

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

О. Н. ЛАПТЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«РУССКИЕ КАРТИНКИ» М. ФУКСМАНА – «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» ОПУС ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ)

Обогащение академического репертуара для оркестров народных инструментов в наши дни представляется важной и насущной задачей. С одной стороны, отечественное оркестровое исполнительство, преодолевшее затяжной кризис 1980–1990-х годов, сейчас пребывает на подъёме. В связи с этим, современные коллективы нуждаются в пополнении репертуара – не только путём расширения перечня высокоталантливых аранжировок классических произведений, но и благодаря созданию новых оригинальных опусов. Следует заметить, что давнее предубеждение отечественных композиторов-«академистов» по поводу художественных достоинств народно-инструментальной музыки уже фактически преодолено – убедительным тому доказательством служат сочинения С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, Р. Леденёва, Е. Подгайца и других выдающихся мастеров XX – начала XXI столетий. Речь идет, таким образом, о проявлении активной заинтересованности, способствующей композиторским поискам в данной сфере, о творческой инициативе музыкантов-исполнителей. С другой стороны, в свете указанных поисков более рельефно воспринимаются общие перспективы развития русского народного оркестра, соответствующего арсенала выразительных средств и т. п.

Значительный интерес вызывает, в частности, обновление оркестрового репертуара с «нетрадиционных» позиций. Речь идет о произведениях, которые изначально ориентируются на контекст «...Новой музыки... включающей в себя структуралистский “второй авангард” (П. Булез, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж), культурологический постмодерн “на конец времени” (отчасти А. Пуссёр, Л. Берио, А. Шнитке, А. Пярт, В. Сильвестров) и “естественнонаучную” традицию (французская “спектральная

школа”, поздний В. Тарнопольский)...», а также другими тенденциями, «генетически преемственными» каждому из упомянутых направлений [4, с. 35]. К числу донских композиторов, активно осваивающих «консервативную» сферу народно-оркестрового творчества в подобном ракурсе, принадлежит Михаил Фуксман (род. 1964) – автор целого ряда «экспериментальных» опусов 2000–2010-х годов¹. Созданные им произведения: Концерт для фортепиано с оркестром народных инструментов, Фантазия «Ростов-город», «Композиторы без галстуков, или Насыщенная ночь накануне экзамена», «Последнее прости» для домры с оркестром, сюита «Интертанционал» для скрипки с оркестром, «A prima vista» для фортепиано с оркестром, диптих «Русские картинки» для сопрано, баса, народного хора и оркестра – с успехом исполнялись оркестром «Дон» Ростовской филармонии и оркестром Ростовской консерватории не только на концертных площадках города, но и за пределами нашего региона².

Об оригинальном подходе М. Фуксмана к народно-оркестровым средствам выразительности следует сказать особо. По словам композитора, он стремится «...доказать, что народный оркестр может играть сложную, достаточно современно звучащую музыку»; исходя из этого, упомянутый состав трактуется «...в манере симфонического оркестра: густополифоническая фактура; разнообразные, контрастные, сложные образы; в сравнении с традицией... слабая степень предсказуемости композиционного развития» (цит. по: [5, с. 36]). Далее, М. Фуксман тяготеет к сценической презентации вновь создаваемых сочинений в духе «инструментального театра», игровых зрелищ-«действ», перформансов и др. Исследователи полагают, что названное сочетание обусловливается интенсивным взаимодействием

двух «полюсов» композиторского мышления: «Первый полюс – собственно экспериментальная музыка, воспринимаемая как очевидный художественный радикализм. Второй полюс – своеобразная квинтэссенция музыкально-языковых канонов минувших эпох, точнее, элементов различных жанровых и стилистических моделей, причудливо переплетающихся в одном произведении» [2, с. 130].

