы);

5) **соната и концерт** – жанры, воплощающие высший уровень музыкального мышления в западноевропейской традиции.

Охарактеризуем специфику перечисленных групп, обратившись к показательным примерам – оригинальным произведениям для балалайки, созданным на протяжении последней трети XX столетия украинскими композиторами и фигурирующим в программных требованиях национальных и международных исполнительских конкурсов, а также представленным в репертуарных списках национальных консерваторий и вузов искусств.

Показательной иллюстрацией **жанра миниатюры** для балалайки является пьеса **А. Белошицкого «Лунная ночь»** (1986). Данной пьесе присущи психологичность, картинный характер, утончённость лирического образа, восходящего к народно-жанровым истокам. Наличие технически трудных мест свидетельствует о концертном типе изложения. (К примеру, отметим скрытое двухголосие, возникающее в главной теме благодаря заключительным фразам тремоло и восходящему хроматическому движению.) Образная семантика упомянутой миниатюры охватывает целый ряд модусов: от танцевальности до лирико-эпической сферы.

Группа развёрнутых **одночастных** композиций может быть представлена рядом показательных образцов. Пьеса **Н. Стецюна «С балалайкой по Испании»** (2004) написана в гротескно-юмористической манере. Программный замысел данного сочинения связан с опорой на стереотипные «испанские» интонации; в экспозиции солист как бы подражает звучанию гитары. Во втором разделе броские пассажи в стиле фламенко сменяются темой русской народной песни «Ах, вы сени мои, сени». Исполнительские приёмы «сдёргивание» и «дробь» репрезентируют сферу балалаечного искусства. В дальнейшем вариационное развитие на протяжении композиции оттеняется многообразием штрихов и способов звукоизвлечения (следует особо упомянуть артикуляционное и тембровое варьирование). Каждая последующая вариация исполняется новым приёмом; автор демонстрирует большую изобретательность в штриховых «взаимодействиях». Переменные размеры способствуют динамической импульсивности общей линии развития. Образно-эмоциональные контрасты порождают эффект калейдоскопичности (без явных изменений в темпе). Особое обаяние упомянутой пьесе придаёт quasi-импровизационность, обусловленная самой природой музицирования на балалайке.

Стремление представить плясовой и песенный фольклорный материал как художественное единство присуще «**Вариациям на украинскую тему» Г. Цицалюка** (1990). Виртуозность как доминирующий принцип, избираемый композитором, предопределяет специфику исполнительских задач балалаечника: пассажи и арпеджированные фигурации охватывают весь диапазон инструмента. Фортепианное сопро-

вождение, изобилующее песенными подголосками, органично сочетается с партией солиста. Тенденция к усложнению жанровой стилистики заимствованного материала проявляется в использовании контрапунктических приёмов, возрастающей роли сквозного развития, в переинтонировании и активном преобразовании тематизма (симфонизация песни). Индивидуальный авторский подход к выразительным возможностям балалайки способствует целенаправленной полифонизации фактуры (последняя в процессе развития достигает значительной плотности).

Пьеса **«Украинский сувенир» Евгения Тростянского** (1979) преломляет традиции «рапсодических» жанров. Начальная тема «По садочку хожу» завораживает красотой и утончённостью интонационного высказывания. Второй раздел строится на самостоятельной залихватски-танцевальной теме, подвергаемой вариационному развитию, что подчеркивается исполнительскими средствами выразительности (артикуляция, штрихи, тембровые сопоставления). Каждая вариация характеризуется использованием специфического приёма, например: одновременного пиццикато и «сдёргивания» (т. е. пиццикато левой рукой), скольжения, аккордовой техники. Развёрнутые каденции позволяют солисту продемонстрировать весь диапазон исполнительских средств.

Баянная партия (она создавалась в соавторстве с народным артистом Украины С. Гринченко), поначалу воспринимаемая как аккомпанемент, обретает всё большее значение по мере вариационного развития. Благодаря этому в дальнейшем формируется оригинальная «дуэтная» драматургия с неповторимым «образом балалайки» – лирического собеседника. О преломлении в «Украинском сувенире» типичных признаков романтического искусства (в частности, рапсодичности) свидетельствуют завершённость каждого раздела композиции, оканчивающегося полным кадансом, контрастные сопоставления цитируемых фольклорных мелодий, жанровый характер образов.

Группу **крупных циклических форм** наглядно репрезентирует **Концерт для балалайки с симфоническим оркестром П. Гайдамаки** (1965). В композиционном и жанрово-стилевом аспектах данное сочинение обнаруживает незаурядное мастерство и оригинальное преломление современных тенденций балалаечного искусства. Оркестровое тремоло и сольная партия образуют фактурно-тембровое единство, предопределяемое органическим сопряжением народного и индивидуально-личностного. Основная тема излагается в партии балалайки на фоне лейтинтонаций оркестрового вступления.

В разработке сонатного allegro ведущее значение приобретает метод варьирования основной фактурно-гармонической формулы. И в оркестровой, и в сольной партиях главенствует аккордово-гармоническое изложение с последовательно реализуемой дифференциацией фактурных пластов. Репризный раздел отличается нарастанием просветлённо-лирических эмоций, которому противопоставлено «вторжение» драматического начала (кода). При этом выдержанный органный пункт на доминанте, «подхватывающие» вступления тем без кадансовых разрешений («композиционный элипсис»), «маркатированная» артикуляция и ведущая роль крупных длительностей придают звучанию характер трагической кульминации.

По-новому раскрываются художественные возможности инструмента в **Концерте для балалайки с оркестром Н. Шульмана** (1959). Единство трёхчастного цикла достигается благодаря целеустремлённому тематическому развитию, стройной архитектонике и оригинальным колористическим сопряжениям музыкального материала. Драматургическим центром концерта выступает каденция – средоточие «особо концентрированного» духа виртуозности (В. Медушевский). Каденция трактуется как внутренний диалог, чем обусловлены контрастные противопоставления кантиленно-песенного и виртуозного начал, изобретательно соотносимые исполнительские приёмы, различные виды техники. Данному разделу присущи метроритмическое разнообразие, неквадратность синтаксиса, многоплановость динамических оттенков.

В сольной партии освещаемого Концерта широко использованы аккордовые построения, игра двойными нотами, флажолеты (натуральные и искусственные), что представляется новаторским явлением для 1950-х годов. Драматургические контрасты обусловлены чередованием двух жанрово-характерных тем: танцевальной (главной) и лирической (побочной). Приёмы сонатно-симфонического развития сосредоточены, прежде всего, в разработке: мотивное вычленение основного элемента главной темы, интенсивное гармоническое развитие, осуществляемое посредством цепи модулирующих секвенций. Композиционная стройность «акцентируется» при помощи тематического обрамления разделов, логически упорядочиваемых тональных смен. Черты стиля, имманентно присущие народно-инструментальной традиции, проявляются и в ладогармонической сфере, и в жанровой специфике (танцеваль-

ность в главной партии восходит к фольклорным истокам, побочная же является прямой цитатой народной песни).

Вторая часть цикла (Andante) принадлежит к числу наиболее ярких образцов кантилены в балалаечном репертуаре. Аккордовое письмо представляется в данном случае оптимальным фактурным вариантом звукового воплощения основной темы. Стилистика финала рассматриваемого Концерта приближается к инструментальному фольклору (ведущая роль вариантности и повторности, взаимодействие подголосочного и гетерофонного типов изложения, преобладание диатоники над хроматикой, метроритмическая пульсация).

Одночастное **«Концертино» В. Иванова** (1988) позволяет балалаечникам оценить технические и выразительные возможности своего инструмента в условиях современного музыкального языка. На протяжении свободной композиции упомянутого произведения доминирующий принцип концертирования реализуется в *диалогических взаимодействиях солиста и оркестра.* Данная тенденция особенно ярко воплощена в разработочном разделе, где имитационно-полифоническое развитие ключевого мотива главной темы осуществляется поочерёдно в оркестровой и сольной партиях.

Обилие изобразительных эффектов, необычных ритмических последовательностей, джазовых приёмов (свинг, синкопированная пульсация, глиссандо) способствует формированию особой звуковой атмосферы «спонтанного музицирования». Помимо этого, композитором используются приёмы, содействующие динамизации музыкального развития (в частности, крещендирование, мотивно-вариативное прорастание). Очевидная сложность Концертино предопределяется многоплановым характером исполнительской драматургии, а также разнообразными техническими проблемами, которые приходится решать солисту. Всё это позволяет с максимальной убедительностью раскрыть художественный потенциал балалайки, опираясь на выразительные средства современных жанров массовой музыкальной культуры.

Таким образом, формирование и развитие упомянутой выше жанровой системы в концертно-педагогическом репертуаре для балалайки характеризуется временной «уплотнённостью» и ярко выраженной интенсивностью. Если произведения 1950–1960-х годов (Н. Шульман, П. Гайдамака) ориентируются в первую очередь на индивидуализированное претворение фольклорных традиций, то оригинальные сочинения Е. Тростянского, А. Белошицкого, В. Иванова, Г. Цицалюка, Н. Стецюна (1970–2000-е гг.) тяготеют к полномасштабному претворению достижений академического и (в меньшей степени) эстрадно-концертного народно-инструментального исполнительства, корреспондируя с общестилевыми тенденциями музыкальной культуры XX века.

При этом следует заметить, что национальный звуковой образ балалайки в рассматриваемых произведениях украинских мастеров испытывает ощутимые воздействия со стороны «охранительных» тенденций художественного творчества, обращённых к исторической памяти славянской культуры. Разумеется, освоение отечественными композиторами новых исполнительских приёмов и принципов изложения позволяет существенно обогатить стереотипные представления о семантических возможностях данного инструмента. И всё же преемственная связь наших современников с наследием академического музыкального искусства сохраняет ведущее значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Давыдов Н.* К проблеме возрождения, сохранения и приумножения украинской музыкальной культуры // Народник. 1995. № 2. С. 28–30.
2. *Иванова С.* Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии. Оренбург: ОГИИ, 2008. 104 с.
3. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
4. *Кулибаба С.* Основные тенденции становления музыки письменной традиции для балалайки: автореф. дис. … канд. иск. М., 1999. 24 с.
5. *Усов А.* Сонаты для балалайки: История и современность: моногр. Казань: Новое знание, 2009. 178 с.

REFERENCES

1. *Davydov N.* K probleme vozrozhdeniya, sokhraneniya i priumnozheniya ukrainskoy muzykal'noy kul'tury [On the Problem of Revival, Conservation and Increase of Ukrainian Musical Culture]. Narodnik [Folk Instruments Player]. 1995. No. 2. P. 28–30.
2. *Ivanova S.* Evolyutsiya zvukovogo obraza balalayki v yeyo istoricheskom razvitii [The Evolution of the Sound Image of Balalaika in its Historical Development]. Orenburg: Orenburg State Institute of Arts, 2008. 104 p.
3. *Imkhanitskiy M.* Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [The History of Russian Folk Instruments Playing]: educational supply. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2002. 352 p.
4. *Kulibaba S.* Osnovnye tendentsii stanovleniya muzyki pis'mennoy traditsii dlya balalayki: avtoref. dis. … kandidata iskusstvovedeniya [The Main Tendencies of Formation Written Tradition Conformably to Music for Balalaika: Thesis of Dissertation for Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1999. 24 p.
5. *Usov A.* Sonaty dlya balalayki: Istoriya i sovremennost' [Sonatas for Balalaika: History and Modernity]: monograph. Kazan: Novoe znanie Press, 2009. 178 p.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ УКРАИНСКОГО БАЛАЛАЕЧНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В статье представлен опыт авторской систематизации жанрово-стилевых моделей, определяющих специфику национального концертно-педагогического репертуара для балалайки в украинской музыке 1950–2000-х годов. Исследователем рассматриваются жанровые приоритеты указанного репертуара (миниатюра, вариации, концерт), характеризуемые на примерах малоизученных произведений украинских композиторов – Н. Шульмана, П. Гайдамаки, Е. Тростянского, А. Белошицкого, В. Иванова, Г. Цицалюка, Н. Стецюна. Отмечается явственно выраженное тяготение перечисленных мастеров к полномасштабному претворению достижений академического и (в меньшей степени) эстрадно-концертного народно-инструментального исполнительства. Украинское балалаечное искусство в целом испытывает ощутимые влияния со стороны «охранительных» тенденций художественной культуры. Наряду с этим, освоение новых исполнительских приёмов и принципов изложения содействует обогащению художественного потенциала современной балалайки.

Ключевые слова: балалаечное искусство Украины, жанрово-стилевые модели композиторского творчества, концертно-педагогический репертуар, исполнительские средства выразительности.

GENRE-STYLISTIC PRIORITIES OF THE UKRAINIAN BALALAIKA ART IN THE SECOND HALF OF THE XXth – THE BEGINNING OF THE XXIst CENTURIES

The article represents the trial of systematization conformably to the genre-stylistic models which define a specificity of the national concert and educational repertoire for balalaika in the Ukrainian music of the 1950-2000s. The researcher examines the genre priorities of the mentioned repertoire (miniature, variations, concerto); they are characterized on examples of insufficiently known explored works by Ukrainian composers – N. Shulman, P. Gaidamaka, E. Trostyanskiy, A. Beloshitskiy, V. Ivanov, G. Tsitsalyuk, N. Stetsyun. The evidently manifested inclination of the named authors to the full-scale conversation of the academic and (to the lesser degree) popular-concert folk-instrumental performing art. The Ukrainian balalaika art in the whole experiences appreciable influences on the part of «protective» art culture tendencies. At the same time assimilating of new performing devices and principles of account contributes to the enrichment of the contemporary balalaika artistic potential.

Key words: balalaika art of the Ukraine, genre-style models of composer's work, concert and educational music, performing means of expression.

Костогрыз Сергей Александрович
соискатель кафедры интерпретологии и анализа музыки,
старший преподаватель кафедры народных инструментов Украины
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: sergukrinternet@ukr.net

Kostogryz Sergey A.
applicant of the Department of Interpretology and analysis of music,
Senior lecturer of the Department of Ukrainian folk instruments
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: sergukrinternet@ukr.net

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОСПИТАНИЕ ПЕВЦА-АКТЁРА: НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН

Кому завтра будет доверена партия Татьяны в опере «Евгений Онегин» Чайковского и как преобразится в будущем классический персонаж? Возможно ли определить направление дальнейшего развития оперного театра? Реально ли ожидать возрождения лучших традиций камерно-вокального исполнительства в наши дни? Как сохранить национальное своеобразие русской певческой школы, не забывая при этом о международных контактах и естественном стремлении молодых певцов к мировым стандартам? Перечисленные выше и множество других вопросов ныне адресуются педагогам высшей школы, чьи перспективные стратегии и дидактические разработки устремлены в завтрашний день, корреспондируя с инновациями учебного плана (появлением таких дисциплин, как «Прохождение оперных партий», «Совершенствование вокального мастерства» и др.).

Вряд ли нужно доказывать, что оптимальный итог занятий со студентом в классе вокала не исчерпывается постановкой голоса, хотя последняя, бесспорно, является прочным фундаментом певческой профессии. В самом деле, мудрый зодчий уже на стадии «нулевого цикла» располагает поэтапным планом строительства, с надлежащими подробностями представляя себе планировку и внешний вид здания (сообразно его функциональному предназначению). Педагогу в равной степени следует предвидеть и «предслышать» творческое развитие своего ученика, чутко постигая его вокальную и актёрскую природу, не допуская авторитарного «прессинга» по отношению к самостоятельно мыслящему воспитаннику, не подавляя творческую индивидуальность... Каким же представляется в наши дни профессиональный эталон, на который желательно ориентировать сознание будущего артиста?

Традиционно в процессе консерваторских занятий педагоги-вокалисты прежде всего стремятся оснастить собственных воспитанников технически, добиваясь профессионального звучания голоса; в учебном обиходе классов сольного пения обычно преобладают фразы: «опусти гортань», «подними мягкое нёбо», «опирайся на диафрагму», «дыши глубже», «не поднимай плечи»... Подобная ориентация закономерна, коль скоро на протяжении вузовского курса, да и профессиональной жизни в целом, певец неизбежно занимается настройкой и совершенствованием своего главного инструмента. Как известно, великий певец-актёр Ф. И. Шаляпин, называя природный голос «случайностью», «даром небес», подчёркивая, что сам по себе указанный «дар» не гарантирует появления «истинного артиста», тем не менее утверждал: «…всё-таки голос – один из важнейших моментов в карьере певца» [13, с. 311–312]. По словам Шаляпина, «молодые годы уходят – должны уйти – на изучение техники, на базе которой строится искусство пения». Это непреложное правило естественно произрастает из фундаментального тезиса: «Голос – основа всей дальнейшей работы певца» [13, с. 313, 311].

С процитированным утверждением (казалось бы, не слишком характерным, даже парадоксальным для Шаляпина) соседствует иное, прямо адресованное сегодняшнему певцу-актёру: «Надо овладевать искусством владения голосом, умением жестикулировать, ходить по сцене… Нужно научиться оценивать разные исторические эпохи, знать, как выглядят люди разных стран и разных времён, точно знать, как они одевались, как думали, чувствовали. Всё надо знать!» [13, с. 313]. Именно так великий артист и реформатор оперной сцены сформулировал важнейшую задачу актёрского воспитания – задачу, не утратившую своей актуальности в наше время и подразумевающую

культивирование профессионально оснащённой и разносторонне образованной личности. «Голоса или творческие индивидуальности?» – этот вопрос, полемически заострённый С. Б. Яковенко в соответствующей статье (см.: [15]), подразумевает только один ответ…

Из вышесказанного проистекает важнейший принцип современного вокального воспитания: речь идёт о *единстве технических и художественных задач*, совершенным воплощением которого можно считать творчество Шаляпина. Учиться у великого мастера, не копируя его манеру интонировать, преподносить фразу или слово, следует каждому молодому певцу, коль скоро он не желает удостоиться обидного прозвища, прозвучавшего из уст С. Б. Яковенко, – «шкаф для хранения голоса»...

