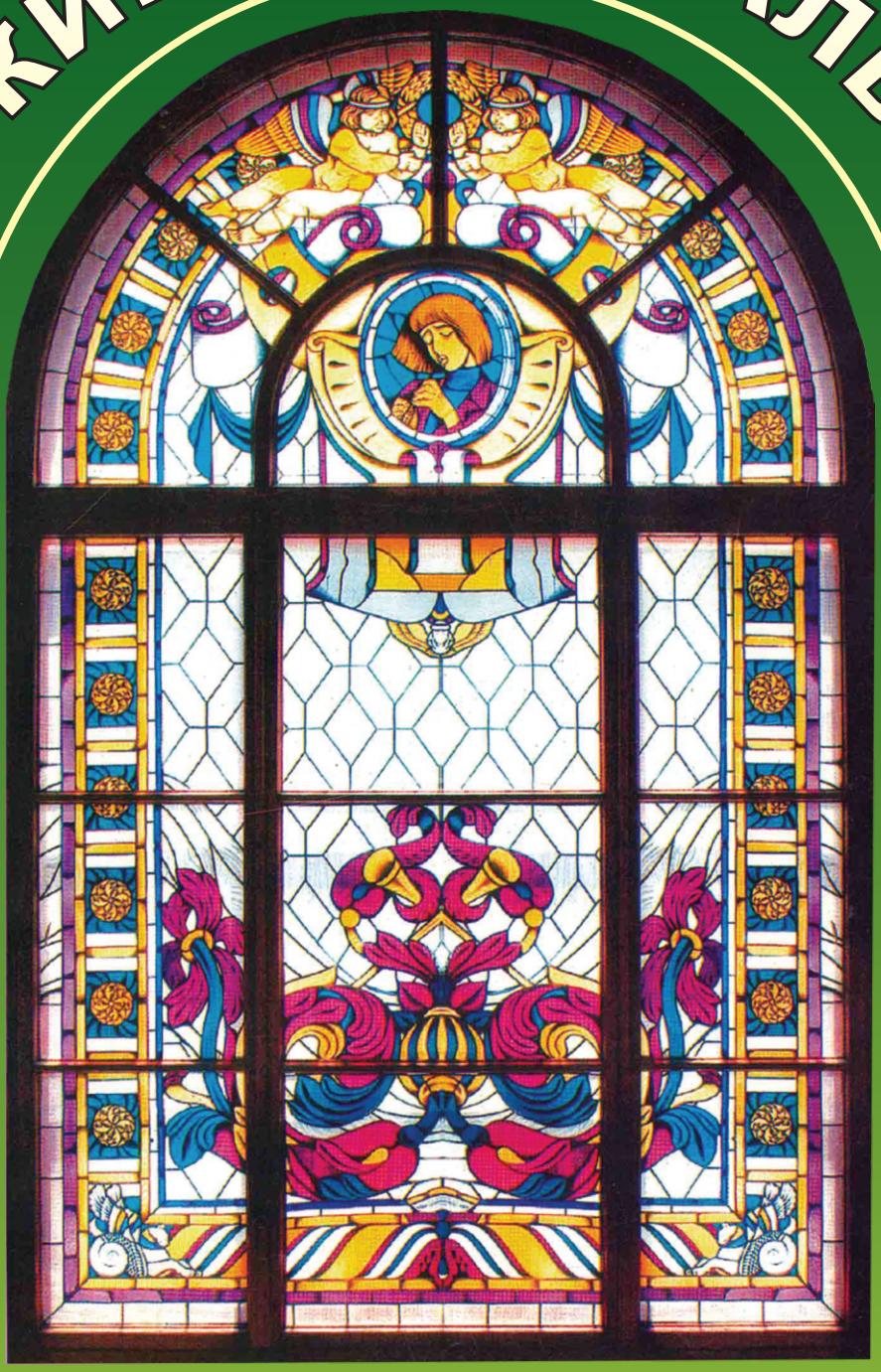
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2017 `3(28)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017′3 (28)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ МИРА

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

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 – Дуда Наталья Викторовна
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна

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, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, д-р филос. наук, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, Doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, Doctor of FA, проф. (Молдова)

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии России

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий
Верстка М. А. Шуваева

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

Подписано в печать 26.09.2017. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500.
Отпечатано в типографии «АРКОЛ», ул. Серафимовича 45/54а, оф.10

Все архивные комлекты 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 World OCLC и входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2017′3 (28)

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 Culturology, PhD in Art Criticism, Professor
Editor-in-chief – Natalia Duda
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya

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

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by M. Shuvaeva

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, 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:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

MUSICAL CULTURES OF THE WORLD

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

З. Кажарова. Кабардинские лирические песни женского репертуара..... 5
Z. Kazharova. Kabardian lyrical songs of the female repertoire

А. Черкесова. Героический эпос «Шора батыр» в музыкальном фольклоре ногайцев..... 11
A. Cherkesova. The heroic epic «Shora batyr» in the folk music by nogay people

Ф. Ревенко. Концерт-поэма для трубы с оркестром Леонида Израйлевича..... 17
F. Revenko. Concerto-poem for trumpet and orchestra by Leonid Izrailevich

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

О. Шаповал. Смыслообраз ангела как архетип в творчестве Р. Вагнера..... 22
O. Shapoval. Meaning of angel as an archetyp in the creative work of R. Wagner

М. Дядченко, Г. Тараева. Малер сегодня – проблемы восприятия симфоний 30
M. Dyadchenko, G. Tarayeva. Mahler today – a problem of perception of symphonies

М. Шиман. Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка».....36
M. Shiman. The music world perception by N. Rimsky-Korsakov and some peculiarities of symbolic historicism in the opera «The Maid of Pskov»

С. Хватова. Театральное в православном приходе..... 42
S. Khvatova. Theatrical in Orthodox church parish

М. Планида. Водевиль в современной отечественной культуре 48
M. Planida. Vaudeville in Russian contemporary culture

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

С. Гринёв. Влияние культурно-экономической ситуации 1990–2010-х годов на репертуарную политику российских театров..... 53
S. Grinev. The influence of the cultural-economic situation of 1990s–2010s on the repertoire politics of Russian theatres

В. Кисеев. Музыкальный театр Мередит Монк: традиции и новаторство 59
V. Kiseyev. Music theater by Meredith Monk: traditions and innovation

Е. Кисеева. Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн).....64
E. Kiseyeva. Repetitive technique as the leading method of organization of material in music-theatrical performances (on the example of postmodern dance)

О. Твердохлебова. Дамиано Микьелетто: штрихи к творческому портрету 70
O. Tverdokhlebova. Damiano Michieletto: traits to an artistic portrait

И. Шабунова. Современный Ольденбургский театр как центр зрелищных искусств..... 77
I. Shabunova. Contemporary Oldenburg theatre as the center of performing arts

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ МИРА
MUSICAL CULTURES OF THE WORLD

О. Арсеньева. Резонансная техника пения в традиции буддийских песнопений сёмё..... 83
O. Arsenyeva. Resonance technique of singing in the tradition of shomyo buddhist chants

А. Данилова. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства..... 89
A. Danilova. Images of China in the mirror of Western and Russian music art

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Е. Андрущенко. Легенда о Дон Жуане в «Призраке оперы» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме интерпретации.....94
E. Andruschenko. A legend about Don Juan in «The Phantom of the Opera» by A. Lloyd-Webber: towards the problem of interpretation

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

З. В. КАЖАРОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАБАРДИНСКИЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ЖЕНСКОГО РЕПЕРТУАРА

Адыгский фольклор в целом характеризуется главенством мужской исполнительской традиции, в числе жанров которой выделяются лирические песни-плачи «гъыбзэ», не связанные с обрядом («гъыбзэ» в переводе с кабардинского означает – «язык плача»). Основная тематика гъыбзэ – трагически-горестные события, либо оплакивание человека. Понятие гъыбзэ применяется в разных значениях. С одной стороны, гъыбзэ – песня-плач – может выступать как самостоятельный жанр, имеющий свое обозначение в народной лексике, с другой – она является «особой стилистической формой, пронизывающей многие жанры» [1, с. 53].

Обосновывая свою точку зрения, исследователь этого жанра Б. Г. Ашхотов отмечает, что и в историко-героических песнях содержание нередко раскрывается в «стилистической форме песни-плача». Гъыбзэ, это «средоточие самобытного национального мелоса, выражающего типовые признаки текста и напева и, как закономерный итог диффузии народно-песенных жанров, приобретающих статус художественно-эстетического пространства музыкально-поэтического мышления адыгов» [1, с. 6].

В песнях-плачах сформировался поэтический язык и устойчивые словесные формулы, которые стали основой лирического пласта фольклора в целом. Им присуще исполнение в форме традиционного стиля бурдонного многоголосия, характерного для сольно-группового пения (с партиями солиста и хора – «ежьу») и сольное, с возможным инструментальным сопровождением или без него [6, с. 7]. Партия певца-солиста носит декламационный характер и чаще складывается из восходящего скачка и его заполнения в нисходящем движении, в то время как в хоровой – превалируют распевы частиц, междометий и др. Экспрессивные выражения, составляющие общий фонд мужской и женской лирики, в зависимости от контекста служат для обозначения различных эмоций: «еууей» – сожаления и отчаяния, «мыгъуэ» – горя, боли, связанных с потерей близкого человека, «сэрмыгъуэ» – сожаления, горя; восклицание «уей дуней» (в переводе «О, жизнь, мир») – чувство ликования, либо печали [6, с. 29]. Данная группа лексических приемов является наиболее вариативной частью поэтического текста песни.

В мужском репертуаре есть песни-плачи, исполняемые от лица женщины. Их основное содержание составляет оплакивание близкого родственника, трагические события и несчастная любовь. Наше внимание привлекли близкие им по содержанию женские лирические песни с чертами песни-плача (гъыбзэ).

В них обнаруживаются как сходные с лироэпическими мужскими песнями черты, так и отличающие их.

Для декламационного склада мелодики женских песен характерен волнообразный рельеф, возникающий благодаря противопоставлению восходящей интонационной реплики (вопрос) нисходящей (ответ). Элементом объединения формы служит оппозиция концевых опорных звуков построений. Развертывание напева подчиняется особенностям ритмоструктуры исполняемого текста, а границы построений или всей мелострофы маркируются распевным возгласом «уей», или использованием других экспрессивных лексических элементов (Пример 1).

На рыжем коне
Мой Нух сидит,
У него есть жена
И трое детей,
Уей!
У него есть жена
И трое детей,
Любовь свою

Зачем я ему посвятила,
Уей!

Мо шыгъуэ къехмэ
Си Нухьыр тесщ,
Щхьэгъуси и1эурэ
Бынищри щ1эсщ **мыгъуэ,**
Уей!
Щхьэгъуси и1эруэ
Бынищри зи1эмэ,
Ф1ылъагъунытъэ **мыгъуэр**
Сэ щхьэ пхуэсщ1а **мыгъуэт,**
Уей

В то время как в мужских песнях соло и припев «ежьу» могут равноправно участвовать в музыкальном развертывании, образуя сложную подголосочно-полифоническую композицию, в женских, исполняемых соло без сопровождения, распевы междометий чаще всего используются на структурных гранях формы.

Как отмечалось, по своей тематике женские песни близки мужским, исполняемым от лица женщины. Распространенные темы лирических песен – погибший на войне муж, тревога о судьбе возлюбленного. К этому роду песен относятся: «Абрэджхэ Нухь» – «Абреков Нух», «Аулэдин» – «Ауладин», «Али и гъыбзэ» – «Плач об Али», «Къуэдзокъуэ Толэ» – «Кодзоков Толя», «Анэ нэп1эсри, анэ нэп1эс мыгъуэр» – «Мачеха, мачеха», «Уи щхьэр схуэхъумэ, Рая» – «Береги себя, Рая». Для выражения горестных эмоций в их текстах применяются те же лексические единицы, что и в мужских: «мыгъуэ» («О, горе»), дополнительные фонемы и слоги, а также междометия («рэй», «уей»). Они возникают вследствие варьирования повторяемых фраз, а также выполняют функцию эмоционального усиления. Это придает высказыванию большую экспрессию и выразительность. Характерно широкое использование разнообразных поэтических приемов. В песне «Анэ нэп1эсри, анэ нэп1эс мыгъуэм» («Мачеха, мачеха») речь героев насыщена аффективными возгласами, метафорическими эпитетами, лексическими повторами:

Мачеха, мачеха,
Холодное сердце,
Уей!
Холодное, злое
Сердце мачехи,
О горе!
Что же она тебе наговорила,
Уей!
Анэ нэп1эсри, Анэ нэп1эсри,
Зэрыгущ1ы1э мыгъуэт,
Уей!
Гу щ1ы1э бзаджэурэ
Анэ нэп1эс мыгъуэм,
Сыт къыбжи1а мыгъуэт,
Уей!

В отличие от песенной лирики других народов, адыгские женские песни интонируются силлабически. Это объясняется, прежде всего, особенностями адыгских языков – большим количеством согласных звуков (48 согласных). Мелодический рельеф включает элементы аккордовой фигурации, секстовые и октавные ходы, закругляемые общим волновым движением (Пример 2).

В музыкальной композиции находит отражение, хотя и не буквальное, строение текста. Поэтическая строфа данной песни – шестистишие с повторением первого стиха. Двухчастная форма напева ($AA^1BCDEC^1D^1E^1$) складывается из шести построений с повторением трех замыкающих. Несмотря на краткость мелодических построений, она довольно объемна.

В некоторых поэтических текстах плачевого характера прослеживаются связи со стилистическими приемами персидской лирической поэзии и одной из излюбленных ее форм – *газели*. Основное содержание светских газелей – это любовные переживания, описания красоты возлюбленного, темы разлуки и невозможности достижения счастья. В рассматриваемых лирических песнях, как например, записанных от Зузы Атласкировой «Али ущ1эк1уа ф1ыц1эмэ» («Али, ты ушел в бездну» и «Мачеха, мачеха»)[1], черты газели проявляются в структуре строфы, композиционной роли повторяемого слова или имени (так называемого редифа), синтаксических параллелизмах, тропах, звуковых повторах (аллитерациях) и других атрибутах витиеватого «восточного» стиля:

Али ущ1эк1уа ф1ыц1**эмэ**
Али ущ1эк1уа ф1ыц1**эма**(йи)
Рэй дунейжи щ1опщыр хок1уадэ(рэ)
Алир зытек1уадэ **мыгъуэ(**ри)
Хъыджэбз къэхьынт иджы
Си **Али**рей ук1уэдык1ай **мыгъу(**и)

Али, ты ушел в бездну,
Али, ты ушел в бездну,
Теряя свою плеть,
О горе, **Али** погиб,
А мог бы еще жениться.
Мой **Али**, ты ушел в бездну

Часто встречающийся в газелях приём – поэтическая характеристика, источником образов которой служила окружающая природа, красота возлюбленной – характерен и для народной лирической поэзии, в том числе и адыгской.

Песенные тексты насыщены метафорическими эпитетами («холодное сердце», «золотая мама»). Как и в газелях они призваны подчеркивать те или иные качества описываемого объекта. Большую роль, в песне об Али, как и в жанре лирических песен в целом, играют параллелизмы: «Осенняя роса, осенняя роса» («Бжьыхьэ уэсэпсри, бжьыхьэ уэсэпсри, гум къощ1ы1эк1 мыгъуэ, уей!») «Холодное злое сердце мачехи» («Гу щ1ы1э бзаджэурэ, анэнэп1эс мыгъуэм»). Другой характерный пример:

Утренняя роса, утренняя роса блестит на солнце, Уей
Тело Ауладина высвечивается из крови.

Пщэдджыжь уэсэпсри, пщэдджыжь уэсэпсри, дыгъэм полындрэ, Уей
Аулэдин и хьэдэри, лъым къыхолындык1ри.

Влияние персидской и арабской поэзии на фольклор обусловливалось тем, что создававшие поэтические тексты адыгские просветители, как правило, имели духовно-религиозное образование. В учебных заведениях (медресе и мектебах), наряду с изучением Корана, обязательным элементом было обучение арабскому и персидскому языкам и законам метрического (арузного) стихосложения [8, с. 62]. Наиболее чёткие и ясные законы поэтической композиции получили широкое распространение среди народов Северного Кавказа. Азами витиеватого восточного стиля пользовались и русские профессиональные поэты, такие как Н. Гумилёв, А. Фет, В. Брюсов и другие.

В результате проведенного исследования выявлена преемственность в закономерностях поэтического и композиционного строения женских и мужских лирических песен. Она выражается в использовании общих лексических клише, музыкально-поэтических стилистических приёмов, что роднит их с песнями-сетованиями и плачевыми песнями.

Было установлено, что строение отдельных поэтических текстов лирических песен женского репертуара соотносимо с композицией и поэтическими приемами жанра и формы авторской восточной поэзии – *газели*, особенности композиции и метрики которой находят отражение и в песенных напевах.

Образцы лирических песенных жанров в настоящее время исполняются достаточно редко. Их бытование ограничивается кругом семьи и близких людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Полевые записи З. В. Кажаровой в 2015 г. с. Кенже (г. Нальчик); Экспедиция СКГИИ, участники: Гучева А. В., Габралиева М., Шипилов Н. Б., Тхаитлова А. А., Кажарова З. В. в 2015 г. с. Заюково Прохладненского р-на; 2014 г. Лескен Лескенского р-на в 2014 г. г. Нарткала.

[2] Атласкирова Зуза Хажгериевна, 1936 г. р., Кабардино-Балкарская республика, г. Нальчик, с. Кенже. Исполнительница народных песен и носитель музыки устной традиции кабардинцев – одного из адыгских (черкесских) субэтносов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ашхотов Б.* Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ. Нальчик: ЭльФа, 2002. 235 с.

2. *Бертельс Е.* Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М.: Наука, 1960. 556 с.

3. *Гутов А., Паштова М.* К проблеме перевода адыгского фольклорного текста // Вестник Адыгейского государственного университета / Филология и искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 87–92.

4. *Зохрабов Р.* Азербайджанские теснифы. М.: Сов. композитор, 1983. 328 с.

5. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: в 4 т. / под ред. Е. Гиппиуса. М., Советский композитор, 1986. Т. 3. 328 с.

6. *Налоев З.* У истоков песенного искусства адыгов // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: в 3 т. / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1979. Т. 1. С. 7–26.

7. *Паштова М.* Адыгская народная лирика, традиционные необрядовые жанры: дис. … канд. филол. наук. Нальчик, 2002. 151 с.

8. *Шамс Ад-Дин Мухаммад Ибн-Кайс Ар-Рази*. Свод правил персидской поэзии (ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Ч. 2. О науке рифмы и критики поэзии / перев. с персидского, исследов. и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М.: Восточная литература РАН, 1997. 470 с. (Памятники письменности Востока. CVI).

REFERENCES

1. *Ashkhotov B.* Tradicionnaya adygskaya pesnya-plach g"ybzeh [Traditional Adygeyan Song-Crying Gybze]. Nal'chik: EHl'Fa, 2002. 235 p.

2. *Bertel's E.* Izbrannye trudy. Istoriya persidsko-tadzhikskoj literatury [Selected Works. The History of Persian-Tajik Literature]. Moscow: Nauka Press, 1960. 556 p.

3. *Gutov A., Pashtova M.* K probleme perevoda adygskogo fol'klornogo teksta [The Problem of Translation of the Adyghe Folklore Text] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Filologiya i iskusstvovedenie. [The Bulletin of Adyghe State University / Philology and Art History]. 2012. Vol. 2. P. 87–92.

4. *Zohrabov R.* Azerbajdzhanskie tesnify [Azerbaijani Tesnifs]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1983. 328 p.

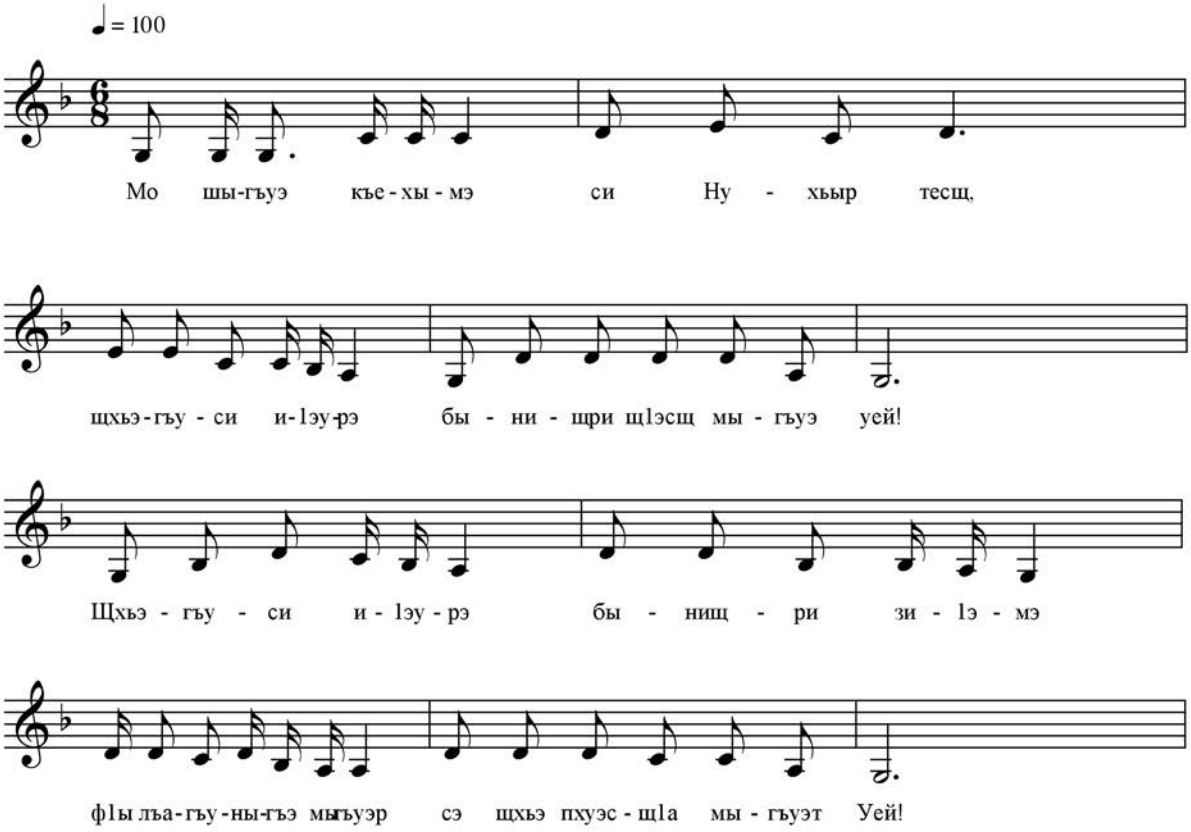
5. Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov / pod red. E. Gippiusa. [Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghes: in 4 vol. / under the editorship by E. V. Gippius]. M., Sovetskij kompozitor Press, 1986. Vol. 3. 328 p.

6. *Naloev Z.* U istokov pesennogo iskusstva adygov [At the Origins of Singing Art of the Adyghes] // Narodnye pesni i instru-mental'nye naigryshi adygov: v 3-h t. /pod red. E. V. Gippiusa [Folk Songs and Instrumental Folk Tunes of the Adyghes: in 3 vol. / by E. V. Gippius]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1979. V. 1. P. 7–26.

7. *Pashtova M.* Adygskaya narodnaya lirika, tradicionnye neobryadovye zhanry: dis. … kand. filol. nauk. [Adygeyan Folk Poetry, Non-Traditional Genres: PhD research in philology. Nal'chik, 2002. 151 p.

8. *Shams Ad-Din Muhammad Ibn-Kajs Ar-Razi.* Svod pravil persidskoj poehzii (al-Mu'dzham fi ma'ajir ash'ar al-'adzham). CH. 2. O nauke rifmy i kritiki poehzii / perev. s persidskogo, issledov. i kommentarij N. YU. Chalisovoj [The Code of Rules of Persian Poetry (al-Mu'jam Fi mA air ash ar al-'Ajam). Part 2. About the Science of Rhyme and the Criticism of Poetry / transl. from the Persian, research. and comments by N. Y. Chalisova]. Moscow: Vostochnaya literatura RAN, 1997. 470 p. (Pamyatniki pis'mennosti Vostoka. CVI).

Пример 1. Мой Нух



Пример 2. Али, ты ушёл в бездну

♩= 85

А - ли у - щlэ кlуа фlыцlэ-мэ А - ли у - щlэ - кlуа фlы - цlэ - ма - й

Рэй ду - ней - жи щlоп - щыр хо - кlуа - дэ - мэ

А - ли зы - те - кlуа-дэ мы гъуэ - ри Хъыд-джэбз къэ - хьынт и - джы

Си,А - ли - рей у - кlуэ - ды - кlей

А - ли зы - те - кlуа - дэ - ри Хъы - джэбз - къэ - хьын - рэ Уей

Си,А - ли - рей у - кlуэ - ды - кlа мы - - гъуи

КАБАРДИНСКИЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ЖЕНСКОГО РЕПЕРТУАРА

В статье рассматриваются бытующие в наши дни кабардинские лирические песни женского репертуара с целью выяснения их положения в системе жанров адыгского музыкального фольклора. Они изучаются в аспектах преемственности к мужским песенным жанрам и авторскому творчеству. Исследование проведено на материале впервые вводимых в научный обиход экспедиционных записей, выполненных в селах Республики Кабардино-Балкария. В результате исследования выявлены типичные и специфические признаки женских лирических песен, обусловленные устной и письменной музыкально-поэтической традицией. Связи женских и мужских лирических песен проявляются во введении в текст лексических единиц, определя-

ющих и усиливающих эмоциональный тон высказывания, а также особенностями структурной организации – маркированием границ композиционных единиц стиха и напева типичными для народно-песенной поэзии вставками. Использование опосредованных приемов профессиональной поэзии обнаруживается как в сходстве строения отдельных песен плачевого характера с формой газели, так и в близости композиции напева образцам песенно-романсного творчества профессиональных певцов Востока. Данная работа может привлекаться при изучении музыкально-поэтических особенностей внеобрядовых песенных жанров адыгов.

Ключевые слова: адыги, женские лирические песни, песни сетования, плачевые песни.

KABARDIAN LYRICAL SONGS OF THE FEMALE REPERTOIRE

The article deals with the Kabardian lyrical songs of the female repertoire that exist today. They are studied in terms of continuity to the folklore genres and author's creativity through a comparative analysis of poetic texts and tunes of male and female lyric songs. The material of the research was collected during the expedition round the villages of the Republic of Kabardino-Balkaria. For the first time women's lament songs, being performed in these villages, were chosen as a subject of an academic research. As a result of the study, typical and specific signs of female lyric songs were revealed, conditioned by oral and written musical and poetic tradition. The connections between female and male lyric songs are manifested in the lexical units being included into the text (defining and amplifying the emotional mode of speech) and also in structural organization – marking the verses and boundaries of the compositional units of the melody, that is typical for folk-song poetry with verbal inserts. The usage of indirect methods of professional poetry is revealed in the immediate similarity of the structure of individual lamentable songs to a ghazal structure. While the composition of the tunes is close to the romance-songs by the professional singers of the East. This work can be used to study the music and poetic features of the extra-ceremonial genres of the Adygs.

Key words: the Adyghes, female lyrical songs, songs of mourning, crying songs.

Кажарова Заира Вячеславовна
Студентка 1 курса магистратуры (музыковедение)
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: 2922191@aaanet.ru

Kazharova Zaira V.
Candidate of master's degree (musicology),
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: 2922191@aaanet.ru

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

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС «ШОРА БАТЫР» В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ НОГАЙЦЕВ

Сказание о «Шора батыре» занимает значительное место в героическом эпосе тюркских народов и распространено среди башкир, казахов, каракалпаков, крымских и поволжских татар и ногайцев. Сюжет о герое Шоре, как и других героях – Мамае, Эдиге – основан на исторических событиях. В нём отражены политические противоречия в Казанском ханстве в середине XVI в. и последующее его взятие Иваном Грозным. Прототипом главного героя Шоры, предположительно, стала личность Чюры Нариковича – политического деятеля, жившего в Казани в первой половине XVI в. В русских летописях он упоминается как сторонник государя, великого князя московского и всея Руси Ивана Грозного [8, с. 69].

Начиная со второй половины XIX в. записано и опубликовано более десяти вариантов поэтических текстов эпоса «Шора батыр», представленных в научных трудах П. А. Фалева [3; 10], А. И.-М. Сикалиева [8], а также в сборниках фольклора [2; 6; 7; 9]. В рукописном собрании А.-Х. Ш. Джанибекова «Сокровищница слов» (Соьз казнасы) в числе других содержатся и сказания о «Шора батыре», изданные после смерти собирателя в сборнике ногайских народных песен его дочерью С. А.-Х. Калмыковой и А. И.-М. Сикалиевым [6]. Тексты зафиксированы преимущественно на ногайском языке [2; 6; 8], а также в русских переводах [7; 9].

В числе первых исследований о ногайском эпосе «Шора батыр» следует назвать труды П. А. Фалева («Арабская новелла в ногайском эпосе» [3] и «Введение в изучение тюркских литератур и наречий») [10]. Автором изучаются вопросы генезиса эпоса тюркских народов и образы его героев.

В монографии А. И.-М. Сикалиева «Ногайский героический эпос» (1949) исследуется содержание, поэтическая система сказаний о героях, а также творчество ногайских народных сказителей XIV–XIX вв. [8]. Этот труд отличается большим объёмом привлекаемой и архивных источников.

К немногочисленным публикациям, в которых содержатся сведения о музыке эпоса, контексте и форме его исполнения относятся статьи Б. Б. Кардановой [4] и Н. Г. Гайнуллиной [1]. В статье Б. Б. Кардановой «Музыка ногайского эпоса» охарактеризованы типы интонирования, признаки ритмической организации и формообразования [4]. Интерес представляет также нотация Б. Б. Кардановой эпизода «Шора батыр», опубликованная в сборнике «Фольклорное сольфеджио» [11, с. 99].

Однако вопросы сохранения современными сказителями исполнительского «канона» эпоса о Шора-батыре и проявлений локальности в трактовке ими музыкально-поэтических эпизодов остаются нерешёнными.

Основу развития сюжета ногайских повествований составляют социальные конфликты – межсословные, заключающиеся в борьбе рядовых членов общины с представителями власти или врагами родной земли (тувган ер, ата юрт) [8, с. 144]. В сказании о Шора батыре представлены конфликты обоих названных типов, но главный связан с представителем власти Али-бием, оскорбившим родителей и сестру Шоры, забравшим в его отсутствие коня.

«Шора батыр» состоит из ряда эпизодов, наиболее устойчивыми из которых являются «детство и подвиги Нарика», отца будущего героя в Казанском ханстве; «крымский период в жизни Шоры»; «столкновения его с верхушкой казанского ханства» [8, с. 162]. Как правило, первый эпизод об отце Шоры и второй, вплоть до возникновения конфликта с ханом Али-бием, излагаются прозой. Описание конфликта, играющего роль основного композиционного стержня, двигателя сюжета, происходит в поэтической стихотворной форме.

В прозаических эпизодах в большей мере отражается событийная канва сказания, в то время как поэтические содержат и эмоциональную оценку событий, выраженную в разнообразных поэтических тропах: метафорах, эпитетах, символах. Для передачи чувств оскорблённого ханом старика Нарика, некогда прославленного богатыря, отца Шоры применены сравнения и метафоры: «Как у ястреба глаза мои вскипели» (Каршыгадай коьзим кайнады); «Подобно льду

чёрным железом сковался (Нарик)» (Буздай кара темир курсанды); «К сестре твоей Лялю руки холоднее железа прикоснулись» (карындасынъ Лялюге темирден сувык коллар катты бий); «Воспламеняясь и сгорая, проклинает он, проклятия его как метель всё заметают» (Янып, куьйип каргайды, каргысы кардай борайды). Проклятия старого Нарика, которое сбудется в случае избегания Шорой отмщения за отца, насыщено эпитетами и зловещими символами: «Сабля и меч твой пусть не затачиваются, пусть заржавеют» (Алдаспан ман кылышынъ кайралмасын, тот алсын); «На земли, на которые ты вступишь, пусть осыплются чёрные волосинки, все до одной пусть уничтожатся, пусть чёрная земля под тобой провалится»[1] (Кай[сы] ерге сен барганда, кара кыллар куйылсын, калмай баьри кырылсын, кара ер сага ойылсын). Ответ Шоры, звучащий после отказа его врага Али-бия примириться и вернуть коня Карагера, метафоричен: «Пчелу не умертвив, мёд её как ты съешь?!» (Бал шыбынын оьлтирмей, балын калай ашарсынъ?!)[2].

Особое внимание в сказании уделяется образу коня – верного спутника и помощника богатыря. При его описании подчеркиваются необыкновенные свойства: «Огонь под копытами его, играючи ступает он, зубы его, как зубчики чеснока, морда, как у жеребёнка, чёлка подобна шёлку, хвост, как завитые золотые нити, душа, голова, сердце богатыря – с лунной тамгой Карагер» (От ойындай туяклы, ойнай баскан аяклы, сарымсактай азувлы, солпы кулын тумсыклы. Кекели келаплангандай йибектей, куйрыгы бурманланган окадай, баьтирдинъ яны-басы, юреги, ай тамгалы Карагер)[3].

Проникнута лиризмом прощальная речь жены / возлюбленной героя Алтын, обращенная к отъезжающему «казаковать» в Казанское ханство Шоре: «Цветущий, сияющий цветок станет хворостом, когда завянет, голубой шёлк, переливающийся разными оттенками превратится в лохмотья, когда износится, улыбчивые красавицы старухами станут» (Кубырсыган шешекей куврай болар солган сонъ, кубылама коьк дарий шуьберек болар тозган сонъ, куьлемсиреген аьруьвлер кутрка болар экен ди) [6, с. 73].

Полон драматизма эпизод поиска в Казанском ханстве сына матерью героя Менъли-Сылув и обращение к возможным очевидцам: «Напёрсток, что в руке моей, как белое серебро ноготь мой, оба как один согнулись, этого унижения не вынеся, не в силах на мир смотреть с открытым лицом, подобно верблюжонка потерявшей верблюдице причитая пришла…» (Колымдагы оймагым, ак куьмистей тырнагым, экиси бирдей майырылып, сол корлыкка коьне алмай, дуныяга бетим берип юре алмай, ботасы оьлген туьедей, бозлай-бозлай келгенмен…) [6, с. 80].

Объединение стихов происходит за счёт использования анафор и эпифор (звуковых повторений начальных и концевых слогов). В поэтической речи ногайцев и других тюркских народов ударение, как правило, падает на последний слог, но возможно и его положение на третьем и предпоследнем от конца стиха слоге.

Музыкальное интонирование рифмованного текста эпоса (толгав) характеризуется силлабическим (слог-звук) соотношением слова и напева, нешироким диапазоном (чаще в пределах сексты–кварты), репетициями на одном тоне, волнообразным движением (в терции–кварте) в рамках построения, либо образованием узкообъемных ячеек. Если в мелодическом движении преобладает слитное поступенное движение, то ладовые опорные звуки образуют бесполутонный остов.

Формообразование напевов подчинено принципу членения текста на тирады, описывающие действия и создающие столь характерную для эпоса медлительную детальность повествования [5, с. 958]. Размеры тирады зависят от степени конкретизации описания исполнителем и структурирования им текста. Этим обусловливается и число мелодических построений, составляющих тираду – большее в караногайских версиях (от шести до 30), меньшее в кубанских (от 3 до 14), где наблюдается членение тирад на менее объёмные строфы (Пример 1)[4]:

Маркерами границ и опорными точками мелострофы являются первое и последнее построения. Начальное отмечается характерным возгласом («Эй!») на самом высоком опорном тоне (иногда превышаемом в последующих тирадах) и выделенным ритмически укрупнением длительностей или квартовым восходящим скачком в построениях, связанных с прямой речью героев. В караногайских исполнительских вариантах подобным скачком и возвращением к основному опорному тону отмечена концовка завершающих построений. В вариантах кубанских ногайцев заключительные построения выделяются нисходящим фригийским оборотом, либо в них обобщается волновой вопросно-ответный контур. Разновысотные концевые тоны построений (чаще, квартовая/квинтовая оппозиция и основной опорный тон) чередуются, образуя соотношение «вопрос – ответ».

Современными полевыми исследованиями зафиксировано несколько форм бытования эпоса: в сольном исполнении в среде караногайцев и сольно-групповом с поддержкой хора «эжуьв» у кубанских ногайцев [12, с. 464]. О бытовании эпических текстов в более разнообразных испол-

нительских формах в прошлом свидетельствуют разного рода сведения. Так, из воспоминаний о сказителе Хаджи-Исхаке Кумукове[5] известно, что он сопровождал свои повествования игрой на домбре. Существование традиции вокально-инструментального исполнения «в наиболее значимых и напряженных сценах» эпоса, а также характеризующей ее народной терминологии подтверждается и работами других учёных [1, с. 140; 4, с. 260].

Сравнение вариантов поэтического текста «Шора батыра», записанного А.-Х. Ш. Джанибековым в 1905–1935 гг., с зафиксированными современными полевыми исследованиями позволяет сделать вывод об относительной устойчивости поэтических приемов и состава эпизодов эпоса [8, с. 164–165]. Наименее устойчивы «зачин» и «концовка», что может быть связано с их прозаическим изложением, допускающим некоторую свободу. Подтверждением относительной идентичности содержания и текста вариантов «Шора батыра» А. И.-М. Сикалиев считает «существование в XVI–XIX вв. в разных частях ногайской земли крупных сказительских школ», деятельность которых была направлена «на сохранение и популяризацию эпоса» [8, с. 165].

Таким образом, в современных вариантах сказания «Шора батыр» двух субэтнических групп ногайцев сохраняются основные элементы стилистики поэтических текстов и напевов и следование исполнителей эпическому «канону». Это проявляется в нормативном соотношении прозаических и певческих эпизодов повествования, разграничения повествовательных эпизодов и диалогов героев за счет изменения рисунка интонационного контура; общности приёмов маркирования границ мелострофы караногайскими и кубанскими исполнителями.

Локальность отмечена в принципах членения текста при его распевании. Поэтические мотивы действия объединяются по смыслу в одной мелодической тираде в караногайских вариантах, или дифференцируются, получая самостоятельное структурное оформление в напеве – в кубанских, что обусловливает отличие объёма тирад и состовляющих их стихов и протяженности построений.

В караногайских вариантах поэтические мотивы действия объединяются по смыслу в одной мелодической тираде. В кубанских – эти мотивы дифференцируются, получая в напеве самостоятельное структурное оформление. Последнее объясняет различия в протяженности музыкальных построений, объёме тирад и составляющих их стихов.

Местные особенности отмечены и в форме исполнения эпоса: сольной и с инструментальным сопровождением (домбры) в среде караногайцев, сольно-групповой с поддержкой хора «эжуьв» у кубанских ногайцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Полевые записи (ПЗ) Черкесовой А. А. в с. Карагас Ногайского района Республики Дагестан в 2015 г. Инф. Сыртланов К. С. 1934 г. р.

[2] ПЗ Черкесовой А. А. в Махачкале Республики Дагестан в 2012 г. Инф. Кумратова А. С. 1940 г. р., уроженка аула Икон-Халк Ногайского района Карачаево-Черкесии.

[3] ПЗ Черкесовой А. А. в с. Карагас Ногайского района Республики Дагестан в 2015 г. Инф. Сыртланов К. С. 1934 г. р.

[4] ПЗ Черкесовой А. А. в ауле Икон-Халк Ногайского района Карачаево-Черкесии в 2014 г. Инф. Джемакулов Ю. Х.-Г. 1932 г. р.

[5] ПЗ Черкесовой А. А. в ауле Икон-Халк Ногайского р-на Карачаево-Черкесской Республики. Инф. Асхатова (Кумукова) Ф. Х.-И. 1937 г. р.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайнуллина Н.* Эпические напевы ногайских татар Астраханской области. К проблеме ритмической и ладомелодической организации // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. Рудневой / МГК им. П. Чайковского. М. 2004. С. 140–149.

2. *Джанибеков А.-Х.* Сокровищница слов (Союз казнасы). ТТ.1–4: Рукописный фонд Карачаево-Черкесского НИИ ИФЭ.

3. Известия таврической учёной архивной комиссии. Симферополь, 1915, № 52; Фалев П. Арабская новелла в ногайском эпосе. Симферополь, 1915.

4. *Карданова Б.* Музыка ногайского эпоса / Материалы международной научно-теоретической конференции «Культурно-историческая общность народов Северного Кавказа и проблемы гуманизации межнациональных отношений на современном этапе» 28–31 октября

1997 г. Черкесск-Архыз. Черкесск: КЧИГИ, 1999. С. 260–263.

5. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Френкель, 1925. 1198 с.

6. Ногайские народные песни (Ногай халк йырлары) / сост. С. Калмыкова. Предисловие А. Сикалиева /отв. ред. Е. Поцелуевский. М.: Наука, 1969. 216 с.

7. Песни ногайцев / Составление и переводы Н. Капиевой. Ставрополь: Крайиздат, 1949. 70 с.

8. *Сикалиев А.* Ногайский героический эпос. Черкесск: КЧИГИ, 1994. 328 с.

9. СМОМПК. Тифлис, 1990. ВЫП.XXVII, ОТДЕЛ III.

10. *Фалев П.* Введение в изучение тюркских литератур и наречий (Лекции, читанные профессором П. Фалевым в 1921 г. в Туркестанском Восточном Институте). Ташкент: Туркестан. Гос. Изд-во, 1922. С. 32–36.

11. Фольклорное сольфеджио / сост. Ф. Токова, Р. Боташев. Карачаевск; Черкесск, 2002. 148 с.

12. *Черкесова А.* Современные записи эпоса об Эдиге // «Эдиге». Ногайская эпическая поэма. М.: Наука, 2016. С. 464–495.

REFERENCES

1. *Gainullina N.* Epicheskiie napevy nogaiskikh tatar Astrakhanskoi oblasti. K probleme ritmicheskoi i ladomelodicheskoi organizatsii [Epic Tunes by the Nogai Tatars of the Astrakhan Region. To the Problem of the Rhythmic and Ladomelodic Organization] // Fol'klor: sovremennost' i traditsiia. Materialy tret'iei mezhdunarodnoi konferentsii pamiati A. Rudnevoi [Folklore: Modernity and Tradition. Materials of the Third International Conference in Memory of A. Rudneva] / P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2004. pp. 140–149.

2. *Dzhanibekov A.-KH.* Sokrovishchnitsa slov (So'z kaznasy) [The Treasury of Words]. V. 1–4: Manuscript Fund of the Karachaevo-Cherkess Research Institute of the IPE.

3. Izvestiia tavricheskoi uchonoi arkhivnoi komissii [The News from the Tavrichesky Academic Archive Commission]. Simferopol, 1915, No. 52; Falev P. A. Arabskaia novella v nogaiskom epose [Falev P. A. Arabian Story in the Nogai Epic]. Simferopol, 1915.