Отсюда проистекает несомненная сложность интерпретаторских задач, решаемых в процессе исполнения народно-оркестровых сочинений М. Фуксмана. Не случайно композитор уделяет особое внимание продуктивным творческим контактам с определёнными коллективами и солистами³. По его убеждению, такого рода контакты позволяют рассчитывать на полноценный художественный результат даже в тех ситуациях, когда исполнителями являются студенты вуза: «У музыкантов, дирижёров и инструменталистов, есть интерес к подобной музыке. Как мне кажется, мои произведения для данного оркестрового состава написаны с учётом особенностей слухового сознания музыкантов, играющих на народных инструментах. Эта музыка обеспечивает достаточно интересную и посильную “зону ближайшего развития” (слухового и технического) для исполнителей... Русский народный оркестр обладает большим выразительным потенциалом, провоцируя композитора на творческие поиски. При этом ограничения, связанные со специфической техникой инструментов и уровнем исполнения на них (в частности, с распространённой в учебных коллективах практикой исполнения многих струнных партий “неспециалистами”), представляют собой творческий вызов, трудность, удачное преодоление которой, случись ему проявиться, расширяет выразительные ресурсы оркестра»⁴. Заметим, однако, что музыка М. Фуксмана чрезвычайно трудна для любого коллектива (не только студенческого, но и профессионального). Дальнейший анализ этих трудностей по преимуществу основан на личном опыте автора этих строк – подразумеваются репетиционная работа и сценическое воплощение диптиха «Русские картинки» оркестром народных инструментов Ростовской консерватории⁵.

Трудности, нуждающиеся в оперативном разрешении, возникают уже при разборе авторского текста и первоначальных совместных проигрываниях отдельных эпизодов. Ритмическая изошрённость, огромное количество мелких пауз, принципиальное избегание секвенционных построений, поступательного движения (в границах конкретной тональности),

множество случайных знаков альтерации, внедрение изобретательно комбинируемых элементов различных техник композиции второй половины XX века – всё это, по сути, противостоит характерному для некоторых оркестрантов «инерционному» восприятию музыкального материала. Подобные эпизоды нелегко выучиваются (тем более наизусть, если требуется ситуация исполнения) вследствие малоэффективности исполнительского автоматизма; здесь необходимы огромная концентрация внимания и максимальное использование приобретённых ранее профессиональных умений и навыков. Отношение М. Фуксмана к возникающим «препятствиям» выглядит неоднозначным: веские и обоснованные практические соображения исполнителей, мотивируемые заинтересованностью в позитивном итоге репетиционной работы, могут быть учтены автором – и реализованы посредством корректировки некоторых фрагментов; однако в целом композитора отличает принципиальность, упорное стремление воплотить исходный замысел с максимальной полнотой (что усугубляется отменным знанием технических и экспрессивных возможностей различных инструментов народного оркестра). Благодаря этому каждый участник исполнения приобретает чрезвычайно ценный опыт постижения вновь создаваемой «экспериментальной» музыки и совершенствования адекватных ей приёмов игры *a prima vista*, импровизации, историко-стилевого «моделирования» и т. д.

По словам композитора, «окончательная (к настоящему моменту) версия “Русских картинок” состоит из двух частей. В центре диптиха – собирательный образ русской Женщины... Первая часть воссоздаёт атмосферу женского причитания по умершему. Оригинальная музыка не воспроизводит в деталях русскую фольклорную стилистику. Поэтический текст компилируется из отрывков подлинных текстов, опубликованных в книге Б. Ефименковой “Севернорусская причеть”. Сама манера интонировать эти незавершённые фрагменты передаёт эмоциональную экспрессию ситуации (скорбь, прерывающая ритм дыхания и речи), а с другой стороны, свободно претворяет характерный для некоторых жанров русской народной песни приём словообрыва. Вообще говоря, образ страдающей женщины – характерный для русского искусства символ России, нашего женского иррационально-мифологического менталитета с господством эмоционально-чувственного отражения мира, материнским приятием, тихим сердечным сокрушением, специфическим онтологическим одиночест-

вом, безграничным ассимиляционным проникновением “по горизонтали”. Персональная эмоциональная реакция Женщины помещена в групповые контексты. В то время как реальный женский хор, с его лирической хрупкостью, утешает/утишает, обнимает, просветляет, виртуальный мужской хор (репрезентируемый баянами во главе с солирующим басом-вокалистом) эпически принимает и утверждает закономерности движения (в том числе – к смерти) земного мира, акцентируя сурово-сумрачную сдержанность и богатырскую силу». Следует заметить, что комментарии М. Фуксмана к собственным произведениям, тщательно фиксируемые автором указания для исполнителей позволяют очень точно, вплоть до мельчайших «нюансов», выразить характер того или иного эпизода, передаваемое эмоциональное состояние, «квинтэссенцию» художественного замысла и т. д.