Названный принцип позволяет оперным артистам, вдохновляясь примером Шаляпина, сформировать новую установку профессионального сознания. В своё время С. М. Волконский, занимавший должность директора Императорских театров на рубеже XIX–XX столетий, с предельной ясностью охарактеризовал революционные преобразования, осуществлённые гением русской сцены: «Но вот явился Шаляпин. То, чего не мог добиться директор театров, достиг гениальный товарищ: артисты вдруг прозрели (если можно сказать "прозрели" по отношению к слуху). Вдруг поняли, что вся сила шаляпинского исполнения именно в том, какое место в его *пении* занимает *слово*, какое место в звуке занимает согласная. *Роль слова в пении, роль разума в проявлении чувства* [курсив мой. – Н. М.] – вот на что Шаляпин обратил внимание русских певцов. Я думаю, что *теперь* уже немыслимо то сладкозвучное полосканье, которым прежние наши певцы тешились сами и услаждали других. В этом отношении можно сказать, что Шаляпин создал *школу*» [курсив мой. – Н. М.] [2, с. 165–166].

Естественно, представляется необходимым сформулировать следующий принцип, с которым неразрывно связано воспитание подлинного артиста. Речь идёт о понимании школы не как системы методических правил и технических приёмов, но как *осознанной оценки собственных исполнительских ресурсов и осмысленного их использования*. Указанный принцип, сложившийся на основе анализа шаляпинского творчества, исповедовал С. М. Волконский. Он же, по сути, предвосхитил гипотезу Н. И. Кузнецова, убеждённого в том, что театральная эстетика Станиславского выросла из гениальных прозрений Шаляпина.

Между тем, историческая роль последнего заключалась и в преобразовании важнейших установок слушательского сознания. Об этом следует помнить молодому певцу, зачастую наивно полагающему, что публика, собираясь посетить спектакль или концерт, «идёт на голос». Это заблуждение активно оспаривалось ещё на рубеже XIX–XX столетий. К примеру, в 1899 году, после гастрольных выступлений Шаляпина и его партнёров на сцене Курзала в Кисловодске, местный рецензент (чьё имя пока остаётся неизвестным для потомков) писал с безусловной убеждённостью: «Старые традиции оперы, живым воплощением которой был Мазини, обладавший дивным голосом, отжили свое время. <…> Одного пения нам мало; публика стала требовательнее и хорошую игру певца ценит так же, как и его пение» [10]. Упомянутые изменения, в первую очередь, инспирировались Шаляпиным, который в каждом спектакле, опираясь на скрупулёзную подготовительную работу, стремился «…создать себе полное и точное представление о психологии данного лица и силою своего вдохновенного дарования создать образ, исторически верный, живой, в котором наружность гармонирует с внутренним содержанием, схваченным с необыкновенной чуткостью» [11].

Впрочем, искусством «действенного пения» [7, с. 143], по выражению выдающегося дирижера А. М. Пазовского, владели и другие певцы шаляпинской когорты. В данном аспекте для молодых певцов наиболее поучителен исторический опыт Л. В. Собинова. Тот же корреспондент «Сезонного листка», посетив спектакль «Евгений Онегин» с участием замечательного артиста, так высказался о своих впечатлениях: «...г. Собинов прекрасно понял пылкую, мечтательную душу влюблённого поэта и мастерски представил Ленского» [10].

Возможно, современные исследователи не без основания приписывают авторство данной статьи известному художественному критику Э. А. Старку, – на протяжении 1900–1910-х годов последний вновь и вновь указывал, что «одним голым звучанием, с одною только вокальной школой, как бы прекрасна она ни была...» [9, с. 262], невозможно воплотить сценический образ на художественном уровне Собинова. «Дело было не только в том, как он спел Ленского, но и, главнейшее, как он его сыграл», – подчёркивал Э. А. Старк. Вот почему «Собинов – Ленский стал культурной потребностью общества. Такая миссия выпадает на долю немногих избранников искусства» [9, с. 258, 260].

Иными словами, авторитетный критик фактически предвосхитил неизбежные размышления певцов рубежа XXI столетия о смысле их общественного предназначения и сценичe-

ской деятельности. Пример великого русского тенора для современных Ленских и Лоэнгринов интересен ещё и тем, что Собинов сумел откликнуться на запросы его современников – взыскательных слушателей/зрителей, которые, по мнению оперного певца и режиссёра В. П. Шкафера, хотели «...содержания, образа, характера, цельной роли» [14, с. 213].

Вслушиваться в записи (хотя бы и технически несовершенные) выдающихся вокалистов прошлого, вчитываться в пожелтевшие страницы старых газет с критическими отзывами на концерты и оперные спектакли, знакомиться с мемуарным и эпистолярным наследием отечественных деятелей театра (не только изучая курс «История вокального искусства», но и следуя личной потребности) молодым певцам сегодня крайне важно. Этот процесс самообразования служит неотъемлемой частью их комплексной профессиональной подготовки. И плодотворность последнего будет в значительной мере удостоверяться тем, что для начинающих артистов сегодня явится непреложным правилом крупнейшее вокально-сценическое открытие начала XX века. Соединяя пение и игру в «теснейшей гармонии», Собинов, по наблюдению Э. А. Старка, «…осуществил двойную задачу: раскрыл полностью все чары музыкального лиризма Чайковского, до тонкости постиг всю его музыкальную идею, – это была задача музыкальная; с той же глубиною вскрыл он *пушкинский* образ [курсив мой. – Н. М.], – это была задача драматическая» [9, с. 260]. Артистов, не справлявшихся с указанной *драматической задачей*, Собинов оценивал весьма сурово: они «поют каких-то собственных Татьян, Ольг, Онегиных и т. д., но отнюдь не Пушкина и Чайковского» [8, с. 185].

Однако, по свидетельству В. М. Богданова-Березовского, великий артист категорически не соглашался и с теми, кто, ратуя за приближение к литературному первоисточнику, пытался подменить композиторский замысел собственной концепцией. Фактически Собинов ещё в начале XX столетия подал современным певцам поучительный пример действенной борьбы с произволом режиссёрского театра (см.: [8, с. 43]).

Впрочем, на консерваторской скамье далеко не каждому начинающему вокалисту удаётся исполнить партии Ленского или Бориса Годунова. Вот почему продуманный и целенаправленный *поиск учебного репертуара* в процессе обучения певцов-актёров не менее важен, чем правильный выбор профессиональных ориентиров и художественных задач. Разумеется, музыкальный материал, театральный по своей природе, наиболее успешно содействует развитию сценического дарования молодого певца. Вместе с тем, упомянутое качество в значительной мере характеризует не только оперную, но и камерную музыку – преимущественно русскую.

Указанную особенность романсовой литературы тонко подметил Б. В. Асафьев в рецензии на авторский концерт Сергея Рахманинова с участием Нины Кошиц – исполнительницы опуса 38, посвящённого ей композитором: «Содержание русского романса, имеющее почти всегда в своей основе действенное начало, обычно детально “инсценированное”, представленное в характерных особенностях обстановки и пейзажа, во многих случаях выступает из пределов романсовой формы…» [1, с. 14]. Данная закономерность, хотя и несколько преувеличенная критиком, была им своеобразно аргументирована: «Почти все композиторы, создававшие русский романс, были в то же время оперными композиторами (Глинка, Даргомыжский. Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи, Танеев, Чайковский. Аренский, Рахманинов). В этом нельзя видеть простой случайности. По-видимому, в сознании русских композиторов вокально-словесная выразительность тесно связывалась с выразительностью действия». Безусловно, Б. В. Асафьев рассматривал интересовавший его жанр в контексте мировых традиций, ещё более явно оттенявших национальную самобытность русского романса. «Русский романс – это не песня и не Lied, имеющие в своей основе некоторый элемент пассивного повествования, распевания о чем-то происходящем в известный, как бы зафиксированный момент времени; наоборот, в нём всегда есть волевое, драматическое начало, содержание его всегда действенно протекает, разыгрывается во времени», – утверждал рецензент [1, с. 14].

Проявив солидарность с крупнейшим музыковедом, начинающий исполнитель вправе рассматривать классический романс (не только русский) подобно «…краткому конспекту большого драматического произведения или, наоборот, миниатюрной драмы» [1, с. 14]. В свою очередь, многоопытный педагог обязан предостеречь своего воспитанника от снисходительного отношения к камерно-вокальным опусам как чему-то второстепенному (не столь уж существенному в профессиональной судьбе певца) и от прямого их противопоставления музыкально-театральным сочинениям. Не зря же видного музыкального критика В. Г. Каратыгина в равной степени восхищал Шаляпин – артист оперного и камерного амплуа. «Кто слышал Шаляпина в “роли” исполнителя романсов, тот знает, что Шаляпин – камерный певец едва ли уступит пальму первенства Шаляпину – Борису. То же превосходное пение, та же идеальная

декламация, та же углублённая экспрессия, но вместо удивительной объективности в передаче чувств и страстей старорусских и восточных монархов – с эстрады доносится до нас *сладостный аромат интимной субъективной лирики* (курсив мой. – Н. М.), мягкой, задушевной, обаятельной» [5, с. 132–133].

Итак, рассматривая основные принципы педагогического подхода к воспитанию певца-актёра, можно дать самую общую рекомендацию, связанную с проблемой формирования учебного репертуара. Следует уделять особое внимание вокальной миниатюре, конечно же, не вытесняя при этом на второй план оперные арии; отметим, кстати, что романсовая классика не вправе «компенсировать» дефицит современной камерной музыки – напротив, может явиться неким «трамплином» по отношению к последней. Данная установка, не будучи универсальной и обязательной, представляется весьма полезной для новичков, стремящихся достичь профессиональной зрелости, – намеченные ориентиры позволят молодым певцам более уверенно адаптироваться на театральных подмостках.

Пытаясь ответить на вопрос: *что* целесообразнее осваивать ученику-вокалисту в начальный период актёрского становления, – мы неминуемо задумываемся над тем, *как* это осуществить. Совет, адресуемый студенту, который делает первые шаги на исполнительском поприще, весьма прост: полностью довериться автору музыки, выступающему в роли драматурга и режиссёра, зачастую даже готовому служить примером артистизма. Несомненно, стоит прислушаться к мудрым суждениям Валерия Гаврилина: «…композитор – профессия актёрская. А у нас все теперь – мыслители (и не виноваты они – так теперь готовят)» [3, с. 129].

Автор «Русской тетради» и «Вечерка», уникальных образцов высокой простоты, сочетающейся с постижением глубинных смыслов бытия, указывает, чем именно выдающийся интерпретатор отличается от посредственного. У «ремесленника» лучшим, как правило, становится первое исполнение, затем внешняя «позолота» неизбежно тускнеет. Напротив, талантливый артист не прекращает «набора высоты»; привычный, казалось бы, исполнительский процесс для него тесно связан с динамикой художественного роста. Это позволяет достичь небывалых творческих результатов, порой граничащих с жанровыми метаморфозами сочинения. Поясняя свою мысль, Гаврилин обращается к творчеству Зары Долухановой, исполнительницы его вокального цикла «Вечерок». По мнению автора, «…первое исполнение – это был обыкновенный вокальный цикл. Последнее – это была уже моноопера, это была монотрагедия, блестяще сыгранная, блестяще спетая» [3, с. 135]. Цитируемые слова композитора звучат напутствием педагогу, который должен предостерегать ученика от формальных, «одноразовых» интерпретаций разучиваемой музыки. Начинающий исполнитель призван осознать, что постижение авторского замысла и раскрытие собственного выразительного потенциала требуют времени. Исходя из этого, мы полагаем вполне целесообразным, пребывая на различных уровнях формирования профессионального мастерства, неоднократно возвращаться к одному и тому же опусу. Подобное «движение по спирали» будет способствовать не только наращиванию репертуара, с постепенно улучшающимся качеством воспроизведения исполняемых произведений, но и своего рода исполнительскому «самоконтролю» – фиксации темпов собственного творческого роста.

Характеризуя специфику камерно-вокального искусства (исполнение без грима, сценических костюмов, декораций и т. д.), Гаврилин подчёркивает: камерный жанр обусловлен «перевоплощением изнутри, только изнутри. На этой самой вечной и самой верной основе для каждого артиста – на *внутреннем* перевоплощении» [курсив мой. – Н. М.] [3, с. 136], указывает композитор, по существу, и держится камерно-вокальное исполнительство. Основы упомянутого глубинного процесса надлежит постигать каждому «любимцу муз», переступившему консерваторский порог.

Из вышеприведённых рассуждений Гаврилина явствует, что коллеги-музыканты не зря именовали блестящей актрисой прославленную камерную певицу Зою Лодий, отличавшуюся строгостью сценического поведения. Кроме того, не вызывает сомнений правота законодательницы отечественных традиций камерно-вокального искусства Марии Олениной-д'Альгейм, отклонившей настоятельный совет В. В. Стасова по поводу «оперно-театрального» прочтения исполняемых ею романсов. А в устах С. М. Волконского отнюдь не случайно высшей похвалой художественному вкусу и благородству сценической манеры Александры Панаевой прозвучали пушкинские строки, характеризующие облик Татьяны Лариной. Подобно героине романа в стихах, певица также представала перед публикой

Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей…
Все тихо, просто было в ней.

Александру Панаеву, ученицу знаменитой Полины Виардо, современники считали неподражаемой исполнительницей романсов Чайковского. С его творчеством певица была «неразрывно связана», вспоминал С. М. Волконский: «Он писал для неё, она первая пела его вещи по рукописи. <…> Никто не пел его, как она: "Отчего?", "Страшная минута", "И больно, и сладко", "Ни слова, о друг мой", – ни у кого в этих вещах не было такого *слияния музыкального звука со словесным смыслом*» [курсив мой. – Н. М.] [2, с. 144]. Отмеченное качество и ныне служит мерилом исполнительского мастерства и проявления артистизма.

Вполне закономерно, что Оленина-д'Альгейм, применявшая в процессе исполнения и элементы жестикуляции, и мимическую игру, строго предостерегала будущих интерпретаторов музыки Мусоргского от актёрских излишеств. «Нельзя уж очень подчёркивать *внешними средствами* [курсив мой. – Н. М.] слова девочки из первой части "Детской"; важно, чтобы слово само за себя говорило. Мимикой не нужно специально заниматься. Внешняя выразительность тогда будет правдивой, если правдива каждая нота, каждая интонация голоса» (цит. по: [12, с. 51]).

Впечатляют составленные Олениной-д'Альгейм интонационные партитуры всех частей вокального цикла «Детская» – певица считалась непревзойдённым интерпретатором этого произведения и музыки Мусоргского вообще. «Я – Мусоргский», – говорила она о себе, желая подчеркнуть верность авторскому замыслу и собственную *исполнительскую миссию* по отношению к данному композитору.

Начинающему певцу, безусловно, следует ознакомиться со статьей А. Н. Туманова «У современницы Стасова» [12]. Прежде всего, подразумеваются фрагменты стенограммы своеобразного «мастер-класса», проведённого Олени-ной-д'Альгейм с участием Галины Писаренко – тогда молодой солистки Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, а впоследствии замечательной камерной певицы XX столетия. Разумеется, из цитируемых высказываний желательно почерпнуть не столько определённые исполнительские решения, сколько общие установки в работе над вокальной музыкой. Главная задача: углубиться в нотный текст и все авторские требования, равно как исполнительские намерения, обосновать «изнутри». Выбор темпа, громкостные нюансы, штрихи, агогические детали надлежит мотивировать эмоциональными состояниями героев, их намерениями и переживаниями. О первой части цикла, «С няней», артистка высказывалась необыкновенно образно и точно: «Вы знаете, почему там написано "скоро"? <…> Девочке хочется знать про буку, её тянет к разным страшным сказкам. Поэтому она говорит быстро-быстро (ей ведь интересно поскорей услышать): "Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая про того, про буку страшного…"» (цит. по: [12, с. 49]). Характерные для музыки «Детской» темповые переключения Оленина-д'Альгейм полагала возможным связывать с психологической динамикой населяющих цикл персонажей.

Исполнителю надлежит ясно прочувствовать психологические оттенки эмоционального состояния и представить себе внешние детали поведения героев. Изучая диалог мальчика Мишеньки с няней («В углу»), можно без труда «расшифровать» мизансцену, предложенную композитором. «Ведь мы ясно ощущаем, – указывала Оленина-д'Альгейм, – как разозлившаяся нянька "провожает" в угол набедокурившего мальчишку. Когда она говорит: "Пошёл в угол!", в музыке ясно слышно, что она его толкает. Помните, какие в этом месте акценты у Мусоргского?» (цит. по: [12, с. 50]). Здесь интерпретатору предстоит осмыслить и чутко воссоздать интонационные характеристики персонажей. Следовательно, речь идет об *интонационной драматургии*, перед которой отступают все формальные действия и приспособления: не следует копировать чью-то повадку, гримасничать, одним словом, актёрствовать. В книге «Заветы М. П. Мусоргского» Оленина-д'Альгейм предостерегала исполнителей данного цикла, увлекающихся «игрой в детство», – попытка взрослого артиста подражать ребенку, считала она, представляется заведомо бессмысленной и нелепой (см.: [6, с. 47–48]).

Очевидно, молодые вокалисты должны ощущать границы своей творческой свободы: она проявляется в пределах музыкального замысла, не разрушая его. Как свидетельствовали современники, «Шаляпин-актёр умел творить только в атмосфере музыки; всё, что противоречило её содержанию, всё, что шло от "выдумок и трюков" режиссера или исполнителя, вызывало гневный протест великого оперного артиста» [7, с. 140].

По существу, аналогичным образом устремлялся к своим артистическим достижениям Собинов – он шёл «от музыки». Как известно, прославленный певец никогда не занимался педагогикой; вместе с тем, начинающим вокалистам следует учиться у него владению интонацией. Собинов превращал интонирование в универсальный инструмент, позволяющий не только раскрывать эмоциональное содержание музыки, но и управлять исполнительской формой, посредством агогических приёмов, смысловых акцентов и тембровых красок внося в оперную постановку, по сути, режиссёрские коррективы.

Во вступительной статье к собранию писем Собинова В. М. Богданов-Березовский обращает внимание на экспрессивный потенциал «задушевной и чистой человеческой интонации», запечатлевающей «...пейзаж, тургеневский по поэтичности описания, по мягкости звуковой окраски». Это, в частности, ощущалось на протяжении спектакля «Евгений Онегин» с участием выдающегося артиста. Интонируя начальные реплики Ленского («Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый!»), отмечает автор статьи, «на словах "в нём так уютно!" Собинов делал короткую фермату на *ми* и не только передавал мечтательное состояние поэта, но и вызывал подобное же состояние у слушателей, готовых любоваться нарисованными деревьями и кустами, искусственными красками заката…» (цит. по: [8, с. 37]).