4. *Kardanova B.* Muzyka nogayskogo eposa [The Music of the Nogai Epic] / Materials of the International Scientific and Theoretical Conference "Cultural and Historical Community of the Peoples of the North Caucasus and the Problem of Humanization of Interethnic Relations at the Present Stage" October 28–31, 1997 Cherkessk-Arkhyz. Cherkessk: KCIGI, 1999. pp. 260–263.

5. Literaturnaia entsiklopediia [Literary Encyclopedia]: Slovar' literaturnykh terminov [Dictionary of Literary Terms]: In 2 volumes / Edited by N. Brodsky, A. Lavretsky, E. Lunin, V. Lvov-Rogachevsky, M. Rozanov, V. Cheshikhin-Vetrinsky. Moscow; Leningrad: Publishing House LD Frenkel, 1925. 1198 p.

6. Nogayskiie narodnyie pesni (Nogai khalk iyrlary) [Nogai Folk Songs]. Compiled by S. Kalmykova. Moscow: Nauka Press, 1969. 216 p.

7. Pesni nogaitsei [Songs of Nogais] / Compilation and translations of N. Kapiyeva. – Stavropol, 1949.

8. *Sikaliiev A.* Nogaiskii geroicheskii epos [Nogai Heroic Epos]. Cherkessk: KCIGI, 1994. 328 p.

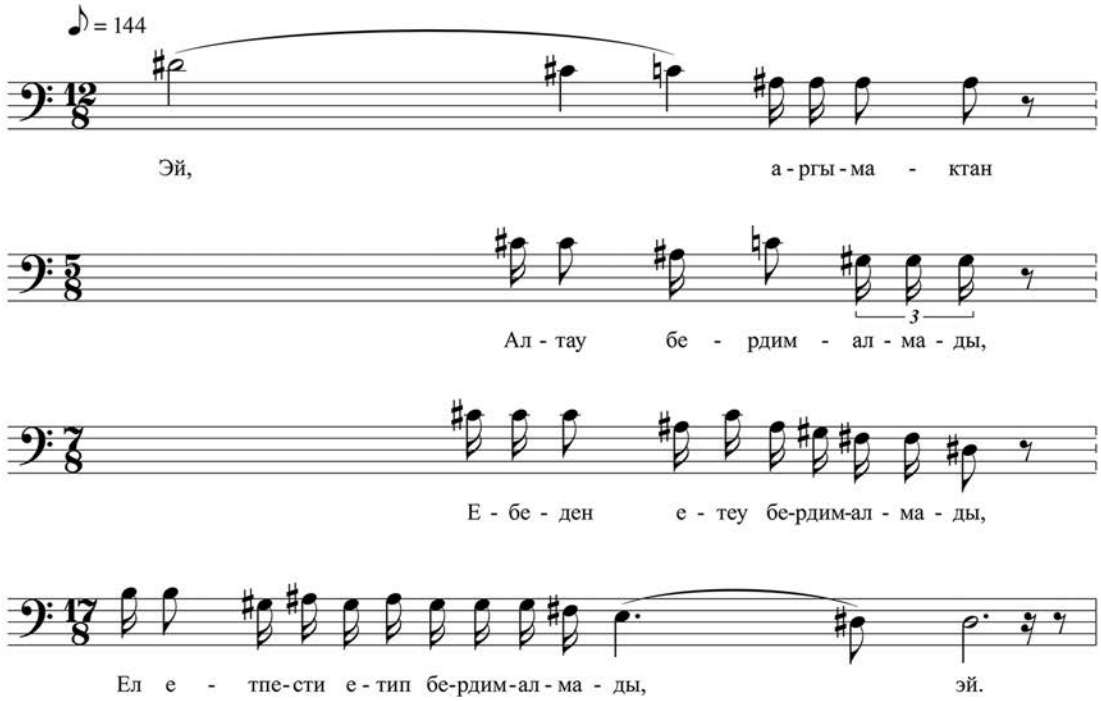
9. SMOMPK. Tiflis, 1990. REP. XXVII, DEPARTMENT III.

10. *Falev P*. Vvedeniie v izucheniie tyurkskikh literatur i narechii [Introduction to the Study of Turkic Literatures and Dialects] (Lektsii, chitannyie professorom P. Falevym v 1921 g. v Turkestanskom Vostochnom Institute) [Lectures, Read by Professor P. Falev in 1921 in the Turkestan Oriental Institute]. Tashkent: Turkestan. Gos. Izd-vo, 1922. pp. 32–36.

11. Fol'klornoie sol'fedzhio [Folklore Solfeggio] / compiled by F. Tokova, R. Botashev. Karachaevsk; Cherkessk, 2002. 148 p.

12. *Cherkesova A.* Sovremennyie zapisi eposa ob Edige [Modern Recordings of the Epos about Edigue] // «Edige». Nogayskaia epicheskaia poema [Edigue. Nogay Epic Poem]. Moscow: Science Press, 2016. pp. 464–495.

Пример 1



ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС «ШОРА БАТЫР» В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ НОГАЙЦЕВ

В статье поднимаются проблемы сохранения современными сказителями исполнительского «канона» эпоса о Шора-батыре и проявлений локальности в трактовке ими музыкально-поэтических эпизодов. Материалом анализа послужили архивные записи ГТРК «Дагестан» и собственные полевые записи 2014–2016 гг., выполненные в Ногайском районе Карачаево-Черкесии, Республики Дагестан. Результаты исследования позволили сделать вывод о сохранении современными исполнителями основных элементов музыкально-поэтической стилистики эпоса и нормативного соотношения прозаических (детство и подвиги отца героя в Казанском ханстве, жизнь Шоры в Крыму) и певческих эпизодов повествования (столкновение с правителями крымского и казанского ханств). Выявлена общность разграничения повествовательных эпизодов и диалогов героев за счет изменения интонационного контура; приёмов маркирования границ мелострофы караногайскими и кубанскими исполнителями.

Локальность проявляется в принципе членения текста на тирады при распевании, в формах исполнения эпоса: сольного и с инструментальным сопровождением у караногайцев и сольно-группового с поддержкой хора «эжуьв» у кубанских ногайцев.

Ключевые слова: ногайский героический эпос, караногайцы, кубанские ногайцы, Шора батыр.

THE HEROIC EPIC «SHORA BATYR» IN THE FOLK MUSIC BY NOGAY PEOPLE

The article considers the legend of Shora Batyr in the aspect of preserving the epic "canon" by contemporary performers. The research tasks were to study the preservation of the Shora Batyr epic performing "canon" by the modern narrators and the manifestations of locality in interpreting music and poetic episodes. The material of the research was the archival records of the State Television and Radio Company "Dagestan" and the field records provided by the author of the article in 2014-2016 in the Nogaysky District (the Republic of Dagestan) and Karachay-Cherkess Republic. As a result of the research, there were revealed that modern performers preserve

the main elements of the music and poetic stylistics of the epic and the normative correlation of prose narrative episodes (the childhood and heroic deeds of the hero's father in the Kazan Khanate, Shora's life in the Crimea) and singing ones (clash with the rulers of the Crimean and Kazan Khanates). There was also revealed the commonality in demarcation of narrative episodes and dialogues of heroes due to a change in the intonation contour, as well as the methods of marking the boundaries of the melodic strophes by the Karanogai and Kuban performers.

Locality manifests itself in the principle of the division of the text into tirades during chanting, as well as in the forms of performance of the epic. It is solo or one with instrumental accompaniment by the Karanogais, and solo-group with choir "ezhuv" by the Kuban Nogais.

Key words: Nogai heroic epic, Karanogais, Kuban Nogais, Shora Batyr

Черкесова Айна Аджиисламовна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: aynanai@bk.ru

Cherkesova Aina A.
postgraduate student at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: aynanai@bk.ru

Ф. А. РЕВЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КОНЦЕРТ-ПОЭМА ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ ЛЕОНИДА ИЗРАЙЛЕВИЧА

Леонид Иосифович Израйлевич (1909–1993) – известнейший донской композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1979), Бурятии (1963), Тувы (1969). Практически с момента основания Ростовского государственного музыкально-педагогического института (в настоящее время Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова) возглавлял класс трубы (1967–1993), являясь одним из ведущих педагогов-духовиков Советского Союза.

На протяжении всего творческого пути Леонид Израйлевич был активным пропагандистом духовой музыки, поэтому не случайно важную и существенную часть его творческого наследия составляют сочинения для духовых инструментов. Первыми произведениями Л. И. Израилевича для трубы стали 13 этюдов на киргизские темы. Они были написаны в 1946 году, но изданы в Советском Союзе только в 1950-м (2-е издание вышло в 1960). Американское издание 1966 года[1], сохранив редакторское оформление, было перепечатано в Москве в 2007 году при содействии известного валторниста Владимира Шиша[2].

Достойное место в творческом наследии Израйлевича занимают Концерт-поэма для трубы с оркестром, «Триптих» для трёх труб и литавр, концертино и соната для кларнета и фортепиано, пьесы для ансамблей медных и деревянных духовых инструментов, марши и концертные пьесы для духового оркестра.

В этом перечне выделяется Концерт-поэма для трубы с оркестром, идея создания которого родилась у композитора ещё в конце 1930-х годов, в период обучения в Ленинградской консерватории. Судьба распорядится так, что к работе над концертом Израйлевич приступит много лет спустя, уже после окончания Великой Отечественной войны.

Тематическую основу концерта составила написанная ранее Поэма для трубы и фортепиано, что объясняет выбор названия – Концерт-поэма[3]. Произведение было создано в 1952 году, но его клавирное издание опубликовали только в 1959-м. Тираж был настолько мал, что ученики Леонида Иосифовича переписывали и передавали клавир из рук в руки. У автора статьи сохранился рукописный экземпляр клавира Концерта-поэмы, переписанного его первым исполнителем, учеником Израйлевича, талантливым трубачом Валентином Юдиным[4], которому концерт-поэма и был посвящён. После окончания Ростовского музыкального училища в классе трубы Израйлевича, Валентин Юдин блестяще исполнил концерт-поэму в 1958 году на вступительном экзамене в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского, и был зачислен в класс трубы профессора Г. А. Орвида[5]. Интересен тот факт, что экзаменационная комиссия после исполнения Валентином Юдиным Концерта-поэмы не стала слушать другие произведения подготовленные к экзамену, а попросила Юдина повторить концерт ещё раз.

Несмотря на все достоинства, концерт исполнялся крайне редко и в основном наиболее успешными студентами в классе профессора Израйлевича. На сегодняшний день сохранилась единственная аудиозапись этого произведения в исполнении известного советского трубача, ученика Л. И. Израйлевича и Т. А. Докшицера Валентина Рябцева[6]. Концерт был исполнен в сопровождении Ростовского симфонического оркестра под управлением С. А. Когана[7]. Запись произвели в 1984 году и сегодня она хранится в фонотеке Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Следует признать, что Концерт-поэма произведение сложное, насыщенное практически всеми видами исполнительской трубной техники и по силам не каждому трубачу. Композитор мастерски использует технические возможности инструмента, где примечательно наличие скачков на неустойчивые интервалы, требующие от исполнителя наличия гибкого аппарата и плотной атаки звука для чистого интонирования. Музыка этого произведения располагает трубача к использованию самых разнообразных приемов игры, штрихов и видов артикуляции, иллюстрирует глубокое знание композитором специфики инструмента и его выразительных возможностей.

Простота партии трубы иллюзорна: без хорошей технической оснащенности, без гибкого и выносливого губного аппарата (амбушюра), без наличия красивого звука, это произведение на должном уровне не исполнить. Основная же трудность в исполнении концерта – это умение распределить силы, чтобы «выдержки» губного аппарата хватило на всё произведение.

Концерт-поэма для трубы с оркестром Леонида Израйлевича (переложение для трубы и фортепиано автора) написан в сложной трёхчастной форме с составной средней частью. Мелодика произведения близка русской песенности и вокальной лирике Рахманинова. Концерт отличают романтическая приподнятость, энергичность и темпераментность, отмечается влияние героики Скрябина в кульминационных моментах.

Первая часть *(Andante cantabile molto espressivo)* тематически однородна и представляет единый сплошной поток развития. Ей предшествует небольшое оркестровое вступление, что не совсем типично для сложной 3-х частной формы. Однако именно этот двутакт *(Pesante)* дает возможность трубачу сконцентрировать внимание и подготовиться к точному извлечению не очень «удобного» в нюансе р*iano (p)* первого звука, фа второй октавы. Указанный динамический оттенок относителен и скорее предполагает тембрально теплый и собранный звук чем откровенно тихое исполнение.

Эластичный, гибкий аппарат, опертое дыхание необходимы трубачу при исполнении главной темы, основанной на широкой интервалике. Плавное течение кантилены требует от трубача развитого исполнительского дыхания, смену которого целесообразно производить не часто. При этом вдох должен быть коротким по времени, а звук, после которого берется дыхание, выдержанным до конца.

Основная тема – развёрнутая, напевная, эмоционально насыщенная – написана не в очень высоком, но в довольно «утомительном» трубном регистре, вследствие чего возникает пожелание отказаться от громкой динамики при исполнении верхних нот. Стоит напомнить, что верхние звуки всегда сами по себе звучат ярче и соответственно громче, чем звуки нижнего и среднего регистров, и излишнее увлечение громкой динамикой нарушит характерный авторский замысел главной темы концерта, а также приведет к быстрому утомлению губного аппарата.

Тематизм средней части Концерта отличается ярким контрастом. Это уже не лирическая распевная мелодия на *legato*, а упругий, победный, характерный марш *(Tempo di marcia, con bravura)*, партитура которого изобилует комбинацией штрихов *staccato, detache* и *legato*. Трубачу очень важно сохранить бравурность на весь сольный эпизод и затем передать этот характер оркестру, партия которого построена на той же теме.

Обращает внимание, что композитор рекомендовал исполнение этого эпизода не в характерном темпе марша *(четверть = 120)*, а несколько сдержаннее *(четверть = 96–100)*. Подобная ремарка может вызвать у трубача трудности в исполнении триолей в штриховых комбинациях на скольжение, поскольку в данном случае это легатное скольжение на интервалы исполнить значительно труднее в менее подвижном темпе, чем в более оживлённом. У трубача может возникнут желание изменить штрихи *legato* на *detache*, чего делать нельзя, так как будет нарушен композиторский замысел.

Очень важно при исполнении Концерта-поэмы точно следовать всем авторским темповым, динамическим и штриховым указаниям. Трубач, изучающий это произведение, должен найти своё творческое решение поставленных композитором исполнительских задач, свой особый подход на преодоление технических трудностей, но в точных границах нотного текста, ощущая каждую мелкую деталь как элемент единой формы.

Каждый тематический эпизод в концерте завершается темповым замедлением или расширением на достаточно громком нюансе в среднем или выше среднего регистрах трубы. Однако, авторская нюансировка в этих эпизодах указывает в большей мере на характерные кульминации и *fortissimo* достигается не одной солирующей трубой, а всем оркестром. Именно потому желательно заменить громкий нюанс с *fortissimo (ff)*, на *forte (f)* или *mezzo-forte (mf)*.

Особого внимания в средней части заслуживает каденция, в которой, наряду с виртуозностью, присутствует мелодичность и явно просматривается образность всего тематического материала концерта. Исполнение каденции требует от трубача высокого профессионализма. В концентрированном виде музыкант должен продемонстрировать все стороны своего исполнительского мастерства, включающие качество звукоизвлечения, техническую подвижность и гибкость, совершенство фразировки. Каденция достаточно развёрнута, технически трудна, богата штриховым разнообразием – здесь упругое и энергичное *staccato*, чёткое *marcato*, напевное, выдержанное *detache* и певучее *legato*.

При исполнение каденции не стоит сильно затягивать её по времени, достаточно выдерживать ферматные звуки, увеличивая их вдвое от предлагаемой авторской длительности (ферматная четвертная нота = половинной) и «дослушивать» паузы.

Несмотря на наличие в каденции очень громких нюансов *(ff)*, следует исполнять партию трубы тише, учитывая особенности инструмента. С другой стороны, нижние звуки первой и малой октавы рекомендуется играть не *piano*, как указано в нотном тексте, а громче – *mezzo-piano* или даже *mezzo-forte*, определенной атакой на свободном выдохе и тёплым звуком. Подобный прием позволит более полно извлекать низкие звуки первой и особенно малой октавы, которые достаточно неудобно играть в нюансе р*iano (p)*. Нежелательна излишняя подвижность при исполнении нисходяших залигованных шестнадцатых нот и восходящих триольных пассажей. Наоборот, их необходимо играть несколько выдержанно и лишь с небольшим ускорением, что отмечено в нотном тексте ремаркой композитора *(poco stringendo, poco accelerando)*.

Реприза *(muna Da capo)* начинается повторением материала первой части. При исполнении желательно отказаться от механического повтора и трактовать репризу в русле новых, обостряющих звучание красок, источник которых в измененных темповых и динамических оттенках. Однако в начале репризы тему первого периода правильнее будет играть без изменений, поскольку основная динамическая и темповая перемена должна наступить немного позже, за несколько тактов перед Кодой. Трубачу понадобятся дополнительные ресурсы полноты дыхания и выносливости губного аппарата, так как последние такты репризы играются с большим замедлением *(molto ritenuto)* и на *ff*, которое сохраняется и в Коде.

Кода *(Animato con forza)* основана на тематическом материале первой и средней частей, но проводится в более подвижном темпе. На фоне основной темы экспозиции, исполняемой оркестром, ярким контрапунктом «врывается» тема трубы, выдержанная в духе вдохновенного, страстного звучания музыки Скрябина. И пусть эта тема состоит всего из нескольких тактов, но благодаря ей у исполнителя словно открывается второе дыхание, вызывающее желание играть с новыми силами. Наличие неудобной аппликатуры, скольжение на *legato* и значительное ускорение темпа не должны пугать трубача. Все исполнительские трудности преодолеваются многократным проигрыванием в медленном темпе с постепенным его нарастанием. Завершается концерт темой марша из средней части в очень быстром темпе, с нарастающей по громкости динамикой, где вполне оправдано *fortissimo* на последнем аккорде произведения.

Концерта-поэма для трубы с оркестром Л. И. Израйлевича произведение виртуозное, требующее от исполнителя высоких профессиональных навыков. Для любого трубача Концерт будет серьёзной проверкой исполнительской зрелости и мастерства. Наряду с технической оснащённостью и выносливостью губного аппарата от трубача потребуется умение вникать в детали нотного текста для более убедительной передачи содержания и характера произведения.

В заключение отметим, что Леонид Иосифович Израйлевич был первым ростовским композитором, обратившимся к жанру инструментального концерта для трубы. Незадолго до смерти композитор работал над новым концертом для трубы с оркестром, но, к сожалению, сочинение не было закончено, а рукопись не сохранилась.

Сегодня концерты для трубы становятся частью творческих портфелей ростовских композиторов, пополняя концертный репертуар как начинающих так и зрелых исполнителей. В 2014 году на фестивале «Прекрасен наш Союз», посвященному 75-летию образования Ростовской организации Союза композиторов России, прозвучало Концертино для трубы с оркестром Евгении Хандовой в исполнении талантливого и уже достаточно известного в России трубача, лауреата международных конкурсов, выпускника Ростовской консерватории Андрея Борзенко. Большой популярностью пользуется Концертино для трубы с оркестром В. С. Ходоша. Представляет интерес и дипломная работа выпускника Ростовской консерватории композитора Игоря Насонова – Концерт-поэма для трубы с оркестром (посвящен заслуженному артисту РФ Валентину Рябцеву). Ждёт своего первого исполнителя самобытное произведение Михаила Фуксмана – Соната для трубы и фортепиано.

Жанр Концерта для трубы продолжает развиваться, но Концерт-поэма для трубы с оркестром Леонида Иосифовича Израйлевича держит пальму первенства, оставаясь на сегодняшний день наиболее ярким и значительным произведением этого жанра в истории творчества композиторов Донского края.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В Соединенных Штатах Америки были изданы 12 этюдов для трубы или корнета на киргизские темы Л. И. Израйлевича.

[2] Шиш Владимир Степанович (1951) – известный советский, российский валторнист, заслуженный артист России (1993), профессор, заведующий кафедрой медных духовых инструментов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Выпускник Ростовского государственного музыкально-педагогического института (1975, класс валторны И. Л. Артемьева) [1, с. 64].

[3] Из личных бесед с Л. И. Израйлевичем.

[4] Юдин Валентин Григорьевич (1934–1971) – советский трубач, лауреат Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (Вена, 1959, I премия), лауреат Международного конкурса «Пражская весна» (1962, I премия), солист оркестра Большого Театра, с 1963 года преподаватель Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского [2, с. 331].

[5] Орвид Георгий Антонович (1904–1980) – трубач, педагог, лауреат Всесоюзного конкурса (1941), заслуженный деятель искусств РСФСР (1966), народный артист РСФСР (1972), профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, лауреат Всесоюзного конкурса [2, с. 201–202].

[6] Рябцев Валентин Васильевич (1945) – советский, российский трубач, заслуженный артист РФ (1996), концертмейстер группы труб (солист) Ростовского академического симфонического оркестра (1978–2007).

[7] Коган Семён Аркадьевич (1928–2016) – дирижер, народный артист РСФСР (1988), профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский Г.* Известные исполнители и педагоги, мастера духового искусства, выпускники Житомирского музыкального училища им. В. С. Косенко: Справочник. Житомир: Эвенок, 2015. 96 с.

2. *Болотин С.* Энциклопедический биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах / изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.

3. *Гонтмахер М.* Евреи на Донской земле / изд. 2-е. Ростов н/Д: Ростоиздат, 2007. 857 с.

4. *Докшицер Т.* Трубач на коне. М.: Композитор, 1996. 241 с.

5. *Мещерякова Н.* Через тернии к звёздам (К 80-летию С. А. Когана) / Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова. 2008. № 1. С. 165–169.

REFERENCES

1. *Belinskii G.* Izvestnye ispolniteli i pedagogi, mastera dukhovogo iskusstva, vypuskniki Zhitomirskogo muzykal'nogo uchilishcha im. V. S. Kosenko. Spravochnik [Well-Known Performers and Educators, the Master of Wind Arts, Graduates of the V. S. Kosenko Zhytomyr Music School. Guide], Zhytomyr: Evenok Press. 2015. 96 p.

2. *Bolotin S.* Entsiklopedicheskiy biograficheskiy slovar' muzykantov – ispolniteley na dukhovykh instrumentakh [Encyclopaedic Biographical Dictionary of Musicians – Wind Instruments Players]. Moscow: Radunitsa Press. 1995. 358 p.

3. *Gontmakher M.* Evrei na Donskoi zemle. [The Jews on the Don Land], Rostov-on-Don, Rostoizdat Press. 2007. 857 p.

4. *Dokshitser T.* Trubach na kone. [Trumpeter on Horseback]. Moscow: Kompozitor Press. 1996. 241 p.

5. *Meshcheriakova N.* Cherez ternii k zvezdam (K 80-letiiu S. A. Kogana) [Through Thorns to Stars (To the 80th Anniversary of S. A. Kogan)] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. [South-Russian Musical Anthology]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. 2008. Vol. 1. P. 165–169.

КОНЦЕРТ-ПОЭМА ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ ЛЕОНИДА ИЗРАЙЛЕВИЧА

Статья посвящена исполнительскому анализу одного из самых ярких произведений Л. И. Израилевича – Концерту-поэме для трубы с оркестром. Автором статьи приводится краткая историческая справка о деятельности и творчестве композитора, выдающегося представителя отечественного исполнительского искусства, общественного деятеля, одного из первых профессоров Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Леонида Иосифовича Израйлевича. Автором предоставлены сведения об истории создания и первом исполнителе Концерта-поэмы, изложены основные исполнительские проблемы и трудности, а также методические рекомендации по их преодолению. В статье впервые освещаются некоторые исторические факты, собранные и сформированные на основе воспоминаний Леонида Иосифовича Израйлевича, которыми композитор и педагог делился в личных беседах со своим учеником – автором настоящей статьи. Концерт-поэма для трубы с оркестром Леонида Израйлевича на протяжении многих лет практически не исполняется на концертной эстраде. Целью статьи является привлечь внимание музыкантов – исполнителей на трубе – к незаслуженно забытому сочинению, многие годы являющимся одним из основных произведений крупной формы, изучаемых в классе трубы Ростовской государственной консерватории.

Ключевые слова: Леонид Иосифович Израйлевич, труба, концерт, концерт-поэма для трубы, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

CONCERTO-POEM FOR TRUMPET AND ORCHESTRA BY LEONID IZRAILEVICH

The article is devoted to the performing analysis of one of the brilliant pieces by Leonid Iosifovich Izraylevich – A Concerto-poem for Trumpet and Orchestra. The author provides a brief historical note on the activities and works by the composer, the outstanding representative of Russian musical performing art, public figure, one of the first professors at the S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory. The author gives the information about the history and the first performer of the Concerto-Poem, analyzes its basic performing problems and difficulties and gives some recommendations for overcoming them. Some historical facts given in the article are highlighted for the first time, being collected and compiled by the author. They are based on the memoirs of Leonid Iosifovich Israilevich, that composer and teacher shared in private conversations with his disciple, the author of this article. Concerto-Poem for trumpet and orchestra by Leonid Izrailevich has not been performed on the concert stage for many years. The desire of the author of the article is to attract the trumpet performers' attention to this piece that is undeservedly forgotten, although for many years it was one of the major works of large forms, studied in the trumpet class at the Rostov State Conservatory.

Keywords: Leonid Iosifovich Israilevich, trumpet, Concerto, Concerto-Poem for trumpet, S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory.

Ревенко Фёдор Александрович
Профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: oknever65@mail.ru

Revenko Feodor A.
Professor of the Department of wind and percussion instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: oknever65@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

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

СМЫСЛООБРАЗ АНГЕЛА КАК АРХЕТИП В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ВАГНЕРА

В настоящее время наблюдается тенденция усиления внимания учёных к духовным истокам музыкального искусства. Различные подходы к этой проблеме демонстрируют материалы международных научных конференций, изданные в сборниках статей «Музыка и Библия» [15] и «Музыкальная культура христианского мира» [13]. В публикации М. Черкашиной рассмотрены евангельские мотивы в опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера [17]. В работах Г. Калошиной затрагивается научная проблематика, связанная с преломлением мистериального начала и «христианской трагедии» в музыкальном искусстве [6; 7; 8]. Н. Горелик рассматривает оперу «Фауст» Ш. Гуно не только как первый образец лирической оперы, но и религиозно-философскую трагедию [5]. Для русской культуры характерно обращение к религиозно-нравственным ценностям, что находит отражение и в музыкальном искусстве. Данная проблематика раскрывается в статье Н. Бекетовой [2]. В диссертационном исследовании О. Михайловой «Моисей» Дж. Россини и «Навуходоносор» Дж. Верди рассмотрены с позиций выявления в операх итальянских композиторов I половины XIX века принципов воплощения библейского повествования как концептуально-драматургической основы, определяющей типологические качества произведений [12].

Однако проблема претворения в произведениях Р. Вагнера идеи ангельского служения до сих пор не становилась предметом научного исследования, несмотря на то, что смыслообраз Ангела проходит пунктиром через всё творческое наследие композитора.

Цель настоящего исследования – показать своеобразие преломления смыслообраза Ангела в творчестве Р. Вагнера. Смыслообраз Ангела будет рассмотрен нами в соответствии с установками К. Г. Юнга, который ввёл в аналитическую психологию термин архетип, отражающий, согласно его концепции, коллективное бессознательное человечества. В своих научных исследованиях швейцарский учёный рассматривает библейские и евангельские образы в качестве архетипов [18]. Несомненный интерес в свете избранной темы исследования представляет также издание «Книга ангелов», в которой собраны труды богословов и философов [9].

О сущности Ангелов и их служении узнаём, в первую очередь, из текстов Священного Писания. Адресуемся к этимологии слова «*ангел*», *которое* в переводе с греческого означает «*вестник*», «посланник», указывая на род исполняемой миссии. Греческое слово «евангелие» имеет в своей основе корень «ангел» и в переводе означает «благая весть». Существует обратная связь: небесные Ангелы несут людям послание о духовном спасении. В откровении от Иоанна Богослова написано: «И увидел я другого Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колену, и языку и народу» [Откр. 14 : 6].

В миниатюре «Ангел» из вокального цикла Р. Вагнера на слова М. Везендонк безымянный посланник небес является измученной Душе в момент смерти, знаменуя её переход из мира скорбей в небесное царство. В Новом Завете встречаем свидетельство подобного служения. Со слов Христа мы узнаем, что в смертный час праведную душу встречают Ангелы. В Евангелии по Луке читаем: «*Умер нищий и отнесён был Ангелами на лоно Авраамово*» [Лк. 16 : 22]. Невольно вспоминается стихотворение М. Лермонтова «Ангел», где повествуется о рождении человека, душу которого несёт Ангел в мир печали и слёз. Песня Ангела навсегда останется в душе человека, в связи с чем в земной жизни он будет грустить о небесах. В стихотворении М. Везен-

донк Ангел, напротив, забирает Душу из мира скорбей и тьмы мятежной. В обоих поэтических произведениях небеса противопоставляются земной жизни человека: пребывание человека в телесной оболочке – временно, поскольку существует вечная жизнь, к которой стремится душа. Человек после смерти возвращается в родную обитель, где царят Свет и Любовь.

В вокальном цикле Р. Вагнера на слова М. Везендонк песня с символическим заголовком «Ангел» («*Der Engel*») выступает в качестве инициирующей идеи. Ею открывается опус, объединяющий ряд песен, каждая из которых преисполнена философского смысла.

В рассматриваемой вокальной миниатюре в мелодической линии певческой партии обнаруживается совпадение содержания словесного текста с музыкальными риторическими фигурами *catabasis* и *anabasis*, очерчивая мистериальную «графику» – противопоставление дольнего и горнего миров и их сопряжённость. (Примеры 1 и 2).

Идея ангельского служения связана в творчестве Р. Вагнера с идеей искупления, которая проходит через всё творчество немецкого композитора, начиная с 40-х гг. и вплоть до мистерии «Парсифаль». В музыкальной драме «Тристан и Изольда» духовное перерождение героев, их внутренняя стезя, по мнению Н. Виеру, связаны с идеей искупления [4, с. 201]. Добавим также, что главная героиня оперы – *духовная посредница* [курсив мой. – О. Ш.] Тристана на пути обретения возлюбленными посмертного воссоединения в свете трансцендентной гармонии. Они осуществляют переход из материально-смертной в бессмертно-духовную сферу. В опере «Нюрнбергские мейстерзингеры», по мнению А. Лиштанберже, в образе Ганса Сакса композитором представлена сквозная в творчестве Р. Вагнера идея самоотречения [10, с. 352–353]. Ганс Сакс выступает посредником на пути обретения возлюбленными счастья, однако Ева и Вальтер воссоединяются в жизненном пространстве; их путь не устремлён, в противовес другим вагнеровским персонажам, актуализирующим идею Liebestod, в трансцендентность.

В творчестве немецкого композитора языческие мотивы взаимодействуют с христианскими основами. Можно выразить полную солидарность с мнением А. Лосева, который писал, что в вагнеровской тетралогии яснейшим образом выступает «идея искупления мира, которая является сущностью христианства» [11, с. 26].

Таким образом, христианские идеи пронизывают творческое наследие Р. Вагнера, начиная с «Летучего Голландца» и вплоть до «Парсифаля». Не является исключением и тетралогия «Кольцо нибелунга». Лишь в «Нюрнбергских мейстерзингерах» катарсический просветлённый финал не связан с мистерией искупления.

Р. Вагнер претворяет идею ангельского служения на мировоззренческом и персонажном уровнях. Так, Сента, Елизавета и Парсифаль предстают духовными посредниками между грешниками и Всевышним благодаря силе сопереживания. Небесный посланник Лоэнгрин выступает в опере как Ангел-хранитель Эльзы, её заступник. Рыцарей Грааля в операх «Лоэнгрин» и «Парсифаль» можно соотнести с небесным воинством, каковым в Священном писании выступают библейские Ангелы. Кроме того, в названных произведениях рыцари Грааля показаны служителями святой реликвии – чаши, в которую была собрана кровь Спасителя.

Посредницей между волей богов и судьбой человека выступает вестница смерти валькирия Брюнгильда, которая, согласно древнескандинавской мифологии, забирает души умерших воинов в Валгаллу. Кто видел её огненный взор, тому вскоре умереть суждено («Валькирия», IV сцена II действия). В творчестве Вагнера диалог языческих и христианских мотивов осуществляется неоднократно, вследствие чего видится возможным соотнесение крылатых вестниц скандинавской мифологии с Ангелами в христианстве. Кроме того, представления об Ангелах существуют не только в иудаизме и христианстве: «Они составляли окружение греко-римских богов. Изображение Ангелов как крылатых существ восходит к их восточным прообразам; их прототипом часто считают Нику» [14, с. 32].

В отличие от христианства политеистические религии были заинтересованы в интеграции религий. Например, существовала практика отождествления римскими завоевателями собственных богов с древнегерманскими адекватами. В связи с этим валькирий можно поставить в один ряд с перечисленными прообразами христианских Ангелов.

Ангелы могут выступать не только на стороне добра, но и зла. Бесы или демоны – ангелы, в своей гордыне восставшие против Господа. Они стремятся причинить вред Его любимому творению – человеку. Это объясняется тем, что в христианстве Ангелы и люди наделены свободой выбора, в связи с чем падшие ангелы выступают на стороне зла. Образ Люцифера можно соотнести с бросающим дерзкий вызов Летучем Голландцем, перешедшим на сторону зла Клингзором; люциферические черты присущи Логе и Ортруде, искушающим свои жертвы силой «мефистофельского» интеллекта, связанного с духом отрицания.

Остановимся более подробно на музыкально-сценической характеристике Елизаветы («Тангейзер»), в образе которой композитор гармонично сочетает ангельские и человеческие черты. Образ девы-Ангела Елизаветы корреспондирует в опере с образом пресвятой Девы Марии – её небесной заступницы, о которой Григорий Палама писал: «Желая создать образ совершенной красоты и ясно показать ангелам и человекам силу Своего искусства, Бог поистине сделал Марию прекраснейшей. Он соединил в Ней отдельные черты красоты, которые Он роздал другим тварям, и сделал из Неё общее украшение существ, видимых и невидимых, или, вернее, Он сделал из Неё как бы смешение всех совершенств, божественных, ангельских и человеческих, высшую красоту, украшающую оба мира, восходящую от земли до неба и даже превосходящую последнее» (цит. по: [3, с. 3]). По своей натуре вагнеровская Елизавета подлинно человечна. Об этом свидетельствует преисполненная жизненной силы ария-характеристика героини, не позволяющая трактовать её как лишённую земных устремлений личность. Внутренний конфликт главного героя оперы определяет неосуществимость мечты о брачном союзе – дева-Ангел (именно так её именует Тангейзер в момент горького раскаяния) сублимирует собственную женственность, потенциальную возможность материнства и даже саму свою жизнь в акте искупительного жертвоприношения. Духовная миссия вагнеровской героини корреспондирует с архетипом (согласно К. Юнгу) её небесной покровительницы. Дева Мария – заступница раскаявшихся грешников. Вспомним о её человеколюбии: согласно одному из апокрифов Богородица спускается к грешникам в ад. В качестве божественной посредницы (лат. *mediatrix*) она ведёт раскаявшихся к Богу, который дарует им вечное блаженство. Целомудрие Елизаветы восходит к христианскому символу «вечной девы, зачавшей непорочно» [18, с. 198].

Девой-Ангелом является также Сента. Композитор именует её Ангелом устами Голландца, сама же героиня в финальной сцене оперы называет себя Ангелом возлюбленного – проклятого скитальца. Ангелизированных возлюбленных Сенту и Елизавету можно сопоставить с Ангелом из одноименной песни из вокального цикла на стихи М. Везендонк. Духовная миссия каждой из названных оперных героинь связана с переходом героя-грешника из мира скорбей в царствие небесное благодаря их безграничной Любви.

Божий промысел искупления связан с избавлением человечества от оков греховности. Духовная мистерия обретает в христианстве колоссальные масштабы благодаря ключевому значению в ней архетипа раскаявшегося грешника, возврат которого в небесную обитель – значимое событие для Господа и Его Ангелов. В Евангелии по Луке Иисус молвит: «Не здоровые имеют нужду во враче, но больные. Я пришёл призвать не праведников, а грешников к покаянию» [Лк. 5 : 31-32]. Показательны также притча о блудном сыне, библейское повествование об испытаниях Иова.

В операх Вагнера обнаруживается мистериальная графика, согласно которой вслед за погружением в мрачные глубины внутреннего человеческого «я» возможно: восхождение на высочайшую ступень духовного становления (Летучий Голландец, Тангейзер); окончательное падение, потеря внутреннего единства с источником истинного бытия (Вотан, отчасти Эльза). В опере «Лоэнгрин» спуск лирической героини Эльзы к демоническому персонажу Ортруде, как и нисхождение Лоэнгрина на землю, имеет символический смысл.

В Священном Писании святых служителей Божиих именуют «Ангелами света». Идея светоносности явлена именами Ангелов. Так, Люцифер в переводе с латинского означает светоносец [14, с. 325], имя Архангела Уриила имеет древнееврейские корни и переводится – Бог свет мой [9, с. 75]. Согласно богословию, падшие ангелы теряют связь с мировым источником света, их уделом служит вечная тьма. Господь в христианском миропонимании – источник вечного небесного Света. Святой Григорий Палама, митрополит Солунский (XIV в.) писал о светоносности Ангелов, сопричастных изначальному божественному свету: «Ангел есть первая световая природа после той первой причины, от которой получает блеск и второй свет, истекающий от первого света и в нём участвующий. И кругообразно движимые божественные умы соединяются в безначальных и бесконечных блистаниях добра и красоты» [9, с. 546]. В творчестве Р. Вагнера архетип света как семантический знак трансцендентной мировой гармонии определён постижением композитором единства любви и смерти с позиций христианской мистерии. Прорыв в непознаваемый мир раскрывается посредством смыслообраза Liebestod. Даже в драме «Тристан и Изольда», где композитор апеллирует «к образу мифической Ночи» [16, с. 369] как первоистоку жизни, смыслообраз посмертного преодоления бремени земных страстей явлен семантикой трансцендентного сияния, выступающего в творчестве композитора устойчивой знаковой единицей, начиная с «Летучего Голландца» и заканчивая драмой-мистерией «Парсифаль». Исключение составляют «Нюрнбергские мейстерзингеры», где, тем не менее,

конечное торжество справедливости порождает в душе реципиента катарсическое *просветлённое* [курсив мой. – О. Ш.] чувство.

Интонационная эмблема света представлена в творчестве Вагнера на семантическом уровне во вступлении к опере «Лоэнгрин». Семантика предвечного небесного сияния явлена во вступлении к опере «Лоэнгрин» гармонией выдержанного *A-dur*'ного трезвучия в мерцающем тембре струнных и деревянных духовых в широком расположении в очень высоком регистре. Трансцендентность звучания достигается флажолетами 4-х солирующих скрипок, динамическими вилками в пределах приглушённой звучности (*pp*, *p*), едва уловимыми тембровыми переходами, совместно создающими ощущение внутренней вибрации и ассоциируясь с мягко струящейся небесной благодатью. Особую смысловую нагрузку несёт отсутствие в звуковой партитуре фрагмента инструментов нижнего регистра, что обусловливает исключительную прозрачность, парящую невесомость, актуализируя идею мистериальной графики горнего мира, противопоставленного дольнему. На персонажном уровне идею светоносности в опере «Лоэнгрин» осуществляют посланец небес и его ангелизированная возлюбленная.

В авторских программных пояснениях к увертюре к «Летучему Голландцу» Р. Вагнер характеризует взор Сенты как *свет* [курсив мой. – О. Ш.], манящий страждущего героя-грешника, преисполненный «*божественного* [курсив мой. – О. Ш.] сочувствия и тоски» [1, с. 56]. Учитывая, что в опере героиня вербально охарактеризована как Ангел, можно утверждать, что в авторских программных пояснениях композитор адресуется к смыслообразу Божественного Света, которому сопричастны посланники небес.

Обратимся также к биографическому факту, приведённому в монографии А. Лиштанберже, который указывает на мистический опыт соприкосновения композитора с ангельским миром в момент написания драмы-мистерии «Парсифаль». Весной 1857 г. в день Страстной пятницы, созерцая праздничную природу, Вагнер был внезапно озарён интуицией тайны Христа; ему показалось (как он рассказывал Г. П. фон Вольцогену), что он услышал пение Ангелов: «отложив на время партитуру "Тристана", он написал те полные какой-то мистической нежности стихи, в которых Гурнеманц говорит Парсифалю о чарах Святой пятницы» [10, с. 427]. Вагнер в этот момент осознал, что стержневая идея драмы-мистерии наконец-то была им найдена.

Религиозные символы Вагнер трактовал сквозь призму идеи Kunstreligion. Из размышлений Вагнера становится ясным, что оперирование символами не ведёт к утрате заключённого в их основе многомерного глубинного смыслового содержания. Постигая в качестве общезначимых идей, композитор возрождает их, даруя общезначимым символам новую жизнь. Искусство на новом этапе берёт на себя, согласно убеждению Вагнера, высокую миссию религии.

Подводя итоги, скажем, что архетип Ангела предстаёт в творчестве Р. Вагнера в различных смысловых прочтениях, раскрываясь в идее светоносности, мистериальной графике «горнего» и «дольнего» миров, обусловливая направленность внутреннего становления оперных героев, выступающих духовными посредниками на пути к обретению страждущей душой искупления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авторские программные пояснения к оперным увертюрам Вагнера. // Вагнер Р. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1974. С. 55–62.

2. *Бекетова Н.* Концепция преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. Ростов-н/Д: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 104–132.

3. *Бондарь С.* Песнопения Богородичного чина как «богословие в звуках» (православная традиция): дипломная работа студ. 5 курса / Харк. гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2001. 89 с.

4. *Виеру Н.* «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер: сб. ст. М.: Музыка. 1987. С. 191–222.

5. *Горелик Н.* Аббат Гуно и его опера «Фауст» // Южно-Российский музыкальный альманах 2008 (5). Ростов-н/Д: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 74–82.

6. *Калошина Г.* Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине». Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3. С. 75–83.

7. *Калошина Г.* Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. Ростов-н/Д: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 297–316.

8. *Калошина Г.* Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки 2010, № 1 (6). С. 137–142.

9. Книга ангелов: Антология христианской ангелологии. – СПб.: Амфора, 2005. 553 с.

10. *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. Москва: Алгоритм, 1997. 477 с.

11. *Лосев А.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Р. Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

12. *Михайлова О.* Библейское предание в итальянской опере первой половины XIX века («Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди): дис. … канд. искусствоведения. Ростов-н/Д, 2014. 182 с.

13. Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. Ростов-н/Д: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. 500 с.