Открывается I часть медленным вступлением (ремарка в партитуре: «Медленно, задумчиво, в свободном темпе»). Арпеджированный аккорд у первого баяна на *diminuendo* переходит в одинокий звук ля с фермой (регистрация упомянутой партии досконально продумана композитором). Отсюда произрастает мелодическая линия второго баяна, утончённая, несколько напоминающая пение птиц, каким оно представляется во снах или грёзах. Наиболее уместная ассоциация к этому разделу – «звенящая тишина», запечатлённая музыкальными средствами. Колокольчик на фоне *tremolo* треугольника предвосхищает появление темы. Хор вступает на *pp* (сопрано, затем – альты). В т. 7 вводится *tremolo* у вторых домр альтов. Этот фрагмент очень сложен для исполнения, потому что в прозрачном звучании *pp* оркестрантам следует мягко, нежно начать *tremolo*, ни в коем случае не допуская грубой атаки. В данном случае рекомендуется использовать мягкий (кожаный) медиатор и начинать *tremolo* «от струны» ближе к грифу.

Вступлению вокалистки (*pp* на звуке «м», затакт к ц. 2) сопутствует звучание гуслей (начиная с последующей сильной доли). В нашем регионе гусли звончатые – большая редкость, и когда обнаружилась возможность привлечь к репетиционной работе соответствующую исполнительницу, композитор отреагировал сразу же: в считанные дни ознакомился с имеющимися нотными сборниками для упомянутого инструмента и «дополнил» I часть диптиха новой партией. Это «дополнение» оказалось удивительно органичным, не только слушатели, но и оркестранты сейчас даже не представляют «Картинки» без данного тембра. На протяже-

нии ц. 2 возникает подлинный дуэт женского голоса и гуслей звончатых; последние даже выходят на первый план в определённые моменты (чему способствует ритмическая подвижность названной партии).

Постепенно вступают всё новые группы оркестра, диапазон звучания увеличивается (благодаря октавным удвоениям). Женский голос как бы вступает в диалог сначала с гусями, затем с баянами, а в ц. 3 – с балалайками примы (примы и гусли то создают эффект эха, то предвосхищают движение мелодии у солистки). Метрическая пульсация изменчива, «квадратность» в изложении отсутствует, непрерывное развёртывание музыкального материала ассоциируется с бесконечностью. С присоединением балалаек альтов и контрабасов оркестровая фактура уплотняется, и в звучании *tutti* проводится размеренно покачивающаяся мелодия (словно течение реки, медленно колышущее лодку). На этом фоне вступает флейта, чья партия «вторит» женскому голосу, придавая звучанию особую напевность. Отметим и выразительность мелодической линии, порученной первому баяну, – она интонируется очень мягко, нежно и тихо, сопровождая вокальное *solo*. В целом, практически любая оркестровая партия здесь очень красива, что оттеняется красочностью фактуры. Исходя из этого, первоочередное значение для каждого исполнителя приобретают качественный звук, точно выдерживаемый ритмический рисунок, оптимальный громкостно-динамический баланс солирующих и аккомпанирующих голосов.

Функция народного хора в рассматриваемой части – фоновая, вокализирующие голоса органично дополняют звучание оркестра. Исполнение выдержанных звуков длительностью в несколько тактов требует уверенного владения приёмом «цепного дыхания». Оркестрантам и хористам надлежит в равной степени добиваться максимально мягкого взятия звука, ровности и «слитности» многоголосной ткани. Для народного хора такая музыка нова и поэтому чрезвычайно сложна. Переменный размер, изысканная ритмика и тональная неустойчивость предшествующего оркестрового эпизода обуславливают интонационные затруднения хористов, лишённых полноценной настройки: звуковысотная точность вступления для исполнителей, не имеющих абсолютного слуха, в отдельные моменты оказывается крайне проблематичной. В перспективе, как нам представляется, композитор мог бы внести некие лаконичные «ретуши» в оркестровку с целью «прояснения» тональных опор в ключевых моментах (например, после пауз у хора).