Далее непосредственный свидетель актёрского триумфа Собинова поясняет, каким образом, с помощью интонационных деталей, певец добивался того, что в I картине «лирических сцен» – «в маленьком, "проходном", полуречитативном квартете, предваряющем сцену двух диалогов, ансамбль не поглощал индивидуальной характеристики Ленского» (цит. по: [8, с. 38]). Ещё более убедительного художественного результата артист достигал в сцене ссоры на балу у Лариных – в IV картине оперы. Начало финальной сцены (со слов «В вашем доме») Собинов превращал в ариозо, будто бы на мгновение «отрешаясь от происходящего»: в гибкую мелодию «…он вкладывал столько сердечности и ласки, так отеплял каждую ноту, что буквально захватывал весь зал… и своих партнеров-солистов…» (цит. по: [8, с. 40]).

Подобное актёрское решение представляется исключительно естественным и логичным. Молодые артисты могут руководствоваться им в различных партиях и спектаклях. Речь идёт о необходимости воссоздать исполнительскими средствами *эмоциональный лейттон* своего героя, рельефно обозначая его диспозиции и насыщая сквозной динамикой всю линию индивидуального сценического действия – не «от арии до арии», как это случается порой у иных «премьеров». Подчинившись музыке, наполнив кантиленой каждый жест и шаг на сцене, Собинов достойно продолжил отечественную «традицию интонационного театра» (цит. по: [8, с. 29]), упомянутую В. Богдановым-Березовским. Творить в русле «интонационного театра» – вот что следует пожелать молодым певцам, стремящимся стать подлинными профессионалами.

В статье «Певец на оперной сцене», обращаясь к молодым коллегам, Шаляпин провозгласил важнейшее правило Артиста: «В концертном ли зале или на театральных подмостках – основой исполнения является сценическая правда, которая заключается в полной искренности выражения и безграничном единстве всех средств творческой изобретательности» [13, с. 307]. Что же требуется для воплощения этого *золотого правила*?

Как показывает практический опыт автора данной статьи, ныне весьма актуальной проблемой становится интеграция различных областей теории и практики. Тесная и органичная связь автономных и, наряду с этим, взаимозависимых сфер – вокальной педагогики, исполнительской практики и музыкально-исторической науки – сегодня особенно важна. Богатый опыт оперных звёзд и мастеров камерного жанра, изучаемый в курсах вокальной методики и истории исполнительского искусства, не должен превращаться в объект пассивного наблюдения и отстранённого любования. Методические идеи, из которых произросли интерпретаторские достижения корифеев отечественной сцены, вполне способны порождать новые творческие всходы в культурной ситуации нашего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* (И. Глебов) Вечер романсов С. В. Рахманинова в исполнении Н. П. Кошиц (2 декабря 1916 г.) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 9–10. С. 14–15.
2. *Волконский С.* Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. I: Лавры. 399 с.
3. *Гаврилин В.* <О З. А. Долухановой> // Гаврилин В. Слушая сердцем… Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 135–136.
4. *Гаврилин В.* Противостояние // Гаврилин В. Слушая сердцем… Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 128–132.
5. *Каратыгин В.* Ф. И. Шаляпин // Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Статьи и высказывания. Приложения. С. 129–136.
6. *Оленина-д'Альгейм М.* Заветы М. П. Мусоргского. М.: Печатное дело, 1910. 68 с.
7. *Пазовский А.* Великий певец-актёр // Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Статьи и высказывания. Приложения. С. 136–145.

8. *Л. В. Собинов*: [Материалы к биографии:] в 2 т. / под ред. Е. М. Гордеевой. М.: Искусство, 1970. Т. 1: Письма. 792 с.
9. *Старк Э.* Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910. М.–Л.: Искусство, 1940. 270 с.
10. Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 13 (25 июля). С. 3–4.
11. Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 17 (1 августа). С. 3–4.
12. *Туманов А.* У современницы Стасова // Советская музыка. 1964. № 7. С. 48–52.
13. Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 1: Литературное наследство. Письма. 760 с.
14. *Шкафер В.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания (1890–1930 гг.). Л.: Изд. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. 256 с.
15. *Яковенко С.* Голоса или творческие индивидуальности? // Советская музыка. 1975. № 3. С. 77–79.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Vecher romansov S. V. Rakhmaninova v ispolnenii N. P. Koshits (2 dekabrya 1916 goda) [Musical Evening: Romances by S. Rachmaninov Performed by N. Koshits (1916, December 2)]. Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik» [Chronicle of the Journal «Musical Contemporary»]. 1916. No. 9–10. P. 14–15.
2. *Volkonskiy S.* Moi vospominaniya [My Memoires]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1992. Vol. I: Laurels. 400 p.
3. *Gavrilin V.* [O Z. A. Dolukhanovoy] [On Z. Dolukhanova]. Gavrilin V. Slushaya serdtsem… [Listening by the Heart...] Articles. Speeches. Interviews. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2012. P. 135–136.
4. *Gavrilin V.* Protivostoyanie [Confrontation]. Gavrilin V. Slushaya serdtsem… [Listening by the Heart...] Articles. Speeches. Interviews. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2012. P. 128–132.
5. *Karatygin V.* F. I. Shalyapin [Feodor Chaliapin]. F. Chaliapin: <Materialy k biografii> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. Vol. 3: Articles and Dictums. Addenda. P. 129–136.
6. *Olenina-d'Algeim M.* Zavety M. P. Musorgskogo [M. Mussorgsky's Precepts]. M.: Pechatnoe delo Press, 1910. 68 p.
7. *Pazovskiy A.* Velikiy pevets-aktyor [A Great Singer-Actor]. F. Chaliapin: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. Vol. 3: Articles and Dictums. Addenda. P. 136–145.
8. L. Sobinov: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 2 vol. Edited by E. Gordeeva. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. 760 p.
9. *Stark E.* Peterburgskaya opera i eyo mastera [Petersburg Opera and Its Masters]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Press, 1940. 269 p.
10. Teatral'nye vpechatleniya [Theatrical Impressions]. Sezonnyj listok Kavkazskikh Mineral'nykh Vod [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 13 (July 25). P. 3–4.
11. Teatral'nye vpechatleniia [Theatrical Impressions]. Sezonnyj listok Kavkazskikh Mineral'nykh Vod [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 17 (August 1). P. 3–4.
12. *Tumanov A.* U sovremennitsy Stasova [Visiting the Contemporary of V. Stasov]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1964. No. 7. P. 48–52.
13. F. Shalyapin: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. 760 p.
14. *Shkafer V.* Sorok let na stsene russkoy opery: Vospominaniya (1890–1930 gg.) [Forty Years on the Stage of Russian Opera: Memoires (1890–1930)]. Leningrad: Opera and Ballet S. Kirov Theatre, 1936. 256 p.
15. *Yakovenko S.* Golosa ili tvorcheskie individual'nosti? [Voices or Creative Individualities?] Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1975. No. 3. P. 77–79.

ВОСПИТАНИЕ ПЕВЦА-АКТЕРА: НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН

В статье освещается широкий круг вопросов, связанных с насущной проблемой сохранения национального своеобразия русской певческой школы. Автором характеризуется ответственная миссия современных вокальных педагогов, призванных готовить в стенах музыкального вуза технически оснащённых и художественно развитых профессионалов. В связи с этим отме-

чается стимулирующая роль таких дисциплин нового учебного плана, как «Прохождение оперных партий» и «Совершенствование вокального мастерства», которые утверждают приоритетное значение дидактического принципа единства вокально-технических и художественных задач. Идеальным воплощением этой принципа является творческая концепция Ф. Шаляпина, провозглашавшего союз вокального мастерства и творимой на сцене историко-психологической правды. Обратившись к художественному наследию Л. Собинова, автор констатирует необходимость в равной степени убедительной репрезентации вокального и драматического содержания оперного образа. В статье подчёркивается важность целенаправленного формирования учебного репертуара, в котором одно из ведущих мест должно принадлежать вокальной миниатюре. Приобщаясь к искусству камерного исполнительства, молодой певец овладевает основами «действенного пения» (А. Пазовский), усваивая отечественные традиции «интонационного театра» (В. Богданов-Березовский), преломляемые в исполнительском наследии Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Панаевой, Н. Кошиц, М. Олениной-д'Альгейм, З. Долухановой и других прославленных мастеров. По мнению автора, вершинные достижения отечественных корифеев и сегодня могут стать плодоносной почвой, рождающей новые творческие всходы.

Ключевые слова: певец-актёр, вокальное образование, Ф. Шаляпин, «действенное пение», Л. Собинов, «интонационный театр», камерное вокальное исполнительство, М. Оленина-д'Альгейм.

AN EDUCATION OF THE SINGER-ACTOR: AT THE CROSSROADS OF ACADEMIC SUBJECTS

The article elucidates a wide range of questions which are connected with the barest problem of national peculiarity preservation conformably to Russian vocal school. The author characterizes the crucial mission of contemporary vocal pedagogues that are called to train the technically equipped and artistically well-developed professionals within the precincts of the conservatoire. In this connection a stimulating role of new educational subjects («Study of opera parts», «Perfection of vocal mastery», etc.) which approve the priority importance of didactic unity principle in conformity with vocal-technique and artistic aims is marked. The perfect incarnation of this principle is the artistic conception by F. Chaliapin who enunciated the alliance of vocal mastery and historical-psychological truth. The author applies to the artistic heritage by L. Sobinov and establishes the necessity of convincing representation with respect to vocal as well as dramatic content of opera image. The significance of purposeful formed educational repertoire with vocal miniature as one of leading components is underlined in the article. The young singer joining the chamber performing art becomes proficient in bases of «an active singing» (A. Pazovsky) and learns the native traditions of «intoning theatre» (V. Bogdanov-Berezovsky). The last is interpreted in the performing heritage by F. Chaliapin, L. Sobinov, A. Panaeva, N. Koshits, M. Olenina-d'Algeim, Z. Dolukhanova and other famous masters. In the opinion by the author, the summit achievements of Russian coryphaei may be the fertile soil which raises new creative shoots as well today.

Key words: singer-actor, vocal education, F. Chaliapin, «active singing», L. Sobinov, «intonation theatre», chamber vocal performing art, M. Olenina-d'Algeim.

Мещерякова Наталья Алексеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: natali863@bk.ru

Mescheryakova Natalya A.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music history and Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: natali863@bk.ru

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

С. П. САХАРОВА

Д. ШОСТАКОВИЧ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «САТИРЫ» НА СТИХИ САШИ ЧЁРНОГО: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАЗБОР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. П. САХАРОВОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Открытие в 1967 году Ростовского музыкально-педагогического института (ныне – Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова) стало заметным событием в культурной жизни не только огромного Северо-Кавказского региона, но и страны в целом. К организации учебного процесса в новом вузе приступили высококвалифицированные педагоги-специалисты, приглашённые из разных городов СССР.

В их числе была молодая супружеская пара из Новосибирска – Светлана Павловна и Алексей Владимирович Сахаровы – с опытом работы в Новосибирской консерватории. Им, наряду с другими специалистами «первого призыва», была поручена особо ответственная миссия формирования преподавательского коллектива института. Каждый в этом «дуэте» был Личностью, неповторимой и незабываемой. Мне посчастливилось довольно близко знать обоих, с гордостью называя при этом Светлану Павловну своим Учителем. В самом деле, и годы студенчества, и последующая работа на кафедре – кстати, предложенная мне по рекомендации С. П. Сахаровой, – прежде всего характеризовались непрерывным совершенствованием под её руководством: и специфические исполнительские качества пианиста-концертмейстера, и общие педагогические установки, профессионализм, самодисциплина, честность и принципиальность – вот далеко не полный перечень того, чему следовало учиться у моего наставника.

Светлана Павловна Сахарова (девичья фамилия – Осадчая) родилась 8 ноября 1936 года в украинском городе Житомире в семье работников театра. В 1955 году, по окончании музыкального училища в Ужгороде, поступила в Киевскую консерваторию. Год спустя по семейным обстоятельствам перевелась в Львовскую консерваторию, которую закончила с отличием в 1960 году. Там же, во Львове, началась педагогическая деятельность С. П. Сахаровой. В дальнейшем она работала в Ужгородском музыкальном училище, на протяжении 1962–1967 годов преподавала концертмейстерский класс и камерное пение в Новосибирской консерватории.

С момента переезда в Ростов-на-Дону вся творческая жизнь С. П. Сахаровой была связана с РГМПИ–РГК. Именно благодаря Светлане Павловне в 1968 году на кафедре камерного ансамбля появилось отделение концертмейстерской подготовки. Этим отделением С. П. Сахарова успешно руководила много лет, заложив методический фундамент учебного процесса и основы профессионального отношения к подготовке студентов. Энтузиаст по природе и высококлассный специалист с большим стажем работы (сотни выступлений на сцене с различными солистами, в основном с певцами), Светлана Павловна щедро делилась с коллегами своим огромным опытом, глубоким знанием искусства аккомпанемента – что называется, «изнутри». Помимо вузовских занятий, она в течение десятилетий курировала деятельность концертмейстерских классов ряда музыкальных училищ Северного Кавказа, приглашалась в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии на выпускные экзамены.

Особую ценность для молодого поколения музыкантов, лишь отдалённо знакомых (благодаря изучению биографических публикаций[1] или посещениям уроков бывших воспитанников С. П. Сахаровой) с неповторимым обликом замечательного педагога, представляет её методическое наследие. В библиотеке РГК хранятся около 20 методических статей и очерков, принадлежащих Светлане Павловне и заслуживающих самого пристального внимания со сторо-

ны как педагогов и студентов вузов, колледжей, лицеев, так и концертирующих исполнителей.

Тематика упомянутых работ по преимуществу связана с проблемами различных этапов обучения в концертмейстерском классе и пополнения осваиваемого репертуара. Живой отклик у вузовской аудитории неизменно вызывают аналитические комментарии к исполнению камерно-вокальных сочинений М. Глинки и А. Даргомыжского, А. Бородина и М. Мусоргского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, С. Слонимского и В. Гаврилина, датируемые 1980–1990-ми годами. При этом автор, как правило, опирается на свой богатейший исполнительский и педагогический опыт, что придаёт высказываемым наблюдениям и рекомендациям бесспорную весомость и убедительность.

К сожалению, до сих пор опубликована лишь небольшая часть методических работ С. П. Сахаровой. Практически все эти публикации объединены в сборнике «Воспитание концертмейстера», вышедшем из печати весной 2001 года[2]. Указанный сборник, адресуемый широкому кругу исполнителей, педагогов и студентов, примечателен тем, что автор, опираясь на классические и современные образцы камерной вокальной музыки, освещает важнейшие этапы профессионального становления концертмейстера – от постижения азов ансамблевого исполнительства до регулярных сценических выступлений. Многочисленные положительные отклики коллег-музыкантов на это издание убедительно свидетельствуют о необходимости обнародовать методические статьи и очерки Светланы Павловны, остающиеся в рукописи.

Так, предлагаемый вниманию читателей методический очерк о вокальном цикле Д. Шостаковича «Сатиры» (стихи Саши Чёрного) отличается лаконизмом и доходчивостью изложения. Вместе с тем, исполнительский анализ выполнен автором на высоком профессиональном уровне, снабжён практическими рекомендациями, весьма полезными для певца и пианиста, приступающих к работе над циклом. Все «узкотехнические» аспекты – вокальные и пианистические трудности, проблемы метроритма, интонирования и фразировки, развёртывание исполнительской формы (от частного к целому), «персонажная» дифференциация звучностей у голоса и рояля, штриховой арсенал, «говорящие» паузы и цезуры, применение педали и многое, многое другое – всё подчинено процессу формирования художественного Образа. Цельная творческая натура Светланы Павловны особенно ярко проявляется в раскрытии тесной взаимосвязи и различных сопряжений Слова и Музыки. Наряду с этим, большое значение придаётся яркому сценическому воплощению «театрализованного» камерного опуса, реализации «актёрского» потенциала каждого из участников дуэта. В целом, публикуемый ниже методический очерк двадцатилетней давности[3] воспринимается как подлинно современное прочтение «Сатир», перекликающееся с актуальными тенденциями сегодняшнего шостаковичеведения.

Цикл Д. Д. Шостаковича «Сатиры», ор. 108 на стихи Саши Чёрного написан в 1960 году и посвящён Галине Павловне Вишневской[4]. Магнитофонные записи исполнения Г. П. дают довольно ясное представление о возможностях лирико-драматического сопрано, которым обладает Вишневская, в плане звукового воплощения различных оттенков насмешки, гротеска, сарказма и иронии[5].

В исследованиях о творчестве Д. Д. Шостаковича об этом цикле говорится крайне мало (Васина-Гроссман, Хентова, Брежнева, Добрыкин[6]). Имя же Г. П. Вишневской и вовсе не упоминается. Причины понятны – в период политического следования «к победе коммунизма» поэт Саша Чёрный, и, естественно, музыка на его стихи не вписывались в «радостную жизнь нового советского человека»[7]. Это сейчас мы осознаём и открыто говорим о том, что «нищие духом» («Всем нищим духом» – так назывался поэтический цикл Саши Чёрного, опубликованный в 1910 году, из которого взяты три из пяти стихотворений для «Сатир») живы и сочинение Д. Шостаковича отнюдь не следует рассматривать только с исторической точки зрения[8].

Среди немногочисленных сатирических камерных вокальных произведений этот опус занимает достойное место.

Элементы сатиры встречаются ещё в романтическую эпоху, например, у Шумана. Многообразнее они проявились у Мусоргского, потом у Стравинского. Цикл Д. Шостаковича «Сатиры» – яркий пример современной интонации, гармонии, полного психологического слияния музыки и стиха. Данное произведение требует от исполнителей высокой профессиональной оснащённости и специфической артистичности. Глубокое *осмысление* стихов и музыки – главнейшая задача для исполнителей, которые пребывают в поисках соответствующих красок (как вокальных, так и инструментальных), стремясь достичь максимально убедительной интерпретации цикла. В «Сатирах» царят блестящий интеллект авторов, сарказм и ирония. Концертмейстер, глубоко понимая стоящие перед исполнителями задачи, безусловно, найдёт верный тон фортепианной звучности в целом, дифференцирует штрихи, сможет претворить

декламационную насыщенность интонации, отразить роль цезур, динамических и темповых контрастов.