14. Словарь античности / под ред. В. И. Кузищина. М.: Прогресс, 1989. 704 с.

15. Науковий вісник: зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 4: Музика і Біблія. Киев, 1999. 248 с.

16. *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.

17. *Черкашина М.* Евангельские мотивы в творчестве Р. Вагнера // Науковий вісник: зб. наук. пр. за матер. міжнар. наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 1999. Вип. 4: Музика і Біблія. С. 159–166.

18. *Юнг К.* Собрание сочинений. Ответ Иову. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2006. 352 с.

REFERENCES

1. Avtorskie programmnye pojasnenija k opernym uvertjuram Vagnera [Author's Program Explanations for Opera Overtures by Wagner]. // Vagner R. Stat'i i materialy [Wagner. Articles and materials]. Moscow: Musyka, 1974. P. 55–62.

2. *Beketova N.* Koncepcija preobrazhenija v russkoj muzyke [The concept of transformation in Russian music] // Muzykal'naja kul'tura hristianskogo mira: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Musical culture of the Christian world: materials of International scientific conference]. Rostov on Don: Publishing house of Rostov state conservatory named after S. Rachmaninoff, 2001. P. 104–132.

3. *Bondar' S. V.* Pesnopenija Bogorodichnogo china kak «bogoslovie v zvukah» pravoslavnaja tradicija: diplomnaja rabota / Khark. gos. in-t iskusstv im. I. P. Kotljarevskogo, kaf. teorii muzyki [Hymns of the Theotokos ranks as «theology in sounds» (orthodox tradition: degree work / Kharkov state institute of arts by I. P. Kotlyarevsky, the Department of theory of music]. Kharkiv, 2001. 89 p.

4. *Vieru N.* «Parsifal'» – itog tvorcheskogo puti Vagnera [«Parsifal» – the result of Wagner's creative path] // Rihard Vagner: sb. st. [Richard Wagner: a collection of articles]. Moscow: Musik Press. 1987. P. 191–222.

5. *Gorelik N.* Abbat Guno i ego opera «Faust» [Abbe Gounod and his Faust] // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah 2008 (5) [South-Russian musical anthology 2008 (5)]. Rostov on Don: Izdatel'stvo Rostovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. S. V. Rahmaninova [Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire], 2009. P. 74–82.

6. *Kaloshina G. E.* Opernyj diptih Leonida Klinicheva «Strasti po Anne i Marine» [Opera diptych by Leonid Klinichev «The passion of Anna and Marina»]. Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah 2015'3 (20) [South-Russian musical anthology]. 2015. № 3. P. 75–83.

7. *Kaloshina G. E.* Hristianskaja tematika i problemy zhanrovoj evoljucii francuzskoj opery i oratorii: ot istokov k XX veku [Christian themes and problems of the evolution of the genre of French opera and oratorio: from the beginnings to the XX century] // Muzykal'naja kul'tura hristianskogo mira: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Musical culture of the Christian world: materials of the International scientific conference]. Rostov on Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. 2001. P. 297–316.

8. *Kaloshina G. E.* Cherty misterii v religiozno-filosofskih tragedijah Mijo-Klodelja [Features of mystery in religious-philosophical tragedies of the Milhaud-Claudel] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science] 2010, № 1 (6). P. 137–142.

9. Kniga angelov: Antologija hristianskoj angelologii [The Book of Angels: an Anthology of Christian Angelology]. St. Petersburg: Amfora, 2005. 553 p.

10. *Lishtanberzhe A.* Rihard Vagner kak pojet i myslitel' [Richard Wagner as a poet and thinker]. Moscow: Algoritm, 1997. 477 p.

11. *Losev A.* Istoricheskiy smysl esteticheskogo mirovozzreniya Rikharda Vagnera [The Historical Meaning of the Aesthetic Worldview by Richard Wagner] // R. Vagner. Izbrannyye raboty [R. Wag-

ner. Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1978. S. 7–48.

12. *Mihajlova O. S.* Biblejskoe predanie v italyanskoj opere pervoj poloviny XIX veka («Moisej» Dzh. Rossini, «Navuhodonosor» Dzh. Verdi) : dis. … kand. iskusstvovedenija: [The biblical tradition in Italian Opera of the first half of the XIX century («Moses» by G. Rossini, «Nebuchadnezzar» by G. Verdi): thesis of candidate of art criticism]. Rostov on Don, 2014. 182 p.

13. Muzykal'naja kul'tura hristianskogo mira: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Musical culture of the Christian world: materials of the International scientific conference]. Rostov on Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. 500 p.

14. Naukovyj visnyk: zb. nauk. pr. za mater. mizhnar. nauk. konf. / Nac. muz. akad. Ukrajiny im. P. I. Chajkovs'kogo. Kyjiv, 1999. Byp. 4: Musyka i Biblija [Scientific Bulletin: a collection of scientific papers on the materials of an international scientific conference. / National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 1999. Number 4: Music and the Bible]. Kiev, 1999. 248 p.

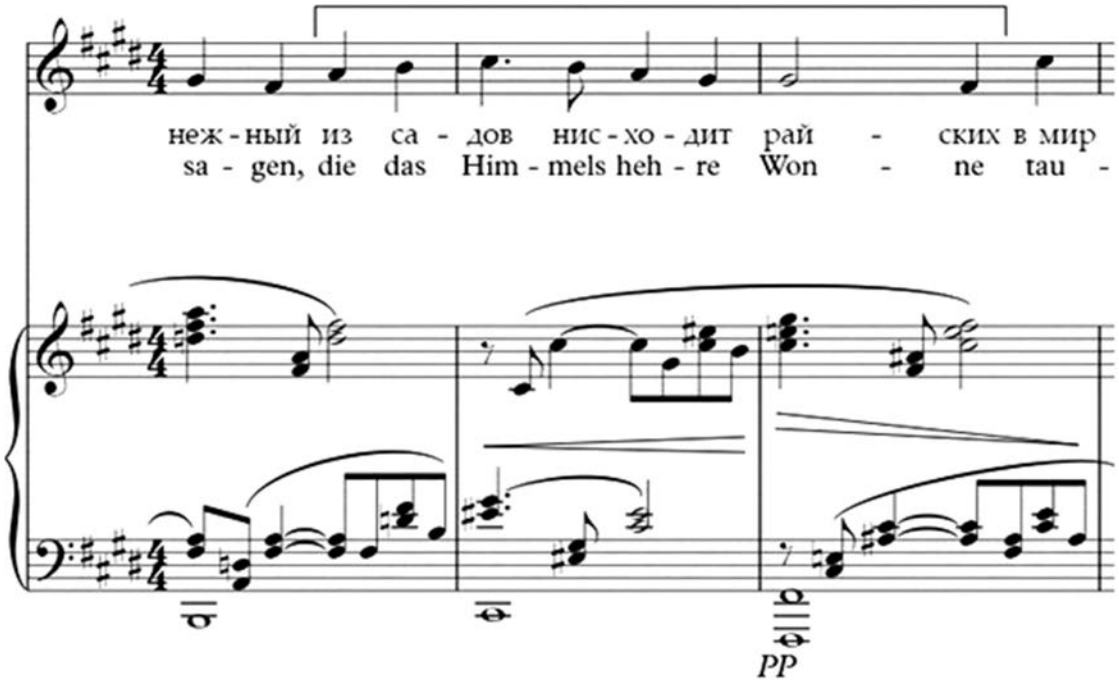
15. Slovar' antichnosti [Dictionary of Antiquity] / pod red. V. I. Kuzishhina [edition by V. L. Kuzishchina]. Moscow: Progress, 1989. 704 p.

16. *Khyubner K.* Istina mifa [The Truth of the Myth]. Moscow: Respublika, 1996. 448 p.

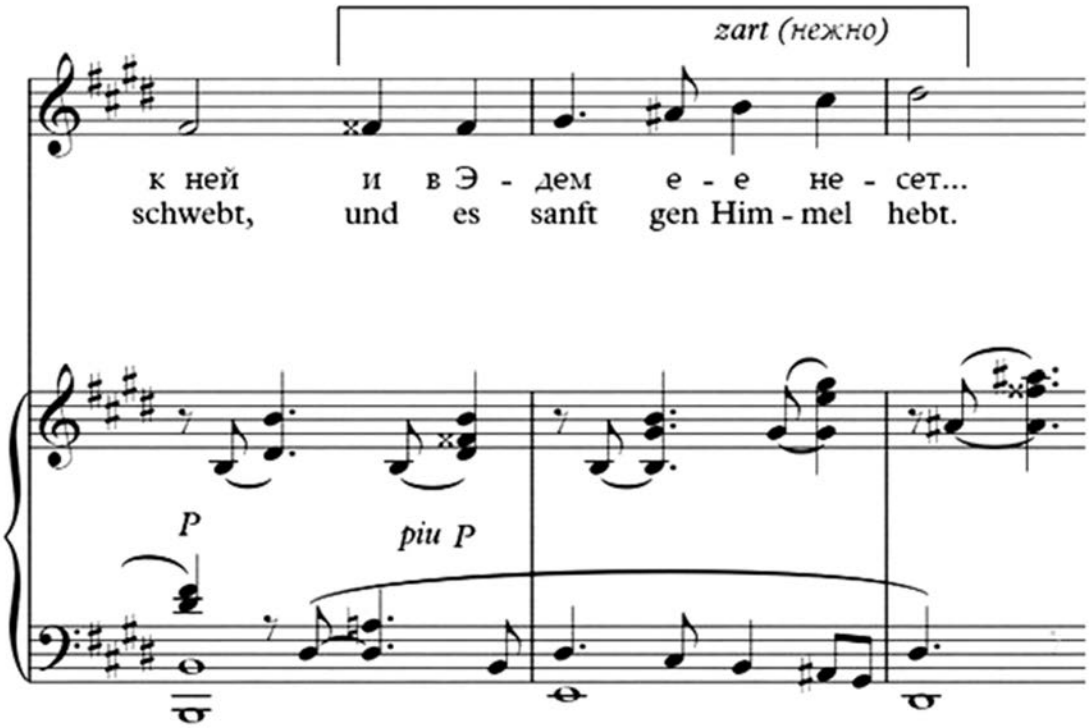
17. *Cherkashina M.* Evangel'skie motivy v tvorchestve R. Vagnera [Evangelical Motives in the creative work by R. Wagner] // Naukovyj visnyk: zb. nauk. pr. za mater. mizhnar. nauk. konf. / Nac. muz. akad. Ukrajiny im. P. I. Chajkovs'kogo. Kyjiv, 1999. Byp. 4: Musyka i Biblija [Scientific Bulletin: a collection of scientific papers on the materials of an international scientific conference. / National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 1999. Number 4: Music and the Bible]. P. 159–166.

18. *Jung K.* Sobraniye sochineniy. Otvet Iovu [Collected Works. Reply to Job]. Moscow: Kanon+ ROOI Reabilitacija, 2006. 352 p.

Пример № 1. Вагнер «Пять стихотворений Матильды Везендонк», «Ангел»



Пример № 2. Вагнер «Пять стихотворений Матильды Везендонк», «Ангел»



СМЫСЛООБРАЗ АНГЕЛА КАК АРХЕТИП В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ВАГНЕРА

Мотивация взаимодействий вагнеровских персонажей осмысливается сквозь идеи ангельского служения, которая в творчестве Р. Вагнера рассмотрена в качестве архетипа. В этом автор статьи следует теории К. Юнга, который представлял христианские образы в качестве символов, отражающих коллективное бессознательное человечества. Правомерность подобной трактовки христианских идей в творчестве Вагнера определяется его собственным пониманием взаимодействия искусства и религии (концепция «Kunstreligion»).

Архетип Ангела раскрывается в творчестве Вагнера в различных смысловых прочтениях. Например, сквозь призму идеи светоносности, которая определяет природу Ангелов, их сопричастность Божественному Свету. Идея ангельского служения явлена посредством музыкально-сценических характеристик оперных персонажей. На уровне музыкальной семантики лексема Божественного Света представлена во вступлении к опере «Лоэнгрин». Светом пронизаны финальные сцены всех оперных сочинений Вагнера, начиная с «Летучего Голланца» и заканчивая «Парсифалем», представляя на интонационном уровне идею Liebestod. В сочинениях Вагнера обнаруживаем мистериальную «графику». Ангельскую миссию исполняют духовные посредники (лат. mediatrix) – девы-Ангелы (Сента, Елизавета), божьи посланники (Лоэнгрин, Парсифаль), совместно с героями-грешниками осуществляя мистерию искупления.

Ключевые слова: Ангел, мистериальная графика, искупление, архетип, семантика.

MEANING OF ANGEL AS AN ARCHETYP IN THE CREATIVE WORK OF R. WAGNER

The motivation of interactions of Wagnerian characters is comprehended through the prism of the idea of the angelic service, which is considered in the creative work by R. Wagner as an archetype. In this the author of the article follows the theory by K. Jung, who presented Christian images as symbols reflecting the collective unconscious of humanity. The legitimacy of such interpretation of Christian ideas in Wagner's creative work is determined by his own understanding of the interaction of art and religion (concept of «Kunstreligion»).

R. Wagner reveals the archetype of Angel in the creative work in various sense readings. For example, through the prism of the idea of luminosity, which determines the nature of the Angels, their participation in the Divine Light. The idea of angelic service is revealed through the musical and scenic characteristics of the opera characters. At the level of musical semantics the lexeme of the Divine Light is presented in the introduction to the opera «Lohengrin». The light is permeated with the final scenes of all Wagner's operas, beginning with «Flying Dutchman» and ending with «Parsifal», introducing the idea of Liebestod at the intonational level. In the works by R. Wagner we find the mystery «graphics». The angelic mission is performed by the spiritual mediators – virgins-Angels (Senta, Elizabeth), God's messengers (Lohengrin, Parsifal), together with the heroes-sinners carrying out the mystery of redemption.

Key words: Angel, mystery «graphics», redemption, archetype, semantics.

Шаповал 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

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

М. С. ДЯДЧЕНКО
Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал)
«Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)»

Г. Р. ТАРАЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МАЛЕР СЕГОДНЯ – ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМФОНИЙ

Заголовок «Малер сегодня» впервые появился в статье Т. Адорно, спустя 19 лет после смерти Малера. В 1954 году его повторил английский музыковед Ф. Барфорд, в 1969 году – французский фанатичный поклонник и биограф Малера Анри-Луи де Лагранж, в 1991-м – немецко-швейцарский музыковед, Герман Данузер.

Этот заголовок знаменателен тем, что музыка Малера никогда не воспринималась однозначно, и проблема сложности её восприятия существовала во все времена. Вспомним, с каким равнодушием, даже презрением, встречали премьеры его сочинений современники.

Попытки объяснить феномен музыки Малера предпринимались неоднократно, и каждое поколение пыталось осмыслить его по-своему. Шестидесятые годы XX века были отмечены всплеском интереса к наследию композитора и начавшейся радикальной переоценкой его творчества. В последующем десятилетии «загадочную популярность» Малера попытался объяснить Карл Дальхауз, с точки зрения которого в банальном сознании музыкально образованных людей наследие XIX века постепенно оказалось отодвинутым на определённую дистанцию. Дальхауз писал: «… в музыке Малера, звуковом документе конца столетия, границу которого она уже наполовину перешагнула, сегодняшние посетители симфонических концертов распознают собственное, разорванное, неопределённое отношение к традиции XIX века. Всё, что произошло за последние годы в истории восприятия романтического наследия, в музыке Малера уже «выписано»» (Цит. по: [1]).

В книге «Малер сегодня» Г. Данузер дает яркую характеристику музыке Малера, которая «в своей всеохватности… наводит мосты над пропастью между исполнителями и творцами Новой музыки, и потому, в отличие от любой другой, она воистину всеобъемлюща» [1].

Как исполняют и воспринимают музыку Малера сегодня? Чтобы ответить на этот вопрос, мы обратились к архивам российских филармоний: за последние десять лет в столичных залах произведения Малера прозвучали немногим более десяти раз. Исключение составили концерты 2010–2011 гг., приуроченные Санкт-Петербургской академической филармонией к двум юбилейным датам – 150-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти австрийского композитора.

В процессе наблюдения за слушательскими потребностями актуализируются проблемы смысла музыки Малера, её содержательных планов. Классическая инструментальная музыка в контексте социально-психологических установок современной культуры неуклонно теряет образную конкретность, затрудняя понимание. Это связано с утратой уже к концу XX столетия генетического исторического контакта с театром, описанного в известном капитальном труде В. Конен [5], вследствие чего восприятие его в трактовках современников композитора становится практически невозможным.

Теоретические проблемы музыкального содержания начали активно разрабатываться в последнее десятилетие прошлого века. Системную иерархию девяти уровней изложила В. Холопова в основной работе «Музыка как вид искусства» [8], варианты подходов были представлены в работах Л. Казанцевой [4] и Л. Шаймухаметовой [9]. Вопрос социально-психологических конвенций трактовки содержания частично разрабатывался Г. Тараевой [7]. Но ракурс обновления взаимосвязей различных видов искусства в новых типах синтеза остаётся актуальным как для теоретической разработки, так и аналитического исследования художественной практики.

Эмпирические наблюдения показывают, что общество на разных этапах исторического существования «теряет» содержательные реа-

лии масштабных симфонических произведений. И культура сама заботится о том, чтобы «вернуть» утраченные смыслы, воссоздать, реконструировать и даже «обрести» их заново. Самым надёжным способом в этом плане оказывается восстановление исторической зависимости симфонии от театра, то есть новые театральные и кинематографические ассоциативные связи. Симфонии самых различных авторов в XX веке подвергаются хореографической интерпретации, возвращая музыке персонажей и действа, включаются в кинофильмы. Эта художественная практика даёт возможность подойти к проблеме восприятия с какой-то степенью конкретности и достоверности. Визуальное, пластическое и, естественно, вербальное пространства (в кинематографических репликах) демонстрируют содержательные интерпретации эмоциональной сути музыки в наглядности образов-персонажей и сюжетных коллизий.

Музыка Малера многократно подвергалась такой актуализации – воплощению на балетной сцене и в кино. Это представляет несомненный интерес для характеристики содержания музыки симфоний в восприятии её хореографами и кинематографистами. Анализ художественной реконструкции реально-фантастического мира Малера в балете «Белоснежка» А. Прельжокажа и составляет основной предмет внимания в настоящей статье.

Прежде всего перечислим наиболее значительные примеры хореографических воплощений малеровской музыки, демонстрирующие неослабевающий интерес к интерпретации ее столь специфического образного мира. На музыку Adagietto из Пятой симфонии в 1972 году французским хореографом Р. Пети специально для блистательной балерины современности Майи Плисецкой на сцене Большого театра в Москве был поставлен одноактный балет «Гибель розы». На эту же музыку был поставлен балет «Эпилог» (Дж. Ноймайер, Нью-Йорк, 1975). В 1974 году на музыку Adagio из Десятой симфонии был создан балет «Adagio» П. Бауш (Вупперталь). М. Бежар объединил четвёртую, пятую и шестую части Третьей симфонии Малера и своего «настольного» автора Ф. Ницше в одноактном балете «Что мне рассказывает любовь» (Монте-Карло, 1974).

В 1975 году в Гамбурге Д. Ноймайер поставил свой балет «Третья симфония Густава Малера», положив тем самым начало многолетнему хореографическому циклу. Отвечая на вопросы журналиста «Известий» в 2012 году, балетмейстер сказал: «… в его музыке сокрыта огромная тайна… что-то происходит, меняется, но метаморфозы продиктованы не сюжетом, а эмоциями, человеческими отношениями… Я прорывался сквозь музыку, пытался понять каково это – танцевать симфонию?» [3]. Впоследствии Ноймайер переложил на балет все симфонии, кроме Второй и Восьмой.

Всплеском интереса хореографов всего мира не только к симфониям Густава Малера, но и его вокальному творчеству отмечены 1960–1970-е годы. Балеты поставлены на музыку «Песен Рюккерта», вокальных циклов «Песни об умерших детях», «Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика», симфонии-кантаты «Песнь о Земле».

В наши дни тенденция хореографической интерпретации симфоний композитора активно продолжается – балет Бежара (2013) представляет программу из трёх спектаклей – «Что мне рассказывает смерть», «Песнь странствующего подмастерья» и «Что мне рассказывает любовь».

Эти художественные акты представляют благодатнейший материал для изучения исторических метаморфоз восприятия содержания музыки и продолжения темы «Малер сегодня». Таким проектом стал балет «Белоснежка» (в хореографии Анжелена Прельжокажа), премьера которого состоялась в 2008 году на Биеннале современного танца в Лионе[1].

Почти не отступая от сюжета сказки, Прельжокаж, создает, по мнению ряда критиков (а это «документированные» факты восприятия), чёрно-белую историю о добре и зле [2; 6]. Трепетная юная Белоснежка и агрессивная, тиранящая весь дворец Мачеха превращают старую романтическую сказку в историю о страсти и женской ревности, в которой нетрудно прочитать актуальные психологические мотивы и образы.

Сам хореограф считает, что братья Гримм и Малер, чья музыка напоминает и выражает силы природы, удивительно совпадают по настроению. В одном из своих интервью Прельжокаж сказал: «… чем больше я слушал произведения Малера, тем больше понимал, что именно такая музыка идеально подходит для моей «Белоснежки»: столько образов сразу возникает в сознании» [6]. Эта история рассказана им языком современного танца, музыкальной основой которого стал калейдоскоп из отдельных частей практически всех симфоний (кроме Седьмой).

Художественно цельный мир спектакля, его визуальный ряд, создан творческим тандемом декоратора Лепруста и знаменитого кутюрье Готье, предложившим смешение стилей и эпох от Древнего Египта до современной коллекции высокой моды. Изобретательный и неутомимый фантазёр haute couture Жан-Поль Готье не в первый раз создаёт костюмы для театра и кино,

делая их «продолжением пластического языка героев… Это костюмы-характеры, костюмы-маски, костюмы-символы» [2].

Для полной характеристики современной рецепции Малера любопытно проследить подробно, какая именно музыка использована хореографом и как истолкована. Поскольку в задачи статьи не входит масштабное исследование, то в попытке очертить образное воплощение музыкального конфликта малеровского мира средствами хореографии ограничимся несколькими характерными эпизодами.

Пролог балета задаёт тему: родив в муках, Черная Королева умирает. Прельжокаж создаёт мрачную картину – пустынное царство небытия; он как будто намеренно ломает традиционное представление: рождение ребенка, представляющее в обычном сознании светлое и радостное событие, здесь показано через боль и смерть. Это один из немногих эпизодов балета, который идет под таинственно-тревожные электронные и шумовые звуки. Здесь музыки Малера ещё нет, ей только предстоит родиться во всей жёсткости противостояния боли и света, гротескном, злом и экстатическим озарении любви.

Свет эротического чувства сквозит уже в одной из начальных сцен – танце придворных. Здесь музыка из II части Второй симфонии обретает причудливый характер, благодаря экзотике костюмов и рисунку танца. Хитоны, трико, гетры, подтяжки и хореография с типичными элементами модерна (схематизированные классические греко-египетские «фрески») создают фантастический образ придворных, лишённых каких-либо признаков индивидуальности и занятых откровенно эротической игрой. I часть Десятой симфонии (Adagio) рисует сцену, в которой Король представляет Белоснежку Принцу и придворным. Это ее портрет в экстатической красоте и трагическом предчувствии.

Далее экспонируется жёсткий контраст музыки и образа: с Adagio Десятой сопоставляется гротескная II часть Пятой симфонии – трогательной чистоте Белоснежки противостоит Мачеха. Она является ко двору «подтянутой и упругой “вамп” из ночного клуба» [2]. Стиль ее аксессуаров одновременно напоминает фашистскую форму и “садомазохистские” костюмы. У Прельжокажа Мачеха наделена большой танцевальной партией. Королева красивая, сексуальная, надменная, нервно-злая и невероятно агрессивная, что выражено в ее резкой пластике. «Ненависть мачехи к Белоснежке не комическая старческая прихоть, а неодолимое бешенство «второй молодости» [2].

III часть Десятой симфонии превращена Прельжокажем в эротический танец волшебных влюбленных пар в сцене на болоте. Под музыку Скерцо (III часть) из Пятой симфонии следует сольный танец Белоснежки с красным платком – подарком возлюбленного. Музыка в пластическом решении хореографа обретает смысл зарождения любви и чувственности, что становится одной из важнейших тем спектакля. Затем влюблённые Принц и Белоснежка исполняют дуэт, в котором угадывается форма классического па-де-де, под музыку III части (Tranquillo) Четвёртой симфонии.

Наивной чувственной идиллии вновь противостоит жёсткий пластический и музыкальный контраст: под звуки финала Шестой («Трагической») симфонии происходит превращение победоносной дивы (Мачехи) в истовую убийцу, когда в зеркале вместо своего отражения она видит молодую красавицу – свою падчерицу.

Встреча Белоснежки с охотниками-солдатами (посланными Мачехой убить ее) происходит под музыку из V части Второй симфонии. Необыкновенной силы обаятельный образ музыки решён хореографом появлением оленя. В березовой роще, пронизанной светом и звуками природы, появляется женщина с обнаженным торсом, оленьими рогами и игрушечным сердцем на груди. Хореограф нашел интересную и парадоксальную пластику – калейдоскоп поз животного в имитации замедленной киносъемки. Здесь малеровская симфония замирает, её сменяет электронная музыка, сингл трехмерной гоночной игры.

Один из эффектных хореографических эпизодов – спуск в пещеру гномов-шахтеров с фонарями на голове и в клетчатых шортах-шотландках – сопровождается III частью Первой симфонии «Титан». Пластическое решение на отвесной скале экспонирует цирковую акробатику: невероятные вертикальные пируэты танцовщиков, закреплённых на тросах, сопровождаются блуждающими лучами света. Это придает музыке Траурного марша в манере Калло, эффектную каскадность, совершенно снимающую малеровский гротеск сцены похорон охотника зверьми.

Один из самых выразительных дуэтов в спектакле Прельжокажа – шокирующая сцена отравления Белоснежки яблоком, непривычный для балетного жанра натурализм в демонстрации насилия. Неожиданным гротескным и трагическим дуэтным танцем двух женщин хореограф «увидел» музыку Восьмой симфонии в ее II части.

Заслуживает особого внимания лирическая кульминация спектакля на музыку «бессмертного» гимна романтической Любви – IV части Пятой симфонии. Это безысходный танец Принца с бездыханным телом возлюбленной – юноша

не находит сил поверить в смерть Белоснежки. Стоит ему отпустить тело девушки, и она безжизненно соскальзывает на пол, доводя его до пароксизма отчаяния, граничащего с агрессией. Этот лирический танец – маленький шедевр Прельжокажа. Тем более впечатляет, что сочинен он на музыку, многократно использованную, в том числе, в условно-биографическом фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» – исполненное утонченной, мучительно-сладостной экспрессии Adagietto Пятой симфонии.

Как и положено сказке, кончается она соединением счастливых влюбленных. Под музыку III части Третьей симфонии свадьба, осыпанная золотым «дождем», вызывает ассоциации с завершающим модный показ выходом модели-невесты в эффектном свадебном наряде. Приводят и мачеху, которую заставляют до смерти танцевать в раскаленных дымящихся башмаках. Коротким танцем-конвульсией наказанной по заслугам мачехи завершается спектакль.

Описанные интерпретации музыки Малера в балете А. Прельжокажа необыкновенно оригинальны и впечатляющи. Разумеется, нельзя сказать, что он парадоксально изменил традиции её содержательного истолкования. Скорее, он их продолжил, максимально осовременивая визуальными образами.

Балет «Белоснежка» Прельжокажа отвечает неизменному художественному закону: постоянно меняющийся слуховой опыт и новые реалии бытия подсказывают новые формы обращения к наследию Малера. Они предоставляют материал для исследования исторических метаморфоз музыкального содержания в новых обстоятельствах жизни общества и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Литературной первоосновой для создания сюжетного балета – довольно редкого явления для хореографов-модернистов – послужила сказка братьев Гримм, изданная в 1812 и дополненная в 1854 году. Этот романтический сюжет не впервые используется в музыкально-сценическом искусстве. До А. Прельжокажа к нему обращались: в 1956 году Т. Гзовская (балет «Белоснежка» на музыку В. А. Моцарта, Берлинский балет); в 1975 году Г. Майоров («Белоснежка и семь гномов», балет на музыку Богдана Павловского, Академический театр оперы и балета УССР).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Данузер Г.* Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. URL: http://www.mahler.narod.ru/articul.html.

2. *Должанский Р.* Семь гномов: «Белоснежка» в постановке А. Прельжокажа // Коммерсантъ. 2009. № 83. (13.05). URL: http://www.kommersant.ru/doc/1168069.

3. *Иванова В.* Нижинский и Малер в лучших традициях Гамбурга // Известия. 2012. (04.05). URL: http://iz.ru/news/523728.

4. *Казанцева Л.* Основные теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

5. *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 291 с.

6. *Серова Е.* Анжелен Прельжокаж: «Белоснежка – комплекс нашей эпохи». URL: http://vtbrussia.ru/culture/festivali/epoha--belosnejki/.

7. *Тараева Г.* Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб-к науч. ст. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

8. *Холопова В.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. 320 с.

9. *Шаймухаметова Л.* Теоретические проблемы содержания в разработках Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы науч.-практ. конференции. М. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. С. 49–69.

REFERENCES

1. *Danuzer G.* Maler segodnia – v pole napriazheniia mezhdu modernizmom i postmodernizmom [Mahler Today – in the field of tension between modernism and postmodernism] URL: http://www.mahler.narod.ru/articul.html.

2. *Dolzhanskii R.* Sem' gnomov: «Belosnezhka» v postanovke A. Prel'-zhokazha [Seven Gnomes: "Snow white" Staged by A. Preljocaj] // Kommersant. 2009. № 83 (13.05). URL: http://www.kommersant.ru/doc/1168069.

3. *Ivanova V.* Nizhinskii i Maler v luchshikh traditsiiakh Gamburga [Nijinsky and Mahler in the Best Traditions of Hamburg] // Izvestiia. 2012 (04.05). URL: http://iz.ru/news/523728.

4. *Kazantseva L.* Osnovnye teorii muzykal'nogo soderzhaniia: Uchebnoe posobie [Basic Theory of Musical Content: Tutorial]. – Astrakhan', Fakel Press, 2001. 368 p.

5. *Konen V.* Teatr i simfoniia [Theater and Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 291 p.

6. *Serova E.* Anzhelen Prel'zhokazh: «Belosnezhka – kompleks nashei epokhi» [Angelin Preljocaj "Snow White is the Complex of Our Era"]. URL: http://vtbrussia.ru/culture/festivali/epoha--belosnejki/.

7. *Taraeva G.* Interpretatsiia muzykal'nogo soderzhaniia: konventsii kul'tury i modifikatsii [Interpretation of Music Content: Convention of Culture and Modification] // Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaia nauchnaia interpretatsiia [Musical Content: the Modern Scientific Interpretation]. – Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2006. P. 46–71.

8. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an Art Form: Tutorial]. St-Petersburg: Lan' Press, 2000. 320 p.

9. *Shaimukhametova L.* Teoreticheskie problemy soderzhaniia v razrabotkakh Laboratorii muzykal'noi semantiki Ufimskoi akademii iskusstv [Theoretical Problems of Content in the Elaborations by Laboratory of Music Semantics of the Ufa Academy of Arts] // Muzykal'noe soderzhanie: nauka i pedagogika [Musical Content: Science and Pedagogy]: Moscow – Ufa: RITs UGAI Press, 2005.

МАЛЕР СЕГОДНЯ – ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМФОНИЙ

В статье раскрывается проблема восприятия музыки Малера, которая являлась предметом осмысления не одного поколения, начиная с современников самого композитора.

Авторами предпринимается попытка объяснить непопулярность сегодня серьезной симфонической музыки, в том числе Малера, утратой аудиторией содержательных ориентиров. Её восприятие затрудняет совершенно иная культура, разрыв генетической связи инструментальной музыки с театром (описанной в известном труде В. Д. Конен «Театр и симфония»). Активная теоретическая разработка проблем музыкального содержания (В. Н. Холопова, Л. П. Казанцева, Л. Н. Шаймухаметова) на данный момент оставляет открытым вопрос обновления взаимосвязей различных видов искусства в новых типах синтеза. И потому культура пытается восстанавливать эти связи по-новому, привлекая новые театральные и кинематографические жанры.

В статье приводится перечень наиболее значительных хореографических воплощений произведений Малера (Р. Пети, Дж. Ноймайера, П. Бауш, М. Бежара и др.) в качестве примеров актуализации содержательных представлений его музыки – героев-персонажей и сюжетных коллизий.

В качестве образца восприятия музыки Малера, характеристики ее современной рецепции представлен анализ балета А. Прельжокажа «Белоснежка». Подробно рассмотрены наиболее оригинальные образные истолкования хореографом фрагментов симфоний Малера, которые он не столько кардинально изменил, сколько продолжил и осовременил своим визуально-пластическим рядом.

Новые формы рецепции музыки симфоний Малера предоставляют материал для исследования исторических метаморфоз музыкального содержания в новой социокультурной реальности.

Ключевые слова: симфонии Малера, «Белоснежка» Прельжокажа, содержание инструментальной музыки, хореографические проекты Малера.

MAHLER TODAY – A PROBLEM OF PERCEPTION OF SYMPHONIES

The article reveals the problem of Mahler's music perception, which was the subject of comprehension both for many generations and the composer's contemporaries.

The authors attempt to explain that the unpopularity of serious symphonic music, including Mahler, is the result of the loss of meaningful orientations by the audience. Its perception is hindered by a completely different culture, the rupture of the genetic connection between instrumental music and theater (described in the well-known work by V. D. Konen "Theater and Symphony"). Active theoretical development of problems of musical content (by V. N. Kholopova, L. P. Kazantsev, L. N. Shaymuhametova) at the moment leaves open the question of updating the interrelationships of various types of art in new types of synthesis. And that is why the culture tries to restore these ties in a new way, attracting new theatrical and cinematic genres.

The article contains a list of the most significant choreographic incarnations of Mahler's works (R. Petit, J. Neumeier, P. Bausch, M. Bejart, and others) as the examples of actualization of the content representations of his music: characters and subject collisions.

The analysis of the ballet by A. Preljocaj "Snow White" is presented as a sample of the perception of Mahler's music, the characteristics of its modern reception. The authors consider in details the most original figurative interpretations by the choreographer of the fragments of Mahler's symphonies, which he not only radically changed, but continued and modernized with his visual-plastic series.

New forms of music reception of symphonies by Mahler provide material for the study of historical metamorphoses of musical content in the new socio-cultural reality.

Key words: Mahler's symphonies, "Snow White" by Preljocaj, content of instrumental music, Mahler's choreographic projects.

Дядченко Мария Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального и художественного образования
Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»,
Россия, 347936, Таганрог
e-mail: marydy@mail.ru

Dyadchenko Maria S.
PhD in Art Criticism
Associate Professor at the Department of Music and Art Education
A.P. Chekhov Taganrog Institute (branch)
Rostov State University of Economics
Russia, 347936, Taganrog
e-mail: marydy@mail.ru

Тараева Галина Рубеновна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: taragr@mail.ru

Tarayeva Galina R.
Doctor of Arts
Professor at the Department of Music Theory and Composition
S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: taragr@mail.ru

М. В. ШИМАН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКОГО ИСТОРИЗМА В ОПЕРЕ «ПСКОВИТЯНКА»

В музыковедении довольно часто встречаются понятия «мироощущение» и «миросозерцание». Известно, что понятия эти «пришли» в музыковедческую науку из области философии и выражают отношение человека ко всему сущему, а также переживание человеком внешних воздействий в форме чувственно-образных ощущений, восприятий, представлений, эмоций.

В этом смысле в истории музыкальной культуры показательной является фигура Н. Римского-Корсакова. Целостность музыкального мироощущения композитора – одна из популярнейших тем современного музыкознания. Известно, что мироощущение Римского-Корсакова отличается объективным отношением к действительности.

Одним из первых, кто попытался осмыслить метафизический космос произведений композитора был И. Лапшин. В работе «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова» учёный, современник Римского-Корсакова, пишет: «Деление художников на объективных и субъективных основывается не на том, что первые описывают внешнее, а вторые – внутреннее, но на том, что первые проявляют большую способность к *расширению своей личности*, к перевоплощению себя в другие личности, в чужую психику, другие же эгоцентричны и раскрывают в своих произведениях преимущественно свою собственную личную духовную природу» (курсив мой – М. Ш.) [4, с. 4].

Столь же примечательной для нас является статья А. Лосева «О музыкальном мироощущении любви и природы» [6], в которой философ измеряет музыкальное мироощущение Римского-Корсакова с помощью принципа личной актуальности как наиболее показательного фактора восприятия человеческого бытия в целом. С этой точки зрения музыкальное мироощущение, по мнению философа, может быть эпическим, драматическим или лирическим.

Характеризуя музыкальное мироощущение Римского-Корсакова, Лосев пишет, что композитору «совершенно чужда какая-нибудь болезненность, какая-нибудь тяга бытия. Он принимает жизнь по-детски; он принимает жизнь совершенно вне горестей, страданий, слёз и болезней» [6, с. 613]. Наиболее субстанциальная основа мироощущения Римского-Корсакова, по мнению Лосева, заключается в том, что «созерцание, и самосозерцание, и произволение слиты здесь в единое и совершенное нераздельное бытие личности, уже воскресающей от своего земного тлена» [6, с. 615]. Так, драма у Римского-Корсакова разворачивается в области уже достигнутых блаженных сфер, «за так называемыми реальными людьми и реальными чувствами» [6, с. 619].

Такое «пребывание» над действительностью указывает на претворение композитором в своём творчестве символической драмы, которая «не изображает ничего личного, если под личностью понимать совокупность и связь пространственно-временных определенностей», – указывает Лосев [6, с. 618]. Это высказывание в очередной раз подчёркивает особенность мироощущения композитора, художественная натура которого оказалась способной наследовать древнерусскую традицию символического историзма. Присущий древнерусской литературе метод, по А. Робинсону, характеризует объективно-идеалистическое мышление, которому «была свойственна безусловная вера в божественное предопределение и дуалистическое убеждение в существовании двух миров – высшего, вечного („небесного") и низшего, временного („земного")» [11, с. 40]. Поэтому процесс познания этих миров сводился к тому, что во всех явлениях жизни отыскивалось символическое значение, «которое выступало в качестве причинно-следственной связи между двумя мирами и позволяло определить систему управления реального мира миром потусторонним (но казавшимся тоже реальным)» [11, с. 40]. Трудно не заметить здесь совпадения с основными принципами воплощения образа мироздания в произведениях Римского-Корсакова, характерным взаимоотражением миров реального и фантастического, «того» и «этого», что возмож-

но только при отсутствии ярко выраженного субъективного начала. Вот, что об этом говорил сам композитор: «Объективный художник <…> умеет выключить себя из изображаемого мира и поставить в центре изображаемого мир, а не себя. <…> Объективное искусство шире и долговечнее», ибо, по Римскому-Корсакову, выражает незыблемые основы бытия [7, с. 323–324].

Для подтверждения общности миросозерцания Римского-Корсакова с древнерусским обратимся к «Псковитянке», о летописных качествах которой впервые заявил Б. Асафьев, определив жанр произведения как опера-летопись [1, с. 51]. В связи с этим рассмотрим, некоторые особенности летописи – жанра древнерусской литературы и спроецируем их на первую оперу Римского-Корсакова «Псковитянка».

Традиционно летописями называют тексты с погодным изложением русской истории. Но, это не просто погодная запись событий, как часто приходится читать и слышать. Летописи – «яркое свидетельство высокого уровня развития повествовательного искусства Древней Руси, достояние как гражданской, так и литературной истории», – констатирует А. Пауткин [9, с. 1]. Исследователь утверждает, что летопись – важнейший, и возможно центральный жанр древнерусской литературы – являлась «открытой структурой, способной принимать в себя разноплановые текстовые фрагменты» [9, с. 1]. Упомянутая «открытость» предполагала «приспособление использованных в летописи источников к общему строю летописного повествования, основным организующим принципом которого выступает погодное изложение», – пишет Пауткин [9, с. 1]. Поэтому русское летописание учёный предлагает рассматривать как модель всей древнерусской литературы, в которой проявились различные жанры, стили, а также свойственные эпохе законы творчества.

Принципиальной особенностью летописи является отсутствие художественного вымысла. Летописец строго следовал за фактом, связывая своё «писание» с конкретным историческим событием или лицом. Даже тогда, когда речь шла о явлениях сверхъестественных, с современной точки зрения не существовавших или невозможных в реальной действительности, и «писатель» и «читатель» Древней Руси воспринимали их как реально происходившие.

Так, в «Псковитянке» повествуется о событиях, связанных с утратой независимости Псковом и подчинением центральной власти Руси в лице Ивана Грозного. Отметим, что автор драмы Л. Мей, на сюжет которого написана опера, объединил два исторических события: 1570 год – год приезда в Псков Ивана Грозного и 1510 год – год, в котором действительно произошло подчинение Пскова Москве. Такое объединение событий позволяет автору пьесы, равно как и автору оперы добиться большей драматической концентрации, интерпретируя подлинные исторические события в летописном ключе. Более того, совмещение разновременных исторических событий в пьесе и в опере отражает одну из примечательных черт летописного жанра – соединение исторических времён без соблюдения хронологии, но с соблюдением «правды исторического закона».

Другая черта, характерная для средневековой культуры Древней Руси – бинарность отражения действительности. Миросозерцание средневекового человека с одной стороны было связано с умозрительными религиозными представлениями о мире и человеке, но с другой – испытывало всеоживляющее и изменчивое воздействие действительности. Этими же качествами определяется и изображение событий в летописи, которые происходили в реальности, но в основе своей имели Божье произволение. Эта двуплановость, которая во многих операх Римского-Корсакова привычно представлена в сопоставлении миров реального и фантастического, в «Псковитянке» воплощается во взаимодействии планов земного, насыщенного событиями и человеческими характерами и сакрального, в котором являют себя вечные символы истории.

Так, двойственно представлен в опере образ Грозного. С одной стороны – это царь Иоанн Васильевич, уверенный в святости своей политической миссии. С другой стороны, царю не чужды такие человеческие качества как любовь, забота, переживание, особенно ярко представленные в сцене гибели Ольги. Не случайно для характеристики Грозного Римский-Корсаков использует древнюю церковную попевку, которая развертывается путём интереснейшего варьирования на протяжении всей оперы. Асафьев определил этот прием как иконописный: «он вызывает в памяти ритм линий старинных русских икон, – пишет исследователь, – и являет нам лик Грозного в том священном ореоле, на который царь сам постоянно опирался, мня себя посланцем и исполнителем велений высшей воли» [1, с. 51]. Не менее сущностно представлен Грозный-отец, линия которого выразительная в плане личной драмы, связывая воедино линии главных действующих лиц, одновременно являет образ-символ древнерусской истории.