Сейчас же интонационная корректность исполнения, достигнутая студенческим вокальным ансамблем консерватории в ходе премьерных концертов, выглядит по-настоящему впечатляющим достижением.

В ц. 7 у группы баянов и вокалиста проводится тема «Сумрачного хора ясных соколов» (ремарка автора). Ранее указанная тема излагалась в ц. 4 (партия женского голоса); повторение снабжено другим окончанием. Помимо динамического нюанса *f*, предполагается развитие и нарастание звучности вплоть до кульминации в конце данного эпизода. Заметим, что добиться этого оркестровыми средствами отнюдь не просто, учитывая авторскую инструментовку (группа баянов, литавры и хор). Если каждый исполнитель вступит на *f*, то динамический ресурс *crescendo* окажется минимальным. Исходя из этого, в нашей репетиционной работе и последующем концертном выступлении использовался приём «ступенчатого» *crescendo*: нагнетание громкости осуществлялось последовательно хористами, баянами и в последнюю очередь – литаврами. Достигнутый эффект неуклонного динамического нарастания (разумеется, при общей сбалансированности звучания) был весьма положительно воспринят и автором, и слушателями.

В ц. 8 («Светлый хор танцующих лебёдушек») нежная, прозрачная мелодия, исполняемая вокалисткой в сопровождении альтов, дополнена развёрнутой и весьма красочной партией гуслей звончатых. Последние, в сочетании с колокольчиками, создают колористический фон «лёгких плещущихся волн». Далее, в ц. 9 («Приплывшая издали»), мерное развёртывание упомянутой мелодии, родственной свирельным наигрышам, увенчано масштабной кульминацией («С эпической мощью»), которая сменяется протяжённым *diminuendo* – поочерёдного «выключения» оркестровых групп, затухания и «растворения» звучности. В самом конце лишь гусли звончатые повторяют неизменную мелодико-интонационную формулу, постепенно «удаляясь» от слушателя...

II часть «Русских картинок» – «пародийная» мистерия; её смысловым и музыкально-тематическим ядром выступает мотив фольклорной песенки «Идёт коза». Известная всем с детства игровая «страшилка» сначала как бы «шутя» распевается солисткой, вызывая улыбку у слушателей; впоследствии Коза трансформируется в жутковатого монстра, вызывающего оторопь, и финальное «преодоление зла» воспринимается не вполне однозначно.

Согласно авторскому комментарию, «во II части цикла Женщина предстаёт как ворожея –

властительница стихий, умелая, знающая, сильная, страстная, изменчиво-игривая. Музыка построена на развитии подлинной русской песни «Идёт коза рогатая», текст составлен из фольклорных источников, фрагментов зоологической классификации (!), с прибавлением слов, сочинённых автором (М. Ф.). Коза – персонаж русских сказок, фигура колоритная, динамичная, почти агрессивная, воплощение игрового начала, тяготения земли, знакомая с трансцендентными силами (здесь важны рога, издревле атрибутируемые чёрту), – репрезентируется как выражение так называемого «языческого» русского начала. Вместе с тем, Коза – символ некоей универсальной протоматерии, из которой состоят предметы окружающего мира. Символически такое представление запечатлевают особенности музыкально-тематического процесса, организуемого в недрах многослойной полифонической ткани посредством преобразований исходного мотива (*сидо-диез-си-соль-диез*). Вымышленный псевдо-архаический ритуал включает и собственно языческое действо, и комический эпизод научной «классификации» животного сарга *hircus* (коза домашняя), и иронически поданную лирическую линию с казаком, которому Коза «заказала казан глюкозы» (магия подбора слов не по смыслу, а по звучанию, символизирующему: «всё есть Коза»). В конце концов, силой волшебства пробуждается неистовая снежная буря, которую укрощает шествие Козы, олицетворяющей единство стихий Вселенной».