1. Критику

Эта миниатюра является эпиграфом к циклу. Звучащее *фа*[1] как бы притягивает к себе внимание слушателей, объединяя романсы цикла, как и тональная сфера F-dur – d-moll, также свойственная всем «Сатирам».

Интонации вокальной партии построены на попевке «Чижика-пыжика»; квартовые и секундовые интервалы, нелепо-насмешливое звучание крайне лаконичной фортепианной партии и, наконец, пошленький примитивный галопчик (фортепианная постлюдия) с ярким fortissimo (явное «восклицание от автора») на заключительной тонике F-dur фактически репрезентируют облик всего цикла.

Едкая гротескность, сатирическая беспощадность к любому проявлению пошлости ярко выражены уже в этом очень коротком (изложенном в форме периода) вступительном номере. Несмотря на техническую доступность, художественная роль партии фортепиано здесь представляется равнозначной вокалу, а иногда и более характеристически яркой.

2. Пробуждение весны

F-dur – опять «сонорная» тоника – внимание! Действие начинается!

Ре[1] (т. 4) передаёт атмосферу ожидания, в которую малые секунды на crescendo врываются лихо, даже излишне возбуждённо, что и соответствует общему образному строю этого номера.

Цитата из романса «Весенние воды» Рахманинова примитивизирована – явно упрощён мотив, который здесь должен звучать довольно сухо (см. тт. 7–9 и далее).

Штрих в правой руке должен быть очень точным. В чём смысл названной цитаты? С одной стороны, общеизвестна широкая популярность «Весенних вод», что позволяет сразу очертить эмоциональный контекст «Пробуждения весны»; с другой стороны, цитируемый мотив лишён романтического ореола – ликующие интонации поданы с иронией, характеризуя тем самым героя Шостаковича и Саши Чёрного. Усталый скептицизм этого персонажа причудливо сочетается с некоторой экзальтированностью.

Фортепианная партия, на первый взгляд, в основном ограничивается аккомпанирующими функциями. Но в ней значимо всё – гармония, мотивная артикуляция, штрихи, короткие soli и т. д. В итоге оказывается, что вокальная и фортепианная партии наделены сопоставимой художественной значимостью.

Тесситура для тенора или сопрано – средняя, хотя довольно активно используется и высокий регистр (*до*[2] – *ля*[2]).

Интонационная линия вокальной партии строится на сочетании простых (порой даже примитивных) и более сложных попевок: тут и беспечная танцевальность, и восходящие скачки – как призывы, как настойчивые заклинания, и томительно-напряжённые секунды (тт. 8–12).

Фортепианная партия как бы иллюстрирует содержание стиха. В эпизоде «И кактус мой...» она основывается на примитивной теме «Чижик-пыжик» (тт. 24–28), «подзадоривая» слушателя сначала восходящими мотивами, а затем – гармонией и фактурой[9]. Врывается тема «Ах, вы сени, мои сени», под звучание которой «...грязь, ругаясь, скалывают дворники лихие» (тт. 36–41). Эту цитату сменяют «пронзительные» хроматические ходы (октавные дублировки в низком и высоком регистрах фортепиано), которые доминируют на протяжении всего фрагмента, нагнетая ощущение томительного ожидания и оттеняя сопоставления простых и сложных интонаций в вокальной партии.

Педализация здесь должна быть скупой, динамические контрасты – очень ощутимыми. Впрочем, нужно следить, чтобы forte не оказалось излишне грузным и протяжённым. Пианисту желательно учитывать, что в фортепианной партии превалирует piano, изредка сменяемое яркими «всплесками» forte. При этом piano отличается внутренней напряжённостью, «взрывным» характером; атмосфера ожидания или целеустремлённого развития воссоздаётся в неукоснительном темпе, от начала и до конца – без замедлений или темповых отклонений. Звучность фортепиано характеризуется ясностью, определённостью, некоторой ударностью даже на legato.

С формальной точки зрения ансамбль певца и пианиста здесь прост. Но неукоснительность темпа не подразумевает механистичности. Декламационные обороты мелодии, смысл интонируемых слов предопределяют специфику мотивной артикуляции в фортепианной партии. Любой исполнитель-певец почувствует удобство, органичность ансамбля, например, в эпизоде «Весенняя лазурь спугнула дым и копоть...» (тт. 54–56 и далее) только после кропотливой предварительной работы концертмейстера, произносящего или поющего вокальную партию со словами под собственный аккомпанемент. Тогда распределение ударных и неударных слогов, чёткость произносимых согласных звуков, артикуляция слов позволят ощутить не «этюдный» характер инструментального сопровождения, а единство декламации, вокального интонирования и фортепианной партии.

Минорный эпизод («Деревья ждут… гниёт вода» и т. д.) должен звучать очень затаённо. Музыка и «сюжетное» развитие как бы утрачивают прежнюю ясность; глубокий регистр фортепиано не следует подчёркивать – здесь господствует единообразная «легатная» (хотя и не слишком певучая) приглушённая звучность инструмента. Тем возбужденнее звучит F-dur в коде (утверждающей первоначальный тематический материал). Темп Allegro сочетается с метрономическим обозначением (редакторским) M. M. = 152[10].

Обратим внимание, что Шостаковичем проставлено очень много авторских указаний, обусловленных не темповыми изменениями, а ощущением ритмической пульсации в конкретных эпизодах. Например, в тт. 18–20 – смены 4/4 и 3/2 с предписанием равной протяжённости четвертных долей; аналогичные ремарки находим в тт. 34–35 (перед темой «Ах, вы сени») или 45–47 перед знаком alla breve («Весна, весна! – пою, как бард…») и т. п.

Подчеркнём, что, несмотря на убожество городского примитивного быта и изрядную долю иронии, сохраняемую поэтом и композитором по отношению к своему «герою», оптимистический «зачин» произведения утверждается в коде: несмотря ни на какие препятствия, озорная радость ожидания новой весны всё побеждает. Этот номер, как нам представляется, – единственный в цикле с преобладающей гротескно-шутливой направленностью. Здесь отсутствует беспощадный сарказм, главенствующий в остальных романсах.

3. Потомки

Подобно «Пробуждению весны», романс «Потомки» написан в свободно трактуемой рондальной форме. Упомянутый номер можно назвать центральным в цикле. На фоне судорожно летящего «шарманочного» вальса звучит речитативная скороговорка вокальной партии, которая с потрясающей силой воссоздаёт интонации поэтического текста. Тематическое развёртывание связано с умышленно «тупыми» повторениями однотипных мотивов – завывающими, ёрничающими, назойливо причитающими, то самодовольными, то самоуничижительными. В конце троекратно утверждается основная мысль героя – пусть «потомки... лупят в стенку головой»; при этом заключительный октавный скачок («оперный» пафос?!) только усиливает сатирическую направленность общего звучания. Вообще использование верхнего регистра голоса сопровождает здесь ложнопатетические кульминации, после которых неистово «взрывается» пассажами фортепиано. (Кстати, упомянутыми «вспышками» активности исчерпывается ряд технически виртуозных эпизодов цикла.) Можно полагать, что в принципе инструментальная партия является средоточием саркастических «комментариев»: яркие образные детали, формирующие эмоциональный подтекст, ремарки «от автора» даны именно у фортепиано. Это не свидетельствует об ограниченной ёмкости интонационного содержания вокальной партии, но придаёт «Сатирам» впечатляющий обличительный размах, наглядно выражая беспощадную злую иронию.

Мерная пульсация басово-аккордового аккомпанемента подчёркнута сухим, ударным, хлёстким звучанием фортепиано. На протяжении эпизода «плача» («Я, как филин на обломках…») лиги в фортепианной партии подчёркивают синкопированный характер второй доли; длинные ноты – ударные, педаль короткая, прямая (возможна звучность и без педали). Темп Allegro molto (M. M. = 120, в качестве счётной единицы фигурирует половинная с точкой длительность), без отступлений, без остановок, без ritenuto в конце разделов, наряду с перечисленными выразительными средствами производит жутковатое ощущение беспросветной вакханалии тупости «нищих духом» – объекта язвительной иронии автора.

4. Недоразумение

Фортепианное вступление начинается звучащим *ре*[1] (внимание!), вслед за которым следуют «жёсткое» малосекундовое сочетание, «пустая» кварта и «съезжающая» на полтона октава. «Странная», нелепая интонация вступления как бы «предвосхищает» название романса – «Недоразумение».

Первая половина вокальной «сценки» – свидание «пылкого брюнета» с поэтессой – развёртывается на фоне стилизованного салонного вальса. Короткие фразы, прерываемые «жеманными» паузами (поэтесса) и чередуемые с незамысловатыми песенными интонациями («повеса»), уступают место довольно протяжённой мелодии[11]. В партии фортепиано звучит медленный вальс; он продолжается и в эпизоде чтения поэтессой своих стихов, однако эмоционально-образный смысл аккомпанемента здесь уже иной. В партии правой руки назойливо повторяется однотипная «вращающаяся» фигура, тогда как партия левой руки, поднимаясь из «глубокого» низкого регистра рояля, вдруг «хихикает» в третьей октаве (тт. 59–60, 65–66 и т. п.). Пианисту следует добиваться необычного исполнения подобных фрагментов – скажем, преувеличивая «изысканность» хроматических полутоновых сопряжений, манерно оттягивая

басы при подчёркнуто остром и собранном исполнении сексты и увеличенной квинты на staccato в третьей октаве. Эти рекомендации призваны побудить концертмейстера к индивидуальным поискам в плане характеристического звучания инструмента на протяжении описываемого эпизода.

Особенно ярко, определённо саркастически должна восприниматься постлюдия по завершении «романса» поэтессы, без обиняков досказывающая содержание стихов «дамы бальзаковских лет». Вокалисту следует ориентироваться на «исполнительскую ремарку», содержащуюся в поэтическом тексте Саши Чёрного, добиваясь необходимой окраски голоса: «поэтесса *гнусила* стихи». Возможно пение несколько «в нос», звукам низкого регистра надлежит, очевидно, придать утрированно-грудной оттенок, – это вполне соответствует общей преувеличенности «вулканических страстей», которые господствуют в рассматриваемом фрагменте.

Дальнейшее развитие событий изображено Шостаковичем с подлинной гениальностью. Выразительные средства скупы, технические приёмы, по сути, не представляют сложности для пианиста, а сколько сарказма и насмешки таят в себе интонация, метроритмика, гармония! В экспрессивном плане для сольной партии оказываются весьма значимыми паузы («Продолжение было такое…») в середине фраз и отдельных слов, специфическая регистровая «поддержка» фортепиано (тт. 100–107). Когда же волевой порыв «курчавого брюнета» сменяется паническими воплями поэтессы в высоком регистре («Мавра!»), музыка чутко воссоздаёт и растерянность ошеломлённого «повесы», и холодную чопорность «порядочной дамы» (сопоставление робко «лепечущих» и «патетически»-маршевых интонаций в партии солиста), и «приближение» Мавры («тяжеловесные» реплики фортепиано; см. тт. 147–148, 152–153).

Финал рассматриваемой «сценки» возвращает нас к первоначальному образному строю салонного вальса. При этом эмоциональная окраска окраска повторяющихся слов «не понял» целиком зависит от исполнительского проникновения в смысл происшедшего – здесь возможны различные варианты: «от имени повесы», пребывающего в полном недоумении, или «от автора», иронизирующего по поводу так называемой «дамской лирической поэзии» и вызванного ею «недоразумения». Вокальная партия в тт. 192–205 «топчется» на звуке *ре*[1] (доминанта основной тональности G-dur), как бы подчёркивая «тупиковый» характер ситуации. Басы, вступающие «невпопад» с точки зрения ладогармонического развития, дополняют гротескную характеристику героев этого свободно развёртывающегося романса-«сценки».

5. Крейцерова соната

Видоизменённое интонационно и ритмически (3/4), по сравнению с предшествующими номерами, вступление призвано оттенить авторскую иронию относительно «пиетета» перед названием, за которым встают «тени великих имён» Л. Бетховена и Л. Толстого. В указанном романсе наиболее ярко воплощены изобразительные моменты, а цитаты поданы в откровенно гротескном «окружении». К примеру, тема из «Крейцеровой» сонаты Бетховена приобретает совершенно иной смысл. Бетховенский цикл – пронизанное страстной патетикой, романтическое по духу произведение[12]. Тема из этой сонаты у Шостаковича превращается в откровенную карикатуру на самоё себя, переходя в нечто прямо противоположное – мотив из оркестрового сопровождения арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» («Евгений Онегин» Чайковского). Далее следует первая тема Квартиранта – шарманочный вальс, насыщенный речевыми интонациями, воссоздающий атмосферу беспросветной скуки и пошлых «мечтаний». Концертмейстеру следует обратить внимание на темповый сдвиг (Adagio – Allegretto) в тт. 15–16: смену счётной единицы (половинная с точкой длительность вместо четвертной) при сохранении M. M. = 63. Указания редакторские, но весьма точные.

Механистичность вальса и его психологический смысл требуют от концертмейстера и соответствующего звучания – негромкого, «пассивного» в темпоритмическом аспекте, сухого и унылого. Заканчивается первый раздел лихим «Ух!» солиста (трёхтактовый распев в высокой тесситуре) и «скандируемой» фразой у фортепиано (мотив «из Ленского» в увеличении). Явный контраст возникает при появлении интонаций знаменитого «Чижика» (на accelerando) – из них вырастает «тема любви» Квартиранта к прачке Фёкле. Ироническая реплика «Квартирант, квартирант...» дополнена гротескно-залихватским фортепианным solo. Далее события разворачиваются стремительно: «тема скуки» сменяется любовными призывами (секундовые «завывания»), в партии фортепиано мелькают интонации из ариозо Мизгиря («Снегурочка» Римского-Корсакова) – как олицетворение страстного напряжения, после чего утверждается частушечно-«чижиковая» тема в A-dur (раздел Piu mosso).

«Ты – народ, а я – интеллигент», – говорит Фёкле Квартирант, и фортепиано «откликается» на эти слова издевательским «смехом» (тт. 157–164). Эпизод «любовного экстаза» в

коде предельно саркастичен: вокальная партия упоённо скандирует «визжащую» ноту *ми*^{2}, затем следуют пауза и неожиданный «взлёт» на *си*^{2}, переходящий в минорную тонику (e-moll). Авторская характеристика событий, хлёсткая и злая, усиливается гармоническими и акцентно-штриховыми средствами в фортепианной партии (тт. 184–196).

В процессе исполнения этого номера, как, впрочем, и всего цикла, приобретают очень большое значение профессиональная зрелость и интеллект исполнителей. Только эмоциональная адекватность саркастическому стилю стихов и музыки, определённый душевный настрой помогут интерпретаторам в полной мере воссоздать художественный замысел рассматриваемого цикла. Разумеется, можно подобрать дополнительные эпитеты к тембровой окраске штриха у фортепиано или звучанию голоса в «Крейцеровой сонате» (например, в заключительной фразе), но никакие эпитеты не заменят внутреннего ощущения, порождаемого образным строем поэтического текста и его музыкального воплощения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Следует упомянуть, в частности, весьма содержательную публикацию, помещённую на страницах «Южно-Российского музыкального альманаха» к 70-летию С. П. Сахаровой (см.: [7]).

[2] Указанный сборник (см.: [10]) включал в себя статьи «Начальный этап обучения в концертмейстерском классе музыкального училища (на примере творчества А. Гурилёва, А Варламова, А. Алябьева)», «Вокальный цикл “Детская” М. Мусоргского», ранее издававшиеся по отдельности малотиражными брошюрами (1989), и первые публикации методических работ «Драматургия пауз в камерно-вокальной музыке», «Ансамблевые задачи в жанровых миниатюрах отечественных композиторов», «Сценическое поведение концертмейстера». К этому перечню следует прибавить ещё одну брошюру – «Камерно-вокальное творчество М. Мусоргского», выпущенную в том же 1989 году, и тезисы статьи «Транспонирование в концертмейстерском классе» (см.: [11]), полный текст которой остаётся в рукописи.

[3] Названная работа была датирована С. П. Сахаровой 1994 годом. Однако ряд косвенных признаков (например, отсутствие каких-либо упоминаний об исследовательских и мемуарных публикациях второй половины 1980-х – начала 1990-х годов) позволяет предположить, что предварительный вариант статьи относится к более раннему времени, скорее всего, к «перестроечному» пятилетию.

[4] История данного посвящения приводится Г. Вишневской в её книге мемуаров «Галина». Там же отмечается, что «...цикл написан для эстрадной куплетистки с оперным голосом...» (см.: [5, с. 311]).

[5] О существовании «очень приличной» магнитофонной записи названного вокального цикла упоминается и в письме Д. Шостаковича к И. Гликману от 30 апреля 1961 года (см.: [9, с. 165–166]). Скорее всего, «Сатиры» были записаны Г. Вишневской и М. Ростроповичем в домашней обстановке после триумфальной премьеры 22 февраля (Малый зал Московской консерватории). Официальную же студийную запись, как отмечает Г. Вишневская, по сути, «заблокировали» бдительные чиновники от советских масс-медиа (см.: [5, с. 314–315]). Естественно, с упомянутой магнитофонной плёнки для близких друзей и коллег автора был изготовлен ряд копий, в свою очередь подвергшихся тиражированию. Одна из указанных копий, по-видимому, хранилась и в личной фонотеке С. Сахаровой.

[6] Подразумеваются исследовательские работы 1970–1980-х годов, появившиеся в СССР: монография С. Хентовой [13, с. 354–355], аналитические очерки В. Васиной-Гроссман [3; 4, с. 218–254], Э. Добрыкина [6], кандидатская диссертация И. Брежневой [2].