Так, сцена встречи Ольги с Грозным связана с идеей предопределения, в высшей мере характерной для символического историзма с его

провиденциализмом. «Средневековая книжность и средневековое искусство были пронизаны стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и писания», – пишет Лихачев [5, с. 146]. В результате происходило удвоение событий истории, которые имели аналоги в прошлом, главным образом в библейской и евангельской истории, которая мыслилась как реальность. По убеждению летописца, Господь «наводит иноплеменных завоевателей, посылает стране «немилостивого» правителя или дарует победу, мудрого князя в награду за смирение и благочестие» [3, с. 11].

Так, во второй картине второго действия, в момент, когда взгляды Грозного и Ольги встречаются, Грозный видит в лице Ольги ее мать – Веру. Неожиданно обретая свое прошлое в настоящем, царь милует Псков. Такой поворот событий Кандинский сравнивает с чудом, «и носителем чуда являются „Ольгины аккорды"» [2, с. 23]. Трижды возникая в напряженном музыкально-драматическом течении сцены, они как бы «„гасят" гневные вспышки Грозного, подчиняя его волю своей таинственной „ауре". Магическая сила их воздействия берется как будто бы ниоткуда и властно вступает в действие – направляя к спасению города» [2, с. 23]. Таким образом, в этой сцене Ольга-псковитянка становится носителем «сверхестественного». Более того, Ольга становится посредником между «божественной волей и исторической событийностью происходящего» [2, с. 23].

Приведённые примеры ясно указывают на присутствие в музыкальном поле оперы свойственной символическому историзму «летописной вертикали» «земля-небо». Тоже проявляется и в музыкальных характеристиках героев – не типов, но образов-символов, чем и характеризуется, по Лосеву, музыкальное мироощущение [6, с. 618]. Грозный, с одной стороны символ объединения (централизации государства), с другой – символ разрушения (в отношениях Ольги и Тучи он символизирует судьбу), Ольга – символ кротости, духовной чистоты, Туча – символ молодецкой удали, Токмаков – символ мудрости, Матута – символ хитрости, трусости и предательства. Характерным в символизации действующих лиц является наличие у каждого персонажа одной темы, которая в процессе развития образа не трансформируется.

Исключением является лишь облик Ольги, обрисованный мелодически, но в переломные моменты поданный гармоническими лейтмотивами. «Поступь плавная и нежная, тихая вдумчивая речь, кроткий взгляд – вот о чем говорят все мотивы, сопровождающие ее появления», – пишет Асафьев [1, с. 51]. Римский-Корсаков «посредством удачного приема» оттеняет внутреннюю борьбу героини между любовью к Туче и таинственным влечением к царю: «склад речи Ольги постепенно углубляется и умиляется на всем протяжении оперы» [1, с. 51].

Так, изначально представленная языком песни (дуэт с Тучей первого действия), музыкальная сфера Ольги постепенно приобретает то черты мечтательного лиризма (разговор с нянькой во время ожидания царя), то «расцветает, как нежный весенний цвет» (первая встреча с царем) [1, с. 51], то в неё проникает тревожный причет (дуэт с Тучей в лесу). Кульминацией музыкального становления образа является последняя картина оперы, когда «всецело раскрывается молитвенный мистический трепет и нежный восторг девичьих созерцаний-экстазов» [1, с. 52]. Несмотря на обилие музыкальных тем в характеристике главной героини, образ ее не трансформируется. Каждая появляющаяся новая тема раскрывает новую грань светлого, возвышенного образа Ольги.

Символическим смыслом в опере обладает и сказка Власьевны, повествующая «про хороброго витязя Горыню, про лютого змея Тугарина и про царевну Ладу». Наличие этих героев в сказке невольно наводит на мысль о соответствии образа витязя Горыни образу Тучи, царевны Лады – Ольге, змея Тугарина – Грозному. Можно предположить, что в сказочном иносказании присутствует элемент пророчества, имеющий прямое отношение к образу царя и его деяниям в Новгороде.

Сказанное побуждает акцентировать совпадение мироощущения Римского-Корсакова с особенностями древнерусского миросозерцания, которое характеризуется подчеркнутой объективностью[1]. Подобно летописцу, композитор объективирует события реальной истории в личных судьбах героев, поднимаясь «над» остротой человеческих переживаний.

Это ярко проявилось в заключительном хоре «Псковитянки» – хоре отпевании главной героини. Здесь появляется новая тема, до этого не встречавшаяся в опере, величавая, полная благородства мелодия, по меткому выражению Кандинского «запечатлевающая судьбу „спасенного" города» [2, с. 24]. Но в мелодических оборотах новой темы прослушивается общность с «псковскими» темами из сцены веча. В басовых остинатных фразах оркестра звучит попевка из монолога Токмакова «Отцы и братья, мужи псковичи», которая близка хоровой теме «За Псков наш родимый, за вече наше». Одновременно на мелодическую ткань оркестра наслаи-

ваются тянущиеся звуки хора, которые в последних тактах образуют «Ольгины аккорды». «Здесь звучание их приобретает фантастический характер – музыка излучает волшебный свет», – пишет Кандинский [2, с. 25].

Образ Псковитянки выступает в финале оперы в контексте утверждения идеи исторически необходимого, исторически оправданного стремления к единству, к слиянию русских земель. «Образ Ольги обретает здесь уже внеличный характер, становится воплощением общенародного стремления к цели, общественно – исторического значения, важной для судеб всей России» [2, с. 23]. Поэтому смерть главной героини не воспринимается трагически. Такая трактовка смерти в оперном творчестве композитора очень показательна для мироощущения Римского-Корсакова: «Как ни горестно расставание с жизнью, но смерть прекрасна, – говорил композитор, – ибо без смерти не было бы развития, вечная жизнь означала бы постоянное стояние» [8, с. 37].

Таким образом, в первой опере Римского-Корсакова «Псковитянка», написанной на исторический сюжет, проявляются характерные особенности мироощущения композитора, нацеленного на объективное воспроизведение законов древнерусского летописного жанра посредством свойственного последнему метода символического историзма. Приведенные музыкальные примеры свидетельствуют о найденных Римским-Корсаковым способах музыкального решения сюжета из истории Древней Руси с присущими ему летописными чертами «надличностности», провиденциализма, бинарного отражения действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Обращаясь к вопросам музыкальной поэтики, Римский-Корсаков неслучайно специально выделяет категорию «созерцания», заботясь о способах его выражения в музыке [10, с.63–64]. См. также свидетельства А. Оссовского [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
2. *Кандинский А.* История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / Ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. С. 9–36.
3. *Кусков В.* История древнерусской литературы. М.: Высшая школа, 2003. 336 с.
4. *Лапшин И.* Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994, № 2. С. 3–9.
5. *Лихачев Д.* Историческая поэтика древнерусской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Алетейя, 2001. 566 с.
6. *Лосев А.* О музыкальном ощущении любви и природы // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 603–621.
7. *Оссовский А. Н.* А. Римский-Корсаков – художник-мыслитель // Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. С. 275–341.
8. *Оссовский А. Н.* А. Римский-Корсаков // Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. С. 25–48.
9. *Пауткин А.* Древнерусские летописи XI–XIII вв.: вопросы поэтики. Дис. … д-ра филол. наук. М. 2003. 392 с.
10. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. Том 2. М.: Музгиз, 1963. 280 с.
11. *Робинсон А.* Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI–XIII вв. М.: Наука, 1980. С. 5–44.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Simfonicheskie etyudy [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 264 p.
2. *Kandinskyi A.* Istoriya i legenda. Obraz Pskovitianki v opere Rimskogo-Korsakova [History and Legend. The Image of Pskovityanka in the Opera by Rimsky-Korsakov] // N. A. Rimskyi-Korsakov. K 150-letiyu so dnya rozhdenyia i 90-letiyu so dnya smerti [N. Rimsky-Korsakov: Toward the 150th Anniversary of His Birth and 90th Anniversary of His Death]: collected

articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2000. P. 9–36.

3. *Kuskov V*. Istoriya drevnerusskoi literatury [History of Old Russian Literature]. Moscow: Vysshaia shkola, 2003. 336 p.

4. *Lapshin I*. Filosofskie motivy v tvorchestve Rimskogo-Korsakova [Philosopfic Motives in the Creative Work by Rimsky-Korsakov] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1994, № 2. P. 3–9.

5. *Likhachev D.* Istoricheskaia poetika drevnerusskoi literatury. Smekh kak mirovozzrenie [Historical Poetics of Old Russian Literature. Laughter as a Worldview]. St. Petersburg: Aleteiya, 2001. 566 p.

6. *Losev A*. O muzykal'nom oshchushchenii liubvi i prirody [About the Music World Perception of Love and Nature] // Forma. Stil'. Vyrazhenie [A Form. A Style. An Expression]. Moscow: Mysl' Press, 1995. P. 603–621.

7. *Ossovskiy A.* N. A. Rimskiy-Korsakov – khudozhnik-myslitel' [N. Rimsky-Korsakov – the Artist-Thinker] // Vospominaniya. Issledovaniya [Memories. Research]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. P. 275–341.

8. *Ossovskiy A.* N. A. Rimskiy-Korsakov [N. Rimsky-Korsakov] // Vospominaniya. Issledovaniya [Memories. Research]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. P. 25–48.

9. *Pautkin A*. Drevnerusskie letopisi XI–XIII vv.: voprosy poetiki. Dis. …d-ra filologicheskikh nauk [Ancient Russian Chronicles of the XI – XIII centuries: Poetics. Dissertation of the Doctor of Science]. Moscow. 2003. 392 p.

10. *Rimskii-Korsakov N*. Polnoe sobranie sochinenii. Tom 2. [Complete Works. Volume 2]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 280 p.

11. *Robinson A.* Literatura Drevnei Rusi v literaturnom protsesse srednevekov'ia XI–XIII vv. [Literature of Ancient Russia in the Literary Process of the Middle Ages in XI–XIII Centuries]. Moscow: Nauka Press, 1980. P. 5–44.

МУЗЫКАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКОГО ИСТОРИЗМА В ОПЕРЕ «ПСКОВИТЯНКА»

В статье исследуется специфика музыкального мышления Н. Римского-Корсакова, которое отличается объективным отношением к действительности. Это положение подтверждается высказыванием А. Лосева о совершенно чуждой композитору тяге бытия, музыкальная драма которого разворачивается в области «уже достигнутых блаженных сфер». Данная черта творческой натуры Римского-Корсакова удивительным образом совпадает с древнерусским типом мышления, для которого характерен метод символического историзма. Следуя потребности выразить особенности мировоззрения Древней Руси, композитор наследует специфические принципы жанра древнерусской литературы – летописи (историзм, бинарность отражения действительности, провиденциализм). Для подтверждения общности миросозерцания Римского-Корсакова с древнерусским, вышеназванные черты летописного жанра рассматриваются в исторической опере «Псковитянка», на летописные качества которой впервые указал Б. Асафьев. В «Псковитянке» ярко проявились черты символического историзма: большая драматическая концентрация достигается за счёт объединения исторических событий без соблюдения их исторической хронологии, но в следовании «правде исторического закона». Также «летописны» идея исторического предопределения и идея исторически-необходимого, объективированная Римским-Корсаковым, который, подобно летописцу, поднимается «над» остротой человеческих переживаний и событиями реальной истории в личных судьбах героев.

Ключевые слова: Н. Римский-Корсаков, «Псковитянка», опера-летопись, символический историзм, провиденциализм.

THE MUSIC WORLD PERCEPTION BY N. RIMSKY-KORSAKOV AND SOME PECULIARITIES OF SYMBOLIC HISTORICISM IN THE OPERA «THE MAID OF PSKOV»

The article investigates the specifics of musical thinking N. Rimsky-Korsakov, which is characterized by an objective attitude to reality. This position is confirmed by the statement of A. Losev on is completely alien to the composer thrust of Genesis, the musical drama which is set in the field "have already reached the blessed fields." This trait is of a creative nature Rimsky-Korsakov's miraculously coincides with the ancient mindset, which is characterized by a method of symbolic historicism.

Following the needs to express the nature of philosophy of Ancient Rus, the composer inherits the specific principles of the genre of Old Russian literature – the chronicle (the historicism, binary reality reflection, providentialism). To confirm the generality of thinking Rimsky-Korsakov with the basics of the ancient worldview, the above features of the chronicle genre is discussed in the historical opera "The Maid of Pskov", to chronicle the quality of which was first pointed out by B. Asafiev, calling it "opera-chronicle".

In "The Maid of Pskov" clearly manifested the features of symbolic historicism: a large dramatic concentration is achieved by combining historical events, without respect for their historical chronology, but in the pursuit of "historical truth of the law." Also "chronicles" idea of the historical predetermination and the idea of historically-necessary, objectified by Rimsky-Korsakov, who, like the chronicler, rises "above" the exigencies of human experience and events of the real history in the personal lives of the characters.

Keywords: N. Rimsky-Korsakov, "The Maid of Pskov", opera-chronicle, method of symbolic historicism, providentialism.

Шиман Маргарита Владимировна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: marashiman@mail.ru

Shiman Margarita V.
postgraduate student at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: marashiman@mail.ru

С. И. ХВАТОВА
Институт искусств Адыгейского государственного университета

ТЕАТРАЛЬНОЕ В ПРАВОСЛАВНОМ ПРИХОДЕ

Визуализация моментов библейской истории, особо важных символических её моментов всегда задействовались православным богослужением. Таковы Вечерня с выносом Плащаницы, Чин выноса Честного Креста, Крестные ходы, шествия верующих с хоругвями и иконами. Само богослужебное действо содержит внешнюю атрибутику, указывающую на сценическое возвышение: существует разделение «алтарь – приход», «говорящие, поющие» и «слушающие».

Тем не менее, театральность исследователями православной культуры неизменно упоминается в негативном плане. В постсоветское время масса церковнослужителей (особенно часто чтецов, псаломщиков) была призвана ко служению без соответствующего образования и богослужебные тексты произносились, интонируя по собственному наитию, порой вкладывая лично окрашенную интонацию, стремясь эффектно («впечатляюще») прочесть Апостол или Евангелие. В церковной практике такое нарочито театральное произнесение называется «козлогласие», «козлогласование». Произошло это наименование от двойного толкования слова «трагедия», от греческого τράγος, tragos – «козёл» и ᾠδή, ōdè – «песнь» («последняя песнь козла перед закланием») (об этом подробнее: [7, с. 278]). Еще в византийские времена противопоставляли пение псалмодии под действием личных чувств и страстей (tragodia) ровному и бесстрастному произнесению. «Курьезная калька» двойная калька слова – поспособствовала закреплению в церковной практике нового неблагозвучного термина, который, однако, весьма отрезвляюще действует на актерствующих псаломщиков.

Интересно, что, когда осуждается козлогласие в церковном пении и чтении, речь не всегда идет о выкриках, сорванных в порыве голосах. Напротив, осуждается «слишком красивое», оперное, театральное пение. Один из священнослужителей, делая замечание профессиональному хору, спросил: «О, у нас сегодня опера?». Возникает парадокс: две-три бабушки, в меру грязным кластером прошипевшие на их взгляд уставной глас, выглядят более «уставно», а кафедральный архиерейский хор всю службу «козлогласит». Регулярны акции увольнения с клироса «оперных певцов» –артистов, получивших консерваторское вокальное образование, но не владеющих церковной манерой пения и старающихся отдать службе все, чем их наградила природа.

С 2004 по 2016 год в Севастополе издавался единственный специализированный журнал, с которым нам довелось сотрудничать. Это журнал «Регентское дело», целиком посвященный церковному пению. Редактор журнала А. Ю. Лебедев полагал, что вопросы церковного чтения и псалмодирования являются важнейшими. Так, в одном из первых номеров он обращается к воспоминаниям архимандрита Рафаила (Карелина), который вспоминает, что Митрополит Антоний Ставропольский не принимал выразительного, так называемого художественного чтения молитв. Когда из семинарии или академии присылали священника в его епархию, то он присутствовал на Литургии, которую совершал этот священник, и затем решал, принять его или нет. Однажды, новорукоположенный иерей решил показать свое проникновение и благоговейное служение: стал закатывать глаза, воздевать руки к небу, и говорить таким голосом, словно разрывается от наплыва чувств его душа или ему явились видения в алтаре. Митрополит сидел молча. Когда окончилась Литургия, священник с довольным видом подошёл к архиерею, ожидая получить от него похвалу. Митрополит посмотрел на него внимательно, как будто только что увидел его, и затем сказал: «Пошёл вон! Мне нужны священники, а не артисты!». Тот потрясенный вышел на клирос и стал спрашивать, чем он прогневал Владыку. Другие священники объяснили ему: «Молитвы надо читать ясно и просто. У нас псаломщики тоже пытались читать часы с выражением, а архиерей дал им земные поклоны, и прибавил: «Это на первый раз». Теперь подойди поближе к Владыке, попроси у него прощение и скажи: «Я понял свою ошибку, и благодарю за вразумление» [1].

Комментируя данный факт, митрополит Антоний подчёркивает, что в Литургии нет места эмоциям, принадлежащим не к духовной, а

к душевной сфере. Поэтому, священник своим, так называемым выразительным чтением, оземляет и профанирует службу, не помогает, а мешает людям молиться. «В Литургии нет ярких художественных или поэтических образов, – полагает автор – там сложная и глубокая символика, которая обращена к глубинам человеческого духа. Символ – это духовная связь, это особый язык церкви, знаковая система, в которую включается человек. В Литургии должен смолкнуть шум наших страстей, колеблющих душу, и во внутренней тишине пробудиться духовные чувства. Артист, играющий Христа на сцене, думает, что он переживает как Христос, и передает эти чувства людям, но на самом деле, он остается только обезьяной Бога. Священник, считающий что через собственную персону может показать величие Литургии, становится ее профанатором» [2, с. 13].

Ограничения в плане использования декламационных приёмов касаются в первую очередь священнослужителей. В частности, митрополит Антоний подчёркивает, что особенно недопустимо, молитвы Евхаристического канона священнику произносить так, чтобы их слышали из алтаря все люди. Описывая один из таких негативных случаев, автор восклицает: «Да как он произносит эти слова! Говорит таким шипящим голосом, как будто наплыв чувств потряс его душу и сдавил горло, и вот-вот, потеряв сознание, он упадет на руки диакона; затем, помолчав, и как бы придя в себя, продолжает громко и таинственно, как будто попирает адского змея своею собственной ногой. Затем кричит, словно впав в экстаз, и кончает священный стих высоким фальцетом. При этом он размахивает руками, как птица крыльями, часто воздевает их вверх, как будто хочет оторваться от земли и подняться на небо» [1, с. 14].

В некоторых партитурах подобные эффекты заложены авторами. Так, многие песнопения, стилистически ориентированные на классицизм, могут служить замечательной иллюстрацией к исследованию В. Конен «Театр и симфония», так как содержат знаки, указывающие на наличие театральной образности. Запричастные же песнопения (духовные концерты, отдельные псалмы, псальмы на стихи из Богогласника, Рождественские колядки) порой содержат оркестровые приемы: фанфарные ходы, фактурные инструментальные тираты. Поэтому de facto богослужебная музыка последних четырёх столетий синкретична в стилевом отношении.

Наибольшее число нареканий в плане наличия театральности сегодня на православных сайтах вызывает творчество А. Веделя – композитора, любимого прихожанами за яркую образность, картинность, эмоциональность и насыщенность партитуры вокальными приемами, наиболее выгодно представляющие вокальные данные певчих. И. Гарднер иронизирует над исполняемым более двух столетий постовым песнопением: «Классический пример из хорового церковного пения: слова «окаянный трепещу» в композиции А. Веделя «Покаяния отверзи ми двери». Нередко для достижения эффекта «трепетания» и внушения его слушателям, прибегают к внешнему, условному приему утрированного произношения некоторых согласных, вследствие чего, вместо естественного произношения слышится: «оккаянныйтрреппеэщщу»» [2].

Насыщены подобными эффектами, на наш взгляд, отдельные концерты А. Архангельского. Например, запричастное песнопение «Помышляю день страшный» экспрессивно, эмоционально, в кульминации достигается состояние близкое аффекту. Нагнетание ужаса к фразе «Воззрю на судию блудный аз» достигает такой силы, что прихожане невольно оказываются не в молитвенном покаянном состоянии, а в истерическом порыве.

В. Файнер, анализируя две популярнейшие среди регентов и духовенства праздничные Херувимские Г. Сарти и Д. Бортнянского (обе – в ликующем Ре-мажоре), отмечает: «<…> штампы эстетики европейского классицизма, воспринятые аристократией и городским бомондом, не могли не повлиять на сферу духовно-музыкальную. И листая партитуры Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Веделя, мы, к сожалению, встречаем обилие эпизодов, явно продиктованных не творческим вдохновением, а необходимостью исправно обозначать ожидаемые публикой эмоционально-сценические клише. Даже одевая свои творения в надушенные театральные костюмы, упаковывая звук в квадратные рамки гармонических и формообразующих схем, композиторы умудрялись сохранить свободу в иных измерениях музыки» [2]. Думается, автор не оговорился, назвав в данном случае прихожан публикой, а не духовным братством монашествующих и мирян, поскольку анализ партитур выполненный В. Файнером посвящен выявлению у Г. Сарти ярко выраженной галантно-танцевальной ритмики, предъемов-реверансов (такт 3), синкопированных «приседаний» (такт 4).

Действительно, многие партитуры духовных песнопений эпохи партесного пения могут стать предметом исследования специалистов в области музыкальной риторики. Не прибегая к поиску скрытых знаковых фигур, во многих партитурах обнаруживаем яркие звукоизобразительные моменты. Например, в «Спаси мя, Боже» А. Ни-

кольского на слова «Углебох в тимении глубины и несть постояния» весьма прямолинейно изображено погружение (Нисхождение в предельно низкие регистры во всех голосах в динамике от *ff* до *pp*. Композитор данное построение сопровождает ремаркой «живописуя утопание»). В пасхальном каноне Веделя «Снисшел еси в преисподняя земли» мелодический спуск на ундециму конкретизирует слова канона «Снисшел еси в преисподняя земли» (Пример 1).

Аналогичный пример – входное песнопение на Архиерейском богослужении Ф. Львова «От восток солнца до запад хвально имя Господне», где на протяжении первой фразы «захватывается» диапазон более двух октав, рисуются просторы господства Всевышнего (Пример 2).

Характерно, что эти яркие «всплески» неуставной мелодики в партесных песнопениях, свидетельствующие о резком скачке в сторону стилевой периферии духовных песнопений русской православной церкви, заканчиваются впоследствии мелодико-гармоническими оборотами, уравновешивающими «экстремальные» для вокалистов тираты. Подобные звукоизобразительные моменты Л. Игошев назвал «<…> согласное мирскому гласоломательное пение» [3]. Сходные по значению слова приводятся Н. Успенским в несколько ином контексте по одной из рукописей [5, с. 340].

Наличие диалога, противопоставления – признак театральности, против применения которого в духовной музыке выступает автор фундаментальных исследований в области истории богослужебного пения православной церкви И. Гарднер. Одна из его статей посвящена театральным эффектам в православном храме, которые оцениваются негативно. Автор подчёркивает: «Под «театральностью» нужно разуметь пользование искусственными, условными средствами передачи эмоций и внушения их слушателям, и связанное с этим аффектированное подчёркивание особенно «драматических» мест текста и композиции. Думается, что самым верным средством избежать «театральности» в исполнении церковного пения, будет сознание и у регента, и у певчих, что они совершают богослужение, а не развлекают публику и не наслаждаются блеском и тонкостью своего исполнения» [2]. Развивая мысль о театральности в церковном искусстве, И. Гарднер выделяет главные составляющие этого качества:

– *Перенесение на исполнение церковного пения некоторых приёмов сценического искусства.* «Артист, играя роль, – полагает И. Гарднер, – вынужден все передаваемые им по роли эмоции подчёркивать и до известной степени преувеличивать. Иначе они до публики «не дойдут». И главное у артиста (и у певца) это «вживание» в роль. А отсюда проистекает неизбежное, сознательное или подсознательное симулирование эмоций. Центр тяжести лежит здесь на том, чтобы внушить публике и заставить её поверить в то, что и как переживает изображаемое артистом лицо. Симулирование того или иного чувства или выражение его известными условными средствами, является существенным признаком того, что мы называем «театральностью» в церковном пении» [3].

– *Наличие в эмоционально-образной палитре духовных песнопений особых состояний, в большей степени свойственных лирическим жанрам театральной музыки.* Автором особенно порицается сентиментальность, слащавость, которые, по его мнению являются суррогатом чувства, искусственными приемами. О. Борис (Малинка), высказывая пожелания правому хору в 1997 году пояснил, что, «нагнетая страсти, вы мешаете людям молиться, прихожанин в храме ищет духовного покоя, к которому он должен прийти в процессе моления, однако вы своим пением «ведете» его в свою сторону» [из личной беседы 9.01.1997 г.].

– *Произнесение молитв субъективно окрашенным тоном*, допускающее выражение личного отношения к произносимому. Сюда же можно отнести особое произношение слов, утрирование ряда согласных звуков: в некоторых случаях тот или иной эффект достигается их нарочитым подчёркиванием. В условиях театра, возможно, такие приемы оправданы – художественные задачи предполагают «играние» того или иного эмоционального состояния.

Приходится констатировать, что в храме де факто театральность живет, к театральным эффектам прибегают, стремясь наиболее адекватно донести слово до прихожанина. И еще одно тому подтверждение – существование в православных приходах так называемых вертепных театров, порой возникающих к празднику Рождества, чтобы сыграть сцену рождения Младенца и поклонения Волхвов, а при некоторых храмах театральная студия функционирует круглогодично.

В Краснодарском крае театральная студия существует, например, на базе детского хора «С нами Бог» Свято-Никольского храма станицы Кавказской. Коллектив участвует в различных музыкально-театральных конкурсах, был признан, на одном из них, лауреатом краевого конкурса фестиваля детского творчества «Светлый праздник – Рождество Христово» (2106). Диплом второй степени и памятный знак «под хрусталь» привезли из Краснодара, где прошел гала-концерт и церемония награждения. Воспитанники воскресной школы часто участвуют в

благотворительно-просветительских концертах проводимые в детских садах и школах района и близлежащих селениях.

Театрально-просветительские постановки на базе воскресной школы практикуются круглогодично (и иногда с участия прихожан). «По щучьему велению», «Рождество Христово», «Лекарство для царя», спектакль «Я умом ходила в город в Вифлеем», «Жёны-мироносицы», «Час воли Божьей». Подобные театральные объединения существуют в приходах храма Покрова Пресвятой Богородицы станицы Чамлыкская Лабинского района Краснодарского края, Свято-Воскресенского храма г. Майкопа Республики Адыгея, Свято-Покровского храма г. Астрахани и многих других: многочисленные видеоматериалы, размещённые на сайтах (ставшими теперь обязательными – освещение событий прихода вменили в обязанность настоятелям) различных православных приходов свидетельствует о том, что функционирование вертепных театров при храмах – явление повсеместное. Только за последние 5 лет состоялись: XIV фестиваль приходских театров «Вертеп» (Москва, 9.01.2012 г.), Фестиваль вертепов на Воробьёвых горах «Играем Святки» (Москва, 13.01.2013 г.), II Международный фестиваль батлеечных[1] театров «Нябёсы» (Минск, 14.17.2016 г.).

Итак, обращение к потенциальному прихожанину действует эффективнее средствами той поэтики, которая ему понятнее и доступнее. Это учитывают и композиторы, пишущие песнопения на канонические богослужебные тексты, этим же мотивированы не совсем уставные интонации богослужебного чтения и театрально-вдохновенные проповеди священников, «выход» церковных хоров на концертную сцену и включение в программы народных песен и небогослужебных сочинений, рождение приходских театров. На наш взгляд, соприкосновение, взаимодействие сакрального и обыденного, заимствование художественных приемов, и шире – жанров светских искусств в богослужебной, катехизаторской и просветительской деятельности – явление такое же неизбежное, как и проникновение знаков культа в светскую музыку.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Батлейка – белорусское название традиционного рождественского театрального представления от названия города «Вифлием». «Нябёсы» – «название яруса театра, на котором разыгрываются эпизоды Священной истории, в противоположность нижнему ярусу – „земле", где кипят человеческие страсти, воплощённые в злодеяниях царя Ирода» (об этом подробнее: Фестивали вертепных театров URL: http://armih.ru/vertep/festival/2016-minsk.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Архимандрит Рафаил [Карелин]*. О декламации в храме // Регентское дело. 2004. № 11. С.11–13.

2. *Гарднер И*. Хоровое церковное пение и театральность в его исполнении. URL: http:// www.kiev-orthodox.org/site/culture/354/.

3. *Игошев Л.* Типовая эстетика русского церковного пения. URL: http:// www.canto.ru/txt.php?menu=public&id=polemic.asiat.

4. *Кураев о. Андрей, дьякон*. О трагическом козлогласовании. URL: http://diak-kuraev.livejournal.com/102949.html.

5. *Успенский Н.* Древнерусское церковное пение. М.: Музыка, 1971. С. 340.

6. *Файнер В*. Экскурс в общеевропейскую историю полифонии. Глава 5. Иже херувимы // Регентское дело. 2008. № 4. С.49.

7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Перевод и дополнения О. Н. Трубачёва. 4 изд., стереотип. М.: Астрель – АСТ, 2004. Т. 2. 671 с.

REFERENCES

1. *Arkhimandrit Rafail [Karelin]*. O deklamatsii v khrame [About the Recitation in Temple] // Regentskoye delo. [Regent's Work]. 2004. № 11. P.11–13.

2. *Gardner I*. Khorovoye tserkovnoye peniye i teatral'nost' v yego ispolnenii [Choral Church Singing and Theatricality in Its Performance]. URL: http:// www.kiev-orthodox.org/site/culture/354/.

3. *Igoshev L.* Tipovaya estetika russkogo tserkovnogo peniya [Typical Aesthetics of Russian Church Singing]. URL: http:// www.canto.ru/txt.php?menu=public&id=polemic.asiat.

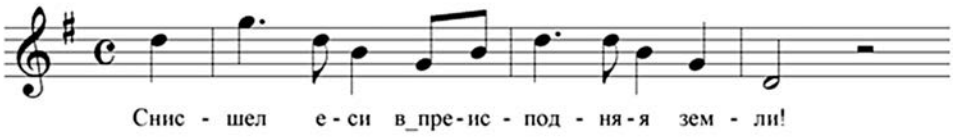
4. *Kurayev o. Andrey, d'yakon*. O tragicheskom kozloglasovanii. [About the Tragic Kozloglasovanie (Goat Voice)]. URL: http:// diak-kuraev.livejournal.com.

5. *Uspenskiy N*. Drevnerusskoye tserkovnoye peniye [Old Russian Church Singing]. Moscow: Muzyka Press, 1971. P. 340.

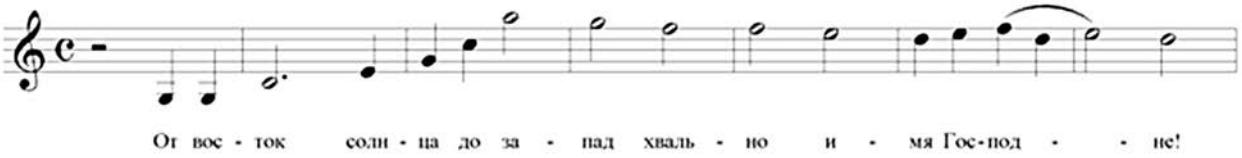
6. *Fayner V*. Ekskurs v obshcheyevropeyskuyu istoriyu polifonii. Glava 5. Izhe kheruvimy [Excursus in the European History of Polyphony. Chapter 5. Izhe Cherubim] // Regentskoye delo. [Regent's Work]. 2008. № 4. P.4–9.

7. *Fasmer M*. Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka [Etymological Dictionary of the Russian language]: In the 4th volume / Perevod i dopolneniya O. N. Trubachova. 4-ye izd., stereotip. [Translation and additions by O. N. Trubacheva. 4th ed., The stereotype]. Moscow: Astrel' AST Press, 2004. V. 2. 671 p.

Пример 1



Пример 2



ТЕАТРАЛЬНОЕ В ПРАВОСЛАВНОМ ПРИХОДЕ

Статья посвящена различным проявлениям театральности в православном приходе – как в процессе богослужебных действий, в том числе и церковного пения, так и в образовательной и просветительской деятельности прихожан. Акцентируется неприятие и негативная оценка театральности в процессе богослужебного чтения и пения, называемое в церковной практике «козлогласованием». Двойная калька слова способствовала закреплению неблагозвучного термина, несущего в себе оценочность. Анализируются высказывания известных духовных лидеров, порицающих любое проявление театральности за богослужением. Приводятся примеры стилистического параллелизма богослужебных песнопений и светской музыки, в том числе и театральной, а также приемы открытой звукоизобразительности в песнопениях на канонические тексты в сочинениях композиторов различных эпох, пишущих для церкви. Констатируются факты функционирования вертепных театров в православных приходах Краснодарского края сегодня. В процессе анализа изложенного автор приходит к выводу о неизбежности взаимодействия и заимствования художественных приемов светского и культового искусств.

Ключевые слова: православный приход, церковное пение, вертепный театр, богослужебные искусства.

THEATRICAL IN ORTHODOX CHURCH PARISH

The article is devoted to various manifestations of theatricality in the Orthodox parish – both in the process of liturgical actions, including church singing, and in the educational activities of parishioners. The author emphasizes the rejection and negative evaluation of theatricality in the process of liturgical reading and singing, which is called "kozloglasovaniye" ("goat voice") in church practice. Double word tracing contributed to the consolidation of a cacophonous term, which carries an appraisal. The statements of well-known spiritual leaders that condemn any manifestation of theatricality during the service are analyzed. The examples are given to illustrate the stylistic parallelism of liturgical hymns and secular music, including theatrical one, as well as the technique for open sound representation in hymns written with the use of canonical texts by composers of various epochs writing for the church. The facts of functioning of vertep theaters in orthodox parishes of the Krasnodar Territory are ascertained today. In the process of analyzing the above, the author comes to the conclusion about the inevitability of interaction and the borrowing of artistic techniques of secular and cult arts.

Key words: orthodox parish, church singing, vertep theater, liturgical arts.

Хватова Светлана Ивановна
доктор искусствоведения, профессор
Адыгейский государственный университет
Майкоп, 385000, Россия
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru

Khvatova Svetlana I.
Doctor in Arts, Professor
Adyghe State University
Maikop, 385000, Russia
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru

М. Ю. ПЛАНИДА
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ВОДЕВИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Водевиль, родившийся в XVIII – первой половине XIX столетия, значительно потесненный другими «лёгкими» жанрами в XX, во второй его половине и начале XXI века в разных обличьях вновь и вновь напоминает о себе. Незатейливость сюжетов, лёгкость и стремительность развития действия, узнаваемость персонажей, выявление пороков человеческой натуры не в остросатирической, а в более мягкой юмористической форме, и, наконец, счастливое разрешение коллизий и интриг в финале делает водевиль жанром, не утратившим своего места в культуре.

Внимание современных режиссёров и композиторов обращено к классике рассматриваемого жанра – водевилям отечественных и зарубежных авторов: Ф. Кони, Д. Т. Ленского, А. И. Писарева, А. П. Чехова, Э. Лабиша, Деверже (А. Шапо), Ш. Варена, Э. Монне, А. Делякура, Э. Моро, П. Сиродена и др.

Одним из факторов их стойкой популярности являются раскрываемые темы, остающиеся актуальными и в наше время: поиска партнера для заключения брака по любви или по расчету (выгодной партии с богатым приданым); пути провинциала (или провинциалки) к артистическому успеху или продвижения мелкого чиновника по служебной лестнице. Менее распространены произведения данного жанра, в которых на фоне исторических событий возникает тема служения отечеству (так называемые патриотические водевили), поднимаются социальные вопросы, например, о положении женщины в обществе.

Режиссёры-постановщики современных водевилей иногда по традиции прибегают к заимствованию музыкальных произведений или их фрагментов, созданных композиторами XIX века, в том числе и авторов второго ряда (Н. Шереметьев – «Девушка-гусар», П. Булахов – «Дайте мне старуху»). При этом музыкальный ряд, как и в XIX веке, создается посредством «монтажа» разнородного материала. Но чаще современными композиторами – Н. Рота, Н. Сильвестровым, Л. Фишером, Т. Хренниковым, И. Цветковым, Б. Чайковским, И. Шварцем, Н. Ширинским – для театральных постановок и фильмов музыка сочиняется специально, благодаря чему водевильный спектакль становится более цельным.

Иногда такая «самодостаточная» музыка обретает самостоятельную жизнь и продолжает звучать в концертах в виде сюит (например, сюита Бориса Чайковского из музыки к кинофильму «Женитьба Бальзаминова» К. Воинова, вокальные номера из фильма «Соломенная шляпка» Л. Квинихидзе, созданные композитором И. Шварцем на стихи Б. Окуджавы).

Водевиль, не занимая на театральных подмостках значительного места, продолжает свою сценическую жизнь. В начале 1990-х годов в Новосибирском театре оперы и балета была осуществлена постановка пьесы-трилогии А. Н. Островского «Женитьба Бальзаминова» с музыкой В. А. Гаврилина; в Иркутском музыкальном театре им. Н. М. Загурского спектакль шел в другой постановке с музыкой Н. Сильвестрова; позднее он был перенесен на сцену Чувашского театра оперы и балета.

В 2000-е годы ставятся и другие водевильные спектакли: в Московском театре им. Вахтангова «Хлопотун, или Дело мастера боится» режиссера Е. Ануфриева с музыкой Б. Соколова; в Приднестровском государственном театре драмы и комедии он же под названием «Аз и ферт»; в Екатеринбургском драматическом театре, московском Театральном центре искусств «Арт-Проект» («Аз и Ферт, или В каждой избушке свои погремушки»), в Московском молодёжном театре «На Абрамцевской».

Во всех упомянутых постановках прослеживается тенденция к обновлению самой драматургической основы и формы представления. Режиссёры нередко изменяют состав действующих лиц, исключая, или, вводя новые второстепенные персонажи, что способствует усилению рельефности драматургических линий, как в опере-водевиле «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» А. Н. Верстовского, поставленной на сцене театра «ГИТИС» мастерской Романа Виктюка в 2005 году или в фильме-балете В. Гаврилина «Женитьба Бальзаминова».

Одним из способов обновления классических водевилей стало использование для созда-

ния спектакля текстов нескольких, как правило, двух небольших по масштабам водевильных произведений. Например, «Вечер старинных русских водевилей», поставленный Е. Симоновым и снятый в 1978 г., включает два водевиля: «Дайте мне старуху» (В. Савинов) и «Девушка-гусар». В спектакле А. Андреева «Дагерротип, или Все знакомые лица» и «Беда от нежного сердца» В. А. Сологуба Петербургского Учебного театра «На Моховой» также объединены два одноактных водевиля, а в дипломной работе студентов Московского Учебного театра Института современного искусства «Вечер водевилей Эжена Лабиша» – две одноактных пьесы – «Майор Кравашон» и «Пощечина». Такая переработка водевильных текстов не только укрупняет форму, но и позволяет усложнить содержательный, композиционно-драматургический план произведения (например, «спектакля в спектакле»).

На протяжении XX века водевильные пьесы завоёвывали кинематограф и телевидение. Воплощение их в кино начинается уже в 1930–40-х годах XX века. Начало было положено экранизацией произведений А. П. Чехова: «Медведь» (1938 г., «Белгоскино», режиссёр и сценарист И. Анненский, музыка В. Желобинского), «Свадьба» (1944 г., Тбилисская киностудия – тех же авторов), «Юбилей» (1944 г., режиссёр и автор сценария В. Петров, композитор Н. Крюков, «Мосфильм»).

Часто основой киносценариев становятся пьесы, неоднократно воплощавшиеся на театральной сцене. При этом очевидно стремление постановщиков дать им новое прочтение. Так, водевиль «Аз и ферт» в истории отечественного кино был экранизирован трижды: в 1946 г. режиссёром И. Савченко под названием «Старинный водевиль»; в 1981 г. В. Александровым с музыкой Д. Кривицкого под первоначальным названием «Аз и ферт», а в 2001 году В. Грамматиковым – для телевидения. Для современных киноверсий водевилей композиторами нередко создается новая музыка, а поэтам-песенникам или бардам поручается написание стихотворных текстов к музыкальным номерам.

Пьеса «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» была экранизирована в 1956 году режиссёром К. Юдиным с музыкой В. Ширинского под названием «На подмостках сцены». Далее последовал фильм 1974 года режиссёра и автора сценария Александра Белинского с музыкой И. Цветкова. Наиболее известными фильмами по пьесе Э. Лабиша «Соломенная шляпка» являются чехословацкая версия режиссера О. Липского, композитора Любоша Фишера (1971), и отечественная кинолента 1974 года (режиссера Л. Квинихидзе, композитора И. Шварца, текст куплетов и ансамблей Б. Окуджавы). Уже упоминавшийся водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится» был отснят в постановке 1979 года и продолжил свое существование в виде фильма-спектакля.

Водевильные пьесы находят свое воплощение в других жанрах. В 1989 году режиссёром А. Белинским создана телевизионная версия балета с музыкой В. Гаврилина «Женитьба Бальзаминова», впоследствии переработанная в фильм-балет.

С 1950-х годов начинается запись и трансляция водевильных пьес в формате *радиоспектаклей*. Первыми образцами подобного рода стали пьеса «Аз и ферт», с музыкой из произведений А. Верстовского, А. Варламова и П. Булахова и опера-водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится». Обе записи сделаны актерами студии МХАТ им. М. Горького в 1953 году. В 1992 году С. М. Прогариной создан радиоспектакль «Похождения Бальзаминова» по мотивам пьесы-трилогии А. Н. Островского.

Ценителям водевильного жанра предоставлена возможность прослушивания водевильных пьес в виде аудиокниг («Хороша и дурна, умна и глупа» Д. Т. Ленского, водевили А. П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей»). В 2012 году в этом формате выпущен сборник радиоспектаклей из серии «Театр у микрофона» в записях 1950-х годов. В него входят пять пьес: «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка», «Осенняя скука», «Петербургский ростовщик», «Хлопотун, или Дело мастера боится», «Аз и ферт, или Свадьба с вензелями».

Водевильные пьесы нередко привлекаются в качестве дидактического материала в различных сферах обучения. Прежде всего, это постановки, в которых задействованы студенты. Водевильный спектакль открывает перед артистами возможность показать многоплановую актёрскую игру, требующую не только всестороннего драматического мастерства (владение характеристичной речью, пантомимой, пением, танцем), но и ярко выраженной способности к импровизации, образному перевоплощению [3, с. 373–386].

В Самарской академии культуры и искусств в 2009 году состоялся показ учебного спектакля водевиля «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба; в 2012-м – в Петербургском Учебном театре «На Моховой» – спектакля по мотивам произведений «Дагерротип, или Все знакомые лица» и «Беда от нежного сердца» В. А. Сологуба, а в Московском Учебном театре Института современного искусства, в 2015 году – дипломного спектакля «Вечер водевилей Эжена Лабиша» из двух одноактных пьес – «Майор Кравашон» и «Пощечина».

Кроме того, водевиль в вузах искусств востребован при изучении законов драматургии (на это указывает П. Б. Котикова в статье «Анализ драматического произведения на примере водевиля Ф. А. Кони «Студент, артист, хорист и аферист»)» [2]. В работе «Типология жанров современной экранной продукции» Н. В. Вакуровой и Л. И. Московкина водевиль рассматривается как один из телевизионных жанров [1].

В курсе изучения творческого наследия писателей важное место отводится водевилям А. П. Чехова («О вреде табака», «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле», «Свадьба», «Юбилей»). Оперы-водевили изучаются и в курсе истории отечественной музыки, истории культурной жизни регионов, например, в работе З. М. Явгильдиной – «История музыкального образования в Казанской губернии (вторая половина XVIII – начало XX вв.)» [5].

Как следует из сказанного, водевиль не стал сугубо историческим жанром театрального искусства, и в наши дни, оставаясь актуальным, переживает разного рода трансформации. Одним из направлений адаптации водевиля в современности является его обновление с целью приведения в соответствие с требованиями современной драматургии и изменившимся восприятием зрителя. Режиссёры, объединяя в одном спектакле несколько водевилей, укрупняют форму, обогащают сюжетную канву, усложняют взаимодействие персонажей и переплетение драматургических линий («Вечер старинных русских водевилей» в театре им. Вахтангова).

Участие в постановках киноверсий высокопрофессиональных режиссёров, актёров и композиторов приводит к изменению режиссёрского подхода к составу персонажей с установкой на концентрацию действия и выделению основной сюжетной линии, что в свою очередь позволяет усложнять музыкально-драматургическое развитие и прибегать к инструментальному обобщению.

Другое направление связано с расширением пространства сценических искусств, в котором водевиль существует, и с его взаимодействием с другими жанрами и видами, когда водевильная драматургическая основа, претворяется в балете, комической опере, музыкальном кино- и телевизионном фильме.

Как это не покажется парадоксальным, жизнеспособность водевиля во многом определяется его слабыми сторонами: возможностью компоновки музыки, принадлежащей одному или разным авторам, существованием водевильного спектакля с разной музыкой; недостаточным музыкально-драматургическим развитием (номерной принцип), что позволяет без особых потерь в содержании «осовременивать» музыкальный компонент спектакля. Разумеется, предпринятые в разное время опыты интерпретации водевильных пьес посредством перевода на язык другого искусства, несут на себе отпечаток своего времени [4]. Благодаря не теряющей актуальности тематике, простоте и мобильности, обновлению ресурсов создания и презентации художественного текста водевиль остается актуальным синтетическим жанром. Он стал частью современного медийного и виртуального пространства культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вакурова Н., Московкин Л.* Типология жанров современной экранной продукции: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2001. 62 с.

2. *Котикова П.* Анализ драматического произведения (на примере водевиля Ф. А. Кони «Студент, артист, хорист и аферист») // III Международный конгресс исследователей русского языка. Русский язык: исторические судьбы и современность: Труды и материалы. М.: Макс Пресс, 2007. 568 с.

3. *Лепковская Е.* Волшебство водевиля // Русский водевиль / сост. Н. Шантаренков; ред. Н. Каминская. М.: Искусство, 1970. С. 369–422.

4. *Симбирцева Н.* Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. URL: http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy.

5. *Явгильдина З.* История музыкального образования в Казанской губернии (вторая половина XVIII – начало XX вв.): учебное пособие. Казань: Изд-во Казанского университета, 2012. 230 с.

REFERENCES

1. *Vakurova N.*, Moskovkin L. Tipologiya zhanrov sovremennoj ehkrannoj pro-dukcii: Uchebnoe posobie [Typology of Genres of Contemporary Screen Production: a Training Manual]. Moscow: Aspekt Press, 2001. 62 p.

2. *Kotikova P*. Analiz dramaticheskogo proizvedeniya (na primere vodevilya F. A. Koni «Student, artist, horist i aferist») [Analysis of Dramatic Works (with the Example of the Vaudeville «Student, Artist, Chorister, and Swindler» by A. F. Koni)] // III Mezhdunarodnyj kon-gress issledovatelej russkogo yazyka. Russkij yazyk: istoricheskie sud'by i so-vremennost'. Trudy i materialy. [III International Congress of Fesearchers of Russian Language. Russian Language: Historical Destiny and Co-Temporality. Works and Materials]. Moscow: Maks Press, 2007. 568 p.

3. *Lepkovskaya E*. Volshebstvo vodevilya [Magic of Vaudeville] // Russkij vodevil' / sost. N. Shantarenkov; red. N. Kaminskaya. [Russian Vaudeville] / comp. N. Shantarenkov; ed N. Kaminska. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. P. 369–422.

4. *Simbirceva N.* Ehkranizaciya kak vizualizirovannyj tekst: k postanovke pro-blemy. [Adaptation as Visualized Text: Statement of the Problem]. – URL: http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy.

5. *Yavgil'dina Z*. Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya v Kazanskoj gubernii (vtoraya polovina XVIII – nachalo XX vv.): uchebnoe posobie. [The History of Music Education in the Kazan Province (Second Half of XVIII – Beginning of XX Century): Textbook]. Kazan: Kazan University Press, 2012. 230 p.

ВОДЕВИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Данная статья посвящена изучению проблемы адаптации водевиля в современной культуре. Изучаются формы его бытования на театральной сцене, в медийном и виртуальном пространстве. В задачи исследования входило выявление репертуара, тенденций в сфере режиссерских интерпретаций, анализ трансформаций при переводе на язык других искусств. В результате исследования установлено, что в репертуаре сохраняются выдержавшие испытание временем классические водевили отечественных и зарубежных авторов. Адаптация жанра с целью приведения в соответствие с требованиями современной драматургии и изменившимся восприятием зрителя выражается в создании новой музыки и поэтических текстов, укрупнении формы, обогащении сюжетной канвы, усложнении взаимодействия персонажей и переплетения драматургических линий. Наряду с жанровой трансформацией, водевиль вступает во взаимодействие с жанрами других видов искусства, получая воплощение в балете, музыкальном кино- и телевизионном фильмах, медийных формах.

Ключевые слова: адаптация, водевиль, жанровая трансформация, взаимодействие искусств, медийное и виртуальное пространство.

VAUDEVILLE IN RUSSIAN CONTEMPORARY CULTURE

This article studies the problem of adaptation of the farce in contemporary culture. We study the form of existence of vaudeville on the stage, in the media and virtual space. The objectives of the study included the identification of the repertoire and trends in the area of director's interpretation, as well as the analysis of the vaudeville transformations when it is translated into the language of another art. The study found that timeless classic vaudeville by domestic and foreign authors remain in theaters' repertoire. Adaptation of vaudeville, with the purpose of reduction in compliance with the requirements of modern drama and the changing perception of the viewer is embodied in the creation of new music and poetic texts: the enlargement of forms, the enrichment of the storyline, the complexity of interaction of characters and the intertwining of dramaturgic lines. Along with genre transformation, vaudeville interacts with other types of genres, embodied in ballet, music, film and television film, media forms and genres.

Key words: adaptation, vaudeville, genre adaptation, interaction of the arts, media and virtual space.

Планида Мария Юрьевна
аспирантка кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: planida.mari@mail.ru

Planida Maria Yu.
Postgraduate student at the Music History Department
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: planida.mari@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

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

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ 1990–2010-Х ГОДОВ НА РЕПЕРТУАРНУЮ ПОЛИТИКУ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ

В реалиях современной действительности жизнь российских оперных театров весьма непроста. Политические перипетии, приведшие к изменению экономической ситуации в стране, вывели оперное искусство на просторы рыночных отношений, главной целью которых является прибыль.

Говоря о культурной политике, научный руководитель Высшей школы деятелей сценического искусства профессор РАТИ (ГИТИС) Г. Дадамян, отметил следующее: «Нам навязана парадигма рыночной ментальности. Сейчас делается все, чтобы интегрировать искусство в рынок. Но само искусство, как ценность, интегрировать в рынок невозможно. Оно было, есть и будет уделом малых групп – элиты» [2, с. 7]. В своих суждениях профессор Г. Дадамян не одинок. О процессе коммерциализации искусства и его последствиях размышляли многие выдающиеся представители современной культуры. Типично в этом плане мнение Ежи Гротовского, подчеркивавшего необходимость внешнего финансирования искусства: «Если нет денег, то искусство становится меркантильным, и это искусство гибнет. Как искусство. Но как предприятие, представление оно может продолжаться» [2, с. 8].

По отношению к театральной сфере это утверждение особенно верно. Не секрет, что музыкальные, как, впрочем, и другие театры, в основном являются убыточными предприятиями, требующими бюджетных дотаций. Западногерманская исследовательница Э. Валь-Зигер выделяет в мировой культурной политике две модели финансирования: «Англо-Американскую и Германскую» [2, с. 8].

В первой из них, по мнению автора, государство практически не вмешивается в управление учреждениями культуры и не совершает никаких денежных вливаний в эту отрасль (исключение составляет лишь льготное налогообложение). Творческие институты существуют за счет собственных доходов и частных вкладов. Такой подход осуществим в странах, имеющих устойчивые традиции частной благотворительности.

В статье о новой экономической идее профессор Г. Дадамян приводит статистику источников финансирования учреждений культуры, отмечая, что, например, в США доля частных вкладов, по сравнению с государством, очень высока. В Германской же модели бюджет организаций складывается из собственной прибыли и государственных ассигнований. В Европе в целом более 90 процентов бюджета культурных учреждений обеспечивается государственными субсидиями (Франция, Австрия, Швеция – федеральным, Германия – местным) [2, с. 9].

Обратим внимание на Россию. В культурной политике СССР развитие и финансирование оперного искусства являлось непременным показателем благополучия страны. Театры получали денежные средства на новые постановки и, в соответствии с требованиями цензуры, ориентировали свой репертуар на сочинения советских композиторов и шедевры мировой оперной классики. Поддержка со стороны государства осуществлялась во многом благодаря мировому росту популярности классической музыки в целом и оперного искусства в частности. Россия не должна была отставать в этом отношении от общемировых культурных трендов.

Однако, в отличие от западной практики, политика управления в исследуемой отрасли строилась по принципу «центр – периферия». Федеративный центр создавал эталоны культурных ценностей. Эти нормы и образцы транслирова-

лись по законам жесткой вертикали, а местные институции исполняли нисходящие к ним требования с учетом гарантии их полной финансовой поддержки. При этом осуществлялся тотальный контроль за исполнением предписаний, к сожалению, не всегда оправданных, поскольку решения центра принимались порой без владения точной информацией о специфических нуждах различных культурных отраслей и об особенностях культурных ценностей регионов.

В то время, когда советские театры существовали на государственном обеспечении, культурные учреждения Европы и Америки уже в полной мере и весьма успешно освоили законы рыночных отношений, испытали на себе ситуацию конкуренции и прочно встали на рельсы хотя бы частичного, но самообеспечения. Сформировалась модель многоканального финансирования, успешно существующая и сегодня в музыкально- театральных и концертных организациях разных стран.

К концу XX века, с наступлением больших политических изменений культура нашей страны оказалась лицом к лицу с реалиями рыночной экономики. Но, в отличие от западных театров, постепенно осваивавших законы рынка, российским учреждениям культуры пришлось меняться в одночасье. Т. Богатырёва даёт этой ситуации такую оценку: «Первыми шагами реформ в сфере культуры стал отказ от жесткой системы планирования деятельности учреждений культуры, расширение прав руководителей и самих коллективов в вопросах деятельности отдельных организаций» [1, с. 131]. Вместе с реформами пришёл кризис финансирования, который способствовал тому, что и до этого нечёткая культурная политика стала ещё более неопределённой. Многие учреждения культуры из федерального ведомства были переданы в ведение региональной власти. А местный бюджет, к сожалению, был не в силах оплачивать нужды полноценных музыкально-театральных предприятий.

Кризис управления учреждениями культуры, начавшийся в конце XX века, не завершился до сих пор, что подтверждается словами Н. Денисова: «Социально-экономические и политические преобразования предопределили масштабные изменения в социальной и институциональной структуре общества. Сейчас его становление происходит через конфликт созданных ранее институтов и новых институтов» [3, с. 6].

Воспитанные более чем полувековой культурной политикой СССР театры оказались не способны противостоять хлынувшему потоку всевозможных развлекательных шоу, театрализованных выступлений и поп-концертов. Этот период отодвинул оперу глубоко за авансцену культурной жизни России и, соответственно, на последние позиции при распределении бюджетных средств. Чтобы хоть как-то выжить (о конкуренции с представителями развлекательной индустрии в 90-е речь и не шла), театры стали отдавать свои сцены в аренду эстраде. Их репертуары наполнились псевдоэкспериментальными постановками, трактующими великие шедевры в свете сексуальной свободы и торжества грубой силы, играя на первобытных инстинктах, преследуя цель привлечь зрителя, утратившего ориентиры традиционных ценностей и подверженного всеобщему влиянию идей всеотрицания и вседозволенности.

Г. Дадамян охарактеризовал сложившуюся ситуацию весьма жёстко: «Сегодня впервые в культурной истории России деятели искусства (рыночные!) не озабочены развитием вкуса публики, но максимально эксплуатируют его. Таковы закономерные последствия интеграции искусства в рынок» [2, с. 8]. Лишь малую часть репертуара составляли спектакли серьёзного классического репертуара, который также требовал сценического обновления.

Таким образом, неясность ценностной картины в коллективном сознании социума, стимулируемая бушующим рекламным контентом 90-х, общее ощущение неопределённости, вызванное нестабильностью ситуации в стране, отсутствие финансовой господдержки имели следствием резкое падение уровня профессионализма.

С преодолением перестроечных трудностей изменяется к лучшему и общекультурная ситуация. Власть вновь уделяет определённое внимание культурным проблемам в обществе и начинает финансировать развитие тех или иных направлений, в число которых попадает и оперное искусство. В рамках президентской программы складывается система денежных грантов, выделяющихся культурным учреждениям на новые постановки, гонорары приглашенных солистов и, что немаловажно, на увеличение фонда заработной платы. Уходит в прошлое практика тотальной государственной цензуры. Увеличиваются бюджетные субсидии, которые, однако, для такого сложного предприятия как опера, слишком малы и покрывают, в основном, статьи заработной платы сотрудников театра, не предполагая финансирование перспективного развития.

Сложившаяся ситуация стимулировала переход учреждений культуры к рыночным отношениям при сохранении, однако, жёстких административных рамок. Необходимость следовать предписаниям чиновничьего аппарата, давать отчет о каждом действии театра лишало субъекты российской театральной индустрии воз-

можности самостоятельно принимать значимые решения. Формируется установка: театр должен зарабатывать, чтобы развиваться. Однако уровень доходности, особенно периферийных музыкально-театральных учреждений, таков, что при отсутствии должного финансирования со стороны руководства регионов и неподъёмном налогообложении доходная часть оказывается эфемерной и полностью уходит на оплату труда и дотационное стимулирование штатных работников, исключая возможность осуществления новых постановок, сотрудничества с известными режиссерами и «звёздами» оперной сцены. При этом, театры вынуждены порой отказываться от трат даже на необходимые расходные материалы, такие как балетный скотч, лампы для осветительных приборов, ремонт инструментов и так далее.

Эти обстоятельства, несомненно, повлияли на репертуарную политику музыкальных театров начала 2000-х годов. В их постановочных планах появляются трудно совместимые вещи. Спектакли из золотого фонда оперетты, эстрадные и рок-концерты, драматические постановки сосуществуют с шедеврами мировой оперы. Факт сохранения последних радует, однако их качество оставляет желать лучшего из-за невозможности укреплять и наращивать профессиональный потенциал театров. Круг замыкается: низкий уровень исполнения предопределяет низкий доход от представлений. Чтобы заработать, нужно повышать качество спектаклей – от постановочной их части до кадрового исполнительского состава, а на это нужны деньги, которые в реальных условиях заработать практически невозможно. На суд публики выносятся оперы, сделанные из «того, что было», включая оркестр, который в советские времена не получил бы даже статус любительского.

В обсуждении репертуара все чаще озвучиваются две позиции: «сможем ли это продать?» и «получится ли это исполнить»? В связи с экономическим кризисом последних лет эта ситуация обострилась и отразилась прежде всего на периферийных театрах. Местные бюджеты, экономя на культуре, в ряде случаев подводят работников театра всех уровней не к вопросу об обновлении репертуара и выборе партитур для новых постановок, а к проблеме сохранения самого факта существования театральных коллективов. Развитие культурной среды российских городов, имеющих музыкально-театральные предприятия, находящиеся в весьма бедственном положении, оказывается под угрозой. Результат – снижение культурного уровня населения. Указывая на эту взаимосвязь, К. Смит, министр департамента культуры, СМИ и спорта Великобритании, утверждает, что «роль творческого предприятия и культурного вклада в современный мир – это ключевая экономическая проблема… Благодаря творческим областям будут созданы новые рабочие места и большая часть национального богатства в следующем столетии» [6, с. 2]. Из сказанного следует, что культура – это средство достижения величия государства, а не статья неоправданных бюджетных затрат.

Помимо экономических обстоятельств, большую роль в формировании современного вектора репертуарной политики музыкальных театров сыграла критика. По мнению Ю. В. Келдыша: «Критический анализ и оценка отдельных художественных явлений (будь то новое произведение, выступление исполнителя, оперная или балетная премьера), как правило, бывают связаны с защитой определённых общеэстетических позиций. Это придаёт музыкальной критике черты более или менее ярко выраженной публицистичности. Критика активно и непосредственно участвует в борьбе идейно-художественных направлений» [5, с. 46].

Критики, высказываясь о том или ином спектакле, формируют общественное мнение о данном творческом продукте, а, следовательно, влияют на наполняемость зала при следующем прокате оперы. От этого напрямую зависит жизнеспособность спектакля. Надо принять во внимание, что высказывания профессионалов не отражают мнения большинства зрителей оперных театров, так как, в отличие от последних, критики пресыщены частыми посещениями оперных постановок и оценивают представление не всегда объективно. В их понимании опера, поставленная в традиционном ключе и не отходящая от канвы либретто и композиторского замысла, не вызывает интереса, так как не привносит ничего нового и шокирующего в жизнь музыкального творения. Особенно ярко эта ситуация просматривается в различных театральных фестивалях и конкурсах, в которых традиционному спектаклю очень трудно завоевать награды. Режиссёры, не лишенные тщеславия, стремятся удивить критиков индивидуальностью прочтения оперных сюжетов, выпуская все более экстравагантные спектакли, которые занимают значимое место в репертуарных листах. Во многом именно критика задала новый вектор в сценическом претворении оперной классики, пропагандируя особую роль режиссёрского начала в создании спектакля.

Осуществлённый в рамках данного исследования мониторинг репертуара большей части музыкальных и оперных театров России за последние 30 лет, отчетливо выявил эту тенденцию, а также показал, что по количеству новаторских

постановок лидируют театры, художественными руководителями которых являются режиссеры (Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича Данченко – худ. рук. Александр Титель, Геликон-опера – худ. рук. Дмитрий Бертман).

Все чаще в анонсах спектаклей, рекламных ревю и на веб-форумах появляется термин «режиссёрская опера», акцентируя внимание на лидерстве режиссёров, привносящих в постановку опер свое видение композиторского замысла. Ярким примером режиссерского театра стала «Комише Опер», созданная в Берлине в 1947 году специально для экспериментальных постановок. Режиссёры, вникнув в специфику оперного жанра, не захотели полностью подчиняться власти композитора, а тем более – либреттиста, поскольку точное следование литературной и музыкальной основе любой оперы, приводит к рождению спектаклей-двойников. И если во время создания большинства классических оперных шедевров предполагалось, что роль режиссёра-постановщика будет исполнять сам композитор, а позднее эта функция была передана дирижёрам, то в описанной ситуации лидирует режиссёрское начало.

По сути, выход режиссёров на главенствующие позиции в постановочном процессе является сегодня основополагающим фактором в формировании репертуарной политики российских оперных театров. Отметим, что на первый взгляд в списке спектаклей, представляемых публике в любом из театров, главенствующее место занимают названия, входящие в «золотой» фонд классической оперы. Но это справедливо лишь отчасти, поскольку нередко от шедевров оперной классики остается лишь название и музыка великих композиторов, против изменений в которой идет борьба дирижёров с режиссёрами. Дирижёрам сложно принять, что события, эмоциональные состояния героев и сама эпоха, черты которой отражены композиторами посредством музыкального языка, не совпадают с визуальным рядом, со сценическим решением в целом.

Очевидно, что режиссёрское искусство (как драматическое, так и оперное) движется в сторону стирания рамок и граней между представлением и жизнью. Происходит сближение со зрителем, игра с его воображением, подсознанием и крайними точками эмоциональных состояний. Юрий Кагарлицкий в предисловии к работе Питера Брука «Пустое пространство» писал о театральном понятии «четвертая стена» (несуществующая стена, отделяющая сцену от зрительного зала) следующее: «Эту “четвёртую стену” Брук и мечтает разрушить. Он не реставратор и не собирается восстанавливать шекспировскую сцену, какой она была в XVI веке. Он хочет вернуться к ней, не меняя архитектуру – лишь за счет уничтожения “четвёртой стены”. Именно ею, считает он, отгородился сегодня от зрителя неживой театр. И чтобы её больше не существовало, актер, режиссёр, театр в целом должны впитывать в себя все токи жизни и искать живые связи с теми, для кого они сегодня работают»[4, с. 16]. Сам Питер Брук, рассуждая о современном театральном искусстве, говорит о том, что бытует мнение, что кино убило театр, но это тот театр, «который существовал в момент появления кино, то есть театр с театральной кассой, фойе, откидными креслами, рампой, переменами декораций, антрактами и музыкой, как будто само слово “театр” по определению означает только это и почти ничего больше»[4, с. 18]. Тенденция разрушения «четвертой стены» мощно трансформирует и современный оперный театр.

Но не все так просто. Многие режиссёры ставят себя в один ряд с авторами оперных шедевров, считая, что, пересмотрев либретто, изменив место и время действия, наделив героев отличными от авторских и, порой совершенно не связанных с музыкальным материалом, психоэмоциональными характеристиками, они создают собственный, авторский спектакль. Но возможно ли это, особенно применительно к такому консервативному жанру, как опера? Все тот же Ю. Кагальницкий писал: «Система Брука в практическом своем приложении имеет три компонента – режиссёр, актёр, зритель: Не отсутствует ли здесь что-то весьма существенное, более того – изначальное? Где автор? <…>. В бруковских постановках всегда присутствует автор, только имя ему сейчас – режиссёр» [4, с. 13]. Но чем измеряется грань допустимого баланса между традиционным и экспериментальным для сохранения заданной композитором ценностной шкалы пока до конца неясно. Однако ясно иное: в современной репертуарной политике музыкальных театров наибольший процент вновь занимают известные классические оперы в новом режиссёрском их прочтении, которое отнюдь не всегда продиктовано бурлящей творческой энергией талантливого постановщика. Во многих случаях стимулом к их созданию становится суровая экономическая проза, заставляющая привлекать публику на оперный спектакль эпатажными решениями и новшествами, лишая зрителя возможности оценить красоту и значимость мировых оперных шедевров в их истинном виде.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богатырёва Т.* Современная культура и общественное развитие. М.: РАГС, 2001. 170 с.

2. *Дадамян Г.* Культуре нужна новая экономическая идея // ART-Менеджер, 2006. № 1 (13). С. 7–9.

3. *Денисов Н.* Субъекты социокультурного развития для XXI века: региональные аспекты. Краснодар: Советская Кубань, 1999. С. 6.

4. *Кагальницкий Ю.* Питер Брук «Пустое пространство». М.: Прогресс, 1976. 239 с.

5. *Келдыш Ю.* Критика музыкальная // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 46.

6. *Теппер С.* Творческие активы и меняющаяся экономика // ART-Менеджер. 2007, № 1 (15). С. 2–5.

REFERENCES

1. *Bogatyreva T.* Sovremennaia kul'tura i obshchestvennoe razvitie [Modern Culture and Social Development]. – Moscow: RAGS Press, 2001. 129 p.

2. *Dadamian. G.* Kul'ture nuzhna novaia ekonomicheskaia ideia [Culture Needs a New Economic Idea] // Art-Manager, 2006. № 1 (13). P. 7–9.

3. *Denisov N.* Sub"ekty sotsiokul'turnogo razvitiia dlia KhKhI veka: regional'nye aspekty. [The Subjects of Socio-Cultural Development for the Twenty-First Century: Regional Aspects]. Krasnodar: Sovetskaia Kuban' Press, 1999. P. 6

4. *Kagal'nitskii I.* Piter Bruk "Pustoe prostranstvo" [Peter Brook "Empty Space"]. Moscow: Progress Press, 1976. 239 p.

5. Keldysh Ju. Kritika Muzykal'naja [Music criticism] // *Muzykal'naja jenciklopedija.* [Music Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Ju. Keldysh. Moscow: Soviet Encyclopedia Press, 1976. Vol. 3. Stb. 46.

6. *Tepper S.* Tvorcheskie aktivy i meniaiushchaiasia ekonomika [Creative Assets and the Changing Economy] // ART-Menedzher [Art-Manager], 2007. № 1 (15). P. 2–5.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ 1990Х–2010-Х ГОДОВ НА РЕПЕРТУАРНУЮ ПОЛИТИКУ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ

Статья посвящена анализу влияния культурно-экономической политики на репертуарные планы российских оперных театров. Автором рассмотрены разные модели финансирования музыкальных театров как в России, так и в европейских странах. Особое внимание уделено процентному соотношению финансирования культурных учреждений различными социальными институтами (государство, меценатство, самоокупаемость). Экономика сферы культуры России рассматривается в разрезе исторического развития и трансформации. Оцениваются результаты реформы экономической политики России конца XX – начала XXI века на фоне глобальных изменений в государственном устройстве, рассматривается влияние рыночных отношений на жизнь оперных театров в целом и на репертуарную политику в частности, уделяется внимание роли оперной критики в формировании репертуарной стратегии музыкальных театров. Указывается на взаимосвязь режиссерского театра с изменившейся экономической ситуацией, в условиях которой отсутствие должного финансирования стимулирует творческий подход режиссеров, проецирующих свои взгляды на репертуарные листы оперных театров. Отмечается, что проникновение инновационных интерпретаций классических опер на сценические подмостки предопределено переходом театров на фактическую самоокупаемость. Показано, как трансформируется репертуар музыкальных театров под воздействием изменений условий жизни общества.

Ключевые слова: Экономика театров, культурно-экономическая политика, репертуарная политика, современная оперная режиссура.

THE INFLUENCE OF THE CULTURAL-ECONOMIC SITUATION OF 1990S–2010S ON THE REPERTOIRE POLITICS OF RUSSIAN THEATRES

The article is devoted to analysis of the impact of cultural and economic policy plans of the Russian repertory Opera houses. The author describes various models of funding for musical theaters in Russia and in European countries. Special attention is paid to the percentage of funding of cultural organizations by various social institutions (government, philanthropy, self-repayment). The economy of culture in Russia is considered in the context of its historical development and transformation. The author evaluates the results of the Russian economic policy reform in the late XX – early XXI century on the background of global changes in the political system, examines the influence of market relations in the life of opera houses in general, and repertoire policy in particular. The attention is payed to the role of opera critics in the repertoire strategy making in music theaters. It indicates the relationship between the changed economic conditions and the development of stage-directorial theater; the lack of adequate funding has stimulated creativity of the stage directors, projecting their views on the repertory sheets of opera houses. It is noted that the penetration of innovative interpretations of classic operas on stage is determined by the transition of the theaters to the actual self-repayment. So the dynamics shows that theaters' repertoire has transformed under the influence of changing conditions of social life and economy.

Key words: economy of theaters, cultural and economic policy, policy repertoire, modern opera stage direction.

Гринёв Сергей Сергеевич
Аспирант кафедры теории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
E-mail: grinev.s.s@mail.ru

Grinev Sergey S.
Postgraduate student at the Department of Music Theory
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
*E-mail:*grinev.s.s@mail.ru

В. Ю. КИСЕЕВ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МЕРЕДИТ МОНК: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта РФФИ 17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

Творчество Мередит Монк – американского композитора, хореографа, перформера, режиссёра – яркое и уникальное явление музыкальной культуры Северной Америки 1970–2000-х. Признание М. Монк как одного из крупных композиторов-новаторов США подтверждается престижными премиями и наградами, среди которых «National Music Theatre Award» (1986), «MacArthur "Genius" Award» (1995), «Demetrio Stratos International Award for musical experimentation» (2007), «New Musica USA Founders Award» (2013), Национальная медаль США в области искусств (2015). М. Монк является почетным Доктором искусств Бард-колледжа, Джульярдской школы, Колледжа Маунт-Холиок, Университета искусств Филадельфии, Института искусств Сан-Франциско, Бостонской консерватории. Показательно и то, что в маститом американском издании «История музыки XX века» под редакцией крупного американского исследователя Ричарда Тарускина одна из глав целиком посвящена претворению устной традиции в творчестве композитора, а имя Мередит Монк стоит в одном ряду с Ла Монт Янгом, Терри Райли, Стивом Райхом, Филипом Глассом [7].

Музыкальный театр Мередит Монк включает как музыкально-театральные жанры, оригинально трактованные композитором – оперы «Атлас», «Сосуд», «Добыча», «Образование девочки», музыкально-хореографические постановки, так и большое количество сольных вокальных и хоровых сочинений, которые строго говоря, не относятся к театральным жанрам. Однако в них ярко проявляются художественные принципы и творческие установки, характерные для театральной музыки М. Монк. Речь идет о единой образно-эмоциональной сфере и средствах выразительности, об общем подходе к выбору музыкального материала, способах его развития.

Немаловажно и то, что театрализация музыкального процесса, становится неотъемлемой частью сочинений М. Монк. Перформанс как альтернативная традиционному спектаклю форма представления, подразумевающая создание особых условий для творческой деятельности и восприятия художественных событий, является ведущей в творчестве композитора. Целью её перформансов стало выявление индивидуальной, уникальной для каждого исполнителя телесности, что воплотилось в идее трактовки тела как совершенного музыкального инструмента: всевозможные движения головы, плеч, рук, корпуса способствуют формированию звука.

Творческий облик М. Монк сформировался в контексте авангардного искусства конца 1960-х, в эпоху художественного переворота, ознаменовавшегося становлением постмодернизма. В её сочинениях оригинально переосмыслены традиции минимализма, что в соединении с внеевропейскими принципами традиционной музыки (фольклора) и создало художественную платформу творчества Монк. Собственно особенности преломления традиций минимализма и фольклора и будут рассмотрены в данной статье.

Как известно, музыкальный минимализм, исчерпав радикальные новации в конце 1960-х и в 1970-е годы, впоследствии стал едва ли не единственным художественным явлением второй половины XX века, ассоциирующимся с «классическим» (эталонным) американским искусством за пределами США. Музыкально-театральные сочинения М. Монк, органично соединяющие музыку, пластику, видеопроекции, демонстрируют гибкость, склонность ко всевозможным трансформациям минимализма радикального. Начиная, как и основатели музыкального минимализма (Ла Монт Янг, Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс), с рационально-объективного метода композиции и применения репетитивных техник (перформансы «16-миллиметровые серьги», «Сок», «Проекты I – V») в своих зрелых работах композитор синтезирует их со всевозможными лексемами западноевропейского музыкального языка, с принципами национальных музыкальных культур.

Сегодня художественные поиски М. Монк находятся в рамках эстетики постминимализ-

ма. Направление это, одновременно связанное с классическим минимализмом и отличное от него, в конце XX века настолько интенсивно развивалось, что стало ведущим в современной американской музыке (представлено поздними сочинениями Стива Райха, работами Джона Адамса, Майкла Наймана, Джулии Вулф, Лори Андерсон). Можно сказать, что Мередит Монк открыла одну из перспектив развития музыкального минимализма, привнеся в традиционную минималистскую эстетику экспрессию, внимание к субъективности, повествовательность от первого лица, что отрицалось радикалами конца 1960-х, и было вновь найдено М. Монк в конце 1980-х и 1990-е.

Ключевым понятием для творчества М. Монк стал характерный для минимализма «бесконечно длящийся процесс», тесно связанный с феноменом открытой формы. С самых ранних творческих опытов конца 1960-х композитор манифестировала идею погружения в музыкальный поток, вслушивания в отдельно взятый звук, в переходы между звуковыми событиями. Организация её музыкально-театральных сочинений не подчинена закрепившимся в искусстве драматургическим принципам контраста и развития, основанного на чередовании кульминаций и спадов.

Для перформансов М. Монк помимо композиторского замысла важными оказались ответная реакция перформеров и реципиентов. Перформанс мыслился как специально созданная автором ситуация, в которой автор и перформер, зритель и перформер могли воздействовать друг на друга и в реальном времени исследовать формы взаимодействия друг с другом. В центре внимания здесь оказываются так называемая «телесность» музыкально-театральной постановки и её пространственно-временное решение (подробнее см. об этом: [1]).

Особые условия для зрительского восприятия и воздействия на зрителя в перформансах М. Монк создает искусно конструируемое художественное пространство. Например, в постановке «Песни Вознесения» перформативное пространство под воздействием его звуковой составляющей преодолевало границы пространства геометрического, широко распространялось за его пределы. Перформанс ставился в специально созданной конструкции – цилиндрическом бетонном сооружении с открытым верхом. С одной стороны, благодаря особым акустическим свойствам, башня также выполняла функцию резонансной камеры, где звуки человеческих голосов, струнных инструментов и перкуссии отзывались и вибрировали, создавая необходимые сценические эффекты. С другой, отсутствие крыши способствовало распространению далеко за пределы помещения, а также внедрению в звуковое пространство перформанса природных шумов извне.

В сочинениях М. Монк звук выступает в качестве медиума между перформером и зрителем. Композитор использует такие приёмы работы как контролирование перемещение звука, создание специальных эффектов, позволяющие звуку постепенно заполнять пространство, формирование глубинной локализации звука. Так, сценическое оформление перформанса «Милосердие» включает особое техническое оснащение: 6 колонок, расположенных вокруг зрителей и экран на сцене, что способствовало созданию эффекта погружения во внутреннюю жизнь музыкального произведения.

Создание особой атмосферы вслушивания, вчувствования, вживания в музыкальную ткань сочинения определило отказ от традиционного вербального текста. Композитор либо вовсе отказывается от слов, либо намеренно включает в сочинения нарочито простые тексты, в большей степени, для выявления их фонетической природы, нежели значения. Согласно концепции М. Монк «Голос сам по себе очень красноречивый язык. И я всегда чувствовала, что хорошо петь на английском, всё равно, что петь на двух языках одновременно» [5, с. 189].

В этом отношении интерес представляет первое крупное сочинение М. Монк опера «Атлас» (на сюжет об Александре Давид-Неель – первой женщине, совершившей путешествие в Тибет). «Атлас» лишь внешне напоминает оперу: в сочинении есть последовательность сцен с действием, намечена сюжетная канва. Однако в опере практически отсутствует вербальный текст. Рассказывая историю о путешествиях Александры, композитор стремилась передать скорее эмоциональные ощущения героини с помощью универсального языка звуков и жестов. Говоря о замысле своей работы, композитор подчёркивала, что её интересует, прежде всего «музыка как наиболее искренний язык чувств... идея прямой (не опосредованной словами) коммуникации» [2, с. 359].

Важным отличительным свойством сочинений М. Монк является сам тип исходного материала – индивидуализированный, опирающийся на основу внеевропейских традиционных культур. Выбор тематического материала определен её исполнительской манерой: вокальная техника М. Монк включает приёмы горлового пения, йодлинговую технику, свойственные традиционным культурам длительные глиссандо, причит, субтоны, свободный переход от пения к шёпоту, использование всевозможных призвуков, шумов, ударных звуков, микрохроматики.

В связи с музыкой М. Монк сложно говорить об обращении к какой-либо конкретной национальной вокальной традиции, скорее автор стремится создать универсальный стиль, отсылающей воображение к архаическим культурам. Приведём рассуждения композитора о поисках вокальной выразительности: «В 1965-ом я сделала открытие – изобрела оригинальную вокальную технику, основанную на использовании себя как инструмента. Исследуя возможности собственного тела, расширяя диапазон звучания голоса, сочетая мужской и женский регистры…, применяя к моему голосу тот физический опыт, который я получила в танце, я обнаружила, что являюсь гораздо более виртуозным инструментом, нежели просто певец» [6, с. 48].

Показательным с точки зрения обозначенной в заглавии проблематики является музыкально-театральная работа «Музыка Дольменов». Сочинение основано на материале напевов, которые призваны вызвать ассоциации с древними архаическими культурами, и отсылают слушателя к синкретическому ритуалу. Интонационную основу напевов составляют краткие попевки с узким диапазоном звучания. Важно, что автор избегает использования слов, наделённых определённым значением, сосредоточив внимание на голосовых и пластических возможностях исполнителей. В сочинении также содержатся отсылки к европейскому средневековью: в конце разделов голоса сливаются в созвучия, состоящие из параллельных кварт, квинт и октав, что напоминает параллельный органум. Композиторы-минималисты неоднократно соприкасались со средневековой музыкальной традицией, подчеркивая идею цикличности времени, увлечение которой в конце XX века было связано с поиском альтернативы традиционной европейской концепции линейного времени. М. Монк буквально визуализирует этот тезис.

Не менее важным (помимо исходного материала) является отношение М. Монк к репетитивному процессу. Если в «классическом» минимализме выходят на первый план жёсткие структуры, рождающиеся благодаря многократным повторениям – они становятся ярко слышимыми, запоминаемыми, и на основе их всевозможных изменений складывается композиция, то в музыкально-театральных работах М. Монк напротив, всячески вуалируются строгие приёмы организации звуковой материи. Сохраняя интерес к медитативности, выраженной чёткой акцентной ритмике, замедленной гармонической пульсации, к некоторым техникам работы с исходным паттерном, к открытым формам, композитор привносит в сочинения несвойственную минимализму импровизационность.

В многочисленных интервью М. Монк говорит об импровизации как об основе своего творческого метода: «Импровизация является частью моей работы. Это способ, при помощи которого я создаю материал… вместе с тем, много времени и внимания я уделяю поиску новых форм <…> Я не исполняю чистую импровизацию…, так как интересуюсь точной структурой» [4, с. 526]. Например, в аудио записи «Колыбельной Готам» из студийного альбома «Музыка Дольменов», так же, как и в исполнении сочинения в различных концертных вариантах, можно услышать чёткую структуру, основанную на повторяющихся элементах, но внутри структуры композитор/исполнитель словно играет с материалом, каждый раз открывая новые возможности его развития [3].

С этой точки зрения показателен и фрагмент из оперы «Атлас». В нотной записи представлен «закольцованный» паттерн, являющийся своеобразным остинатным фоном для вокальной импровизации. Многократное повторение паттерна в точной по звуковысотности инструментальной партии обнажает жёсткую структуру композиции, в то время как вокальная партия, наполненная в том числе, звуками немузыкальными, и опирающаяся на импровизационную разработку основных звуков паттерна, эту структуру словно вуалирует.

Однако импровизация не является самоцелью, для композитора важна спланированность импровизационных разделов. Внедренные в сочинение импровизационные фрагменты – это, как правило, сольные вокальные импровизации, а также оригинальные особенности вокальной техники, которая связана с непрерывной работой тела, – вкупе определили и оригинальный способ работы над созданием композиции. Сочинение рождалось в сотворчестве с исполнителями в процессе «вживания» в музыкальную ткань произведения, когда в рамках жёстких, определённых автором композиционных структур, каждый исполнитель мог показать оригинальную версию работы.

Приведём историю совместной работы М. Монк и Б. МакФеррина (в 1987 она спела с ним программу «Дуэт манер»), рассказанную композитором: «Во время репетиций я поняла, что чем больше у нас с Бобби было предварительных договоренностей, тем меньше ему нравился процесс. Напротив, мне нужны были отправные точки, чтобы сначала сосредоточиться на готовом материале, а потом искать свободу внутри него. <…> Я работаю методом поиска материала, а затем погружения в него. Так что мы остановились на компромиссе. Часть произведений я распланировала для нас обоих. В дру-

гих сочинениях мы на репетиции работали над материалом, чтобы затем импровизировать на концерте» [4, с. 529].

Таким образом, стилевые искания М. Монк в области музыкального театра отличаются гибкостью, склонностью к переосмыслению эстетических канонов музыкального минимализма. В её работах рационально-объективный метод композиции и применение репетитивных техник синтезировались с экспрессивными вокальными импровизациями, в основе которых лежит обращение к музыкальному материалу традиционных культур. Исполнение и слушание сочинений М. Монк, как и музыки Л. М. Янга, Т. Райли, С. Райха можно сравнить с участием в ритуале. Только в классическом минимализме принцип этот связан с освобожденном от личностного и психологического начала, чего нельзя сказать о музыке М. Монк. Изучение внеевропейской музыки способствовало формированию у композитора идеи возрождения древнего ритуального действа, являющегося праосновой всей музыкально-танцевальной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеева Е. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55.
2. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. Da capo press. New York. 1999. 504 p.
3. *Meredith Monk*. Dolmen Music. ECM Records. 1981.
4. *Meredith Monk*. Interview for Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25. No. 5/6. P. 525–530.
5. *Smith G. Smith N. W.* New Voices: American composers talk about their music. Portland, Ore.: Amadeus Press. 1995. 280 p.
6. *Solomons G.* Meredith Monk. A Voice in Motion // Dance Magazine 2001. July. P. 47–70.
7. *Taruskin R.* Harmonious Avant-Garde? // Oxford History of Western Music: chapter 8. P 351–411.

REFERENCES

1. *Kiseyeva* E. Performans kak forma predstavlenija muzykal'no-horeograficheskogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century] // Problemy Muzykal'noj Nauki [Music Scholarship]. No. 3. P. 50–55.
2. *Duckworth W.* Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of American experimental composers. Da capo press. New York. 1999. 504 p.
3. *Meredith Monk*. Dolmen Music. ECM Records 1981.
4. Meredith Monk. Interview for Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25. No. 5/6. P. 525–530.
5. *Smith G. Smith N. W.* New Voices: American composers talk about their music. Portland, Ore.: Amadeus Press. 1995. 280 p.
6. *Solomons G.* Meredith Monk. A Voice in Motion // Dance Magazine 2001. July. P. 47–70.
7. *Taruskin R.* Harmonious Avant-Garde? // Oxford History of Western Music: chapter 8. P. 351–411.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МЕРЕДИТ МОНК: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Данная статья посвящена осмыслению творческой концепции крупного американского композитора, хореографа и перформера Мередит Монк. Автор уделяет особое внимание проблеме преломления в творчестве М. Монк фольклорных традиций, нашедших воплощение в особой голосовой технике. В её основе лежат принципы горлового пения, работа с тембрами, свободный переход от женских регистров к мужским, глиссандирование. Соединение традиционной манеры исполнительства с творческими идеями музыкального минимализма, в частности, с применением редуцированного материала и специфических способов развития паттернов, с особым восприятием каждого звука как самоценности, когда переход от одного звука к другому в рамках всего произведения воспринимается как событие, – всё это рождает особый

художественный мир. Музыкально-театральные сочинения М. Монк погружают зрителя в архаический ритуал, с характерным для него освобождением от личностного начала, отсылают к праосновам мировых религий, к идее коллективного подсознания. В статье представлен анализ некоторых показательных для композиторского и исполнительского стиля М. Монк сочинений, демонстрирующих органическое соединение: экспрессии и медитативности, индивидуального, имеющего выраженную национальную основу материала и жёстких минималистских структур его (материала) изложения и развития, свободы импровизации и композиционной строгости. На основе аналитических наблюдений автор обосновывает принадлежность творческих поисков М. Монк к крупному направлению современной музыкальной культуры – постминимализму.