[7] Имя певицы не упоминается в отечественной музыкальной литературе на протяжении 1974–1989 годов (период вынужденной эмиграции Г. Вишневской и М. Ростроповича из СССР). Этим же в значительной степени объясняется «фигура умолчания», выдерживаемая советскими музыковедами того времени по отношению к «Сатирам». Премьера данного цикла, весьма негативно воспринятого официальными инстанциями, была осуществлена Г. Вишневской и М. Ростроповичем вопреки упорному противодействию чиновников от искусства. Как свидетельствует Г. Вишневская, исполнению сопутствовал подлинный ажиотаж: «...народу набилось в концертный зал битком. Уже вся Москва с нетерпением ожидала нового сочинения Дмитрия Дмитриевича с крамольными стихами. <...> Когда я закончила [речь идёт о № 3 “Потомки”. – К. Ж.], в зале поднялся не крик, а рёв – требовали повторения, и мы повторили. А после окончания всего цикла публика не хо-

тела уходить, и мы целиком исполнили его ещё раз» [5, с. 313]. Естественно, благодаря такой премьере и последующим исполнениям в Москве и Ленинграде шостаковичевские «Сатиры» оказались на долгие годы (вплоть до начала 1970-х) связанными с именами опальных интерпретаторов, тем более что «на концертах Г. П. Вишневской романсы имели громадный успех, и она, как правило, бисировала весь цикл» [9, с. 166]. Это не препятствовало, однако, публикациям данного опуса (первая из них, в собрании камерных вокальных сочинений Д. Шостаковича, датируется 1967 годом; тексту предпослано посвящение Г. Вишневской, позднее купировавшееся по требованию цензуры).

[8] В официальном комментарии для прессы Д. Шостакович охарактеризовал «Сатиры» так: «...мне не чужды и весёлые переживания. Я написал пять сатирических романсов на слова известного дореволюционного поэта-сатирика Саши Чёрного. Он едко, с большим сарказмом высмеивает обывателей эпохи реакции, наступившей после революции 1905 года. Ядовито Чёрный пишет о людях, бросившихся в лоно мистики, стремившихся скрыться в узком, личном мирке...» [14, с. 234]. Между тем, отечественной аудиторией начала 1960-х годов некоторые из поэтических текстов Саши Чёрного воспринимались как явная «отсылка» к современности: «...хоть стихи написаны до революции, а книга недавно издана в Советском Союзе, но с музыкой Шостаковича стихи приобрели совсем другой смысл, и получается, что написаны они сегодня – и против советской власти с её бредовой идеологией, – отмечает Г. Вишневская. – <…> Ясно, что такой текст [“Потомки”. – К. Ж.] с эстрады петь не дадут – это же про сегодняшний день, лучше и не скажешь. И вдруг меня осенило: – Дмитрий Дмитриевич, назовите цикл “Картинки прошлого”. Киньте им кость, иначе не разрешат. А какого прошлого? Вчера – это тоже уже прошлое. Публика так и воспримет.

Дмитрий Дмитриевич был доволен и едко смеялся: – Вот прекрасно придумано, Галя, прекрасно придумано! Под “Сатирами” поставим в скобках “Картинки прошлого”, вроде фигового листка, прикроем им срамные места...» [5, с. 312–313].

[9] Данный фрагмент – единственная в цикле «полномасштабная» цитата «Чижика» – явственно перекликается с «лирическим признанием» царя Додона из II действия оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (ариозо «Буду век тебя любить»), также пародирующим мотив «возрождения к новой жизни».

[10] Под «редакторскими» указаниями автор здесь и далее подразумевает либо ремарки, отсутствующие в автографе, либо существенные расхождения с последним (в частности, метрономические). Коль скоро в комментариях к публикации «Сатир», осуществлённой в посмертном Собрании сочинений Д. Шостаковича, упомянутые различия оговорены лишь отчасти (см.: [1, с. 5]), допустимо предположить, что С. Сахарова располагала копией первоначального автографа или одного из позднейших списков, подготовленных композитором для дарения ближайшим друзьям и коллегам (см.: [13, с. 356]).

[11] По мнению современного исследователя, в основу темы упомянутого раздела положен «...начальный мотив (изменённый метрически) песни Р. Шумана “В цветах белоснежных лилий” из цикла “Любовь поэта” (тт. 16, 26, 159, 174)» [8, с. 212].

[12] Наряду с «предромантическими» тенденциями, характерными для бетховенского опуса «в концертирующем стиле», следует учитывать и широко известную трактовку этого произведения, которая была предложена Л. Толстым в знаменитой повести «Крейцерова соната» (конец 1880-х годов). Так, у главного героя после прослушивания первой части возникают болезненные ассоциации с чем-то «эротическим и вместе с тем страшным и заразительным» [12, с. 123], порождающим неодолимо-стихийные влечения и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балтин А.* От редакции // Шостакович Д. Собр. соч.: в 42 т. М.: Музыка, 1984. Т. 33: Романсы и песни для голоса с фортепиано. С. 5–6.
2. *Брежнева И.* Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1986. 22 с.
3. *Васина-Гроссман В.* Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича // Советская музыкальная культура: История. Традиции. Современность: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 15–42.
4. *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романса: исследование. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1980. 320 с.
5. *Вишневская Г.* Галина: История жизни. М.: Горизонт, 1992. 576 с.
6. *Добрыкин Э.* Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.

7. *Желнова Ю.* «Занимаюсь только тем, что мне интересно...» (К 70-летию С. П. Сахаровой) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 240–242.
8. *Лысюк Т.* Кич как художественный приём: вокальный цикл Д. Шостаковича «Сатиры» // Історія музики: нові факти та інтерпретації: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 206–212. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 42.) [История музыки: новые факты и интерпретации: сб. ст. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2004. С. 206–212. (Научный вестник НМАУ: Вып. 42.)]
9. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
10. *Сахарова С.* Воспитание концертмейстера: сб. метод. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. 96 с.
11. *Сахарова С.* Транспонирование в концертмейстерском классе // Традиционное и новаторское в исследовательской деятельности музыкального вуза: тез. докл. науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГМПИ, 1990. [Вып. 1.] С. 52–54.
12. *Сорокер Я.* Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М.: Музгиз, 1963. 160 с.
13. *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество: моногр.: в 2 т. Л.: Сов. композитор, 1986. Т. 2. 624 с.
14. Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.

REFERENCES

1. *Baltin A.* Ot redaktsii [Editor's Note]. Shostakovich D. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 42 vol. Moscow: Muzyka Press, 1984. Vol. 33: Romances and Songs for Voice and Piano. P. 5–6.
2. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Chamber Vocal Works by D. Shostakovich: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1986. 22 p.
3. *Vasina-Grossman V.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha [Chamber Vocal Work by D. Shostakovich]. Sovetskaya muzykal'naya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennost' [Soviet Music Culture: History. Traditions. Modernity]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 15–42.
4. *Vasina-Grossman V.* Mastera sovetskogo romansa [Masters of Soviet Romance]: research. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Muzyka Press, 1980. 320 p.
5. *Vishnevskaya G.* Galina: Istoriya zhizni [Galina: The History of the Life]. Moscow: Gorizont Press, 1992. 576 p.
6. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vokal'nom tvorchestve D.Shostakovicha [Musical Satire in the Vocal Work by D. Shostakovich]. Problemy musykal'noy nauki [Problems of Music Studies]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. Issue 3. P. 17–37.
7. *Zhelnova Yu.* «Zanimayus' tol'ko tem, chto mne interesno…» (K 70-letiyu S. P. Sakharovoy) [«I am only occupied with things which are of some interest to me...» (To the 70th Birthday of S. Sakharova)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2006 [South-Russian Musical Anthology – 2006]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2007. P. 240–242.
8. *Lysyuk T.* Kitch kak khudozhestvennyj priyom: vokal'nyj tsikl D. Shostakovicha «Satiry» [Kitsch as Artistic Device: The Vocal Cycle «Satires» by D. Shostakovich]. Istoriya muzyki: novi fakty ta interpretatsii [History of Music: New Facts and Interpretations]: collected articles. Kyiv: National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine, 2004. P. 206–212. (Research Bulletin of NMAU: Issue 42.)
9. Pis'ma k drugu: Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu [Letters to the Friend: Dmitry Shostakovich to Isaac Glikman]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1993. 336 p.
10. *Sakharova S.* Vospitanie kontsertmeystera [Training of Accompanist]: collected methodic articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. 96 p.
11. *Sakharova S.* Transponirovanie v kontsertmeysterskom klasse [Transposing in the Class of Accompaniment]. Traditsionnoe i novatorskoe v issledovatel'skoy deyatel'nosti musykal'nogo vuza [Traditional and Innovatory in Research Work of High Music School]: Theses of the Papers at the Research-Practical Conference]. Rostov-on-Don: Rostov State Musical-Pedagogical Institute, 1990. [Issue 1.] P. 52–54.
12. *Soroker Ya.* Skripichnye sonaty Betkhovena, ikh stil' i ispolnenie [Violin Sonatas by Beethoven, Their Style and Execution]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 160 p.
13. *Khentova S.* Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [Shostakovich: Life and Work]: monography: in 2 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. Vol. 2. 624 p.
14. D. Shostakovich o vremeni i o sebe: 1926–1975 [D. Shostakovich About the Time and Himself]. Compiled by M. Yakovlev. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1980. 376 p.

С. П. САХАРОВА
Д. ШОСТАКОВИЧ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «САТИРЫ» НА СТИХИ САШИ ЧЁРНОГО: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАЗБОР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Публикация и комментарии К. Жабинского. Вступительная статья Е. Потехиной

Данная публикация включает в себя методический очерк из рукописного наследия профессора С. П. Сахаровой (1936–2011), посвящённый вокальному циклу «Сатиры» Д. Д. Шостаковича на стихи Саши Чёрного. Основываясь на детальном анализе композиторского автографа и аудиозаписей, осуществлённых Г. П. Вишневской и М. Л. Ростроповичем в 1960-е годы, а также на собственном исполнительском и педагогическом опыте, автор очерка излагает рекомендации к разучиванию и концертно-сценическому воплощению упомянутого цикла. Вступительная статья кратко обозначает важнейшие этапы профессиональной биографии С. П. Сахаровой, характеризует её персональный вклад в становление и продуктивную работу кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки РГМПИ–РГК. Особое внимание уделено приоритетным сферам методической деятельности С. П. Сахаровой, в том числе – рукописям, хранящимся в библиотеке Ростовской консерватории и представляющим несомненную ценность для учебного процесса современного музыкального вуза.

Ключевые слова: Д. Д. Шостакович, Саша Чёрный, вокальный цикл «Сатиры», исполнительская интерпретация, музыкальный гротеск.

S. SAKHAROVA
D. SHOSTAKOVICH. THE VOCAL CYCLE «SATIRES» TO WORDS FROM SASHA TCHYORNYJ: A PERFORMING ANALYSIS FROM THE ACCOMPANIST'S STANDPOINT

The publication and comments by K. Zhabinsky. The introductory article by E. Potekhina

This publication includes the methodic essay from the manuscript heritage by Professor S. Sakharova (1936–2011) which is devoted to the vocal cycle «Satires» by D. Shostakovich to words from Sasha Tchyornyj. The author of the essay is founded on analysis in detail of composer's autograph, and records that were realized by G. Vishnevskaya and M. Rostropovich in the 1960s, and her own performing and pedagogical experience too. Hence she expounds some advices to preparing and concert-scenic interpretation of the mentioned cycle. The introductory article emphasizes the most important stages of S. Sakharova's professional biography and defines her personal contribution of the making and productive work of the Chamber ensemble and accompanist training Department at the Rostov State Musical-Pedagogical Institute – Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. The special attention is paid to the priority spheres of methodic activities by S. Sakharova including her manuscripts which are kept in the Library of S. Rachmaninov Conservatoire. The latter ones are of great value for the educational process of contemporary high music school.

Key words: D. Shostakovich, Sasha Tchyornyj, vocal cycle «Satires», performing interpretation, music grotesque.

Жабинский Константин Анатольевич
старший библиограф
Потехина Елена Анатольевна
профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin A.
Senior bibliographer
Potekhina Elena A.
Professor of the Department of Chamber ensemble and accompanist training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Е. КАЛОШИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОПЕРНЫЙ ДИПТИХ ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА «СТРАСТИ ПО АННЕ И МАРИНЕ»

На протяжении более полувека творческая деятельность видного отечественного композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора Леонида Павловича Клиничева неразрывно связана с Ростовом-на-Дону. Весьма значителен вклад Л. Клиничева в формирование композиторских школ Юга России, в организацию крупных художественных акций национального и международного масштаба. Его произведениям, создаваемым на донской земле, аплодируют слушатели Австрии, Шотландии, Италии, Германии, Канады, Испании, Израиля. В настоящее время Л. Клиничев является автором трёх симфоний, пяти опер, балета, ряда хоровых циклов и вокально-симфонических поэм, многочисленных концертных и камерных произведений, романсов и песен, музыки для театра и кино. Музыке донского композитора присущи неуклонное стремление к художественному совершенству, воссозданию разнообразных явлений жизни прошлого и настоящего, глубокие размышления о сущностных проблемах бытия.

В творчестве Л. Клиничева последних десятилетий важнейшее место занимают сочинения для музыкального театра, характеризуемые самобытным преломлением отечественных классических традиций. Так, на рубеже 1980–1990-х годов ростовчане с воодушевлением встретили балет «Тихий Дон», поставленный Н. Боярчиковым в ленинградском МАЛЕГОТе. Гибкое взаимодействие параллельно развёртываемых сюжетных линий, лаконизм и масштабность сценических эпизодов, насыщенность художественного пространства, красота и экспрессия музыкальных образов, сжато и концентрированно раскрывающих авторский замысел романа-эпопеи, свидетельствовали об адекватности указанного проекта гениальному творению Михаила Шолохова. Особенно ярко на протяжении спектакля воплощалась тема женской судьбы в годы бурь и испытаний. Не случайно подлинными кульминациями балета явились мистико-символический эпизод смерти Натальи и любовные сцены Аксиньи и Григория.

В позднейших сочинениях Л. Клиничева для музыкального театра прослеживается тенденция к вариативности композиционно-драматургических решений. К примеру, «Цыган» по роману А. Калинина существует в трёх редакциях – как большая опера, полижанровая музыкально-театральная композиция и камерная опера. Оригинальность авторской художественной концепции обусловливается контрастными сопоставлениями трёх главных героинь, диаметрально противоположных по своему облику: цыганки Насти, с её неудержимой бурной экспрессией, кроткой и самоотверженной Клавдии, склонной к демонизму и авантюрным выходкам Тамилы. Психологическая трагедия «Драма на охоте» (по одноимённой повести А. Чехова), обличающая абсурдность бытия и духовную пустоту уездного «светского общества», бездумные развлечения и откровенное распутство провинциальных «аристократов», с большой симпатией запечатлевает образы жертв графа Карнеева и его окружения. В числе «погубленных душ» выделяется своей внутренней противоречивостью главная героиня – дочь лесничего, юная красавица Ольга, существо пылкое и страстное, чья красота неотделима от безмерной алчности, жажда истинной любви – от циничной игры в любовь.

Линия трагических жизненных перипетий, соотносимых с внутренними конфликтами и противоречиями, развивается в монодрамах Л. Клиничева «Анна» и «Страсти по Марине». По внешним характеристикам (структурному членению, временной протяжённости, исполь-

зуемым ресурсам) оперный диптих, посвящённый двум гениальным русским поэтам XX века – Анне Ахматовой и Марине Цветаевой, принадлежит к области камерного театра. Так, исполнительский состав монодрамы «Анна» ограничивается партиями солистки и камерного оркестра. «Страсти по Марине» написаны для чтеца, сопрано и большого оркестра. Однако художественные концепции обоих сочинений оказываются весьма значительными. Либретто оперного диптиха, созданное композитором, сплавляет воедино темы женских судеб, борьбы за счастье и любовь с темами творческого самовыражения, тернистого пути художника в современном мире, неразрывной связи биографий русских поэтов и отечественной истории.

Как известно, проблематика, связанная с конфликтным столкновением между творящей Личностью и безжалостным Социумом, глубоко волновавшая многих художников XX века, явилась смысловым центром Третьей симфонии Л. Клиничева. Новое обращение к упомянутой коллизии представляется вполне закономерным. Обе поэтессы выражают критическое отношение к своей эпохе и современному обществу. Своеобразная лейттема творчества М. Цветаевой – неприятие жизни в XX столетии: «*Век мой – яд мой, век мой – вред мой, век мой – враг мой, век мой – ад мой – о поэте не подумал*». Весьма значимыми оказываются и гендерные мотивы, поскольку обеим героиням «Страстей...» приходилось в тяжелейших условиях отстаивать собственное право на жизнь, любовь, человеческое достоинство, на творческую суверенность. Вступая в диалог с поэзией А. Ахматовой и М. Цветаевой, современный композитор придаёт особую масштабность художественному пространству оперного диптиха, осмысляет «конечные» вопросы Жизни, Любви и Смерти, Бытия–Инобытия, Веры–Неверия, Совести и высшей Справедливости, благодаря чему камерный, по сути, жанр монодрамы обретает подлинно универсальное, общечеловеческое звучание.

Минувший век оставил нам богатейшее собрание музыкальных произведений, созданных на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. Во-первых, следует упомянуть вокальные циклы и кантатно-ораториальные опусы крупнейших отечественных мастеров: С. Прокофьева и Д. Шостаковича, С. Слонимского и Б. Тищенко, А. Шнитке и С. Губайдулиной. К этому ряду примыкают и сочинения ведущих ростовских композиторов – В. Ходоша, Г. Гонтаренко, В. Красноскулова и др. Во-вторых, поэтическое наследие М. Цветаевой и А. Ахматовой вдохновляет многочисленных авторов эстрадных песен (и профессионалов, и любителей), Так, отнюдь не исчерпывающий список подобных «цветаевских» песен, вывешенный в Интернете, содержит более 150 наименований. Зачастую соответствующий музыкальный материал используется в качестве «иллюстраций» к беллетризованным жизнеописаниям обеих поэтесс (той же М. Цветаевой, в частности, посвящены три художественных и пять документальных фильмов). Необходимо заметить, что на протяжении 1900–1910-х годов поэтессы охотно общались, а впоследствии создали «именные» сочинения друг о друге. А. Ахматова работала над пьесой о М. Цветаевой (текст, не завершённый автором, был положен в основу одного из вышеуказанных фильмов). Стихотворения из цветаевского цикла, посвящённого Ахматовой, получили музыкальное воплощение в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке и Л. Клиничева.