Ключевые слова: музыкальный театр конца XX – начала XXI века, перформанс, минимализм, фольклор.

MUSIC THEATER BY MEREDITH MONK: TRADITIONS AND INNOVATION

This article is devoted to the comprehension of the creative concepts by the major American composer, choreographer and performer Meredith Monk. The author pays special attention to the problem of implementation of folklore traditions in the works by M. Monk. Such traditions are embodied in a special voice technique. It is based on the principles of throat singing, timbres, free transfer from the female to the male registers, glissando. There takes place the combination of traditional manners of performing with creative ideas of musical minimalism (in particular – the use of reduced material and specific methods of patterns' development), with a perception of each sound as a value in itself, when the transition from one sound to another in the framework of the whole work is perceived as an event. All these features create a special artistic world. Music theater compositions by M. Monk immerse a viewer into archaic ritual with liberation from any personal element; they refer to the ancient basis of all the world religions, the idea of a collective subconscious. The article presents the analysis of some bright works which are indicative in compositional and performing style by M. Monk. They demonstrate an organic compound of expression and meditation, individual material with a strong national base and the rigid minimalist structure of its (material's) presentation and development, freedom of improvisation and compositional rigor. Basing on analytical observations, the author substantiates the affiliation of creative searches by M. Monk to a major direction of modern musical culture – postminimalism.

Key words: Musical theatre in the late XX – early XXI century, performance, minimalism, folk music

Кисеев Василий Юрьевич
заведующий студией звукозаписи
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: studiocons@mail.ru

Kiseyev Vasilii Yu.
Head of a recording studio
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: studiocons@mail.ru

Е. В. КИСЕЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА КАК ВЕДУЩИЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН)

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

Идея репетитивности, или иными словами, моделирование оригинального перформативного пространства с помощью остинатных повторений ярко воплотилась в перформансах танца постмодерн конца 1970 –начала 1990-х. Композиторов, хореографов и художников объединяла концепция формообразования, основанная на редуктивном подходе. Отрицая в своих работах традиционные для искусства методы развития, они акцентировали внимание на простейшем материале и процессах, либо процедурах, применённых к нему.

Известно, что философская и творческая концепция минимализма первоначально сформировалась в американской живописи и скульптуре, и затем охватила музыку, хореографию, драматический театр, где родственные принципы построения композиции выразились языками разных искусств. Так, в связи с обращением композиторов и хореографов к минимализму следует отметить идею осознанного переориентирования авторов на принципиально иной, «не западный» тип мировосприятия. Среди важнейших художественных особенностей обозначим увлечение онтологической концепцией времени, отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и принципом контраста в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Отметим также поиск нового – универсального языка, основанного на бесконечной остинатности.

По отношению к минимализму музыкальному и хореографическому сложилось устойчивое мнение о том, что искусства эти опираются на математическую логику, и репетитивность способствует демонстрации рационализма как такового. Действительно, танцу постмодерн оказались близки приёмы, разработанные С. Райхом и Ф. Глассом, чьи методы отличались жёстким рационализмом, почти математическим расчётом, внеперсональностью развития репетитивного процесса.

Вместе с тем, утверждение о сугубо рациональной природе минималистских перформансов дискуссионно. Кажется невероятным, чтобы к концу XX века, когда накопленный с начала столетия культурный опыт диктует необходимость отказаться от трансцендентального субъекта, музыкально-хореографические постановки имели возможность вернуть веру в силу чистого разума. Тем более, что танцевальные перформансы порой воспринимаются как абстрактные авангардные опыты, лишённые конкретного смысла. Поэтому особый интерес представляет обращение к более широкому, нежели искусство хореографии пласту художественной культуры и рассмотрение творческих опытов хореографов в контексте эстетических принципов *Minimal Art*, воплощённых в различных искусствах.

Но прежде остановимся на характеристике важнейших концепций, связанных с применением репетитивности как метода организации материала в постановках танца постмодерн.

Одной из ключевых идей для музыкально-хореографических перформансов 1980–1990-х стало понимание танца как бесконечно длящегося «процесса». В его основе лежало непрерывное, неподвластное автору саморазвитие паттерна. Знаменитый райховский принцип – слушать репетитивную музыку то же, что «оттягивать качели, отпускать их и наблюдать, как они постепенно возвращаются к покою», а также сравнение такой музыки с участием в ритуале, освобожденном от личностного и психологического начал – отражает и особенности восприятия перформансов танцевальных [2, с. 341]. Утверждение С. Райха о «процессе» как безжалостной работе по самоустранению наглядно иллюстрируют перформансы А. Т. де Кеерсмакер «Фаза», «Розы танцуют Роз», «Барабанная дробь», «Дождь», «Восемь линий».

Так, в серии перформансов «Фаза» требованию строжайшей систематизации материала в полной мере отвечал разработанный композитором приём «смещения фаз». Вошедшие в работу музыкальные партитуры были полностью построены на технике «постепенного фазового сдвига», открытой С. Райхом во второй половине 1960-х. Постановки демонстрируют освоение композитором и хореографом безличного самодвижущегося процесса. В «Фортепианной фазе» сознательное самоограничение связано со сведением к минимуму звуковысотного и хореографического рисунка, с акцентированием внимания на ритмическом потенциале модели, что проявляется и в музыке и в танце на уровне структурирования начального паттерна – своеобразной «темы» сочинения. Основу музыкальной партитуры составляет краткий ритмически однородный паттерн, исполненный на фортепиано, которому вторит аналогичный хореографический. Структура обоих паттернов содержит в себе намёк на последующее репетитивное развитие и расхождение, что проявляется благодаря заложенному в формуле эффекту десинхронизации. Бесконечное круговое движение от унисона к унисону лежит и в основе перформанса «Выходи».

Принцип этот станет характерной чертой формообразования и в творчестве С. Райха и в последующих работах А. Т. де Кеерсмакер. Вращение по кругу (потенциально бесконечное), от инструментального и хореографического унисона, через ряд рассогласованных сдвигов и рождения нового рисунка, вновь к унисону, – демонстрирует открытость процесса и акцентирует заложенное в нём соединение динамики и статики.

Казалось бы, тотальная репетитивность, пронизывающая все уровни названных выше постановок является наглядной демонстрацией чистого рационализма. Однако интерес представляют рассуждения самого С. Райха о музыке и танце, опровергающие данное утверждение. Известно, что изучение внеевропейской музыки способствовало формированию у композитора идеи возрождения древнего ритуального действа, являющегося праосновой всей танцевальной традиции и создания на его фундаменте «подлинно нового танца». Важно, что в процессе экстатического(!) ритуала личностное начало должно раствориться. В результате размышлений о природе ритуала и неразрывном единстве музыки и танца, Райх говорит о создании идеальной – обобщенно-универсальной модели синтеза музыки и танца на основе единой ритмической структуры [6, с. 41–43].

Погружение в ритуал, визуализацию медитативных процессов и продемонстрировала хореограф в перформансах серии «Фаза». А. Т. де Кеерсмакер не только оригинально переосмыслила важнейшее качество композиторской техники С. Райха, но смогла воплотить в жизнь философско-эстетические идеи композитора, в частности, его понимание искусства как сверхличного и, на наш взгляд, иррационального процесса. Воззрений, связанных с поиском универсальных законов музыки и танца, корни которых уходят к архаическим формам искусства.

В свою очередь С. Райх неоднократно подчеркивал уникальность и сложность хореографического замысла А. Т. де Кеерсмакер и констатировал отнюдь не игры разума: «То, как она трактовала в действительности очень сложный фазовый принцип – это и блестящее использование освещения в “Фортепианной фазе” работающее таким образом, что тени танцовщиц воспринимались как их Альтер эго, и демонстрация скрытой жестокости в “Выходи” – было аналогично музыке. На эмоциональном и психологическом уровне я почувствовал, что узнал нечто новое о своей музыке» [7].

Похожие принципы заложены в композициях из серии перформансов «Розы танцуют роз». Название цикла отсылает к характерной для танца постмодерн идее исследования перформером собственного физического, социального, ментального опыта – в данном случае, вынесенная в заголовок фраза означает, что Розы («Rosas» – название коллектива А. Т. де Кеерсмакер) танцуют самих себя. Репетитивный метод здесь способствует погружению во внутренний мир субъекта.

Хореографическая композиция цикла основана на серии простых движений, которые распределялись между танцовщицами и демонстрировали разные способы положения тела. Принципы построения музыкальной партитуры Т. де Мея – одного из постоянных соавторов А. Т. де Кеерсмакер, напоминают электронные музыкальные опыты С. Райха конца 1960-х, связанные с внедрением в музыку специального электронного прибора (речь идёт о «пульсирующем преобразователе фазовых сдвигов»), призванного упорядочивать и контролировать сложные процессы смещения. Прибор создавал непрерывную, выдержанную в едином темпе пульсацию отдельных звуков и позволял совершать микросдвиги таким образом, чтобы мельчайшая временная единица звука находилась за пределами «фазы».

В хореографических перформансах ритмическая пульсация также выступала в роли своео-

бразного координатора для танцовщиц. Каждая из них исполняла серию движений с жёсткими ритмическими фигурациями. Непрерывное биение помогало сохранять точное соотношение движений друг с другом. Сочинение концентрировало внимание зрителя на временных микросдвигах, представляя собой своеобразный аналог механизированной формы «фазового смещения».

Однако материал, положенный в основу танцевальной партии порождает спектр ассоциаций, далёких от музыки для секундомера. В резких, угловатых жестах танцовщиц критики усматривают выражение субъективного начала: «Их движения напоминали поведение девушек-подростков: они проводили рукой по волосам; закидывали голову вверх; вставали и садились снова, и с силой раскачивали обе руки... Движения выполнялись почти с реалистической точностью…, они казались очень личными» [4, с. 110].

Совершенно иные репетитивные приёмы демонстрируют танцевальные работы Л. Чайлдс. Известный критик и исследователь С. Бейнс характеризует её как «одного из ведущих хореографов, работающих со структурами» [3, с. 263]. На протяжении 1970-х в работах Л. Чайлдс «Трио без названия», «Лежащее рондо», «Мелодичная фраза», «Катема» складывались репетитивные приёмы, оказавшиеся близкими репетитивной технике Ф. Гласса. Хореографический процесс Чайлдс, так же как и музыкальные композиции Гласса, основывался на изменениях в паттерне, происходящих постепенно, дозировано.

Разработанный хореографом метод оригинально претворился в совместных работах с композитором, который к моменту их сотрудничества разработал аддитивные процессы и создал оригинальные техники. Для творчества хореографа значимыми оказались глассовский «линейный процесс сложения» с характерным последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну, и «линейный процесс вычитания», основанный на постепенном усечении первоначальной модели. Строгость, ясность, абсолютная визуализация заданных формул развития в перформансах достигалась благодаря авторскому контролю над всеми компонентами хореографического рисунка на микро- и макро уровнях.

Наиболее последовательно метод аддиции, распространившийся на разные параметры хореографической структуры (ритм, расположение движений в пространстве), применён в совместных с композитором сочинениях «Танец», и в хореографических номерах оперы «Эйнштейн на берегу». Последнее сочинение показательно. В опере отсутствует традиционная линейная драматургия. Создатели спектакля акцентировали процесс погружения, медитативного вслушивания и вживания в мир сочинения, чему способствовали замедленное время действия, отсутствие нарратива, бесконечная остинатность, пронизывающая все составляющие сценического целого.

И снова на первый план выходят идеи, далёкие от демонстрации идеи торжества разума. «Эйнштейн на берегу», как бы парадоксально это ни звучало, погружает зрителя в особый – иррациональный мир. Либретто, созданное мальчиком-аутистом К. Ноулсом, здесь не несёт сюжетно-смысловой нагрузки. Информативную основу действа создают визуальные, вызывающие свободные ассоциации образы. Их модификация в процессе нарочито замедленного развития в соединении с абсурдистскими текстами скорее направлена на создание субъективной, определённой личным опытом зрителя интерпретации.

На накопительном, близком аддитивному процессу Ф. Гласса и технике ритмических конструкций С. Райха основывались и некоторые работы Т. Браун, например, серии «Накопления», «Накопление с речью», перформансы «Все соло», «Водный мотор», «Опаловая петля», «Установка и сброс». Родственный аддитивному накопительный процесс в хореографии включал временные изменения: длительность каждого паттерна и скорость их чередования постепенно увеличивались, либо сокращались на протяжении перформанса.

Особый личностный характер постановкам придавали исповедальные истории Т. Браун, которые хореограф рассказывала в перерывах между танцевальными действиями. Вместе с тем, целостное восприятие постановок близко восприятию театра абсурда, что очень точно подметила известный критик и крупный исследователь современного искусства Р. Голдберг, сравнив перформансы с популярной британской сказкой «Дом, который построил Джек». По мнению учёного и в перформансе и в сказке «Важно начинать всё время заново… По мере того как рифма делается длиннее, первые строки становятся настолько хорошо известными, что постепенно теряют какой-либо смысл» [5, с. 57].

Завершая обзор концепций, связанных с воплощением репетитивной техники в танце постмодерн, отметим, что период 1970–1990-х характеризуется огромным интересом американских и западноевропейских хореографов к репетитивности как основному методу организации материала. Внушительный перечень включает

десятки репетитивных композиций, среди них работы Л. Дин, П. Бауш, С. Вальц, изучающие сложные, граничащие с абсурдом перипетии отношений между мужчиной и женщиной, либо процессы поиска собственного «Я».

Далее кратко остановимся на художественно-эстетических идеях, способствующих объяснению сути минималистских перформансов. Для понимания идеологии музыкального и хореографического минимализма важно учитывать их отношение к авангарду. Так, основные константы минимализма сформировались в недрах экспериментального искусства, в частности, в сочинениях нью-йоркской композиторской школы, представленной именами Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, М. Фелдмана и в танцевальных постановках М. Каннингема. Именно в кейджевском кругу и в творческой атмосфере 1960-х сложились важнейшие для минимализма идеи понимания звука и жеста как самодостаточных величин, их погружение в статику и медитативность музыкального и танцевального процессов, увлечение метрической свободой. Созвучным устремлениям минималистов оказалось и обращение экспериментaлистов к «искусству действия». Внедрение повседневных действий, организованных в жёсткие структуры, свойственно творческому методу С. Райха и А. Т. де Кеерсмакер. Игру с непридуманными событиями включали грандиозные постановки Ф. Гласса, Л. Чайлдс («Эйнштейн на берегу», «Белый ворон»).

Кейдж и Каннингем в свою очередь, следовали авангардной доктрине, с её «ниспровержением» традиций и радикальной установкой на новизну, с идеями освобождения искусства от «тирании знака». Моделью для конструирования новой эстетики оказалось наследие дада, в частности, концепция М. Дюшана. Так, композитор разрабатывал свои эстетические концепции, ярчайшей из которых стала «найденная музыка» в духе дюшановских *ready-mades*. Музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, воплотившееся в перформансе «4′33′′», знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации, языка, какого-либо повествования.

М. Каннингем, находясь под непосредственным влиянием Дж. Кейджа, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с *ready-mades*, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства. Наследуя авангардную стратегию, хореограф подвергал сомнению сложившееся представление о хореографии как искусстве, наполненном символикой, о высоком призвании художника-творца и природе творчества.

Несмотря на то, что сами авторы, избирая для перформансов определённые объекты, не зависящие от качества художественного вкуса, декларировали стремление к полной беспристрастности, их сочинения укладываются в рамки эстетики модернизма. По сути, авангардистов Дж. Кейджа и М. Каннингема, также как М. Дюшана не интересовало понимание зрителей, они скорее были заняты субъективными экспериментами, доведёнными до абсурда интроспективными поисками. Их работы были призваны смутить рассудок, опирающийся на традиционные ценности и, тем самым, шокировать публику.

Не менее важным для понимания перформансов является включение их в широкий контекст искусства минимализма в целом. Рассмотренные постановки, как и большинство работ художников и скульпторов минималистов имеют характер навязчивой идеи. В этом смысле нам близка позиция Р. Краусс, согласно которой работы художника С. Левитта – одного из ключевых фигур американского минимализма – основаны на порядке, не имеющем ничего общего с порядком математическим. Развёртывающиеся серии и ряды в картинах С. Левитта с их нагромождением частностей и навязчивым подчинением системе и порядку сравнимы с «непоколебимым ритуалом невротика, который со всевозможной добросовестностью, аккуратностью, скурпулёзностью разворачивается в бездне иррационального… В каком-то смысле это рисование без причины, рисование, вышедшее из-под контроля» [1, с. 254].

Созвучными музыкально-хореографическим перформансам нам видятся и высказывания самого художника о замыслах своих сочинений, где «идея становится Машиной, которая производит искусство», где «Иррациональные мысли должны проводиться в жизнь последовательно и логично» (цит по: [1, с. 255–256]). В результате, идеи С. Левитта оказываются разрушительными, они отражают бесцельность цели, демонстрируют механизм, отключившийся от разума.

Р. Краус говорит о том, что подобные эстетические манипуляции встречаются в работах минималистов повсеместно и изобилуют в любимой минималистами литературе и театре абсурда. Например, в знаменитых романах С. Беккета «Ревность», «Моллой» абсурдистский номинализм, связанный с описанием маниакально повторяющихся действий, направленных на совершенство самого процесса бесконечного действия создаёт ощущение абсолют-

ной оторванности от мира, балансирования над бездной иррационального.

Конечно, разговор о том, что многое в перформансах хореографов 1970–1990-х почерпнуто из творчества композиторов, художников, писателей поколения 1960-х не имеет цели принизить их искусство, а скорее помогает очертить круг идей, от которых это искусство берёт своё значение. А. Т. де Кеерсмакер, Л. Чайлдс, Т. Браун оказались самыми последовательными в развитии концепции минимализма хореографами. Подчеркнутый интеллектуализм, вкус к изобретению новых способов организации хореографии, интерес к движениям из реальной жизни, тяготение к длительному погружению в одно эмоциональное состояние, инспирированное исследованием музыкальных структурных принципов, – стали неотъемлемыми чертами их творческого метода.

Вместе с тем, поколение хореографов 1970–1990-х считало рациональность неприемлемой для искусства, подчёркивая, что ложный порядок, выстроенный в произведениях это «просто одно за другим». Проникнуть внутрь системы такого искусства, будь то минималистская музыка, хореография, живопись, или скульптура, значит открыть мир, лишённый центра, иррациональный мир подмен и перестановок.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Краусс Р*. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.

2. *Райх С*. Музыка как постепенный процесс. Стив Райх в беседе с Эдвардом Стрикландом // Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 619–635.

3. *Banes S*. Writing Dancing: In the Age of Postmodernism. NY: Wesleyan University Press, 1994. 412 p., ill.

4. *Burt R*. Judson Dance Theater: Performative Traces. London: Routledge, 2006. 240 p.

5. *Goldberg R*. Performance: The Art of Notation // Studio International 192, July/August 1976. P. 54–86.

6. *Reich S*. Writings about music. 1965 – 2000. Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.

7. *Sulcas R*. Rendezvous With Reich // The New York Times. 2008. Oct. 17. URL: http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?_r=0.

REFERENCES

1. *Krauss R*. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths]. / Nauch. red. V. Miziano. Moscow: Art magazine, 2003. 318 p.

2. *Reich S*. Muzyka kak postepennyj process. Steve Reich v besede s Jedvardom Striklandom [Music as a Gradual Process. Steve in a conversation with Edward Strikland] // Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaja muzyka XX veka. SPb.: Ivan Limbah Press, 2010. P. 619–635.

3. *Banes S*. Writing Dancing: In the Age of Postmodernism. NY: Wesleyan University Press, 1994. 412 p., ill.

4. *Burt R*. Judson Dance Theater: Performative Traces. London: Routledge, 2006. 240 p.

5. *Goldberg R*. Performance: The Art of Notation // Studio International 192, July/August 1976. Pp. 54-86.

6. *Reich S*. Writings about music. 1965 – 2000. Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 pp.

7. *Sulcas* R. Rendezvous With Reich // The New York Times. 2008. Oct. 17. URL: http://www.nytimes.com/2008/10/19/arts/dance/19sulc.html?_r=0.

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА КАК ВЕДУЩИЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН)

В статье рассмотрены некоторые особенности воплощения принципов минимализма в музыкально-театральных перформансах 1970–1990-х. В качестве материала исследования выбраны вошедшие в историю музыкального и хореографического искусства совместные постановки аме-

риканских композиторов С. Райха и Ф. Гласса – основателей минимализма и хореографов А.Т. де Кеерсмакер, Л. Чайлдс, Т. Браун – представителей крупного направления танец постмодерн. В центре внимания автора находится ключевая для минимализма проблема организации композиции. В частности, репетитивность рассмотрена не только как техника композиции, основанная на бесконечном повторении материала, но как ведущий метод организации целого, объединивший и музыку и танец. В статье также обозначены общие для *Minimal Art* эстетические идеи, связанные с воплощением репетитивности в других искусствах. Рациональный, лишённый каких-либо субъективных откровений процесс создания сочинения и его последующие нарочито неэмоциональные исполнения оказались важными для восприятия искусства. Всё это позволяло реципиенту глубоко проникнуть во внутренний мир и саму ткань музыкально-хореографического произведения, а также способствовало объяснению более широких проблем искусства, волновавших умы творческой интеллигенции конца XX века.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, минимализм, музыкально-хореографический перформанс.

REPETITIVE TECHNIQUE AS THE LEADING METHOD OF ORGANIZATION OF MATERIAL IN MUSIC-THEATRICAL PERFORMANCES (ON THE EXAMPLE OF POSTMODERN DANCE)

In the article some features of the embodiment of the minimalism principles in musical and theatrical performances of the 1970s-1990s are considered. The joint productions of American composers S. Raich and F. Glass, the founders of minimalism, and choreographers,De Keersmaker, L. Childs, T. Braun - representatives of the major trand of the postmodern dance were chosen as the subject for the study. The author focuses on the key problem of organizing a composition for minimalism. In particular, rehearsal is considered not only as a composition technique based on an infinite repetition of the material, but as the leading method of organizing the whole, combining both music and dance. The article also identifies common for Minimal Art aesthetic ideas associated with the embodiment of rehearsal in other arts. Rational, devoid of any subjective revelation process of creating the work and its subsequent deliberately non-emotional performances were important for the perception of art. All this allowed the recipient to penetrate deeply into the inner world and the very fabric of the musical and choreographic work, and also contributed to an explanation of the broader problems of art that worried the minds of the creative intelligentsia of the late 20th century.

Key words: Contemporary Musical Theatre, Minimal Art, Musical and Choreographic Performance.

Кисеева Елена Васильевна
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

О. В. ТВЕРДОХЛЕБОВА
Образовательное учреждение «Чивеццано»

ДАМИАНО МИКЬЕЛЕТТО: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Итальянские оперные режиссёры внесли немалый вклад в развитие современного мирового музыкального театра. Имена Лукино Висконти, Джорджо Стрелера, Луки Ронкони, Франко Дзеффирелли известны не только специалистам в данной области, но и широкой публике. На смену этому поколению пришло немало талантливых постановщиков, которые работают не только в Италии, но и за рубежом. Одна из самых, на мой взгляд, интересных фигур на современном режиссёрском Олимпе – Дамиано Микьелетто. Пожалуй, чаще других его работы удостаиваются противоречивых оценок. Традиционной части публики он не нравится: свистки и «буканье» на премьерах его спектаклей – уже привычное явление. В то же время критики видят в нём искру таланта, к 40 годам он – обладатель нескольких театральных премий, и первый итальянский режиссёр, трижды приглашенный на Зальцбургский фестиваль (больше, чем Ронкони и Стрелер, – на это обращает внимание известный журналист и писатель Ф. Мерло [5]).

Надо сказать, что сколько-нибудь подробных сведений о Д. Микьелетто, собранных в одном месте, найти не удалось. Биографические данные крайне скудны, на итальянском языке нет даже посвященной ему страницы в Википедии. Приводимая ниже информация почерпнута из интервью, опубликованных как в театральных буклетах, так и в разного рода печатных и интернет-изданиях [4, 5, 6].

Уроженец небольшого городка Скорце, что неподалёку от Тревизо, Дамиано с детства занимался игрой на гитаре и кларнете, но особенной тяги ни к музыке, ни к театру не испытывал. Когда стал постарше, записался на курсы театра в Венеции и почувствовал, что ему это нравится. Поступил в школу театра Джованни Поли Авогория (Teatro a l'Avogaria di Venezia), чтобы стать актёром. И как рассказывает сам, «дальнейшее развитие было естественным. Я охотно высказывал своё мнение о спектакле, и не раз случалось, что мне говорили: "Если тебе нравится давать советы, встань на другую сторону". И постепенно я понял, что моей ролью было слушать и понимать, а не исполнять – что, согласно Питеру Бруку, является основным качеством режиссёра. Тогда я начал искать место, где мог бы получить необходимые знания, и выбрал Школу драматического искусства Паоло Грасси в Милане, куда меня приняли после вступительного экзамена, и где я посещал занятия, предусмотренные как для актёров, так и для режиссёров. Поэтому можно сказать, что моё обучение складывалось в области театра слова[1]» [4, с. 51–52] [здесь и далее перевод мой – О. Т.].

По окончании Школы драматического искусства Микьелетто пригласили поработать над циклом спектаклей для детей от 5 до 13 лет, организованным Миланским оркестром им. Верди. Среди прочего он поставил «Историю солдата» Стравинского и «Ноев ковчег» Бриттена, где впервые столкнулся не только с оркестром, певцами, дирижёром, но и прежде всего, с музыкальной драматургией.

Сейчас Дамиано Микьелетто гораздо больше ставит в опере, чем в драме. Он дебютировал в 2003 году на Уэксфордском Фестивале в Ирландии постановкой оперы «Шванда-волынщик» Яромира Вайнбергера (Švanda dudáckat). На сегодня его послужной список насчитывает около 30 работ [6]. Среди них как оперная классика: Моцарт, Россини, Верди, Доницетти, Гуно, Пуччини, так и менее часто исполняемые «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Золушка» Масснэ, «Валли» Каталани и мировая премьера оперы Филиппо Перокко «Высокая вода» («Acquagranda»).

В качестве вектора нашего небольшого исследования мы избрали подход к прочтению режиссуры оперного спектакля, предложенный в учебном пособии по музыкальному театру Стефании Поррино, которая, в свою очередь, опирается на критерии анализа литературного текста Франческо де Санктиса. «Понять режиссёрскую постановку спектакля означает определить стиль и точку зрения, избранные режиссёром для интерпретации оперы посредством сцен, света и костюмов <...>, через сценическое действие, которое режиссура подчеркивает, если

оно предусмотрено либретто, – или изобретает; путем наблюдения над тем, насколько характеристика персонажа верна либретто и музыке или, наоборот, демонстрирует элементы ухода от традиционных постановок», – пишет С. Поррино [7, с. 171].

В поле нашего зрения намеренно попали только спектакли увиденные нами в театре: «Дон Жуан», Триптих Пуччини, и «Фальстаф»[2]. Временной промежуток, в который они укладываются, совсем невелик: 2010–2013 годы. Надо сказать, что ключ к прочтению каждой из этих опер, избираемый режиссёром, почти всегда нетривиален, часто восходит к вечным темам и тесно связан с современностью. Во всех постановках также можно усмотреть подробно разобранный в книге Сабининой принцип «симфонизации партитуры спектакля» [1, с. 225], основанный на использовании структурных элементов визуального ряда в драматическом спектакле для придания постановке целостности (режиссёрская увертюра, репризность, кульминация и финал). Микьелетто применяет их в музыкальном спектакле, создавая любопытный авторский контрапункт к оперной партитуре.

Например, в «Фальстафе», впервые представленном на Зальцбургском оперном фестивале в 2013 году и показанном на сцене Ла Скала в сезоне 2016–2017 гг., идея связать воедино две последние работы великого композитора, на наш взгляд, символична. Где, как ни в Доме для престарелых музыкантов, построенном на средства Верди и спроектированном как раз в период работы над «Фальстафом», можно найти квинтэссенцию чувств, которыми пронизана опера: ностальгические мотивы, мысли о безвозвратно ушедшей молодости и неотвратимо надвигающейся смерти? Обстановку Дома в деталях воспроизводит сценограф Паоло Фантин, а художница по костюмам Карла Тети органично сочетает современную одежду и наряды конца XIX века.

Для того, чтобы подготовить столь радикальный перенос действия, постановщик пользуется описанным М. Д. Сабининой приёмом режиссёрской интродукции [1, с. 231]. Уже давно стало нормой «оживлять» музыкальную увертюру – редко оперный спектакль обходится без этого приёма. Микьелетто поступает следующим образом: до начала спектакля на огромный экран выведена видеосъёмка внешнего вида здания, в котором будут разворачиваться события – Дом для престарелых музыкантов. У зрителя есть время всмотреться в картинку и прочесть вывеску. Поскольку в опере практически нет музыкальной интродукции, а публике нужно привыкнуть к мысли о замене места действия, Микьелетто идёт дальше: он решается добавить музыкальную увертюру. И речь, конечно, не о принятой в прошлом практике итальянских оперных театров компилировать спектакли из разных опер, не особенно задумываясь о драматургии представления. Эта, исполненная на рояле увертюра, начинающаяся Вступлением к «Травиате» и составленная из фрагментов других опер, кроме того, подчеркивает автобиографичность «Фальстафа», богатого разбросанными тут и там цитатами из ранее написанных произведений.

Необычна, по сравнению с традиционными представлениями оперы, но совершенно логична в предложенных обстоятельствах трактовка образа титульного персонажа. Сэр Джон – бывший оперный певец. О его славном прошлом говорят фотографии из старого альбома, который он с гордостью демонстрирует Алисе в Арии «*Quand'ero un paggio*», и затем снова перелистывает в самом конце оперы. Но вот все остальные события – лишь плод воображения героя, мирно спящего на диване в салоне Дома. «Сон» на сцене постоянно мешается с «реальностью» – об этом в тексте либретто устами Форда говорят и сами Верди и Бойто.

Мысль о приближающейся кончине посещает не только композитора, отдающего себе отчёт в том, что «Фальстаф» – его последняя работа, но и сэра Джона. И кульминацией развития режиссёрской трактовки становится сцена в Виндзорском парке. Конечно, никакого старого дуба Чёрного Охотника нет, вместо него – несколько больших комнатных растений в кадках и разнообразные «зелёные насаждения» в проекциях на заднике (дизайнер по видео Роланд Хорват). Когда герой (у Бойто и Верди), страшась увидеть нимф, сирен и сильфид, бросается ничком на землю, – сэр Джон у Микьелетто вновь укладывается на диван и зарывается под плед. И снятся ему, ни больше, ни меньше, собственные похороны! Присутствующие одеты в чёрное, вокруг дивана стоят зажжённые кладбищенские свечи, в центре священники. Под звуки хора: «*Ruzzola... stuzzica... spizzica*» в несчастного летят цветы, венки, а потом и увесистые комья земли.

Заключительную фугу герои поют на авансцене, а на занавес в этот момент проецируется то, что могло бы произойти в «реальности» (и это «авторский» финал, на который не может быть и намека в партитуре, но которого требует разыгранное на сцене представление): обеспокоенные долгим сном сэра Джона женщины, к которым присоединяется и дирижер Зубин Мета, боязливо пытаются выяснить, жив ли Фальстаф, который наконец поднимается во весь рост и

провозглашает: «Tutti gabbati»! Именно этой фразой, её можно перевести как «Нас всех надули, одурачили», заканчивается опера, и, так, совершенно логично, завершается спектакль Микьелетто: всё, что нам показали на сцене – вымысел!

Впрочем, не обязательно трактовка оперы у Микьелетто оборачивается «осовремениванием». В иных случаях он выбирает если не отсутствие места действия, то максимально лишает его конкретики. Например, режиссёр считает, что поместить столь многогранную фигуру как Дон Жуан в какое-либо определённое пространство, значит ограничить его, навязать заведомо узкие рамки.

Так, в спектакле 2010 года, поставленном и довольно часто возобновляемом в венецианском Ла Фениче, события разворачиваются во внутренних покоях, оформленных в венецианском стиле XVIII века: стены оклеены узорчатыми обоями, украшены светильниками-бра, мебель самая необходимая – кресла, небольшие диванчики, шкаф, кровати; нет ни улицы, ни кладбища. Преобладающие цвета декораций и костюмов – серый, зеленоватый и чёрный. Платья героев намеренно невзрачны, лишены украшений, их сложно отнести к определенной эпохе. Сочетание общего приглушенного колорита с игрой тени и света в ярких вспышках прожекторов рождает ощущение ирреальности происходящего.

Динамику спектаклю придаёт решение разместить элементы сценографии на вращающейся платформе. Частота и скорость ротации зависит не только от смены места действия, но и подчинена драматургическому развитию. И в эту карусель вовлечены все персонажи оперы – каждый движется по замкнутому кругу собственных страстей и навязчивых идей. Постановщик заставляет всех выстроить взаимоотношения с заглавным героем. И оказывается, что почти сверхъестественная власть Дон Жуана распространяется не только на женщин, ставших его жертвами. Все участники действия одержимы идеей либо физической расправы над ним, либо избавления от него, а потому так или иначе зависят от титульного персонажа.

По воле режиссёра Дон Жуан, даже не будучи занят в отдельных эпизодах, словно незримо присутствует на сцене. Это происходит именно в те моменты, когда потаенные мысли действующих лиц поглощены его персоной. Так, во время арии Донны Анны «*Or sai chi l'onore*», лёжа на столе повествующей о приключившемся с ней несчастии, вместо Дона Оттавио (к которому героиня подчеркнуто равнодушна), вдруг появляется сам участник события. Он приближается, не скрывая своих намерений, откидывает покрывало, и как будто иллюстрирует её рассказ. Или в финале арии Церлины «*Vedrai, carino, se sei buonino*», в какое-то мгновение девушка оказывается в объятиях не жениха, а давешнего соблазнителя. Таков и финал оперы: как только отзвучала мораль заключительного ансамбля «*Questo è il fin di chi fa mal*», возникает как будто бы уже поглощённый силами ада Дон Жуан. И снова повержены Донна Анна, Дон Оттавио, Донна Эльвира, Лепорелло, Церлина и Мазетто, – никто из них не счастлив благодаря неожиданной развязке. Циничный охотник за наслаждениями продолжает владеть их умами и управлять судьбами.

Сложную задачу для любого постановщика представляет собой «Триптих» Пуччини. Как известно, ни литературные первоисточники, ни музыкальный тематизм «Плащ», «Сестру Анжелику» и «Джанни Скикки» не объединяют. Пуччини хотел реализовать общий драматургический план: по краям драма и бурлеск, в середине – сентиментальная, поэтическая картина. При постановке трилогии целиком у режиссёров обычно появляется желание связать оперы между собой. Например, Лука Ронкони в качестве общей темы выбирал смерть.

По замыслу Дамиано Микьелетто (2012), красной нитью через три акта проходит идея материнства. Утраченного в силу неизвестных нам обстоятельств прошлого в «Плаще», насильственно прерванного в «Сестре Анжелике» и зарождающегося в «Джанни Скикки». Скикки берётся за дело не потому, что дочка капризно топнула ножкой – пригрозила утопиться в Арно, – она беременна, и этот факт заставляет отца найти способ устроить свадьбу (режиссёр вновь проявляет склонность «создавать диалог с современностью»).

Для того, чтобы лучше скрепить целое, в спектакль введены элементы сценографии и вещественного оформления, которые объединяют все три акта. Прежде всего, это нагромождённые друг на друга металлические контейнеры. В первой части они представляют зону современного индустриального порта или палубу гигантской баржи; во второй – превращаются во внутренние помещения. Гораздо сложнее узнать их в третьей части, где показана богатая обстановка дома Буозо Донати.

Тема материнства в «Плаще» скорее является темой отцовства: Микеле бережно носит с собой маленькие ботиночки (их мы ещё увидим в «келье» у Анжелики и у Лауретты с Ринуччо), а потом выкатывает на опустевшую сцену детскую

коляску и укачивает воображаемого младенца.

Режиссёрская кульминация приходится на среднюю часть Триптиха. Микьелетто пересматривает всю центральную часть таким образом, что не может устоять авторская концепция. Ни атмосферы мира и покоя, царящих в скромном монастыре, ни финального чуда с ангелами и Девой Марией просто нет. Лирическая «женская» опера с мистическим финалом превращается в жёсткую реалистическую драму без малейшего проблеска надежды. Сцена напоминает тюрьму или сумасшедший дом, а из заметок режиссёра в буклете становится понятно, что это заведение для незамужних женщин, уличённых во внебрачных связях (автора вдохновил приют Св. Магдалины, о котором рассказывает фильм Питера Маллана «Сестры Магдалины»)[3]. Вместо Настоятельницы (Аббатиссы), Ревнительницы и Наставницы – надзирательницы и надсмотрщицы, которые не очень церемонятся со своими подопечными, лишёнными детей и обречёнными на пожизненное заключение и тяжёлые работы.

После знаменитой арии «*Senza mamma bimbo tu sei morto*», в которой Анжелика предстает почти помешавшейся от горя – воображает себя беременной, – события разворачиваются стремительно. Она перерезает себе вены, а её ребенок жив, тётка Княгиня даже привезла его зачем-то с собой в монастырь. Мальчик выбегает на сцену после самоубийства отчаявшейся матери, но Наставница поспешно уводит его.

Интересен и режиссёрский финал спектакля. На наших глазах обстановку дома и самих Донати, поглощают уже знакомые по предыдущим актам контейнеры. И Джанни Скикки произносит свой заключительный монолог, обращённый к публике, одетым в куртку Микеле, а слева стоят держась за руки Лауретта и Ринуччо (они же пара безымянных влюблённых из первой части, дуэт которых доносится с набережной реки). Круг замкнулся, повествование вернулось к отправной точке.

Наверное, не будет преувеличением назвать подобный подход «критической режиссурой» – термином, употребляемым С. Поррино по отношению к работам Стрелера, для которого режиссура являла собой критическое прочтение текста, по возможности объективное, выраженное в форме спектакля [7, с. 18]. Сам Стрелер в попытке классифицировать модели режиссёрской интерпретации, выделял четыре варианта: почти традиционный, исторический; путь исторической реконструкции; модернистский и «интерпретацию духа» [2, с. 104–141].

К этому последнему варианту можно отнести и режиссёрские работы Дамиано Микьелетто. В них мысли и идеи, заключённые в произведениях, принадлежащих другой эпохе, представлены зрителю при помощи современных средств и новых образов, без ущерба для авторского замысла, а часто и с приращением смыслов. «Я считаю, что театр должен общаться с сегодняшней публикой, – говорит постановщик в одном из интервью – поэтому я её [оперу] реинтерпретирую... Единственные ограничения, которые я признаю – это текст либретто и музыка, записанная в партитуре, всё остальное – герменевтика...» [4, с. 53].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Параллельно Д.* Микьелетто окончил филологический факультет университета Ca› Foscari в Венеции.

[2] Рецензии на эти спектакли были опубликованы в журналах «Музыкальная жизнь» и «Музыковедение», фото материалы предоставлены пресс-службами театров Ла Скала, Ла Фениче и Костанци.

[3] Тот факт, что масштабы драмы, о которой повествует фильм Маллана и прочтение «Сестры Анжелики» Микьелетто, довольно значительны, подтверждает то, что недавно, в марте 2017 года, в европейских СМИ появилась новость об обнаружении массового захоронения детей на территории бывшего католического приюта в Ирландии. В приюте содержались незамужние женщины и их дети.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сабинина М.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М. : Композитор, 2003. 327 с.

2. *Bentoglio A.* Invito a teatro di Strehler. Mursia. – Milano. 2002. 208 p.

3. *Bentoglio A.* Quanto valgan gli italiani…

/ Dossier Regia lirica / a cura di Giuseppe Montemagno. – Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo. Abano Terme: Piovan 1988. a 23, № 1 (2010). P. 31–35.

4. *Girardi M*. Il teatro di regia e una lettura di Don Giovanni / Intervista a Damiano Michieletto // Don Giovanni, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2010–2011. P. 51–58.

5. *Merlo F*. A pranzo con Damiano Michieletto: Non si può vivere senza fischi. URL: http://www.francescomerlo.it/category/blog/.

6. *Michieletto Damiano*. URL: http://operabase.com/a/Damiano_Michieletto/3616/it.

7. *Porrino S*. Teatro musicale. Lezioni di regia. Libreria Musical Italiana. Lucca. 2013. 335 p.

REFERENCES

1. *Sabinina M*. Vzaimodejstvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music and Drama Theatres in XX century]. Moscow. Kompozitor Press. 2003. 327 p.

2. *Bentoglio A*. Invito a teatro di Strehler. [Invitation to the Strehler's Theatre] Mursia. – Milano. 2002. 208 p.

3. *Bentoglio A*. Quanto valgan gli italiani… [Bentoglio A. What Do Italians Cost...] / Dossier Regia lirica / a cura di Giuseppe Montemagno. – Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo. Abano Terme: Piovan 1988. a 23, №1 (2010). – pp. 31–35.

4. *Girardi M*. Il teatro di regia e una lettura di Don Giovanni / Intervista a Damiano Michieletto [Girardi M. The Directorial Theatre and Reading of Don Giovanni] // Don Giovanni, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2010–2011. P. 51–58.

5. *Merlo F*. A pranzo con Damiano Michieletto: Non si può vivere senza fischi [A Dinner with Damiano Michieletto: It is Impossible to Live Without Whistles]. URL: http://www.francescomerlo.it/category/blog/.

6. *Michieletto Damiano*. URL: http://operabase.com/a/Damiano_Michieletto/3616/it.

7. *Porrino S*. Teatro musicale. Lezioni di regia. [Music Theatre. Lessons of Opera Direction]. Libreria Musicale Italiana [Italian Music Library]. Lucca. 2013. 335 p.

ДАМИАНО МИКЬЕЛЕТТО: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Статья посвящена творчеству современного итальянского оперного постановщика среднего поколения Д. Микьелетто. В статье приводятся некоторые биографические сведения, касающиеся профессионального становления режиссёра. В качестве методологии исследования избран подход к анализу оперного спектакля, предложенный С. Поррино, который в свою очередь, опирается на критерии анализа литературного текста Ф. де Санктиса. Параллельно режиссёрские приёмы Д. Микьелетто рассматриваются с точки зрения принципа «симфонизации партитуры спектакля», изложенного М. Сабининой. В его основе – использование структурных элементов визуального ряда в драматическом спектакле для придания постановке целостности (режиссёрская увертюра, репризность, кульминация и финал). Микьелетто применяет их в музыкальном спектакле, создавая авторский контрапункт к оперной партитуре. В качестве примеров приведён анализ трёх оперных спектаклей: «Фальстафа» Верди, «Дон Жуана» Моцарта и «Триптиха» Пуччини.

Ключевые слова: современный итальянский оперный театр, режиссура, сценография, Д. Микьелетто.

DAMIANO MICHIELETTO: TRAITS TO AN ARTISTIC PORTRAIT

The article is devoted to the works by contemporary Italian opera director, Damiano Michieletto. Some biographical information about the director's professional training and background is also provided in the article. The research method chosen to analyze opera performance is one that suggested by S. Porrino, which in turn is based on the criteria introduced by F. de Sanctis for the analysis of literary texts. At the same time, D. Michieletto's direction-methods are considered with particular regard to the synthesis of the performance's score, as described by M. D. Sabinina. Visual elements provide the basis for creating unity in the structure of the performance (director's

overture, repetition, climax and finale). The way of how Michieletto applies these elements creates a particular counterpoint to the opera score. Analysis of three opera performances is provided to exemplify this: Verdi's «Falstaff», Mozart's «Don Giovanni» and Puccini's «Trittico».

Key words: contemporary Italian opera theater, staging, scenography, D. Michieletto.

Оксана Валентиновна Твердохлебова
Преподаватель фортепиано, музыковед
Образовательное учреждение «Чивеццано», *Италия*
e-mail: ks_tv@inbox.ru

Tverdokhlebova Oksana V.
Piano teacher, musicologist
Educational institution "Civezzano"
Civezzano, Italy
e-mail: ks_tv@inbox.ru

И. М. ШАБУНОВА
хор «Motettenchor»

СОВРЕМЕННЫЙ ОЛЬДЕНБУРГСКИЙ ТЕАТР КАК ЦЕНТР ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ

Современный театр изобилует оригинальными формами союза искусств, которые демонстрируются как в рамках отдельных спектаклей, так и в структуре театра в виде платформы для разнообразных зрелищных представлений. Последнее отличает деятельность Ольденбургского государственного театра от его основания (1833) и до настоящего времени. Однако чтобы объективно оценить эту деятельность, необходимо рассматривать данное явление в более широком культурно-историческом контексте. В теории осмыслено разделение театра на виды, но как соотносится эта дифференциация с историческими событиями и функционированием конкретных театров?

В историческом плане взаимодействуют две тенденции: профилизация (монопрофильная модель) и объединение различных зрелищных представлений (полипрофильная модель). В своё время театры драматический и музыкальный (оперный и балетный) отделились друг от друга. В дальнейшем первый раздробился на театр кукол, детский и юношеский, возникли театр пантомимы и театр теней, театр современного танца и др. Можно привести многочисленные примеры, подтверждающие динамику специализации театра, обусловленной каким-то одним (или двумя) доминирующим видом искусства [1, с. 224–230]. Вместе с тем разворачивается параллельно иная тенденция, когда в рамках одного театра, на одной или нескольких его сценах, сосуществуют несколько трупп – драматическая, оперная, балетная и иные. К такой полипрофильной модели относится Ольденбургский театр. В настоящей статье будет рассмотрен ряд вопросов, связанных, с одной стороны, с современными его достижениями, с другой, с исторической традицией, их подготовившей.

Современная культура Германии многогранна: в её городах активно функционируют около 300 театров и около 130 профессиональных оркестров. Свой вклад вносит и интересующий нас творческий коллектив. Об успешности его деятельности свидетельствуют основные показатели: посещаемость – более 200.000 зрителей в год, в подготовке постановок заняты около 450 сотрудников, годовой бюджет составляет 20,5 млн. евро. Достижения приумножаются благодаря сотрудничеству с различными творческими объединениями, а также с европейскими театрами Великобритании, Бельгии, Скандинавии и Шотландии. За расширение контактов активно выступает К. Фирмбахер, возглавляющий коллектив в качестве генерального директора с начала сезона 2014–2015 годов [2].

В настоящее время в структуре театра семь самостоятельных подразделений: драматический, в том числе молодёжный и так называемый «площадный», музыкальный – оперный, дополненный оперной студией, и балетный, а также филармония. На его сценах вниманию публики предлагаются разнообразные зрелищные постановки: драматические спектакли; оперы, оперетты и мюзиклы; балеты и танцевальные шоу; концерты симфонические и камерные. Они демонстрируются на четырёх площадках – на сцене большого зала (Großes Haus, 500 мест) и малого (Kleines Haus, 300 мест), в ателье-студии (80 мест) и в помещении бывшего тренировочного зала на Конном рынке (100 мест). Площадки за пределами основного здания используются для современных экстравагантных пьес и перформанса. В сезон готовится более 30 премьер, отвечающих любым художественным потребностям зрителей.

Многопрофильность отличает иные театры Германии и Европы. С разножанровым репертуаром, в котором представлены оперные и балетные спектакли, драматические пьесы и постановки для детской и молодёжной аудитории, связана деятельность Дортмундского театра. В его состав до 2002 года входил филармонический оркестр, в дальнейшем продолживший своё творчество самостоятельно. В сезонах городского театра Кобленца вниманию зрителей предлагаются драматические и музыкальные постановки, а также балетные спектакли. Пражский национальный театр состоит из трёх худо-

жественных коллективов: оперного, балетного и драматического, которые попеременно выступают в его историческом здании, а также на других сценах.

Собственно репертуар Ольденбургского театра включает классические и современные постановки немецких и зарубежных авторов. В предлагаемом далее обзоре акцентируем внимание на сезоне 2015–2016 годов, в котором, как в срезе, сфокусированы традиции прошлого, реалии настоящего и перспективы будущего [7]. В ряду оперных премьер в Большом зале прозвучали «Ксеркс» Г. Ф. Генделя, «Манон Леско» Дж. Пуччини и «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена, а также оперетта «Весёлая вдова» Ф. Легара, на малых сценах – монооперы «Человеческий голос» Ф. Пуленка и «Дневник Анны Франк» Г. Фрида. Публика наслаждалась и удачными постановками прошлых лет – оперой «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта и мюзиклом «Эвита» Э. Л. Уэббера. Дополним оперный регистр постановкой «Евгения Онегина» П. Чайковского в сезоне 2013–2014 годов.

В структуре театра есть также оперная студия, основанная в 2014 году. Её цель – поддержать молодые певческие таланты при переходе от высшей школы к профессии оперного певца. Сегодня начинающим карьеру вокалистам предлагаются мастер-курсы, семинары по музыкальной и сценической интерпретации, а также роли в спектаклях.

В балетных постановках выделялся, конечно же, вечер, посвящённый одноактным балетам на музыку композиторов XX века: концерта для камерного оркестра «Dumbarton Oaks» И. Стравинского, магнитофонного этюда «Артикуляция» Д. Лигети (премьера) и написанного в технике минимализма сочинения «Маримба» С. Райха. Все три балета, поставленные на сцене Большого зала, отличались современной хореографической стилистикой. Кроме этого, зрители ещё раз увидели на малой сцене уже полюбившиеся им балеты «Маленький принц» на музыку Дж. Тальбота, Р. Обри и «Прекраснее всех миров». Первая часть второй постановки посвящалась французскому салону и любовной истории Ж. Санд и Ф. Шопена, соответственно, музыке знаменитого польского композитора, а во второй части звучали любовные песни различных культур – арка протянулась от японской лирики через кубинскую к лирике европейской. В хореографии акцентировалась манера современного французского танца.

Разнопланова филармоническая практика театра. В преподнесении слушателям симфонической музыки преобладали тематические концерты: «Музыка и природа» (Гайдн, Бетховен, Сандштрём), «Гёте – ночь» (Бетховен, Лист, Дюка), «Друзья художника» (Зигель, Дворжак, Брамс). Есть программы, посвящённые или национальному стилю, одна из них – «Русская душа» (Глазунов, Рахманинов, Чайковский), или исполнительскому стилю – «Оркестр виртуозов» (Р. Штраус, Равель, Барток), или индивидуальному композиторскому стилю – «Малеровский цикл».

В Малом зале прозвучали произведения камерно-инструментальной музыки, принадлежащие разным эпохам – от барокко до настоящего времени, и национальным школам. Приведём несколько программ: Моцарт, Мартину, Брамс; Глинка, Бетховен, Донаньи; Равель, Денисов, Шапошников, Жоливэ, Ибер, Дебюсси. Исторические концерты типа «Камерная музыка эпохи барокко» проводятся в аутентичных условиях – в зале Ольденбургского замка. Тематические концерты чаще всего связаны с именами выдающихся певцов, пианистов, скрипачей.

В вокальных вечерах, например, «Осенняя буря» или «Зимние сны», принимали участие как артисты оперной труппы, так и приглашённые певцы. В отдельных программах представлены не только барочные, классические и современные сочинения академической музыки, но и песенные образцы из мира джаза, шансон, танго и других стилевых направлений.

Особую роль выполняет объединение «Klangpol» – сеть коллективов, пропагандирующих новую музыку Северо-запада Германии. В организации этих акций принимают участие учреждения Ольденбурга и Бремена. Ежегодно один из залов становится местом регулярного прослушивания новой музыки: здесь ансамблевые сочинения звучат рядом с образцами медийного искусства, импровизационные – с электронными. По откликам публики, искренне переживается то, что наполнено смыслом и открыто для восприятия. Многие слушатели весьма активно посещают столь познавательный «акустический тур».

Интересны замыслы концертов для детей, например, программы «Марши из Франции» и «Мечта о полёте», или так называемые семейные концерты, афиши которых привлекают внимание и детской, и взрослой аудитории и включают такие программы как «Профессор Флорестан и маэстро Эвсебий…» или «Звучащий северный свет» и др. В проекте «Дети в оркестре» демонстрируются подражательные свойства отдельных звучаний и тембров.

Спектр тем, раскрывающихся в премьерных драматических спектаклях, простирается от

масштабных проблем до противоречий частной жизни. В постановке «Маркиза фон О. …» раскрывается психологическое состояние человека, попавшего под лавину войны. Иного рода катаклизм разворачивается в спектакле «Террор», содержание которого адресовано сентябрьским событиям 2001 года в Нью-Йорке. Сходный с ними по тематике фантастический сюжет «Войны миров» о предполагаемом вторжении марсиан и паникой землян рассматривается в плоскости манипулирования людьми с помощью средств масс-медиа, режиссёр нацелен на показ некой игры с реальностью, которая часто оборачивается псевдо-реальностью. Та же проблема фальшивого мира поднимается в «Новой пьесе», где показано переплетение действительности и фикций, а вследствие осознания этой дилеммы формируется представление о нелинейном течении времени. В приближении к современности поставлен спектакль «Одиссея». Социально-психологические мотивы выделяют и пьесу «Пять отверстий в небе», где человек теряет не только работу, но и смысл жизни. Наконец, сугубо личными семейными переживаниями насыщена постановка «Нора».

Репертуар юношеского театра обогатили премьеры исторического спектакля «Антигона», сказочной пьесы «Золушка» и др. Зрители смогли увидеть «Снежную королеву» и пьесу «Магеллан» о дисгармонии мечты и действительности. Традиционно во время школьных каникул проводился фестиваль «Театральные дни для юношества». Достигший в последние годы наивысшей точки в своём развитии юношеский театр – это не только пьесы для детей, публика познакомилась с игрой молодых исполнителей. Всем желающим предлагалось также объединить усилия в проектах «Играть в театре» и «Видеть театр», соответствующих освоению художественных профессий и художественной практики. К рассматриваемому сезону было приурочено и празднование юбилея «10 лет театральной педагогики в Ольденбургском государственном театре Европы».

Его многопрофильность, очевидная для современников и вместе с тем уникальная, исторически обусловлена развитием музыкального и драматического театров в Германии. Для понимания данного процесса необходимо выделить ключевые моменты на этом пути. Зарубежные и отечественные исследователи отмечают, что в XVII–XVIII веках при всей пестроте театральной жизни господствуют два основных направления. Первое охватывает становление оперно-балетного театра, копирующего французско-итальянские образцы, второе – драматического, опирающегося на творчество странствующих комедиантов [3]. Причём на стороне придворного театра находятся ресурсы аристократии, выделяющей средства на постройку пышных зданий и содержание многочисленных трупп певцов и танцоров. Когда же немецкий драматический театр обретает силы в XVIII веке, то это вызвано не столько преобразованием актёрских трупп, сколько расцветом литературы и литературной драмы. Эстафета её развития передаётся от Готшеда к Лессингу, Гёте и Шиллеру. В результате разрыва с традицией утверждается стиль классической французской трагедии, созвучный влиянию, которое испытывает и музыкально-театральное искусство [3].

Однако новый литературный театр использует материальную базу оперно-балетных зданий, созданных аристократией, и включается в структуру придворного театра. Когда же окрепшие к концу XVIII века странствующие труппы немецких актёров переходят к организации постоянных театров и оседают в городах, то и они располагаются там же. Это компромиссное состояние зафиксировано в названии, которое удерживается в Германии вплоть до 1918 года: Hof- und Nationaltheater – придворный и национальный театр, обслуживающий одновременно оперу, балет и драму. Такое положение является типичным для XIX века.

Что касается самостоятельной концертной деятельности, то не следует понимать её как внешнее присоединение филармонии к театру, вызревает она по мере развития внутренних ресурсов – укрепления оркестра, приглашения дирижёров, имеющих театральную и филармоническую практику, а также накопления опыта оркестрантов в совмещении двух функций (участие в оперно-балетных спектаклях и камерно-симфонических концертах).

Параллельно тенденции сохранения многопрофильности европейского театра набирает силу иная – разделения театра на музыкальный (оперно-балетный) и драматический. Так, совершенствование национального оперного искусства в Германии приводит к образованию монопрофильной модели. Уже в XIX веке к ведущим оперным театрам относились Дрезденская опера и придворный оперный театр в Веймаре, оперные театры Берлина и Лейпцигская опера, позднее Байрейтский театр. А Ковент Гарден – королевский оперный театр Лондона, крупнейшая оперная сцена Великобритании, основанный в 1732 году как оперный и драматический, с 1847 года становится исключительно оперным. Вспомним и о судьбе театров в России. В 1824 году в Москве бывший театр Медокса разделили

на две труппы – драматическую (Малый театр) и оперно-балетную (Большой театр), выделив первому своё здание. В Петербурге драматическая труппа была отделена от музыкальной в 1803 году, однако до переезда в 1836 в отдельное здание Александринского театра еще сосуществовала вместе с оперно-балетной в Мариинском театре.

Отмеченное движение к специализации отвечает стремлению артистов совершенствовать мастерство в определённых жанрах, добиваясь высокого профессионального уровня в пении или танце, драматической игре или инструментальном исполнительстве. Эта же тенденция отвечает потребностям публики. Оба направления в истории театра дополняют друг друга.

Возвращаясь к современному Ольденбургскому театру, следует подчеркнуть, что им используется широкий спектр возможностей для укрепления контактов с публикой. Этому способствуют гастроли, лекции и выставки. Актуализируются иные каналы. Во-первых, премьеры регулярно освещаются в СМИ. Во-вторых, более близкое знакомство с театром обеспечивает сайт, в структуре которого содержится информация справочная («Программы», «Календарь», «Билеты», «Сервис») и познавательная («О нас», «Друзья и партнёры», «Видеотека»). Довольно объёмный контент рассчитан и на оперативное получение сведений, и на продолжительное общение с театром. В-третьих, ежегодно выпускается проспект в книжном формате, конкретизирующий репертуар очередного сезона (календарь спектаклей и концертов, краткое содержание постановок и концертных программ, перечень артистов трупп и оркестра, фотографии отдельных сцен и ведущих исполнителей). Наконец, разработана гибкая система абонементов, в которой учитываются зрелищные предпочтения и возрастные потребности.

Деятельность театра интересует учёных, наиболее масштабные монографии К. Крюгера [4], К.-К. Ноймана [5], Г. Шмидта [6] изданы к его 150-летию. В настоящее время внимание общественности приковано к завершению онлайн коллекции «Цифровое собрание: театр в Ольденбурге. Театральные программы через 100 лет в один клик». Её цель – развернуть историческую панораму деятельности театра в период со дня его основания (1833) и до 1945 года. Уже имеется в свободном доступе в интернете большое число оцифрованных объектов: 20.000 афиш спектаклей и концертов, обзоры выступлений, фотографии актрис и актёров разных лет.

Предпринятый обзор позволил очертить ряд проблем, касающихся разных моделей театра, его истории и современного состояния, репертуарной стратегии и функционирования в социуме. Ольденбургский театр, не только сохранивший многопрофильность, но и расширивший свою структуру посредством открытия юношеского театра и оперной студии, постоянно обновляет репертуар, опираясь и на классическое наследие, и на произведения современных авторов, а также укрепляет свои контакты с публикой, используя доступные ему каналы (СМИ, сайт, абонементы, гастроли, лекции, выставки). Деятели театра наряду с пристальным изучением наследия прошлого (онлайн-коллекция) думают о будущих поколениях артистов (оперная студия) и зрителей (фестиваль «Дни театра для юношества»). Все это вместе взятое обеспечивает перспективность развития театрального сообщества в Ольденбурге.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барбой Ю.* К теории театра: Учебное пособие. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства. 2008. 238 с.

2. Официальный сайт Ольденбургского государственного театра: Oldenburgisches Staatstheater, www.staatstheater.de

3. *Heine C.* Das Theater in Deutschland: seine geschichtliche Entwicklung und kulturelle Bedeutung bis zur Gegenwart. Oldenburg, 2011. 118 S.

4. *Krüger C.* Geschichte der Oper am Landestheater in Oldenburg 1921–1938: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Oldenburg vor dem Hintergrund der sozialen und politischen Entwicklung dieser Epoche. Oldenburg, 1984. 266 S.

5. *Neumann K.-H.* Theater in Oldenburg: Wesen und Werden einer nord-westdeutschen Bühne. Oldenburg, 1982. 248 S.

6. *Schmidt H.* Hoftheater, Landestheater, Staatstheater: Beiträge zur Geschichte des oldenburgischen Theaters 1833–1983. Oldenburg, 1983. 516 S.

7. Spielzeitheft 15/16. Oldenburgisches Staatstheater. Ausgabe 02. Oldenburg, 2015. 172 S.

REFERENCES

1. *Barboj Ju.* K teorii teatra: Uchebnoe posobie [To the Theory of Theater]. SPb.: St. Petersburg Academy of Theater Arts. 2008. 238 p.

2. Oficial'nyj sajt Ol'denburgskogo gosudarstvennogo teatra [The Official Website of the Oldenburg State Theatre]: Oldenburgisches Staatstheater, www.staatstheater.de

3. *Heine C.* Das Theater in Deutschland: seine geschichtliche Entwicklung und kulturelle Bedeutung bis zur Gegenwart [The Theatre in Germany: Its Historical Development and Cultural Significance up to the Present]. Oldenburg, 2011. 118 p.

4. *Krüger C.* Geschichte der Oper am Landestheater in Oldenburg 1921–1938: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Oldenburg vor dem Hinter-grund der sozialen und politischen Entwicklung dieser Epoche [History of the Opera at the Landestheater in Oldenburg 1921–1938: A Contribution to the Music History of the City of Oldenburg Against the Background of the Social and Political Development of the Era]. Oldenburg, 1984. 266 p.

5. *Neumann K.-H.* Theater in Oldenburg: Wesen und Werden einer nord-westdeutschen Bühne [Theatre in Oldenburg: the Essence and Development of a North-West German Stage]. Oldenburg, 1982. 248 p.

6. *Schmidt H.* Hoftheater, Landestheater, Staatstheater: Beiträge zur Geschichte des oldenburgischen Theaters 1833–1983 [The Court Theatre, the Regional Theatre, the State Theatre: Contributions to the History of the Oldenburg Theater, 1833–1983]. Oldenburg, 1983. 516 p.

7. Spielzeitheft 15/16. Oldenburgisches Staatstheater [Season Booklet 15/16. of the Oldenburg State Theatre]. Ausgabe 02. Oldenburg, 2015. 172 p.

СОВРЕМЕННЫЙ ОЛЬДЕНБУРГСКИЙ ТЕАТР КАК ЦЕНТР ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ

В статье объектом изучения является один из современных театров Германии, предметом – его структура. Цель обзора состоит в стремлении осветить многогранную деятельность этого успешного культурного центра. Методологией сравнительного анализа, применяемой в синхроническом и диахроническом направлениях, обусловлено введение понятий двух моделей театра – «монопрофильной» с доминированием одного вида искусства и «полипрофильной», фиксирующей объединение разных художественных практик. Именно второй модели соответствует интересующий нас феномен. При рассмотрении вопросов репертуарной стратегии, с одной стороны, и функционирования в социуме, с другой, учитываются традиции становления музыкального и драматического театра в Германии. Уточняется также в исторической ретроспективе специфика взаимодействия двух тенденций: профилизации театральной деятельности и сохранении акцента на согласии искусств в ее структуре. Современное состояние Ольденбургского театра свидетельствует о том, что уделяется внимание разным подходам, обеспечивающим его эффективность: обновляется репертуар при гармоничном соотношении классического наследия и современного творчества; расширяется диапазон средств для привлечения публики (СМИ, сайт, абонементы, гастроли, лекции, выставки); пристальный взгляд в прошлое (формирование онлайн коллекции исторических документов, труды учёных) и прогнозирование будущего (подготовка молодых артистов в оперной студии, совершенствование театральной педагогики в юношеской среде). Предпринимаемые усилия обеспечивают как стабильное существование театра, так и перспективное его развитие.

Ключевые слова: монопрофильная и полипрофильная модели театра, структура театральной деятельности, культурно-исторический контекст.

CONTEMPORARY OLDENBURG THEATRE AS THE CENTER OF PERFORMING ARTS

The objective of the article is one of the modern theatres in Germany, while the subject of the study is its structure. The purpose of the review is to highlight the multiple activities of this successful cultural center. The method of comparative analysis is used in the synchronic and diachronic directions, due to propose the concept of two models of theatre – «mono-profile» with the dominance of one art form and «poli-profile» with the combination of various artistic practices. It is the second model

that corresponds to the phenomenon being studied. While the article considers the repertoire strategy on the one hand, and the functioning of the theatre in society, on the other, the traditions of the formation of the musical and dramatic theatre in Germany are taken into account. Also it is specified (in the historical retrospective) the interaction of two trends: the specialization of theater activity and the continued emphasis on the consent of the arts in its structure. The situation with the Contemporary Oldenburg Theatre shows that the attention is paid to various approaches to ensure its effectiveness. The repertoire updates with the harmonious relationship of the classical heritage and contemporary creativity. The range of means to attract the public is expanding (media, content of the website, abonements, tours, lectures, exhibitions). There takes place the closer look into the past (creation of online collection of historical documents and scholarly writings) and predicting of the future (training for young performers in the opera studio, the improvement of theatrical pedagogy in the youth environment). These steps provide both the stable existence of the theatre and its future development.

Key words: mon-profile and poli-profile model of theare, structure of theatrical performance, historical and cultural context.

Шабунова Ирина Михайловна
кандидат искусствоведения, доцент, артист хора «Motettenchor»
Германия, 26169, Фризойте
e-mail: shabunova@yandex.ru

Shabunova Irina M.
PhD in Arts, Associate Professor, Performer at «Motettenchor» Choir
Deutschland, 26169, Friesoythe
e-mail: shabunova@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ МИРА
MUSICAL CULTURES OF THE WORLD

О. О. АРСЕНЬЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕЗОНАНСНАЯ ТЕХНИКА ПЕНИЯ В ТРАДИЦИИ БУДДИЙСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ СЁМЁ

Сегодня из уст Дзюнко Уэда, современного исполнителя на традиционном музыкальном инструменте сацума-бива, можно услышать следующее: «Сёмё, со своей расширенной звуковысотной гибкостью, неторопливой дыхательной техникой и мелизматическими мелодическими рисунками, где время воображается как «космос», в котором накапливаются декламируемые мелодические рисунки, означает (для меня) "голос и мудрость" и рассматривается как фундамент всей поздней японской музыки»[1].

Такое высказывание исполнителя-практика о старейшей исполнительской традиции, история которой насчитывает более полутора тысяч лет, не случайно. С момента зарождения (VI век н. э.) и проникновения в Японию эта практика формировалась, сохранялась и развивалась в среде буддийских священнослужителей – людей сведущих и образованных во многих областях человеческого знания. Осваивая буддийский канон *Трипитака («три корзины»)*, монахи тщательно следили за точностью перевода текстов с санскрита и китайского на японский, бережно сохраняя особую вокальную технологию (описанную уже в Ведах индийскими браминами) запоминания напева и его воспроизведения. В эпоху Брахманизма (расцвет которой приходится на II век до н. э.) упомянутая технология пополняется новым приёмом – хоральной вокализацией большими группами певцов[2].

Как отмечает американский музыковед Тер Эллингсон: фактически, со временем произошла смена функций музыки: как средства сохраняющего и передающего информацию буддийского текста, (которая позже тоже стала фиксироваться в тексте – разр. А. О., см. об этом: [2]), на важное средство выражения, требующее новой технологии для его собственного сохранения и передачи. В результате, оно (музыкальное исполнение, разр. А. О.) стало также высоко эстетичной формой, формой и художественно и эмоционально впечатляющей» (Цит. по: [13, с. 304]). Так в традиции сёмё появляются новые эмоционально впечатляющие стили пения, один из которых – стиль бон-он (букв. «санскритский тон», термин употреблён автором данной статьи в значении «тон Брахмана»).

Китайский монах-путешественник И Цзин (635–713), совершивший 25-летнее путешествие (671–695) в государство Шривиджая и в университет Наланда в Индии, оставил самые ранние описания индийских буддийских песнопений в стиле *бон-он*, охарактеризовав их как «новый стиль» индо-буддийского пения – «монотонного пения на одной ноте, которое было столь невнятно, что делало слова трудно разбираемыми, но которое было очень красиво при исполнении умелым певцом» [13, с. 323]. Заметим, что, согласно классификации С. Леви [16], стиль *бон-он* – это лишь один из нескольких возможных способов воспроизведения буддийского текста.

Именно стиль *бон-он* явился предметом анализа данной статьи с целью выявить характерные черты, свойства звука и качества голоса исполнителей в традиции *сёмё* В качестве материала для анализа был взят фрагмент аудиозаписи центрального момента ритуала посвящения в суть буддийского учения о нирване *«Риссю-сэммай»* в школе Сингон[3], где звучит 100-знаковая *гатха* (часть текста), венчающая «Сутру Великой Радости» (санскр. *Адхъяртхашастика – Праджня – парамита сутра, яп. Рисюкё*)[4]. Она гласит, что «боддхисаттва, всепобеждающий и мудрый, до тех пор, пока не исчерпаются жизни и смерти, постоянно приносит благо живым существам и не направляется к *нирване*» [5, с. 47]. Подвижник прошёл надлежащую подготовку и может «принять в себя Будду», к которому он и обращается с

призывом: «О, Кодзо» (букв. Высокое место). И в ответ он слышит *звуки речи* Будды, которые выходят из уст *медитирующего монаха, перевоплотившегося в Будду* (приём пения *нэгоэ,* что переводе с японского означает молитвенный или загробный голос).

Анализ сонограммы и мелограммы[5] буддийского пения (полторы минуты звучания) был проведен с помощью программы SPAX (автор А. В. Харуто [11]). Поставив целью определение качества и свойства голоса исполнителя сёмё, мы воспользовались методологией В. П. Морозова, описанной им в книге «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» [6].

В результате анализа были выявлены определённые качественные и количественные характеристики, касающиеся как самого музыкального материала, так и непосредственно практики его исполнения. Анализ показал:

– наличие определённым образом организованной 12-ступенной звуковысотной шкалы (при формальном делении шкалы по полутонам (½ тона = 100 центам), реально фиксируется звучание ¼ тона (50 центов), т. е. 22–24 уровня звучания в октаве (аналогично количеству *шрути в* октаве в индийской теории)[5];

– использование широкого диапазона звучания (от с до b^2) в приёмах подвижного глиссандо;

– *наличие особого характера мелодики* как при ограниченном амбитусе (не шире тетрахорда), так и при полном (в диапазоне малой септимы). В качестве структурных элементов мелодики выделяются две сцепленные кварты с тремя *нуклеарными* (от *нуклеа* – ядро) тонами (в данном случае: b – es^1 – as^1 как точками опоры), что является интонационно-структурным архетипом в японской музыке и осваивается определённым образом;

– особую временную ритмичность как качество возглашения текста, где звуки (буквы, слоги-тоны иероглифического текста) приблизительно равновелики по длительности (около 0,2 секунды – 175 миллисекунд), а фразы членятся на сегменты (звучание слого-тона), в основе которых мелодическая попевка с вариантным повтором и дальнейшим развитием. Речь длится 1,5 минуты (90 секунд), после чего вступает ученик и вторит в резонанс в более высоком регистре, точно сохраняя темп и ритм возглашения текста;

– чёткую и ясную для понимания дикцию, характерную для произнесения этого текста, что соответствует канону произнесения в буддизме;

– наличие: распева гласных, свободного ударения и тонов, зависящих от ударения – характерных признаков просодии;

– монотонность псалмодирования, которая служит дополнительным средством сосредоточения на отдельных словах в тексте[7];

– специфичность тембрового звучания голоса, насыщенного красочными переливами от «тёмного» до «светлого», от «тяжёлого» («утробного», «животного» с – 130 Гц) до «лёгкого» (звеняще-прозрачного, воздушного, головного b – 990 Гц), которое ассоциативно отсылает к музыкальной буддийской теории *чакр* – «тело – сварамандала»;

– артикуляционную насыщенность (традиционное для Вед искусство *сваракути,* букв. «делание звука ртом»), способствующую *мастерскому владению звуком на дыхании*, нашедшую продолжение в искусстве звука в традиции *сякухати* [4];

– яркий динамический профиль исполнения слого-тона текста, который при метроритмической свободе достигается «посредством утончённой комбинации *рисунка высоты, громкости и звуковой краски*» [13, с. 329].

Обратимся далее к анализу сонограммы с позиций РТИП В. П. Морозова. Согласно данной теории, наличие определённых обертонов определяют такие качества голоса как *плотность* (гармонические тоны ниже 2500 Гц) и насыщенность (общая окраска голоса: «светлая» – обертоны выше 2500 Гц, «тёмная» – ниже 1500 Гц) [8, с. 176]. При этом, такие качества голоса как *звонкость, блеск, полётность* определяются положением о Высокой певческой форманте (исследователи отмечают, что ВПФ в области 2000–3000 Гц уже буквально «поражает» наиболее уязвимые участки уха, так как наивысшей чувствительностью слух обладает как раз к звукам с частотой 2000–3000 Гц), а «*мягкость*», «*бархатистость*» – положением о Низкой певческой форманте (НПФ, её область – 300–600 Гц) [8, с. 177].

Анализ акустических и тембровых характеристик певческого голоса буддийских монахов показал, что в исполнительской манере присутствуют:

1. *Качественное вибрато* «живого голоса», представляющее собой амплитудно-частотную модуляцию спектра звука в зоне 4–8 Гц и происходящую с периодичностью колебаний в секунду. Такое вибрато соответствует резонансу двигательной активности голосового аппарата человека как механической колебательной системы.

2. *Объёмность, плотность и насыщенность,* постоянно ощутимые благодаря поддерживаемой мощности и интенсивности звуковых колебаний при устойчивом местоположении вибрирующего Основного тона (235 Гц).

3. *Полётность и звонкость*, которые обеспечивают положение ВПФ (4500 Гц; для сравнения, у мастеров bel canto – 3200 Гц [6]) и её свойства; и одновременно «мягкость» и «массивность», о чём

свидетельствует нормативное положение НПФ (470 Гц). Особенность местоположения ВПФ – на уровне c*is*[5] – придаёт голосу *необыкновенную полётность и звонкость*.

Соотношение ВПФ и НПФ показывает, что *в пении буддийских священнослужителей наблюдается циклическая «перекачка» энергии из нижней части звукочастотного диапазона в верхнюю*. Из сонограммы видно, как исполнителем мастерски *периодично* «возбуждаются» разные, то низкочастотные (470 Гц – НПФ), то высокочастотные (4500 Гц – ВПФ) области спектра звука, в то время как основной тон исполнитель держит с ровной мощностью и интенсивностью. В результате того, что в звуковом спектре независимо возбуждаются то низкие, то высокие частоты, удерживая основной тон, создаются едва уловимые тембровые переливы – перекрашивание голоса в «светлый и тёмный тона».

То, что мы наблюдаем *в буддийском пении* – наличие ритмичного вибрато при удержании частоты основного тона (235 Гц) и сохранении *плотности и насыщенности звучания голоса* – свидетельствует о *свободе управления голосом*, которым монахи мастерски владеют благодаря слаженно работающей системе «дыхание – гортань – резонаторы», и посредством которой происходит распределение и распространение звуковой энергии в пространстве.

Интересно заметить, что все отмеченные особенности – характерные показатели высокого профессионализма певца как в традиции *сёмё*, так и в европейской традиции bel canto. Таким образом, можно говорить о том, что *буддийские песнопения сёмё* (в стиле бон-он) выступают, в этом отношении, как *образец голосового искусства в истории японской музыкальной культуры*.

В основе традиции буддийского *сёмё* как исполнительского искусства лежит мастерство владения не просто звуком как таковым, но звуком «вокальной речи» (термин В. П. Морозова [6]), к особым свойствам которой относят специфику техники дыхания, широкий частотный и динамический диапазон, наличие умеренного размаха амплитудно-частотной модуляции (техника вибрато), наличие особых певческих формант, подвижность и тембральную красочность голоса исполнителей *сёмё*.

В своём умении управлять голосом, формировать звук, представляя *определённый образ (например, звук как спектральный цвет чакры)*, мастера в исполнении сёмё проявляют как музыкальные, так и психологические показатели вокальной одарённости, такие как: *эмоциональный слух* (способность выражать эмоции через речь и пение), *вокальный слух* (способность певца слышать голос и ощущать работу голосового аппарата), *ладогармонический слух* (интонационный звуковысотный в плане владения в унисонном пении своеобразным «акустическим взаиморезонансом» (термин В. П. Морозова). Наконец, *способность моделирования процесса конечного результата* через владение не только прямыми, но и косвенными методами воздействия на работу дыхания, гортани, резонаторов *через представление и воображение*, что ясно видно из описаний качеств голоса и технологии работы с ним в учебных руководствах. (См. О технике пения «контурными тонами» (теория *сугу* (ровный) – *юри* (колеблющийся) – *иро* (раскрашенный)) и характере ассоциаций подробно: [1])

Доминантность принципа «осознанности» в буддизме, учитывая всё вышесказанное, позволяет говорить о знании исполнителями *сёмё* законов как физической акустики, так и имеющим к ней отношение био- и психокустики, а также акустики медицинской.

В заключение отметим, что в рамках традиции *сёмё* именно в стиле *бон-он*, воплотившем наиболее полно буддийскую идею «*итион дзёбуцу*» («посредством одного звука стать Буддой»[9]), ярко обозначилась сущность феномена сёмё, подлежащего рассмотрению сразу в двух измерениях – с позиций принадлежности миру буддийской культуры и миру японской музыкальной культуры. С одной стороны, *сёмё – есть продукт буддийского сознания, его символ*, и выполняет свою первичную функцию – средства достижения состояния Просветления (состояния Будды) Звуком Голоса определённого качества. С другой стороны, исполнительское искусство *сёмё* можно рассматривать как *блестящий пример реализации всех принципов резонансного пения*, где выработанная в практике технология работы со звуком нашла применение во многих старейших традициях японской музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Junko Ueda // URL: http://www.junkoueda.com/.

[2] Т. Эллингсон писал: «В истории практика большого ансамблевого пения началась очень рано, точно около 500 лет до н. э. и распространилась во всей Азии» [13, с. 304]

[3] *Сёмё Тайсю*. Полное собрание аудиозаписей служб сёмё с комментариями, Сёва, 1958. т. II. Сингон сёмё.

[4] Рисю-кё – одна из сутр, входящих в корпус канонических текстов школы Сингон, на-

ряду с основными – Дайнити-кё и Конготё-кё. Нынешний вид приобрела в начале VIII века н. э. Декламируется во время ежедневных утренних служб. (См. перевод с кит. А. Г.Фесюна [10]).

[5] Программа SPAX произвела звуковысотный анализ одноголосной фонограммы (мелограмма – отображение частот основных тонов (ЧОТ в Гц) в координатах высоты звука), что позволило с точностью определить диапазон звучания, особенности звуковысотной организации и выявить особый характер техники вибрато. Спектральный анализ фонограммы (сонограмма – графическое трёхмерное изображение акустического спектра в координатах «время, частота, амплитуда») позволил проследить тонкости исполнения в отношении тембра, динамики и агогики. Мелограмма *и* сонограмма, осуществлённые А. В. Харуто для автора данной статьи, не приводятся по причине низкого качества сохранившегося изображения.

[6] Наличие 22–24 звуковысотных уровней звучания не случайность, но прямое подтверждение знания и применения на практике в школе Сингон положений индийской теории.

[7] Этот принцип сохраняется в разделах ронги, косики, докё, то есть в разделах службы, где происходит обсуждение и передача доктрины (сути). Тогда как в моменты славления Будды – в гимнах (тип *San* и часто в пении тип *Bai*) – содержание как бы «утаивается» за звучанием голоса, который выходит на первый план (см. о типах воспроизведения в сёмё [14]).

[8] В индиийской музыкальной теории существовала трактовка тонов Саргам (от названия нот Са, Ри, га, Ма, Па, Дха, ни) – звукоряда древнеиндийской музыки Самагана (Пение гимнов) – как семи основных тонов (свар) в пределах октавы (саптак), определяемых как «звуковые энергетические зоны» (чакры) микрокосмоса – тела человека [3; 7]. В восточной науке о чакрах каждая чакра имела свой слого-тон – биджа-семя санскрита (звук – цвет). Удержание света – это удержание звуковой энергии в определённом диапазоне частот. Известно, что в Тибете, Северной Индии и некоторых монастырях Японии и Китая существовала обязательная, тайная вплоть до XX века практика открытия в себе силы и энергии с помощью выпевания обертонов [12, С. 277–278].

[9] Автор идеи «итион дзёбуцу» («посредством одного звука стать Буддой») – исполнитель и основатель одной из школ игры на сякухати Куросава Кинко (XVIII век), истоки которой лежат в концепции школы Сингон сокусиндзёбуцу – ги [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арсеньева О.* Теория «СУГУ – ЮРИ – ИРО» в буддийских песнопениях Сёмё // Культура как фактор развития общества, государства, личности: Материалы форума. Ростов н/ Д: ЮФУ, 2014. С. 319–327.

2. *Арсеньева О.* Нотационные системы сёмё хакасэ в истории буддийских песнопений // Статьи молодых ученых / ред.-сост. В. Демина. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. Вып. 4. С. 37–58.

3. *Еремеев В.* Чертёж антропокосма. М.: Издательство АСМ, 1993. 384 с.

4. *Жилин А.* Сякухати – зеркало сознания. URL: http://shakuhachi.ru/system/files/files/u9/shaku-rus.pdf.

5. *Икэгути Э.* Подвижник огня. М.: Республика, 1996. 462 с.

6. *Морозов В.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 496 с.

7. *Морозова Т.* Индийская нотопись и специфика её применения к традиционным музыкальным формам // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб: Дмитрий Буланин, 2004. С. 34–68.

8. *Плужников М., Рязанцев С.* Среди запахов и звуков. М.: Молодая гвардия, 1991. 271 с.

9. *Фесюн А.* Кукай // Буддизм в Японии / отв. ред. Т. Григорьева. М.: Наука, Восточная литература, 1993. С. 438–490.

10. *Фесюн А.* Рисюкё. Сутра Великой радости алмазного сокровения истинной действенности сэммай // URL: http://www.abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Rishukyo.htm.

11. *Харуто А.* Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2015. 448 с.

12. *Шервуд К.* Чакротерапия. Индивидуальное развитие и самоисцеление. М.: Гранд, 2002. 318 с.

13. *Ellingson T.* Buddhist musical notation // The Oral and the Literature in music / Edited by TokumaruYosihiko and Yamaguti. Tökyö: Academia music. 1986. P. 302–341.

14. *Levi Sylvain M.* Sur La recitation primitive des textes bouddhiques. //Journal Asiatique, Mai-Juin, 1915. P. 401–407.

REFERENCES

1. *Arsen'eva O.* Teoriia «SUGU – IuRI – IRO» v buddiiskikh pesnopeniiakh Seme [Arsenyeva O. Theory of "SOUGOU – YURI – IRO" in a Buddhist Shomyo Chants] // Kul'tura kak faktor razvitiia obshchestva, gosudarstva, lichnosti. Materialy foruma [Culture as the Factor of Development of Society, State, and Personality. Materials of Forum]. Rostov-on-Don: Southern Federal University, 2014. P. 319–327.

2. *Arsen'eva O.* Notatsionnye sistemy seme khakase v istorii buddiiskikh pesnopenii [Arsenyeva O. Shomyo Notational System: Hakase in the History of Buddhist Chants] // Stat'i molodykh uchenykh / red.-sost. V. Demina [Articles by Young Scientists / ed. V. Demina]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. Vol. 4. P. 37–58.

3. *Eremeev V.* Chertezh antropokosma [Drawing of Anthropocosm]. Moscow: ASM Press, 1993. 384 p.

4. *Zhilin A.* Siakukhati – zerkalo soznaniia. [Shakuhachi – the Mirror of Consciousness]. URL: http://shakuhachi.ru/system/files/files/u9/shaku-rus.pdf.

5. *Ikeguti E.* Podvizhnik ognia [Devotee of Fire]. Moscow: Respublika Press, 1996. 462 p.

6. *Morozov V.* Iskusstvo rezonansnogo peniia. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki [Art of Resonant Singing. The Basics of Resonance Theory and Technique] Moscow: Russian Academy of Sciences Press, Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2002. 496 p.

7. *Morozova T.* Indiiskaia notopis' i spetsifika ee primeneniia k traditsionnym muzykal'nym formam [Indian Music Notation and Its Application to Traditional Forms of Music] // Iskusstvo Vostoka. Khudozhestvennaia forma i traditsiia [Art Of The East. Art Form and Tradition]. St.-Petersburg: Dmitry Bulanin Press, 2004. P. 34–68.