Безусловно, героинь диптиха объединяет время их жизни – М. Цветаева и А. Ахматова сформировались в эпоху Серебряного века, завершив свой творческий путь в советский период. Этим обусловливались некие параллели в биографиях поэтесс – от «парижских эпизодов» до страшных испытаний в годы сталинского «Большого террора». Ахматова была старше и прожила на четверть века дольше. Поразительное мужество и несломленный дух сопротивления помогали ей противостоять безжалостному натиску тоталитарного режима, тогда как для Цветаевой аналогичное столкновение завершилось катастрофой. Учитывая отмеченные выше нюансы, композитор очень тщательно работал над либретто «Страстей...».

К примеру, в диптихе по-разному преломился творческий опыт более ранней оперы «Драма на охоте» – тесная сопряжённость чеховской прозы, которая служит основой литературного сценария, и поэтических «комментариев», принадлежащих эпохе романтизма. В монодраме «Анна» монологи заглавной героини естественно чередуются с текстами её стихов, сплетая воедино судьбу поэта и его творчество. Драматургически более сложным является либретто монодрамы «Страсти по Марине». Композитор, по его словам, «перелопатил» 18 томов цветаевских сочинений: стихи, прозу, поэмы, статьи, письма, воспоминания... Как отмечает современный исследователь, «бесстрашная и безоглядная правдивость и искренность были её [Цветаевой. – Г. К.] радостью и горем, её крыльями и путами, её волей и пленом, её небесами и преисподней» (цит. по: [4, с. 15]). Наивная первозданность, обаяние непосредственности поразили уже первых читателей цветаевских стихов. Блаженная страна детства – прекрас-

ного (счастье бытия, наполненного общением с природой и книгами), хотя и не безоблачного, омрачённого ранним уходом нежной и печальной, тяжело больной матери. Эта смерть долгим эхом отозвалась в душе Марины: «Видно, грусть оставила в наследство / Ты девочкам своим», – вспоминала поэтесса. Указанные черты цветаевского облика предопределили направленность художественной концепции «Страстей по Марине».

Композитор создаёт либретто обоих частей оперного диптиха, монтируя фрагменты дневниковых заметок, писем, воспоминаний и стихов. При этом результаты оказываются весьма несходными. Так, в либретто «Анны» преобладают сокровенно-лирические мотивы, родственные литературному жанру исповеди, сюжетным вокальным циклам романтической эпохи, оперным монодрамам XX века. Л. Клиничев формулирует свою главную задачу словами поэтессы, стремившейся «...рассказать и показать сквозь беспощадное солнечное сияние страшный фон моей жизни и моих стихов». В опере «Страсти по Марине» главенствует иной подход. Сохраняя линию предначертанной судьбы героини в качестве основы сюжета, композитор выявляет масштабы личности М. Цветаевой, широчайший диапазон философских, социальных и психологических проблем в её творчестве, затрагивая к тому же виртуозное владение всеми аспектами поэтического мастерства. В опере представлена обширная панорама цветаевских стихов различного уровня сложности: от стилизаций народных песен, плачей, молитв, песенно-романсных текстов, опирающихся на романтические традиции, до символистской «эзотерики», требующей углубленного изучения и специального толкования.

Художественное пространство и временные процессы монодрамы «Анна» расслаиваются по вертикали, образуя несколько драматургических пластов. Текст основывается на дневниковых записях и воспоминаниях А. Ахматовой, параллельная линия формируется из поэтических фрагментов. Каждый эпизод воспоминаний сопровождается стихами, прямо или косвенно связанными с определённым событием. По сути, либретто запечатлевает двойную эмоциональную реакцию на происходящее с выдерживаемой синхронностью дневниковых воспоминаний и творческих откликов.

Сюжетная канва произведения воссоздаёт линию судьбы заглавной героини в контексте эпохи. Моноопера «Анна» подразделяется на две части, приблизительно равные по масштабам и времени звучания. Первая охватывает эпизоды, относящиеся к началу жизненного пути: рождение, детство, юность, помолвку, свадьбу и свадебное путешествие (8 эпизодов, цц. 1–46). На протяжении данной части сценическое время течёт неторопливо. Автор повествует о становлении будущего художника-творца как личности, освещая родословную Анны (бабушка – татарская княжна, наследство – завещанный ею перстень-талисман), обозначая важнейшие события раннего периода поэтической биографии: пребывание в Царском Селе, учёбу благовоспитанной девочки в Институте благородных девиц, шокирующее поведение «дикарки», вырвавшейся на свободу во время летнего отдыха в Крыму. Как и полагается мифу, упомянутый «цикл» судьбы включает в себя момент инициации: встречу с Н. Гумилёвым, замужество, свадебное путешествие во Францию. Ряд эпизодов связан с впечатлениями от довоенного модернистского Парижа, «Русских сезонов» дягилевской антрепризы, от общения с Модильяни, создавшим портреты Анны «в египетском стиле». Резкий перелом в сознании героини, разрыв с предыдущим миром наступает в ц. 47 партитуры.

Вторая половина оперы охватывает следующие полвека; временные процессы ускоряются – безжалостная судьба проводит Анну через все эпохальные потрясения, уготованные нашему Отечеству в XX веке. Словно в кадрах кинохроники, проносятся Первая мировая война, Октябрьская революция, голод и разруха во время гражданской войны, арест и расстрел мужа – поэта Н. Гумилёва, обманчивое «затишье» 1920-х годов и террор 1930-х, неотвязные страхи Анны, думающей об арестованном сыне, последние годы её одинокой жизни. Мы погружаемся во внутренний мир героини, образующий два взаимосвязанных пласта. Первый намечен в скупых строках дневников, воспоминаний, писем. Названный пласт характеризуется сдержанной эмоциональной реакцией на события и повествует о жизни русской женщины, жены и матери, разделившей невзгоды многих своих современниц. Второй связан с художественным миром поэтессы. Её стихи обобщают и экстраполируют внешнее во внутреннее, достигая необычайных высот при помощи стилизации народных песен, многослойной символики, впечатляющей экспрессии. Всё, что вызвало отклик в сердце Анны, отразилось в написанных ею поэтических строках.

Музыкальный материал разделов также дифференцирован. В первой половине господствует лейтжанр вальса («она любила бальные танцы»), что перекликается с несколько легкомысленным нравом и внутренней свободой будущего поэта, до поры скрытыми за видимой

учтивостью примерной светской барышни. На основе данного лейтжанра возникают лейтмотивы имени (рода), портрета, перстня-талисмана. Их интонации проникают и в вокальную партию. Весьма колоритен мотив томления в «царскосельском» эпизоде, символизирующий внутреннее сопротивление «благовоспитанной девочки» этикетным нормам (цц. 6, 7). Упомянутый мотив сменяется репризой вступления к монодраме и модификацией начального блестящего виртуозного вальса – последний изобилует стремительными взлётами, вызывая ассоциацию с морскими волнами Крыма, в которые ныряла со скал «дикарка» Аня. Второй лейтжанр – хорал, появляющийся в связи с упоминаниями Парижа (григорианский) и переживаниями бабушки-татарки по поводу крещения внучки в православие (соответствующее торжественное песнопение). Повторение текста сопровождается вальсом с чертами сарабанды в e-moll–E-dur, который «всплывёт» позднее в карнавальных образах Парижа.

Внутренний подраздел – помолвка и замужество героини – отграничен звенящим колокольным мотивом рахманиновского «Полишинеля». Моменту «решительного» объяснения в «синий вечер» (Анна решается выйти замуж, не зная, любит ли она жениха) сопутствует исполненный экспрессии оркестровый эпизод, вызывающий ассоциации с волнением морской стихии (упомянутый образ появится затем во второй половине оперы). Эпизод супружества поначалу представлен блестящим, чуть ироничным жанром скерцо-тарантеллы, характеризующим беззаботный мир довоенного Парижа «в стиле модерн», с эффектно-«иллюстративной» цитатой из 1 и 3 частей «Шехеразады» Римского-Корсакова (при упоминании о соответствующем балете антрепризы Дягилева с И. Рубинштейн в заглавной роли). Далее развёртывается ряд вальсов-мазурок – то меланхолических, то экспрессивно-устремлённых, изобилующих взлётами и падениями волнообразной фактуры. В композиции использован принцип цепной симфонизации, успешно апробированный Дариусом Мийо на уровне системы арочных связей (см.: [1]). При этом в каждом последующем разделе используется материал предыдущего и наблюдается процесс непрерывного наложения и «перетекания» одной малой формы в другую: A B A_1 B_1 A_2 C A_3 D E D_1 E_1 K M E_2, где A – вальс-мазурка, воплощающий меланхолическое томление, B – более экспрессивный образ (мазурка-вальс с октавными скачками, изображающими взмахи вёсел челна), C – вальс-сарабанда, D – вариант темы A с включением мотива Модильяни из предыдущего подраздела, E – рассказ о Модильяни и его египетском портрете Анны (упоминание о восточных корнях героини становится творческим импульсом для художника, увлекая его воображение в глубину веков). Итак, первой половине оперы свойственен ярко выраженный *карнавальный характер*, раскрывающий подтексты воссоздаваемой игры масок («принцессы и маркиза», «египетской царицы», «царевича и царевны» из сказок «Тысячи и одной ночи»). Центральное место при этом отводится мифологеме круга и уподоблению Жизни – Игре.

Рубеж, пролегающий между первой и второй половинами монодрамы, – повествование об изменениях в жизни страны и всего мира («Мы не знали в начале десятых годов, что жили накануне войны и Октябрьской революции… Голод и разруха росли с каждым днём»; цит. по: [2]), а также драматическая реакция на происходящее в стихах поэтессы. Речитатив солистки звучит в сопровождении набатных ударов колокола, элементов скерцозного марша, хроматических «взлётов»-тират. В экзистенциальном мире стихотворения «Побег» – художественного «комментария» к событиям, запечатлеваемым героиней на страницах дневника, – реальность сливается с обрывками воспоминаний, вторгающимися эмоциональными «осколками» ранее пережитых чувств (в дореволюционной жизни): «Горло тесно ужасом сжато, / Нас в потёмках принял челнок…». Музыка воссоздаёт грозный образ бушующего моря (реки), челна, который по воле стихии то низвергается в пучину вод, то взлетает ввысь (намёк на «Арион» Пушкина). Восходящая устремлённость, интенсивное развёртывание и последующее низвержение фактурных «волн» переданы с помощью арпеджированного движения по диссонантным гармониям с одновременными tremolo на звуках тех же аккордов (эффект закручивающихся гребней волн), сопровождаемых хроматическими тиратами и мотивом креста в басу. Мифологема грозы несёт в себе множество смыслов, знаменуя роковое предчувствие будущих трагедий, характеризуя катастрофические события настоящего и вызывая ужас и смятение героини.

Принцип воплощения «внешнего через внутреннее», жизненных перипетий судьбы – через подсознание и чувственные переживания – сохраняется до конца монооперы «Анна». Эпизод гибели мужа, поэта Николая Гумилёва возникает в инфернальном мистическом пространстве сна: героиня видит вернувшегося домой мужа в лохмотьях, он подаёт ей платок, чтобы она могла утереть слёзы. Состояние застылости, напряжённого оцепенения, перекликающееся с шубертовскими образами из вокального цикла

«Зимний путь» (№ 3 «Застывшие слёзы»), возникает благодаря остинатному повторению трёх лейтмотивов. Один – мотив предчувствия смерти как навязчивой идеи – воплощён в жанре колыбельной; её мелодия вырастает из опевания мотива креста, интонаций плача-причитания, мерного боя часов, вальсовых «осколков» вальсов. Другой – мотив-символ замкнутого круга со спадом и подъёмом по звукам тритона (вариант темы портрета). Третий – напряжённая трель в высоком регистре как символ перехода от осознаваемого к подсознательному и наоборот. Музыкально-поэтическим обобщением пережитого становится исполненная трагизма Колыбельная: «Над мостами полыньи дымятся, / Над кострами искры золотятся, / Грузный ветер окаянно воет, / И шальная пуля над Невою / Ищет сердце бедное твоё». Основная тема Колыбельной, с чертами оперного lamento, опеваниями нисходящих кварт и квинт, мотивом судьбы из Пятой симфонии Бетховена, излагается у оркестра. В вокальной партии преобладают покачивающееся движение, опора на распеваемый терцовый звук a-moll'ного трезвучия с секстой. В середине трёхчастной формы («Заплаканная осень, как вдова...») прорывается внутренний драматизм, накапливаемый на протяжении экспозиции. Драматическое нагнетание осуществляется посредством активного развития «обрывков» мазурки и кругообразного мотива (движущегося по тонам уменьшённого трезвучия) на фоне хорала в оркестре.

Подчёркнутым контрастом вторгается очередной эпизод, характеризующий революционные порывы масс первых послереволюционных лет. Здесь господствуют ритм бешеной скачки, узнаваемые интонации песен гражданской войны и 1920-х годов – «смутного времени», когда «…жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалиптического Бледного коня или Чёрного коня из тогда ещё не рождённых стихов. Всё несётся куда-то вперёд, а вокруг поэтессы лишь пустота да смертное одиночество» [3, с. 243]. Апокалиптическую картину дополняет мотив огня, «всполохи» которого насыщаются хроматизмами, вершинные точки «акцентированы» с помощью трелей.

Трагедии последующих лет обретают яркую жанровую характеристику-обобщение в скоморошьем плясовом наигрыше песни-частушки (с «отголосками» плачей-причитаний), которая обращена к печально знаменитому Ягоде: «Где те острова, где Ягода-злодей / Не гоняет людей к стенке...». Первый эпизод строится на романсных секстовых элементах с длительными распевами интонаций lamento и мотива креста («Ждать бы, ждать бы», «Секретаря»). Выделяя слово «Секретарь», Ахматова и Клиничев имеют в виду секретаря Генерального – И. Сталина, выносившего вместе с подручными смертные приговоры. Разгул террора сквозь призму песенно-плясового обобщения представлен «революционным праздником». На протяжении второго эпизода рондальной формы доминируют вопрошающий мотив со скачком на сексту/септиму и возвратным движением по гамме тон-полутон, имитацией игры на гармонике или баяне, а также распевы в стиле григорианских юбиляций, сменяющиеся повторением мотива креста.

Новый эпизод «Зачем вы отравили воду?.. / Зачем последнюю свободу / Вы превращаете в вертеп?» пронизывают героические маршевые фанфары, сопровождаемые барабанной дробью и плясовым мотивом в басу. Фраза «свободу... превращаете в вертеп» акцентируется противоположным смыслом цитаты на текст В. Маяковского: «Светить всегда, светить везде...». Последняя провозглашается на фоне устремлённой ввысь хоральной звучности (риторическая фигура catabasis) с маршевым пунктиром на словах «За то, что я верна осталась / Печальной родине моей!». Ариозо «Семнадцать месяцев кричу, / Зову тебя домой» запечатлевает неизбывную трагедию и ужас матери, переживающей арест и пытки сына в застенках НКВД: «Пред этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река». Тематизм этого сольного высказывания формируют интонации рыдания и плача-причета, объединяемые размеренной ритмической пульсацией «шествия на Голгофу».

Впечатляющая эпическая картина разворачивается в эпизоде о могучих берёзах – символах России, которые, как некогда друиды, хранят древнюю магическую энергетику и мощь нации. Волевые героические взлёты, в сопровождении барабанной дроби, ассоциируются с неисчерпаемыми внутренними силами народа, жанровые элементы сарабанды и мазурки символически указывают на связи двух миров – живых и мёртвых. Эту мысль продолжает Молитва «о душах близких на высоких звёздах», своеобразный синтез жанров хорала и колыбельной, звуковое пространство Вечного покоя. Молитву исполняет хор с закрытым ртом, мерно повторяя остинатные мотивы на тоническом органном пункте. Её тематизм включает в себя комплексы страдания и круга, лейтмотивы дождя, света, колокольного перезвона: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идёт». Там, на берегу реки, на ветвях плакучей ивы навечно осталась лира поэтессы, а «дождик слёз» воспринимается ею как «утешенье и благая весть». Мученическая судьба по-

эта уподобляется подвигу Спасителя – такова мысль автора, утверждаемая заключительными страницами монодрамы, которые описывают тихую кончину Ахматовой и возглашают гимн всем поэтам, принявшим на себя в XX столетии терновый венец Иисуса Христа. Этот вершинный момент монодрамы запечатлён в эпизоде «Колокола». Его звуковое пространство охватывает пять колокольных пластов. Вокальная партия синтезирует терцовые, квинтово-секстовые лейтинтонации, трихордные и поступенные кругообразные мотивы, пронизывающие всю оперу. В поэтическом тексте противостоят друг другу концепционные полюса смерти («Ржавеет золото и истлевает сталь, / Крошится мрамор – к смерти всё готово») и бессмертия. Приоритет духовности и Веры подчеркнут прославлением Слова («И долговечней – царственное Слово»). Оркестровая кульминация развёртывается на политональном сопряжении cis-moll – A-dur – E-dur – fis-moll и достигает пределов звучности на битональном «фундаменте» cis–fis. Звонные пласты разрастаются за счёт октавных и трезвучных дублировок, ритмического и темпового ускорения (ц. 92). В начале репризы громкость внезапно спадает до *pp*, интервалика «кругообразных» перезвонов сближается с нонаккордовой структурой. Затихающие перезвоны на трезвучиях cis и fis словно растворяются в пространстве инобытия. Во второй половине сочинения лейтжанрами становятся хорал, марш, колыбельная, разнообразные элементы колокольных перезвонов, которые до тех пор лишь оттеняли кружение вальсов и мазурок. Важное значение приобретают здесь лейтмотивные связи. Как и в «Страстях по Марине», композитором выстраивается концепция религиозно-философской трагедии с итоговой зоной Просветления.