8. *Pluzhnikov M., Riazantsev S.* Sredi zapakhov i zvukov [Among Scents and Sounds]. – Moscow: Molodaia gvardiia Press, 1991. 271 p.

9. *Fesiun A.* Kukai // Buddizm v Iaponii / otv. red. T. Grigor'eva [Buddhism in Japan / edited by T. Grigorieva]. Moscow: Nauka Press, Vostochnaia literatura, 1993. P. 455–490.

10. *Fesiun A.* Risiuke. Sutra Velikoi radosti almaznogo sokroveniia istinnoi deistvennosti semmai [Sutra of Great Joy of the Diamond Sacred True Activeness Sammy]. URL: http://www.abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Rishukyo.htm.

11. *Kharuto A.* Komp'iuternyi analiz zvuka v muzykal'noi nauke [Computer Sound Analysis in Musicology]. — Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2015. 448 p.

12. *Shervud K.* Chakroterapiia. Individual'noe razvitie i samoistselenie [Therapy of Chakras. Individual Development and Self-Healing]. Moscow: Grand Press, 2002. 318 p.

13. *Ellingson T.* Buddhist musical notation // The Oral and the Literature in music / Edited by TokumaruYosihiko and Yamaguti Osamu. Tökyö: Academia music. 1986. P. 302–341.

14. *Levi Sylvain M.* Sur La recitation primitive des textes bouddhiques // Journal Asiatique, Mai-Juin, 1915. P. 401–407.

РЕЗОНАНСНАЯ ТЕХНИКА ПЕНИЯ В ТРАДИЦИИ БУДДИЙСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ СЁМЁ

В статье дан анализ мелограммы и сонограммы буддийского пения (стиль бон-он, школа Сингон) с целью выявить характерные черты, свойства звука и качества голоса исполнителей в традиции сёмё. В качестве методологической базы используется теория резонансного искусства пения В. П. Морозова. Аудиоанализ, подтверждённый данными мелограммы и сонограммы, позволил выявить наличие физических характеристик и соответствующих им эстетических качеств голоса, которые составляют мастерство вокального исполнительства высокого уровня, а именно: объёмность, плотность и насыщенность, полётность и звонкость, а также явление амплитудно-частотной модуляции звука (техника вибрато). Автор пишет о слаженно работающей системе «дыхание – гортань – резонаторы» в технике пения буддийских монахов.

Результатом исследования является тезис о единстве для восточной и западной культур таких психологических свойств, определяющих мастерство владения звуком, как эмоциональный слух, вокальный слух, ладогармонический слух, способность моделирования процесса конечного результата через представление и воображение. Их значение для восточной культуры представляется ещё большим в свете традиционных представлений о достижении состояния просветления через звучание голоса.

Ключевые слова: сёмё, бон-он, резонансная теория искусства пения.

RESONANCE TECHNIQUE OF SINGING IN THE TRADITION OF SHOMYO BUDDHIST CHANTS

The article provides the analysis of melogram and sonogram of Buddhist chanting (Bon-on style, Shingon school) with the aim to identify the characteristics, properties of sound and voice quality of performers in the tradition of shomyo. Resonance theory of singing art by V. P. Morozov is used as the methodological base.

Audio analysis confirmed by the data melodram and sonogram revealed the presence of physical characteristics and the corresponding aesthetic qualities of voice that make up the skill of vocal performance to the high level. They concern the volume, density, and saturation; the flight and sonority, as well as the phenomenon of amplitude - frequency modulation of the sound (vibrato technique). Accordingly, it is possible to speak of a coherent system "breath, larynx, resonators" which consists the technique of singing for the Buddhist monks.

The result of this research is the thesis of the unity of Eastern and Western cultures in such psychological properties that define mastery of sound: the emotional pitch, vocal pitch, mode and harmonic pitch, the ability of modeling the process and its result through the vision and imagination. The significance of such qualities for Eastern culture is even greater in terms of traditional notions of achieving a state of enlightenment through the voice sound.

Keywords: shomyo, Bon-on, resonance theory of singing art.

Арсеньева Ольга Олеговна
Концертмейстер кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
Россия, 34402, Ростов-на-Дону
e-mail: rengav@ramblerl.ru , arsnova10mail.ru

Arsenyeva Olga O.
Concertmaster solo singing Department
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rengav@ramblerl.ru, arsnova10mail.ru

А. В. ДАНИЛОВА
Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

ОБРАЗЫ КИТАЯ В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Произведения западноевропейских и русских композиторов, обращённые к образам Китая, занимают видное место в общем диалоге музыкальных культур Запада и Востока. Однако, несмотря на внушительное количество исследований, освещающих различные аспекты музыкального ориентализма, отражение в музыке образов китайской культуры ещё не становилось темой отдельных работ.

Претворение образов Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве развивалось от условно декоративного стиля «шинуазри», от традиций ориентализма, заложенных композиторами-классиками и обогащённых новаторскими тенденциями в музыке рубежа XIX–XX веков, к формированию новых подходов в воплощении данной темы композиторами XX – начала XXI веков и преодолению дистанции между двумя музыкальными мирами.

Изменения характера взаимодействий музыкальных культур Запада и Востока отразились и в музыковедческой терминологии – от асафьевских терминов «музыкальный ориентализм» и «музыка о Востоке», от понятия «экзотизм» (более характерного для анализа контактов западноевропейской музыки с иными культурами) к терминам «диалог культур», «диалог культур Восток – Запад», «культурная диффузия», которые в последнее время активно используются в отечественном музыкознании.

Начиная с эпохи Великих географических открытий в XVII веке, восточная культура оказывала заметное влияние на духовную жизнь Европы, становясь темой размышлений учёных, писателей, философов. В XVII–XVIII веках, несмотря на достаточную осведомленность европейской науки о политической, религиозной и художественной жизни восточных стран, в искусстве Европы создаётся утопическая картина идеального Китая. Это отразилось в стиле chinoiserie, который сохранял свою популярность со второй половины XVII до конца XVIII века, возникнув на волне охватившего Европу подражания китайскому искусству. «Восток» был представлен в сознании Запада как некий Ориентальный миф, а не как истинный историко-этнографический феномен. В своей работе о французском музыкальном экзотизме Э. Герштейн определяет Ориентальный миф как «особый художественный феномен, рождённый одной культурой в результате её взаимодействия с другой далёкой (или воспринимаемой как далёкая), и представляющий собой образ, возникающий в сознании художника, в его индивидуально-неповторимом видении и воплощаемый в соответствии с ним» [2, с. 6]. Рассматривая тему отражения образов Китая в музыкальном искусстве с точки зрения Ориентального мифа, необходимо учитывать условность последнего.

Такой условно-декоративный Дальний Восток предстаёт перед нами в музыкальных произведениях китайской тематики XVIII – середины XIX века. Все они представляют собой примеры «игры в экзотику». Ориентальный элемент присутствует в них только в виде сценического фона или программного названия. Это комическая опера «Китайская принцесса» *Л.* Де Рише (1729), сюжет которой стал прототипом знаменитой фьябы К. Гоцци о принцессе Турандот, музыка К. М. Вебера к пьесе Ф. Шиллера «Турандот, принцесса Китая», «Маленькая китайская полька» Дж. Россини, оперы «Китайский идол» (1766) Дж. Паизиелло и «Бронзовый конь» (1835) Д. Обера. Подобно другим попыткам отобразить образы экзотического Востока («Похищение из Сераля» В. А. Моцарта, образы янычаров в комической опере Андре Гретри «Двое скупых», опера-балет «Галантная Индия» Ж. Ф. Рамо и др.) в самой музыке нет восточных черт.

В XIX веке «география» экзотики постепенно локализуется, внимание композиторов переключается в сторону большей этнографической достоверности. Вырабатываются нормы и методы музыкального ориентализма – заимствование сюжетов из литературы Востока, использование музыкальных цитат, особых интонаций и ладогармонических приёмов, специфических протяжённых педалей в фактуре, увлечение декоративностью и орнаментальностью.

Глубокий интерес к этнографически подлинному искусству Востока в силу исторических и географических причин прежде всего проявился в русской классической музыке. Однако Дальний Восток, Китай долгие десятилетия оставался terra incognita и для русского музыкального ориентализма. В качестве примеров можно назвать лишь «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского и оперу Ц. Кюи «Сын мандарина» (1859). Но «китайские» черты замечательной миниатюры Чайковского достаточно условны. Мало общего с реальным Китаем имеет и фантастический, фарфоровый мир, изображённый в комической опере Кюи, музыка которой по своему колориту сродни «Бронзовому коню» Обера или опереттам Ж. Оффенбаха.

В конце XIX – начале XX века дальневосточный регион (Китай, Япония, Индия) становится для европейского искусства зоной особого притяжения. Этот период связан, прежде всего, с изменением отношения к экзотике, переосмыслением её эстетики, стимулировавшими процесс «деевропеизации» западной музыки, особую роль в котором сыграли К. Дебюсси, А. Скрябин, М. Равель, О. Мессиан, К. Орф.

В. Конен в своей статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» делает важный вывод о том, что на рубеже XIX и XX столетий «выражаясь фигурально, рухнула «китайская стена», отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. «Европоцентристский» подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [4, с. 45].

Композиторы начала XX века по-разному интерпретируют ориентальную тему. Для одних важным становится интерес к музыкально-этнографическому богатству Востока (Дебюсси), другие ищут опору в философско-мистическом фундаменте восточного мировоззрения и, не интересуясь достоверными «приметами Востока» в чисто музыкальном смысле (Скрябин), находят новые творческие импульсы в обращении к открывшемуся им богатству восточной поэзии, оставаясь при этом в рамках европейского мышления (Г. Малер, А. Веберн).

Наиболее плодотворно диалог Восток – Запад отразился в музыкально-театральном искусстве первых десятилетий XX века. Здесь следует особо выделить такие произведения с китайскими сюжетами как оперы «Турандот» Дж. Пуччини, «Соловей» И. Стравинского и балет «Чудесный мандарин» Б. Бартока, в которых взаимодействие восточного и западного начал проявилось на уровне либретто, драматургии и музыкального языка.

Опера Пуччини «Турандот» (1924) стала своеобразным итогом развития диалога Восток – Запад и претворения китайских образов в европейском музыкальном театре первой четверти XX века. В этом произведении была осознана паритетность двух культур, что нашло своё выражение и в определенных средствах выразительности (расширенная тональность, элементы модальной гармонии, внимание к колористической трактовке гармонии).

Специфична концепция диалога Восток – Запад, представленная в балете Бартока «Чудесный мандарин» (1919). Это наиболее модернистское, современное по духу произведение, написанное на восточную тему в первой четверти XX века, в период наиболее дерзких экспериментов композитора. Переплетение стилевых черт экспрессионизма и неомифологизма и уникальная концепция диалога Восток – Запад, определило специфику балета.

Особое место в ряду произведений с дальневосточной тематикой принадлежит опере «Соловей» (1914), созданной Стравинским на основе сюжета датской вариации на тему chinoiserie – одноимённой сказки Г. Х. Андерсена. Замысел этой ориентальной оперы зародился на почве русского модерна. Стилевой колорит произведения обусловили многие творческие импульсы: от экзотики знаменитого Китайского дворца в Ораниенбауме и восточных страниц произведений русских композиторов до знакомства с претворением образов внеевропейской культуры французскими музыкантами. Стилистика chinoiserie проявилась в темброво-фоническом и ладовом параметрах композиции «Соловья». Эффекты, создаваемые ударными инструментами, вместе с ангемитонными мелодическими построениями достигают кульминации в Китайском марше – самом масштабном и красочном инструментальном фрагменте оперы, обозначившем апогей стилистики chinoiserie в опере.

Произведения, написанные в первую четверть XX века Дебюсси, Пуччини, Равелем, Бартоком, стали впоследствии своего рода образцами в раскрытии диалога Восток – Запад, теми сочинениями, на которые в дальнейшем ориентировались многие европейские композиторы, обращаясь к восточной теме.

Интерес к дальневосточной теме в музыкальном театре Европы после 1925 года возникает лишь эпизодически. Так, к китайской теме обращается австрийский композитор Г. фон Эйнем в балете «Принцесса Турандот» (1943). В 1927 Р. Глиэр создаёт балет «Красный мак». Однако наряду с такими произведениями, как «Китайская сюита для оркестра» (1928) С. Василенко или Третья «Китайская» симфония А. Черепнина (1952), с их хрестоматийной пентатоникой, эта музыка выглядит некоторым

анахронизмом после ярких экспериментов в сфере «музыкальной ориенталистики» начала века.

К середине XX столетия, на очередном витке спирали, в музыкальном искусстве вновь проявился интерес к культуре, религии и философии Востока. Ощущая недостаточность традиционных художественных концепций, исчерпанность возможностей тональной и серийной гармонии, традиционных композиционных средств, жанров и форм западной музыки, авангардисты заимствовали художественные принципы неевропейских культур стран Азии, Африки, Латинской Америки и Дальнего Востока.

Многосторонне интерпретирует тему Востока творчество О. Мессиана. В медитативной музыке под названием «Stimmung» К. Штокхаузен обращается к древневосточным заклинательным текстам и символам. Индийский буддизм и идеи Дзэн повлияли на эстетику и музыкальный язык Д. Кейджа, одного из самых радикальных новаторов XX века. В его «Музыке перемен» для фортепиано по древнекитайской «Книге перемен» («Ицзин», 1951) и других произведениях под влиянием китайской философии возрастает роль созерцательно-медитативного начала, тембра (сонорная гармония, введение шумов и электронных звучаний, изобретение новых инструментов), исчезает направленность в движении музыкальной формы.

Органичный синтез культур Запада и Востока в философии и художественном языке считает одной из главных черт современной музыки С. Губайдулина. В её творчестве на уровне философских идей это проявляется как синтез дуализма Запада и монизма Востока, а в плане художественного языка – как синтез западной и восточной звуковысотных систем, соединение элементов западного авангарда с восточными традициями, западных музыкальных жанров и инструментов с восточными, в частности китайскими.

Сравнивая нынешнее время с предыдущими эпохами, можно отметить, что современная музыка и музыкальная наука трактуют проблему Восток – Запад уже на уровне мировой музыкальной культуры – как явления, пронизанного глобальными тенденциями, общими для всех континентов. «Национальность» композитора, – отмечает в своей статье Г. Некрасова, – теперь определяется *не этнически*, не по тому, где он живет, а по его принадлежности к той или иной *национальной традиции*» [5, с. 25]. Так, интересные примеры являют собой творчество российского композитора с китайскими этническими корнями Цзо Чжень-Гуаня, работающего сегодня на почве двух культур – российской и китайской или пронизанная духом Китая музыка бельгийского композитора и пианиста Петера Ритцена, автора симфонического произведения «Последняя императрица» (1994) и «Китайского реквиема» (1990–1994).

Диалог культур Запада и Востока прошел к XXI веку большой путь от простого интереса Запада к восточным культурам, бывшим для него всего лишь экзотикой, к отказу от мировоззренческих установок «европоцентризма» и осознанию самобытности и самоценности каждой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брагинская Н.* Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей». URL: http://sias.ru/upload/iblock/dd8/braginskay.pdf.

2. *Герштейн Э.* Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис. … канд. иск. М., 1995. 147 с.

3. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 302 с.

4. *Конен В.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 1. С. 32–82.

5. *Некрасова Г.* Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 16–27.

6. *Тихонова Т.* Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели. Дис. … канд. иск. М., 2003. 240 с.

REFERENCES

1. *Braginskaia N.* Ob orientalizme v opere Stravinskogo «Solovei» [On Orientalism in Opera "Nightingale" by Stravinsky]. URL: http://sias.ru/upload/iblock/dd8/braginskay.pdf .

2. *Gershtein E*. Frantsuzskii muzykal'nyi ekzotizm kontsa XIX–XX vekov: k probleme vzaimodeistviia kul'tur Zapada i Vostoka [French Music Exoticism in the Late XIX–XX Centuries: the Problem of Interaction of Cultures of West and East]: PhD Dissertation in Art Studies. Moscow, 1995. 147 p.

3. *Zhitomirskii D., Leont'eva O., Mialo K.* Zapadnyi muzykal'nyi avangard posle vtoroi mirovoi voiny [Western Musical Avant-garde after the Second World War]. — Moscow: Muzyka Press, 1989. 302 p.

4. *Konen V.* Znachenie vneevropeiskikh kul'tur dlia muzyki KhKh veka [Value of Non-European Cultures for Music of the Twentieth Century] // Muzykal'nyi sovremennik. [Music Contemporary]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1973. Vol. 1. P. 32–82.

5. *Nekrasova G.* Kontseptsiia orientalizma v otechestvennom muzykoznanii XX veka (po materialam issledovanii i publikatsii) [The Concept of Orientalism in Russian Musicology of the XX Century (on Materials of Researches and Publications)] // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 2012. № 4. P. 16–27.

6. *Tikhonova T.* Dialog Vostok – Zapad v tvorchestve evropeiskikh kompozitorov pervoi chetverti XX veka: Muzykal'no-teatral'nye modeli. [Dialogue East – West in the Works by European Composers of the First Quarter of the Twentieth Century]: PhD Dissertation in Art Studies. Moscow, 2003. 240 p.

ОБРАЗЫ КИТАЯ В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена историческому обзору произведений европейских и русских композиторов с китайской тематикой, которые стали частью общего диалога музыкальных культур Востока и Запада. Дальневосточный регион и, в частности, Китай долгое время оставался terra incognita для музыкального ориентализма. Претворение образов Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве берёт начало в произведениях XVIII – середины XIX века, подчинённых условно-декоративной эстетике стиля «шинуазри» и создающих утопическую картину идеального Китая. Традиции музыкального ориентализма развиваются композиторами-классиками XIX века. Переломным этапом становится рубеж XIX–XX веков, когда возникновение новаторских тенденций, процесс «деевропеизации» западной музыки приводит к формированию новых подходов в воплощении образов Китая. Особую роль в этом сыграли произведения Дж. Пуччини, И. Стравинского, Б. Бартока, К. Дебюсси. Следующим периодом вновь вспыхнувшего интереса к восточной и, в частности, китайской музыкальной культуре и философии становится середина XX столетия. Ощущая недостаточность традиционных художественных концепций, исчерпанность возможностей тональной и серийной гармонии, традиционных композиционных средств, жанров и форм западной музыки, авангардисты заимствуют художественные принципы неевропейских культур стран Азии, Африки, Латинской Америки и Дальнего Востока. К началу XXI века в художественной традиции наблюдается постепенный отказ от мировоззренческих установок европоцентризма и осознанию самобытности и самоценности каждой отдельной культуры

Ключевые слова: диалог музыкальных культур, музыкальный ориентализм, музыка о Востоке, стиль «шинуазри».

IMAGES OF CHINA IN THE MIRROR OF WESTERN AND RUSSIAN MUSIC ART

The article is devoted to historical overview of the works by European and Russian composers with the Chinese theme, which became the part of the dialogue between musical cultures of East and West in general. The Far Eastern region and, in particular, China has long remained the 'terra incognita' for musical orientalism. Translating images of China in Western European and Russian music originates from the works of the XVIII – the middle of the XIX century, which are subordinated and to

somewhat decorative aesthetics of "chinoiserie" style and create an utopian picture of the ideal China. The tradition of musical orientalism was developed by composers-classics of the XIX century. The turning point becomes the turn of the XIX and XX centuries, when the emergence of innovative trends, the process of "de-europeanization" of Western music leads to the formation of new approaches in the interpretation of images of China. A special role was played by the works by G. Puccini, I. Stravinsky, B. Bartok, C. Debussy. The following period of rekindled interest in Eastern and, in particular, the Chinese musical culture and philosophy becomes the mid-twentieth century. Feeling the insufficiency of traditional artistic concepts, the exhaustion of the possibilities of tonal and serial harmony, traditional compositional means, genres and forms of Western music, avant-garde artists borrow artistic principles of non-European cultures of Asia, Africa, Latin America and the Far East. By the beginning of the 21st century, in the artistic tradition one can find a gradual rejection of the ideological orientations of Eurocentrism and the recognition of the identity and value of each individual culture.

Keywords: the dialogue of musical cultures, musical orientalism, music about the East, the style of "chinoiserie".

Данилова Анна Викторовна
кандидат философских наук, доцент кафедры
Музыкального образования
Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Россия, 600000, Владимир
e-mail: danilovaanna2008@rambler.ru

Danilova Anna V.
PhD in Philosophy, associate Professor of Musical Art, Aesthetics and Art Education
A. G. and N. G. Stoletovs Vladimir State University
Russia, 600000, Vladimir
e-mail: danilovaanna2008@rambler.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛЕГЕНДА О ДОН ЖУАНЕ В «ПРИЗРАКЕ ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

В новейших музыковедческих исследованиях, посвящённых «Призраку Оперы» Э. Ллойда-Уэббера, как правило, значительное внимание уделяется многообразным «диалогам» упомянутого проекта с музыкальной классикой (см., например: [9, p. 105–115; 8, p. 25–27]). При этом подчёркивается, что важнейшей составной частью авторской концепции «Призрака» выступает «оперный триптих» – рассредоточенные «…сцены из вымышленных опер, исполняемые действующими лицами при непосредственном участии заглавного героя и репрезентирующие классицизм (опера-buffa "Немой"), романтизм (историко-легендарная опера "Ганнибал"), полистилистику XX столетия (лирико-экспрессионистский "Дон Жуан Торжествующий")» в качестве «определённых этапов развития оперного жанра» [1, с. 296]. Названные «исторические портреты», с одной стороны, ярко и рельефно воссоздают художественную атмосферу музыкального театра, запечатлевая образно-смысловой контекст развёртывающейся драмы. С другой стороны, в этих «оперных фрагментах» явственно доминирует интенция к полномасштабным и нетривиально трактуемым сопряжениям – вплоть до фактического взаимопроникновения – «условного» контекста и реальных коллизий «большой романтической истории», о которой повествует мюзикл.

Сопоставляя драматургические функции «вымышленных опер», надлежит заметить, что обозначенные выше процессы характеризуются «крещендирующей» динамикой. Так, репетиция «Ганнибала» в начале I акта прерывается неожиданным инцидентом (падением на сцену одного из элементов декоративного оформления спектакля), с помощью которого выстраивается лаконичная и весьма рельефная экспозиция большинства действующих лиц мюзикла, а также завязка магистральной «любовной истории» (Кристин – Рауль; см.: [2, с. 97–99; 3, с. 91–100]). Фрагменты спектакля «Немой» совпадают с первой драматической кульминацией – финалом I акта (провальное выступление примадонны Карлотты, убийство рабочего Буке, оперный дебют Кристин, её объяснение с Раулем, падение люстры в зрительном зале, «организуемое» взбешённым Призраком; см.: [1, с. 297–299; 3, с. 52–54]). Наконец, заключительный эпизод оперы «Дон Жуан Торжествующий», демонстрируемой большинством персонажей уэбберовского мюзикла на протяжении «предфинальной» сцены II акта, совпадает со второй драматической кульминацией (гибель тенора Пьянджи – «неполноценного» Дон Жуана, объяснение Кристин и Призрака, их совместное исчезновение, стихийный порыв толпы, намеревающейся «отомстить» Призраку). Именно здесь взаимодействие двух сюжетных линий – «условно-оперной» и «реальной» – достигает максимального размаха.

Согласно авторским указаниям, предваряющим упомянутый эпизод, сценическое действие на протяжении финала «вымышленной оперы» последовательно развёртывается в покоях Дон Жуана. Пространство огромного пиршественного зала заполнено слугами, которые «наводят блеск» по случаю ожидаемого прибытия гостей. Тем не менее, изысканно сервированный стол накрыт для интимного «ужина вдвоём», и со-

ответствующие намерения «хлебосольного» хозяина сразу же «анонсирует» виднеющийся на заднем плане альков, до поры до времени отгороженный занавесом. Хор слуг – «легкомысленных юнцов и девиц XVI столетия» – возносит хвалы великому распутнику, чей послужной список довольно скоро пополнит ещё одна «сакральная жертва» («the sacrificial lamb» – букв. «жертвенный агнец»). Дон Жуан, выйдя на авансцену, подзывает к себе верного «оруженосца» Пассарино для уточнения заранее согласованного плана действий. Они уговариваются о хитроумной ловушке для ожидаемой «юной гостьи»: Дон Жуан встретит её, облачившись в плащ слуги и скрывая лицо под капюшоном, угостит вином и приготовленными яствами, развлечёт приятной беседой. Спустя некоторое время Пассарино, закутанный в хозяйское одеяние, с устрашающим грохотом распахнёт дверь и, подражая голосу разгневанного Дон Жуана («like crack of doom» – «словно трубный глас»), зычно окликнет «нерадивого» помощника. Имитируя крайнее замешательство, «мнимый слуга» предложит растерянной девушке укрыться в «его комнате», точнее, в алькове, после чего, уверяют «заговорщики», соблазнение красавицы окажется совсем нетрудным делом.

Как только «сеанс переодевания» окончен, из-за сцены доносится голос будущей «жертвы»: юная Аминта спешит на свидание. Героиня мечтает вслух о «радости» и «любви», напевая бесхитростную «девичью песенку». Пассарино скрывается за дверью, Дон Жуан – в алькове, чтобы принять «подобающий вид». Гостья, выходящая на авансцену, с удивлением обозревает совершенно пустой зал. Она садится к столу, надкусывает яблоко; спустя несколько мгновений появляется «лже-Пассарино» и заговаривает с девушкой. Аминта ошеломлена речами «слуги», который повествует о «решающем», судьбоносном моменте в переживаемой ими небывалой «истории страсти», о бесповоротной решимости закончить «любовную игру» и отдаться без остатка «всепоглощающему пламени» великого чувства. Девушка, словно заворожённая, как бы поддаваясь гипнотическому влиянию собеседника, вторит его речам. Заключительный раздел этого необычного «дуэта согласия» (Аминта, приняв от Дон Жуана символический «дар вечной любви» – кольцо, неторопливо надевает его на палец) сопровождается глухим ропотом аудитории. Все присутствующие в зале догадались, что изображаемые события не вполне соответствуют объявленному сюжету и на сцене развёртывается диалог главных действующих лиц мюзикла – Призрака, сочинившего оперу «Дон Жуан Торжествующий», а затем, в определённый момент, «подменившего» (точнее, умертвившего) Пьянджи за кулисами, и Кристин, по воле автора исполняющей определённую партию в этом спектакле. Отдают себе отчёт в этом и сами вышеуказанные герои: Призрак, обращаясь к собеседнице, называет её по имени («Где бы ты ни была, позволь мне находиться рядом, – *Кристин*, это всё, о чём я прошу…»), тогда как последняя «хладнокровно открывает лицо Призрака публике» и полицейским, готовым немедленно ворваться на сцену и арестовать «преступного творца» названной оперы.

Характеризуемая сюжетная коллизия, на поверхностный взгляд, не имеет каких-либо точек пересечения с «мифами о Дон Жуане». В самом деле, Призрак не просто чуждается общения с женщинами, но демонстрирует безоговорочную (отчасти даже маниакальную) преданность лишь *одной* из них. Физическая сторона любовного влечения, по сути, лишена сколько-нибудь ощутимой привлекательности для заглавного героя уэбберовского мюзикла. Напротив, возвышенно-духовное и художественно-артистическое «избирательное сродство» двух любящих душ всецело занимает мысли Призрака. Он мечтает об идеальном оперном искусстве, создаваемом общими усилиями «Ангела музыки» и его любимой ученицы (равно как и вдохновительницы) для всех подлинных ценителей Прекрасного…

Между тем, «Дон Жуан Торжествующий» заведомо дистанцируется от подобных романтических устремлений. Происходящее на сцене явно отсылает слушателя к моцартовскому оперному шедевру (фабульные мотивы, связанные с «переменой ролей» хозяина и слуги, с «пиршеством ради соблазнения», устраиваемым по инициативе Дон Жуана), в котором устами заглавного героя провозглашается «либертинизм» как фундамент «новой чувственности» и взаимоотношений полов. Заметны также отголоски ренессансных литературных интерпретаций соответствующего образа («легкомысленная молодёжь» XVI века – Тирсо де Молина и др.), где «аморальная» природа жизненной философии донжуанства обусловливается «демонстративным» безбожием или, по крайней мере, «соблазнами» еретического толка (протестантскими «уклонениями»). Следовательно, многолетняя увлечённость Призрака подобным сюжетом («Дон Жуан Торжествующий» воспринимается автором как своего рода «итоговый опус») нуждается в более детальном рассмотрении и обосновании.

Нами уже отмечалось выше, что рассредоточенный «оперный триптих», исходя из общей художественной концепции уэбберовского проекта, призван воссоздать некие существенные вехи развития данного жанра. При этом особен-

но значимым оказывается рецептивный аспект «художественно-исторического исследования»: опера, рождённая более-менее далёкой эпохой минувшего, неизбежно вступает в диалог с настоящим, обнаруживая свою подлинную культурную актуальность. Аналогичная проблема возникает перед автором вновь создаваемого опуса, хотя современная опера, не ограничиваясь упомянутым диалогом, изначально тяготеет к «творческой дискуссии» с многовековыми жанрово-стилевыми традициями. Вот почему Призрак, декларируя необходимость «обновления» музыкального театра и беспощадного изгнания «цеховой рутины», в собственном творении – «Дон Жуане Торжествующем» – стремится выявить продуктивную роль коннотаций с великим наследием европейской культуры.

Показателен, в частности, выбор имён для персонажей, «сопутствующих» заглавному герою на протяжении демонстрируемого финала. Так, «говорящее» итальянское имя Пассарино, в силу «отглагольного» происхождения, допускает множество функциональных толкований (passare – проходить, проезжать, передавать, совершаться, миновать, слыть, проводить [время], etc.), вызывая этимологические ассоциации с многоопытным слугой-пройдохой. Напротив, древнегреческое имя Аминта, по сути, знаковое для истории пасторального театра Возрождения и Нового времени, в аналогичных толкованиях вообще не нуждается. Прежде всего, речь идёт о пасторальной драме Торквато Тассо «Аминта» (1573, изд. 1580), «…среди множества подобных драм XVI столетия выделяющейся в качестве признанного шедевра этого жанра. <…> “Аминте” отводится также особая роль в истории музыки и, в частности, в становлении итальянской оперы. <…> После Тассо имя Аминты будет часто фигурировать в пасторалях, в том числе оперных, причём как в мужской, так и в женской форме. Отметим, что в образе Аминты, непосредственно отсылающем к буколике Вергилия [он, в свою очередь, опирался на более ранний образец – стихотворение Феокрита, общепризнанного родоначальника буколической поэзии. – Е. А.], воплотились черты одного из главных типов, который стремилась сформулировать, вслед за провансальской поэзией и петраркистами, новоевропейская пастораль, – “*идеального влюблённого*”» ([6, с. 129, 134]; курсив мой. – Е. А.). Сюжет «Аминты», повествующей о «превратностях любви» благородного пастуха к неприступной нимфе, вдохновлял крупнейших ренессансных композиторов, включая Э. де Кавальери и К. Монтеверди, а впоследствии нашёл отражение в знаменитом либретто П. Метастазио «Король-пастух» (1751) – к нему обращались В. А. Моцарт, К. В. Глюк, Дж. Сарти, И. А. Хассе, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Н. Йоммелли и другие выдающиеся мастера классической эпохи.

Появление «идеального образа» Аминты в «чужеродном» контексте «Дон Жуана Торжествующего» представляется далеко не случайным. Беззаветная преданность в любви, по мнению Призрака, способна впечатлить неприступного «покорителя женских сердец», мечтающего именно о такой спутнице жизни. О том, насколько важной для заглавного героя оказалась встреча с Амингой, свидетельствуют и парадоксальные трансформации названных выше мотивов из оперы В. А. Моцарта – Л. Да Понте (в роскошно убранном зале Дон Жуан устраивает пиршество для *единственной* гостьи; «перемена ролей» с Пассарино обусловливается не стремлением ускользнуть от погони, запутав «мстителей», но боязнью *смутить и разочаровать* девушку, выросшую на лоне природы и чуждую аристократическим условностям), а также упоминаемая хором «сакрально-жертвенная» подоплёка происходящего: Аминта, подобно героиням романтических (в особенности вагнеровских) музыкальных драм, призвана искупить грехи своего будущего избранника, обратив его к праведному бытию.

Тенденции, связанные с концептуальным переосмыслением сюжета о «великом распутнике», обнаруживаются ещё в художественной прозе и драматургии романтического периода (Э. Т. А. Гофман, Дж. Г. Байрон, Ф. Стендаль, А. де Мюссе и др.), однако вторая половина XIX и начало XX века демонстрируют подлинно впечатляющий расцвет указанного «мифотворчества» (см.: [5; 7]). Появляются и оригинальные истолкования «вечного сюжета» либо соответствующего заглавного героя, предлагаемые композиторами (А. Даргомыжский, Э. Направник, П. Чайковский, Р. Штраус, Ф. Альфано). В упомянутых сочинениях романтической эпохи, несомненно, ощущается интерес к всевозможным образно-смысловым и сюжетным контаминациям, содержащимся в избранных литературных первоисточниках (А. Пушкин, А. К. Толстой, Н. Ленау, Э. Москино) и свидетельствующим о целенаправленном интенсивном диалоге с великими мастерами прошлого.

Между тем, автор «Дон Жуана Торжествующего», будучи дерзновенным реформатором оперного искусства, уже в середине 1870-х годов жаждет большего – речь идёт о фактическом предвосхищении художественных исканий рубежа XX столетия. Действительно, радикальное переосмысление заимствуемых сюжетных мотивов (перекликающееся с логикой «наоборот» Вел. Хлебникова и его современников [5, с. 61–70]),

аналогичное «смещение акцентов», реализуемое в условиях жанровой модели dramma giocoso (подчёркнуто «сумрачная» атмосфера традиционных комических эпизодов – хора слуг, реплик Пассарино, «избыточная» эмоциональная напряжённость «сцены обольщения»), внезапные и лишённые видимой логической связи контрастные стилевые «сдвиги» могут быть соотнесены с «нервической восприимчивостью» искусства декаданса, вызывающе нарочитым («коллажным») эклектизмом модерна, «кинематографически-прикладной» иллюстративностью a la Hollywood, присущей оперному югендстилю (см.: [4, с. 42, 26, 58]). В области музыкального языка «Дон Жуан Торжествующий» балансирует на грани pasticcio, причудливо сочетая элементы романтического и «авангардного» (политональные «контрапункты» отдельных голосов и фактурно-гармонических построений, «минималистские» ostinati многократно чередуемых «паттернов», элементы кластерной техники и др.), академического и массового («тангообразная» ритмическая пульсация в лирическом дуэте – «любовном признании» Дон Жуана и Аминты), что порождает естественные ассоциации с «характернейшими чертами художественного мышления рубежной эпохи» [4, с. 25].

Отмеченная «устремлённость в будущее», несомненно, характеризует прежде всего создателя вышеназванной «вставной оперы», творца, склонного отождествлять себя с «легендарным обольстителем» преимущественно в эстетико-философском плане (так, Ф. Ницше – один из «духовных отцов» модерна и югендстиля – писал о «гносеологическом» Дон Жуане, «одержимом неутолимой страстью к познанию» и жаждой «абсолютной истины» – см.: [5, с. 69]). Призрак одержим идеей создания универсального «сверхстиля», под стать универсальной «сверхконцепции», объединяющей многочисленные историко-культурные элементы в некое закономерно упорядоченное целое и открывающей художнику вожделенный путь к преодолению границы между искусством и жизнью. Выход на сцену для автора «Дон Жуана Торжествующего» связан не столько с устранением бездарного и враждебно настроенного исполнителя, профанирующего новаторский замысел оперы, или с хитроумным трюком, позволяющим ускользнуть (прихватив драгоценную «добычу» – любимую девушку) от полицейской облавы, сколько с наглядной демонстрацией этого «взаимопроникновения» двух противостоящих друг другу реальностей.

Подобный «эксперимент», безусловно, обречён, для его участников и для зрительской аудитории иллюзорное «единство» существует лишь несколько минут. Затем оно разрушается, исчезает, подобно тому как «дематериализуется» и сам Призрак Оперы в финале мюзикла. Именно эти мгновения (подразумевается дуэтная сцена Дон Жуана и Аминты) могут быть названы безоговорочным «торжеством» заглавного героя над враждебной ему средой, «торжеством» панэстетизма fin de siècle над грубой прозаичностью «всамделишного» оперного театра и породившей его «бескрылой» действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 293–299.

2. *Андрущенко Е.* Новая ипостась шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 92–99.

3. *Андрущенко Е.* Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: моногр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.

4. *Дегтярёва Н.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: исслед. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. 369 с.

5. *Жабинский К.* «Октябрь на Неве» Велимира Хлебникова в контексте литературной «моцартианы» XIX – начала XX века // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. ст. Ростов н/Д: Книга, 2010. Вып. 4. С. 59–75.

6. *Коробова А.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исслед. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. 640 с.

7. *Якушевич М.* Метаморфозы моцартовского Дон Жуана в русской поэзии Серебряного века // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе: материалы Международной науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И.Глинки, 2002. С. 201–221.

8. *Shah R.* No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's *Le Fantome de l'Opera* // Forum for Modern Language Studies. 2013. Vol. 50. No. 1. P. 16–29.

9. *Snelson J.* Andrew Lloyd Webber. The 2nd supplemented edition. New Haven: Yale University Press, 2012. 266 p.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Barochnye i klassitsistskie klishe v miuzikle E. Leoida-Uebbera «Prizrak Opery» [The Baroque and Classicist Cliches in A. Lloyd-Webber's «The Phantom of the Opera»]. Starinnaia muzyka segodnia [Ancient Music Nowadays]: papers for the research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 293–299.

2. *Andruschenko E.* Novaya ipostas' shaliumo (ob intertekstual'nykh parallelyakh k miuziklu «Prizrak Opery» E. Lloida-Uebbera) [A New Role of Chalumeau (About Intertextual Parallels to A. Lloyd-Webber's Musical «The Phantom of the Opera»)]. Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of Moscow Conservatoire]. 2012. No. 1. P. 92–99.

3. *Andruschenko E.* Sinteziruyuschie tendentsii v miuziklakh i rok-operakh E. Lloida-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov [Synthesizing Tendencies in Andrew Lloyd-Webber's Musicals and Rock Operas of the later 1960–1980s]: monograph. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. 248 p.

4. *Degtyareva N.* Opery Frantza Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii [Operas by Franz Schreker and Modern Style in the Musical Theatre of Germany and Austria]: research work. St. Petersburg: St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 2010. 369 p.

5. *Zhabinsky K.* «Oktyabr' na Neve» Velimira Khlebnikova v kontekste literaturnoy «motsartiany» XIX – nachala XX veka [«The October Days on the Neva» by Velimir Khlebnikov in Context of the XIXth and early XXth Centuries Literary «Mozartiana»]. Zhabinsky K., Zenkin K. Muzyka v prostranstve kul'tury [Music in the Space of Culture]: selected articles. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2010. Issue 4. P. 59–75.

6. *Korobova A.* Pastoral' v muzyke evropeiskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra [Pastorale in Music of European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre]: research work. Ekaterinburg: The Ural State M. Mussorgsky Conservatoire, 2007. 640 p.

7. *Yakushevich M.* Metamorfozy motzartovskogo Don Zhuana v russkoy poezii Serebrianogo veka [Metamorphoses of Mozart's Don Juan in the Russian Poetry of the Silvery Age]. Mifema «Don Zhuan» v muzykal'nom iskusstve i literature [The Mythem «Don Juan» in Musical Art and Literature]: papers for the International research conference. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2002. P. 201–221.

8. *Shah R.* No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's *Le Fantome de l'Opera* // Forum for Modern Language Studies. 2013. Vol. 50. No. 1. P. 16–29.

9. *Snelson J.* Andrew Lloyd Webber. The 2nd supplemented edition. New Haven: Yale University Press, 2012. 266 p.

ЛЕГЕНДА О ДОН ЖУАНЕ В «ПРИЗРАКЕ ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В публикуемой статье освещается малоизученный аспект художественной концепции «Призрака Оперы» – прославленного мюзикла Э. Ллойда-Уэббера. Названный проект не только принадлежит к числу крупнейших творческих достижений английского композитора, но и представляет собой одну из впечатляющих кульминаций в процессе динамичных взаимодействий между сферами академической и массовой музыкальной культуры XX века. Убедительным подтверждением сказанному являются фрагменты из вымышленных опер, исполняемые действующими лицами на протяжении упомянутого мюзикла. Каждый фрагмент, стилистически тяготеющий к определённой внутрижанровой традиции XVIII–XX столетий, характеризуется вполне самобытным прочтением «актуального» оперного сюжета (исходя из установок конкретной эпохи). При этом вставная сцена такого рода неизменно корреспондирует с разнообразными перипетиями драматического развития, насыщающими основную сюжетную линию. В качестве примера исследователь рассматривает наиболее показательные особенности «предфинальной» оперной сцены «Дон Жуан Торжествующий», которая апеллирует к важнейшим интенциям музыкального театра 1900–1910-х годов. Образно-смысловое толкование указанной сцены, с одной стороны, закономерно инспирируется парадоксальной художественной логикой, доминирующей в искусстве и литературе названного периода; с другой, – предвосхищает аналогичную парадоксальность развязки в «Призраке Оперы».

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, мюзикл «Призрак Оперы», вставная оперная сцена «Дон Жуан Торжествующий», стиль модерн в оперном театре 1900–1910-х годов.

THE LEGEND ABOUT DON JUAN IN «THE PHANTOM OF THE OPERA» BY A. LLOYD-WEBBER: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETATION

The article elucidates some insufficiently known explored aspect conformably to the artistic conception of «The Phantom of the Opera», the famous musical by A. Lloyd-Webber. The named project not only belongs to the most prominent creative achievements of the English composer but also represents one of impressive climaxes in the process of dynamic interactions between the spheres of academic and popular culture in the XXth century. The fragments of invented operas were performed by the dramatic personae during the mentioned musical are the convincing corroboration of the said. Every fragment that stylistically attracts by the certain intra-genre tradition of the XVIII–XXth centuries is characterized by the quite original perusal of the «actual» opera plot (proceed from purposes of the specific age). Moreover, the putting-in-text scene of this kind invariably correlates with various peripetias of the dramatic development sating with the main plot line. The most significant features of the «pre-final» scene «Don Juan Triumphant» that is directed toward the major intentions of the 1900–1910s musical theatre, are examined by the researcher as an example. On the one hand, the imaginative and sense interpretation of the noted scene is inspired paradox artistic logic dominating in the art and literature of the named period. On the other hand, this interpretation anticipates the like paradoxical denouement in «The Phantom of the Opera».

Key words: A. Lloyd-Webber, musical «The Phantom of the Opera», the putting-in-text opera scene «Don Juan Triumphant», Modern Style in the opera theatre of the 1900–1910s.

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.
PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Producing the Performing Arts
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

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 150 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 нём 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) краткую информацию 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 даётся в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой трансли-

терации 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 «Альманаха». 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.