Смело и очень неожиданно выстроено либретто обоих «Страстей». Называя так обе монодрамы, композитор не только заостряет психологические конфликты, но и фактически намечает параллель с жанром пассиона. В особенности это характерно для «Страстей», посвящённых Марине Цветаевой. Здесь есть партия чтеца (в духе ораториального testo) – ритмизированное воспроизведение фрагментов из писем, воспоминаний, записок поэтессы. В драматургический процесс «инкрустированы» стихи, подобно тому, как в баховских пассионах используются хоралы. Оркестр наделён сквозной функцией, аналогичной хору пассионов. К тому же «Страсти по Марине» рассказывают о мученической жизни и творчестве, пронизанном предчувствиями близящейся смерти. (Если бы Цветаева была монахиней ордена францисканцев, то, возможно, все ужасные муки и страдания воспринимались бы ею как высшая радость и блаженство.) Поэтесса была искренне верующим человеком; при этом многие поступки Марины объяснялись её взрывным, стихийным характером. Итак, Жизнь, Смерть, Любовь и Вера – основные образы-символы указанных «Страстей». С ранней юности Цветаеву преследовали постоянные размышления о смерти, что в определённой степени ускорило её гибель. После вступления оперу открывает знаменитое стихотворение «Уж сколько их упало в эту бездну,/ Разверстую вдали! / Настанет день, когда и я исчезну / С поверхности земли. / Застынет всё, что пело и боролось, / Сияло и рвалось…». Через всё творчество Цветаевой проходит красной нитью тема Веры. В опере звучат строки о «Богородице, раскинувшей покров», о Москве, которая противопоставляется Петербургу как «город куполов» и колоколов, «сорока сороков» церквей, как оплот Веры; символическое значение приобретает сон Марины с появляющимся Христом – Спасителем в терновом венце. Финал сочинения мифологизирует смерть героини посредством цветаевского же цикла о погрузившейся в сон Белоснежке, украшенной венком и букетом незабудок, – подле гроба плачет сказочный гном, держа в руках белую ленту и ожидая её пробуждения.

Композицию монодрамы «Страсти по Марине» образуют десять драматургических эпизодов. Временны*е* процессы тяготеют к дискретности, полихронный векторный процесс воспоминаний и писем включает в себя последовательность эпизодов, соответствующих событиям жизни (прямой вектор) и соотносимых с ретроспективой творчества, с воспоминаниями о пережитом (обратный вектор). В частности, большое значение приобретают возвратные временны*е* «петли»: динамика развития вновь и вновь приводит к письму Берии, написанному Мариной после ареста мужа. Фрагменты писем и воспоминаний исполняются чтецом. Ритмизированной речи его партии сопутствуют песни, стихи Марины, образуя неразрывную целостность в смысловом и интонационно-морфологическом планах. Заметим, что, в строгом соответствии с законами поэтического символизма, композитор постоянно заботится о звуковой полифонии. Показательно стремление к органичному взаимодействию ритмодекламации и приёма, напоминающего Sprechschtimme Шёнберга, с интонационной линией вокальной партии героини; составляющие элементы названной партии – декламационный речитатив, ариозные, романсные и песенные фрагменты. Автор омузыкаливает прозу и стихи, добиваясь

неразрывности поэзии и музыки, выделяя словесные фрагменты, произносимые чтецом.

Центральное значение в опере приобретает очень глубокое по мысли и, вместе с тем, предельно наивное письмо Марины к Берии, наделяемое ролью исторического документа. В этом письме она бесстрашно и безоглядно вспоминает отца и мать, эпизоды своей жизни, раскрывая душу человеку, уже погубившему её мужа (о чем поэтесса ещё не знает). Так, рассказывая об отце, Марина характеризует его как директора Румянцевского музея, создателя Музея изящных искусств, профессора МГУ, здесь же описывается церемония открытия Музея, приезд императора в окружении «ангельского сонма» его дочерей. Две детали, красная дорожка и лестница, превращаются в мифологемы – пластические символы. Лестница есть символ славы и признания отца Марины, позднее предстающий лестницей в Небо для них обоих. В последующем развитии красный цвет становится одним из символов смерти и любви; это цвет ран и крови, кровавого заката, цвет поцелуев, коралловых губ и коралловых крестов. Очередной фрагмент письма к Берии – рассказ о матери, Марии Александровне, талантливой пианистке, выпускнице консерватории, больной чахоткой. Марина вспоминает три эпизода её гениальной игры на рояле: дома в Москве, в пансионе в Италии и предсмертный эпизод в Рузе, после которого она умерла.

Ряд поэтических фрагментов предваряет дальнейшее чтение письма. Героиня рассказывает о своём муже, кристально чистом человеке Сергее Эфроне, о дочерях, прежде всего – о страстно любимой и необычайно одарённой Ариадне. Эпизоды, расположенные в начале и ближе к концу оперы, посвящены творчеству. При этом размышления Марины о перипетиях творческого процесса чередуются с признаниями в любви к мужу (эпизод стихотворения «Арлекин») и к сыну (предсмертная записка).

Музыкальные эпизоды периодически возвращаются с новыми текстами, новыми мелодическими вариантами, иногда – с точными репризами. Среди упомянутых эпизодов есть трёхчастные, куплетные, разработочные. Между ними возникают смежные связи, подобно вокальным циклам и сюитам. В структуре музыкальной композиции запечатлена фигура круга, сочетаемая со спиралью драматургического развёртывания. Кроме того, используется лейтмотивная система. Здесь можно выделить лейтмотивы тревоги, тему любви, комплекс рока-судьбы, лейтмотив страдания, лейтмотив мук творчества (сочиняя стихи, Марина «разбивала сердце вдребезги»), мотив бичевания (аллюзия, отсылающая к пассионам И. С. Баха). В качестве лейтинтонации используются мотивы креста, круга, lamento, сострадания. Лейтжанровое значение приобретают русские протяжные песни, плачи-причеты, колыбельные и молитвы, барабанный бой и фанфара, маршевость (похоронный марш), жанровые элементы сарабанды. Все они корреспондируют и с отдельными сторонами характера Марины, и с её эпохой, её собственным народом, который так и не понял до мозга костей русскую, российскую поэтессу.

Многопланово построение художественного пространства оперы. Всё происходящее как бы проецируется через душевные переживания героини, её мысли и реакции на события внешнего мира. При этом указанные процессы взаимно пересекаются: проявления эмоций, отклики на стихи в музыке, порождённые реальными событиями письма-воспоминания соотносятся с тайным пространством снов и мистических встреч (любовный эпизод с Арлекином – воспоминание о супруге). В завершающих эпизодах осуществляется переход в мифологически-сказочное бытие. Именно здесь достигается катартическое Просветление–Преображение, героиня обретает покой и умиротворение. Подобный финал свидетельствует об утверждении авторского концепционного варианта христианской, точнее – *религиозно-философской трагедии*. Опера завершается лейттемой любви и автоцитатой из балета «Тихий Дон» (любовная сцена Григория и Аксиньи).

На протяжении «Страстей по Марине» психологические, мистические, символические линии в музыке противостоят друг другу. Тем самым в сочинении суммируются *концепции рока, любви и смерти, экзистенциальной и религиозно-философской трагедии, пассионов, вследствие чего «Страсти по Марине» обладают качеством полижанровости. Автор синтезирует принципы драматургии целого ряда театральных жанров – психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста*[1], *черты символического театра.* Континуальная симфонизация, охватывающая весь художественный процесс, способствует структурной целостности, сопрягает напряжённую динамику драматургии с логической упорядоченностью музыкальных форм[2]. Огромное обобщающее значение в драматургии и музыкально-тематической организации целого имеют *образы-символы круга и спирали*. Общий композиционный план тяготеет к *концентричности* и содержит черты *множественного рондо*, символизирующего идею рокового круга, из которого не может выбраться героиня, – только смерть прерывает это кружение.

Оперный диптих Л. Клиничева, посвящённый двум великим поэтам России XX века, – драматургически оригинальное сочинение, представляющее собой законченные портреты Анны Ахматовой и Марины Цветаевой. Композитор открывает новые грани их творческого облика в контексте трагических судеб героинь, порой освещаемых с неожиданной стороны. Выбор стихов представляет собой в каждом случае масштабную репрезентацию поэтического наследия А. Ахматовой и М. Цветаевой, раскрывая неповторимую многогранность индивидуального духовного мира, запечатлённого в художественной форме. Несомненно, эти замечательные произведения Л. Клиничева станут важной страницей в развитии донского и российского музыкального театра, займут достойное место в современном оперном репертуаре.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Для романтической трагедии рока XIX столетия характерно переплетение действенного и мистического уровней драматургии; при этом мистический уровень репрезентируется в галлюцинациях, снах, видениях героев, постепенно становясь явью.

[2] См. обоснование, приводимое в нашей работе [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калошина Г.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 42–47.
2. *Павловский А.* Анна Ахматова: книга для учителя. М.: Просвещение, 1991. 192 с.
3. *Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие: Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М.: Радуга, 1991. 384 с.
4. *Цветаева М.* Стихотворения. Поэмы / составитель А. А. Саакянц. М.: Правда, 1991. 688 с.

REFERENCES

1. *Kaloshina G.* Raznovidnosti protsessov simfonizatsii vo frantsuzskoy opere i oratorii XX – nachala XXI vekov [Varieties of Symphonization Processes in the French Opera and Oratorio of the XXth and early XXst Centuries]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2014. No. 2. P. 42–47.
2. *Pavlovskiy A.* Anna Akhmatova: Kniga dlya uchitelya [Anna Akhmatova: A Book for Teachers]. Moscow: Prosveschenie Press, 1991. 192 p.
3. *Kheit A.* Anna Akhmatova: Poeticheskoe stranstvie: Dnevniki, vospominaniya, pis'ma A. Akhmatovoy [Anna Akhmatova: A Poetic Journey: Diaries, Memoires, Letters by A. Akhmatova]. Moscow: Raduga Press, 1991. 384 p.
4. *Tsvetaeva M.* Stikhotvoreniya. Poemy [Rhymes. Poems]. Compiled by A. Saakyants. Moscow: Pravda Press, 1991. 688 p.

ОПЕРНЫЙ ДИПТИХ ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА «СТРАСТИ ПО АННЕ И МАРИНЕ»

Статья посвящена одному из недавно завершённых музыкально-театральных произведений ростовского композитора Л. Клиничева. Автор статьи рассматривает оперный диптих «Страсти по Анне и Марине» в неразрывной сопряжённости образно-эмоционального строя и важнейших принципов драматургии и композиции. В частности, подробно анализируется сюжетная основа цикла, связанная с жизнью и творчеством великих русских поэтов XX века – Анны Ахматовой и Марины Цветаевой. Характеризуемое произведение рассматривается исследователем с точки зрения полижанрового театра. Выявляются особенности драматургии указанного цикла, присущие различным жанрам, прежде всего – индивидуально претворяемой христианской (религиозно-философской) трагедии. Автор статьи проводит параллели между традиционными пассионами и «Страстями по Анне и Марине». Анализ музыкального содержания, драматургии и символических пластов диптиха корреспондирует с материалами из писем, дневников, стихотворений А. Ахматовой и М. Цветаевой, так или иначе вовлекаемыми в художественное пространство указанного произведения.

Ключевые слова: Л. Клиничев, музыкальный театр, опера, диптих «Страсти по Анне и Марине», А. Ахматова, М. Цветаева, христианская трагедия.

OPERA DIPTYCH «ANNA AND MARINA PASSIONS» BY LEONID KLINICHEV

The article is devoted to one of the musical-theatrical works which are recently completed by the Rostov composer Leonid Klinichev. The author of the article examines the opera diptych «Anna and Marina Passions» from a position of indissoluble connection between their imaginative-emotional order and basic dramaturgical and composition features. In particular the plot base of the cycle which is bounded up with a life and creative activity of the XXth century great Russian poets Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva is analysed in detail. The defined musical work is considered by the researcher from the standpoint of the polygenre theatre. The dramaturgical peculiarities of the mentioned cycle inherent in different genres (to begin with individually realized Christian, or religious-philosophical, tragedy) are revealed. The author of the article draws a parallel between traditional musical passions and «Anna and Marina Passions». The analysis of musical content, dramaturgy and symbolic layers of the diptych corresponds with the materials from letters, diaries, poems by Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva, one way or another involved in the artistic space of the named work.

Key words: L. Klinichev, musical theatre, opera, diptych «Anna and Marina Passions», A. Akhmatova, M. Tsvetaeva, Christian tragedy.

Калошина Галина Евгеньевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: karaman86@yandex.ru

Kaloshina Galina E.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music history
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: karaman86@yandex.ru

В. В. УШЕНИН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МИХАИЛ ФЁДОРОВИЧ ВНУКОВ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Имя Михаила Федоровича Внукова с полным основанием занимает почётное место в летописи донского баянного исполнительства. Профессиональные достижения музыкантов-баянистов нашего региона сегодня, бесспорно, признаны во всём мире. Их современные успехи опираются на энтузиазм и подвижнический труд предшественников – тех, кто стоял у истоков Ростовской баянной школы.

Зарождение профессиональной системы обучения баянистов на Дону принято датировать 1930 годом, когда в Ростовском музыкальном техникуме был открыт класс баяна. Стране требовались педагоги, получившие специальное музыкальное образование, способные активно участвовать в культурной жизни, содействовать общему подъёму художественного творчества.

Музыкальный техникум в Ростове-на-Дону долгое время оставался единственным музыкальным учебным заведением в области, где осуществлялась профессиональная подготовка музыкантов-баянистов. Первые учащиеся в классе баяна были преимущественно выходцами из семей рабочих, одарёнными людьми, по зову таланта пришедшими в новое развивающееся искусство (благодаря путевкам-приглашениям, рассылаемым музыкальным техникумом по предприятиям области, или в качестве победителей смотров художественной самодеятельности, рекомендованных и направляемых на учёбу конкурсными жюри). Не имея начального музыкального образования, баянисты поступали на подготовительное отделение, а нередко и продлевали обучение ещё на год или два.

«По ряду причин многим в указанный период не удавалось окончить музыкальный техникум. Прежде всего, это объяснялось нелёгкими условиями жизни. Учащиеся получали очень маленькую стипендию. Питание в студенческой столовой было весьма скудным. Будущим музыкантам-профессионалам приходилось перебиваться случайными заработками или "кормиться" с помощью своего инструмента, играя в клубах, в художественной самодеятельности, в джаз-ансамблях при кинотеатрах, на различных праздниках и торжествах. Многие баянисты не имели собственных инструментов, будучи вынужденными заниматься на казённых.

Вместе с тем, не очень ясной была перспектива учебы: до 1937 года класс баяна в Ростове-на-Дону функционировал только в музыкальной школе Андреевского района, отношение музыкантов других специальностей к названному инструменту как малоподходящему для занятий серьёзной музыкой не благоприятствовало росту престижности этой профессии. В восприятии широкой аудитории баян продолжал оставаться средством развлечения и увеселения. Вот почему, проучившись в музыкальном техникуме 2–3 года и овладев необходимыми навыками игры на инструменте, некоторые баянисты бросали учёбу.

Но, пожалуй, главной причиной, из-за которой в течение предвоенного десятилетия музыкальный техникум окончило всего 10 специалистов по классу баяна, следовало признать международную обстановку того времени. В 1939 году военнообязанные юноши – учащиеся I, II, III курсов техникума – были призваны в ряды Красной Армии. Лишь немногим молодым музыкантам удалось преодолеть многочисленные препятствия и получить до войны среднее специальное образование» [4, с. 39–40].

На протяжении послевоенных лет, благодаря небывалому взлёту интереса к народным инструментам со стороны широких масс, информационной и идеологической поддержке государственных структур, наметился ощутимый подъём в сфере баянного исполнительства. В 1950–1960-е годы баян стал неотъемлемой частью культурной жизни народа. Он постоянно звучал по радио и телевидению, украшая праздничные мероприятия и придавая разнообразие досугу наших соотечественников. Звуки баяна, связанные с историей целого поколения, порождали воспоминания о минувших довоенных и военных годах, поднимали настроение.

На волне огромной популярности инструмента весьма динамично развивалось обучение баянистов. Многие родители мечтали о том, чтобы их дети основательно овладели навыками игры на баяне, получив полноценное музыкальное образование. Наряду с многочисленными

кружками, классы баяна были открыты во всех музыкальных школах области, а соответствующие конкурсы при поступлении достигали 5–7 человек на место. Столь массовый интерес к инструменту позволял педагогам отбирать наиболее талантливых детей, формируя их профессиональную ориентацию. Многие одарённые молодые музыканты посвящали свою жизнь баянному искусству, усматривая в этой профессии реальные перспективы для творческой самореализации.

Значительная роль в процессе становления и развития баянного исполнительства на Дону принадлежала многоопытным музыкантам-практикам, получившим многогранную профессиональную закалку в годы войны, а затем – соответствующее образование в музыкальном училище. Благодаря усилиям замечательных педагогов А. Н. Крахоткиной, В. И. Гладких, А. И. Дядченко, М. Ф. Внукова, В. А. Анина, Б. А. Булгакова, Н. П. Горбачёва, Б. Ф. Роганова и других в донском регионе шаг за шагом создавалась система обучения, которая демонстрировала высокую эффективность. Уже в конце 1950-х годов выпускники музыкальных школ, поступавшие в музыкальные училища, имели достаточно серьёзную профессиональную подготовку, хорошо владели инструментом, исполняли разнообразный репертуар, включающий не только обработки народных песен и переложения классики, но и оригинальные сочинения.

К числу педагогов-энтузиастов, прокладывавших пути развития донского баянного исполнительства в упомянутые годы, принадлежал и первый учитель автора этих строк – Михаил Федорович Внуков (1915–1996).

В жизни каждого человека встречаются люди, о которых с благодарностью вспоминаешь потом всю жизнь. Очень часто эти воспоминания связаны с именем первого учителя, который ввёл тебя в прекрасный мир музыки, помог понять её и полюбить всей душой. Не только профессиональные музыканты, но и те, кто впоследствии избрал другую специальность, с большой теплотой говорят о своём учителе М. Ф. Внукове[1].

Первые уроки, первые шаги в музыке… Этот высокий и сильный человек с ласковым прищуром глаз всегда увлекал своих воспитанников взволнованной, непосредственной передачей исполняемой музыки. Жест педагога, его мимика, напевание, показ неизменно воодушевляли, захватывали, побуждали ученика к предельной активности в репетиционной работе.

Михаил Фёдорович относился к своим подопечным с большой заинтересованностью. Он считал, что музыка способна найти отклик в душе любого ребёнка. С кем бы ни занимался М. Ф. Внуков, он старался добиться максимальной отдачи ученика. В каждого юного баяниста Михаил Фёдорович вкладывал своё отношение к инструменту и горячую любовь к народному искусству. Как правило, на уроках звучало много музыки. Прекрасный исполнитель, М. Ф. Внуков мог безукоризненно сыграть любое из осваиваемых в классе произведений. Большое внимание уделялось регулярным сценическим выступлениям учащихся: в клубах, на фабриках и заводах, в парках на летней эстраде. Особенно почётными и ответственными считались выступления в отчётных концертах школы.

Сам М. Ф. Внуков получил первые уроки музыки от отца, баяниста-любителя. После окончания фабрично-заводского училища Михаил начал свою трудовую деятельность слесарем на Лензаводе, где активно участвовал в самодеятельности. Только в 1936 году, по комсомольской путёвке, М. Внуков был принят на подготовительный курс Ростовского музыкального техникума.

В 1939 году Михаила призвали в армию. Война застала М. Ф. Внукова в городе Львове, где он проходил действительную военную службу. В первые годы войны Михаил с оружием в руках сражался на фронте, принимал участие в обороне Киева и Москвы. Затем командование поручило Михаилу организовать фронтовую концертную бригаду. Поручение было успешно выполнено, и вскоре начались импровизированные выступления в минуты затишья.

Приведём один из многочисленных эпизодов фронтовой жизни тех лет, рассказанных М. Ф. Внуковым: «Декабрьское Подмосковье 1941 года. Приказ – поиграть на баяне воинам передовой обороны. “Поднять дух, согреть душу солдату”, – напутствовал политрук. И вот я с баяном за спиной, обёрнутым в плащ-палатку, певец Костин, чтец Родос под огнём ползком стали пробираться на передовую. Тесно прижавшись друг к другу, ждали нас в переполненной землянке бойцы. Забрались в землянку, развернули инструмент, хотели повеселить бойцов, а баян – “пшш... пшш...”. Все расхохотались. Что же такое? А играть-то, выходит, и не на чем. “Хорошо, что баян! А так бы вы живыми не пришли к нам... Ну, это дело поправимое”. Бойцы из ватника достали клок ваты, заткнули дыру, и мы всё же дали концерт. Радости, веселью не было конца. В эти минуты мы все чувствовали, как на фронте необходима музыка. В программе концерта были стихи и песни о Родине, а также всё, что просили бойцы» (цит. по: [3, с. 43]).

Во время битвы за Москву фронтовая концертная бригада под руководством М. Ф. Вну-

Класс М. Ф. Внукова в ДМШ им. М. Ипполитова-Иванова. 1954/55 уч. год

кова давала концерты для раненых в госпиталях, воинских частях, на военных заводах. И позднее Михаил выступал в составе подобных бригад на различных фронтах; довелось ему побывать и в блокадном Ленинграде, и в партизанском крае – Белорусии. В 1944 году М. Ф. Внуков был направлен во вновь сформированный джаз-ансамбль Железнодорожных войск СССР, где и выступал до Победы и последующей демобилизации.

Бойцы из джаз-ансамбля были настоящими профессионалами – сами сочиняли стихи и музыку, виртуозно владели музыкальными инструментами. Михаил Фёдорович также участвовал в пополнении ансамблевого репертуара. Им были написаны и исполнялись песни «Баллада о Герое Советского Союза Викторе Мирошниченко», «Боевой подруге», а также «Фантазия на темы песен о Советской Армии» для баяна.

В 1944 году на одном из концертов джаз-ансамбля Железнодорожных войск присутствовал легендарный генерал В. И. Чуйков. Из воспоминаний Михаила Фёдоровича: «Идёт концерт. Вдруг налёт авиации противника. Все заёрзали. Чуйков встаёт и говорит: "Кто здесь не сталинградец? Ну-ка, сели все! Продолжайте, товарищи". А когда мы закончили, Чуйков встал и сказал: "Слышали, как играли? Вот мы пойдём сейчас в бой и так "сыграем", чтобы фрицы запомнили на долгие годы" (цит. по: [3, с. 43]).

М. Ф. Внуков был награждён боевыми медалями «За оборону Москвы», «За оборону Киева», «За победу над Германией».

По окончании войны он продолжил обучение в Музыкальном техникуме, который закончил в 1948 году. Затем Михаил Фёдорович работал преподавателем и заведующим учебной частью в Школе-интернате инвалидов Великой Отечественной войны, где создал оркестр тембровых гармоник. Оркестранты играли тогда на инструментах Московской экспериментальной фабрики; в комплект инструментов входили пикколо, прима, альт, баритон, контрабас. Коллективом исполнялись классические и современные произведения: «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» М. Мусоргского, «Тореадор и Андалузка» из сюиты «Костюмированный бал» Ант. Рубинштейна, «Марш танкистов» С. Чернецкого, "Эх, дороги" А. Новикова и другие.

С 1951 года, вплоть до выхода на пенсию, М. Ф. Внуков преподавал в ростовской ДМШ имени М. Ипполитова-Иванова. В указанный период только начиналось формирование методических основ профессиональной подготовки баянистов, разрабатывались программные требования, активизировался поиск учебного и концертного репертуара. Педагоги музыкальных школ в работе с детьми ориентировались, как правило, на собственный исполнительский опыт и приобретаемые со временем практические навыки обучения. Несколько лет спустя, в 1957 и 1961 годах, были опубликованы первые типовые программы по классам баяна и аккордеона для ДМШ (см.: [1; 2]). Тем не менее,

Оркестр баянистов ДМШ им. М. Ипполитова-Иванова под руководством М. Ф. Внукова. 1970 год

преподавателям в ту пору многое приходилось создавать самостоятельно: разрабатывать свои оригинальные методики, выполнять переложения пьес, хорошо звучащих на готовом баяне, сочинять упражнения, этюды на различные виды техники, обработки народных мелодий. Разумеется, большим подспорьем для педагогов служили аналитическое осмысление достижений фортепианной и скрипичной методики, специфических репертуарных требований музыкальных школ и, в первую очередь, исполнительской практики послевоенных лет.

Определённый вклад в создание методики начального обучения баянистов (аккордеонистов) внёс и Михаил Фёдорович Внуков. Сохранились тетради, в которых он из года в год фиксировал свои педагогические и методические достижения, наброски авторской «Школы», включающей в себя комплексы упражнений, рекомендации к разучиванию гамм в различных ритмических последовательностях и штриховых комбинациях, к наращиванию технических навыков посредством изучения определённых этюдов. Михаил Фёдорович уделял большое внимание постановке исполнительского аппарата, удобству пальцевых движений на клавиатуре, поиску рациональных аппликатурных вариантов, достижению выразительного звучания. Созданная им методика оснащала ученика значительным техническим багажом и способствовала уверенному владению инструментом.

Педагогический опыт М. Ф. Внукова представлялся коллегам чрезвычайно ценным и актуальным. Михаила Фёдоровича регулярно приглашали для оказания методической помощи молодым преподавателям. Как и другие авторитетные специалисты региона, М. Ф. Внуков выступал с докладами на методических чтениях и семинарах, проводимых в указанный период[2]. Темы докладов освещали актуальную проблематику, живо интересовавшую музыкантов-педагогов: «О репертуаре для баянистов – учащихся ДМШ», «Методика начального обучения», «Методика изучения гамм», «Работа с перспективными учащимися», «Методика индивидуального обучения», «Работа педагога с учеником перед экзаменом», «Чтение нот с листа»[3].

В педагогической и концертной практике были весьма популярны принадлежащие М. Ф. Внукову обработки народных мелодий («Яблочко», «Коробейники», «Светит месяц», «Камаринская» и другие), переложения и транскрипции для дуэтов и трио баянистов, а также многочисленные этюды на различные виды техники. Именно в музыкальной школе наиболее полно и многогранно реализовался педагогический и организаторский талант М. Ф. Внукова. Он одним из первых в области создал и возглавил школьный оркестр баянистов. В дальнейшем, исходный состав коллектива претерпевал изменения, пополняясь новыми учениками, и руководителю нужно было заинтересовывать каждого из них, вовлекать в процесс оркестро-

вого музицирования. Вот почему, ориентируясь на уровень подготовки юных музыкантов, М. Ф. Внуков из года в год создавал очередные аранжировки и инструментовки. Достаточно упомянуть обработки русских народных песен «Вейся, вейся, капустка», «Куда милый скрылся», «Во сыром бору тропинка», «Во поле берёза стояла», транскрипции популярных классических и современных сочинений – Увертюры из кинофильма «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского, Вальса из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, «Гимна великому городу» из балета «Медный всадник» Р. Глиэра, Вступления к опере «Хованщина» М. Мусоргского, «В ауле» из «Кавказских эскизов» М. Ипполитова-Иванова, «Утра» и «Танца Анитры» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Грига, «Концертной пьесы» С. Коняева и других.

Процитируем фрагмент из воспоминаний С. И. Бланка – известного донского педагога-баяниста, выпускника ДМШ имени М. Ипполитова-Иванова: «Нам повезло, что мы занимались у М. Ф. Внукова, который в своей практической деятельности опирался на методику пианистов и скрипачей. Он постоянно говорил: “Учитесь у пианистов”, и нередко, работая в классе над фортепианными пьесами, приводил своих учащихся на консультации к педагогам-пианистам – прежде всего к Вере Михайловне Клячко, которую он очень уважал. Мои занятия по специальности проходили успешно. Уже со второго класса Михаил Фёдорович взял меня в свой баянный оркестр, в составе которого я в конце года выступал на отчётном концерте. Оркестр в ту пору был небольшой – 12 человек. Михаил Фёдорович сам инструментовал яркие, интересные произведения, в основном классические пьесы и обработки народных мелодий. Мы переиграли оркестром много разнообразной музыки, причём не только в процессе подготовки к концертам, но и просто знакомясь с различными сочинениями.

Большое место в педагогической практике М. Ф. Внукова занимало обучение навыкам ансамблевой игры. Будучи прекрасным баянистом-исполнителем, он всегда тяготел к этой форме музицирования. Мне запомнились его дуэт с Я. М. Лихно, а позднее – трио в составе: М. Ф. Внуков (1-й баян), Я. М. Лихно (2-й баян), В. Д. Гусь (3-й баян). Нас он также приучал играть в ансамблях. Вспоминаю трио в составе: Сергей Бланк, Михаил Супруненко, Владимир Ушенин, – которое выступало и на отчётных концертах, и по Ростовскому телевидению» (цит. по: [1, с. 141–142]).

Иная грань педагогического таланта М. Ф. Внукова акцентируется в мемуарных заметках В. П. Володина, директора музыкальной школы имени М. Ипполитова-Иванова с 1983 по 2000 годы: «Мне повезло в жизни. Не только потому, что я сам когда-то был учеником Михаила Фёдоровича, что именно он привил мне любовь к музыке, помог стать музыкантом-профессионалом, но и потому, что более 15 лет я проработал рядом с ним, что в своей работе пользовался постоянной поддержкой, вниманием, советами этого опытнейшего педагога.

С самого начала моей педагогической работы Михаил Фёдорович взял надо мной шефство, помогая в самых различных вопросах: в подборе репертуара, в трактовке различных произведений, в умении найти контакт с учащимися. Такая поддержка для молодого преподавателя очень важна. Она помогает обрести уверенность в себе, укрепиться в сознании полезности своего труда.

За годы совместной работы я многому у него научился: требовательности к себе и другим, дисциплинированности и аккуратности, полной самоотдаче в занятиях любимым делом, а главное – готовности в любой момент прийти на помощь, дать ценный совет, поделиться опытом с молодым коллегой. Поэтому не только я считаю себя учеником М. Ф. Внукова, то же самое могут сказать и другие педагоги нашей школы. И в этом смысле можно смело утверждать, что Михаил Фёдорович является одним из зачинателей такого движения, как наставничество» (цит. по: [2, с. 137]).

Шефство М. Ф. Внукова над молодыми педагогами не ограничивалось рамками одной музыкальной школы. Многие педагоги-баянисты Ростовской области стремились побывать у него на уроках, поучиться педагогическому мастерству. Не случайно в течение десяти лет М. Ф. Внуков возглавлял областную секцию баянистов и аккордеонистов.

В разных регионах нашей страны работают сегодня многие бывшие ученики Михаила Фёдоровича. Выпускниками его класса являются около 130 баянистов, 70 из которых (более половины!) стали профессиональными музыкантами. Среди них: заслуженный артист России, кандидат искусствоведения, профессор Ростовской консерватории В. В. Ушенин, заслуженные работники культуры Российской Федерации доцент С. И. Бланк, В. Г. Скиба, В. П. Володин, преподаватели детских музыкальных школ В. В. Браславский, Е. И. Кириченко, В. Ф. Зотова, преподаватель Ростовского колледжа культуры М. Б. Супруненко, солист Краснодарской филармонии В. В. Игнатов и другие. Все они старались навещать своего педагога, выражая бесконечную благодарность первому учителю. Такие

встречи не только были приятны Михаилу Фёдоровичу – в процессе общения он стремился почерпнуть для себя что-то новое, интересное в профессиональном отношении. Именно в постоянном поиске, саморазвитии, в стремлении к совершенству и заключался секрет педагогического мастерства, неизменной творческой молодости М. Ф. Внукова.

3 октября 2015 года, в день рождения Михаила Фёдоровича, в музыкальной школе имени М. Ипполитова-Иванова состоялся вечер памяти замечательного педагога, посвятившего свою жизнь формированию основополагающих принципов и поступательному развитию донского профессионального исполнительства на баяне, воспитанию юных музыкантов. Этому событию предшествовали тематическая радиопередача (автор и ведущая программы «Музыкальная гостиная» – кандидат искусствоведения, доцент Ростовской консерватории Наталья Мещерякова) и телепрограмма, подготовленные журналистами региональной телерадиокомпании «Дон ТР».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Порой благодарные ученики стремились высказать своё отношение к любимому педагогу в поэтической форме (см., в частности, одно из любительских стихотворений, преподнесённых М. Ф. Внукову, – [3, с. 135]).

[2] К примеру, одно из подобных мероприятий именовалось «Кустовым творческим собранием педагогов-музыкантов “Педагогические чтения” (12–18 июня 1961 г., Ростов-на-Дону)».

[3] Рукописи вышеперечисленных докладов хранятся в личном архиве Н. М. Внукова – сына Михаила Фёдоровича.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программа по классу аккордеона для детских музыкальных школ / под ред. А. М. Мирека. М.: Советская Россия, 1961. 32 с.
2. Программа по классу баяна для детских музыкальных школ-семилеток / под ред. А. П. Басурманова, Н. Я. Чайкина. М.: Минкульт СССР, 1957. 52 с.
3. *Ушенин В.* Из истории баянного исполнительства на Дону: Очерки, статьи, воспоминания. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 175 с.
4. *Ушенин В.* Народно-инструментальное искусство на Дону: становление и развитие: моногр. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2012. 146 с.

REFERENCES

1. Programma po klassu akkordeona dlya detskikh muzykal’nych shkol [Accordion Class Syllabus for Child Music Schools]. Edited by A. Mirek. Moscow: Sovetskaya Rossiya Press, 1961. 32 p.
2. Programma po klassu bayana dlya detskikh muzykal’nykh shkol-semiletok [Bayan Class Syllabus for Child Music Seven-Year Schools]. Edited by A. Basurmanov, N. Tchaykin. Moscow: USSR Ministry of Culture, 1957. 52 p.
3. *Ushenin V.* Iz istorii bayannogo ispolnitel’stva na Donu [From the History of Bayan Performing Art in the Don Region]: Essays, Articles, Memoires. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 1999. 175 p.
4. *Ushenin V.* Narodno-instrumental’noe iskusstvo na Donu: stanovlenie i razvitie [Folk Instrumental Music Art: Formation and Development]: monograph. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2012. 146 p.

МИХАИЛ ФЁДОРОВИЧ ВНУКОВ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Статья посвящена известному донскому музыканту, педагогу-баянисту Михаилу Фёдоровичу Внукову (1915–1996), чей персональный вклад в становление и развитие баянного и народно-оркестрового исполнительства на Дону, формирование оригинальной методики обучения юных инструменталистов в ДМШ представляется весьма значительным. На протяжении около полувека М. Ф. Внуков преподавал в ростовской музыкальной школе им. М. Ипполитова-Иванова; его выпускниками стали более 130 учащихся-баянистов, многие из которых избрали музыку своей профессией. Автором статьи обозначаются важнейшие этапы творческого пути, пройденного М. Ф. Внуковым, характеризуются его приоритетные педагогические установки, основные достижения в просветительской и организационно-методической работе. Особое внимание уделено целенаправленному развитию традиций, заложенных видным педагогом-энтузиастом, в профессиональной деятельности учеников М. Ф. Внукова – известных отечественных музыкантов-исполнителей, преподавателей, методистов.

Ключевые слова: М. Ф. Внуков, баянно-аккордеонное исполнительство на Дону, методика преподавания игре на баяне, донские педагоги – баянисты/аккордеонисты.

MIKHAIL VNUKOV (TO THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

The article is devoted to the famous Don musician, the pedagogue and bayan player Mikhail Vnukov (1915–1996) whose personal contribution to the making and development of bayan and folk-orchestral performing art in Don region, forming of the original bayan-training method conformably to young instrumentalists education at a child music school is highly significant. M. Vnukov was a trainer at the Rostov Music M. Ippolitov-Ivanov School for a period of about half a century. More than 130 pupils were his school-leavers many of which chose music as the profession. The author of the article emphasizes the most important stages of the creative road that was traveled by M. Vnukov and characterizes the priority pedagogical lines and principal achievements of the latter in the elucidative and organization-methodic work. The special attention is paid to the purposeful development of traditions that were laid by the eminent pedagogue-enthusiast in the professional activities of his learners, the well-known musicians-performers, teachers, methodologists.

Key words: M. Vnukov, bayan/accordion performing art at the Don region, bayan-training method, the Don teachers – bayan/accordion players.

Ушенин Владимир Васильевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры баяна и аккордеона
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vladimir.ushenin@gmail.com

Ushenin Vladimir V.
PhD in Art Studies, Professor of the Department of Bayan and accordion
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vladimir.ushenin@gmail.com

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производятся её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.

Затем статья направляется на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции издания в течение 5 лет. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированные отказы, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности её публикации в журнале;
– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);
– предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объём статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ....] или [курсив мой. – ....]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – фамилия, инициалы автора, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

Составление аннотации

Объем от 100 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5–10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

Составление сведений об авторе

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;

б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, даётся только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

Оформление Списка литературы и References

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных каждой публикации необходимо указывать общий объём страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нём иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Порядок рассмотрения и публикации статьи

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопроводительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Аль-

манаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3–5 дней с момента получения тиража.