Начало II части с пометкой автора «Издали» не предвещает ничего «страшного». Первый баян, колокольчики и гусли звончатые (на *pp*, в полиметрическом сочетании) экспонируют тему Козы; при этом контраст музыкального материала с лирически-проникновенной I частью пока не столь значителен. В ц. 2, на фоне *pp* баяна и колокольчика, разыгрывается небольшая театрализованная сценка-повествование о том, как тверичи (жители города Тверь) через забор кормили козу, перепутав её с девочкой. Певцы-солисты, хор и оркестр предстают здесь в роли актёров. К сожалению, оркестранты чаще всего не обладают подобными навыками; кроме того, чтобы исполнители кричали, пищали и хихикали не «наобум», а согласно авторскому сценарию (М. Фуксман не только фиксирует звуковысотные параметры смеха, но и распределяет «сценические амплуа» участников: «парни шустрые», «девки писклявые» и «парни дубоватые»), требуется предварительно поработать над их дикцией и ансамблем. При этом, хотя внимание дирижёра и оркестра максимально концентрируется на точном соблю-

дении композиторских предписаний, аудитория должна воспринимать происходящее как шутовую непринуждённую игру. В оркестре необходимо создать раскрепощённую, весёлую, «шутовскую» атмосферу в духе фольклорных «действ» (хотя общий характер данной quasi-импровизации и не допускает исполнительских «вольностей»).

На протяжении ц. 4 последовательно вступают контрабасы, затем басы, альты и т. д., вновь и вновь повторяя главную тему. Смысл происходящего обнаруживается в ц. 5 благодаря партии женского голоса: «Идёт коза рогатая, идет коза бодатая...», – сопровождаемой хором, подголосками у баянов и малым барабаном. Шутливая песенка сменяется напористым мрачноватым шествием (размер $\frac{5}{4}$), напоминающим «искажённый» марш и предвосхищающим жуткий финал II части («конец игры»). Далее вводится игровой эпизод-«дразнилка», в котором допустимо использование двух авторских вариантов словесного текста – «с чертовщиной» (для более наглядного «устрашения») и более «нейтрального». В ц. 8 зримо живописуется «снежная буря»: динамическое нагнетание осуществляется путём последовательного вступления баянов (тема Козы в свободном каноническом изложении – от звуков ум. VII⁺). «Ужасающее» crescendo с ускорением – вплоть до *ff* – обрывается новым проведением темы «искажённого» марша на $\frac{5}{4}$, звучащей неумолимо, агрессивно, жёстко. Здесь возникают невольные ассоциации с «античеловеческими» эпизодами торжествующего зла из симфоний Д. Шостаковича или А. Онеггера. Ц. 10 – первое solo баса (до сих пор лишь участвовавшего в речевом диалоге): жутковатая тема Козы интонируется в увеличении на фоне тревожного «мерцающего» сопровождения струнных и баянов.

В ц. 12 диалог солистов, возвращающих слушателя к начальному варианту песенки «потешки», сменяется неким «эклетицистским» фрагментом в духе «джаза а la Russe». Часть оркестрантов имитируют звук щёток ударной установки, произнося «шипящие» слоги в указанном синкопированном ритме; остальные инструменталисты (балалайки секунды, альты и контрабасы, ударные, изредка – домры) продолжают играть, как обычно. Возникает quasi-джазовый фон, на котором развёртывается импровизация народного голоса: исполнительница в стилизованном «народном» костюме распевает «лю-ли, дё-ли» с характерными синкопами, тогда как басу-вокалисту поручены ритмические «перебивы» – исполнение отдельных «вторгающихся» звуков. Заметим, что названному солисту «классического амплуа» и

оркестрантам необходимо уделить особое внимание джазовой ритмике и специфической манере артикуляции, характерной для манеры «шафл» (в частности, рекомендуется использовать специальные речевые упражнения). В освещаемой части «Русских картинок» джазовый эпизод невелик по масштабам; наиболее сложным здесь представляется «комплементарное» сочетание исполняемых оркестровых партий и «выговариваемых» слогов с шипящими согласными. Это сочетание должно звучать слаженно, упруго, ритмично, невзирая на отсутствие ряда сильных долей (в первоначальном варианте партитуры). Достижению указанного эффекта была призвана содействовать «дополнительная» ритмическая пульсация, порученная исполнителю на ударных инструментах и реализуемая в ходе премьерных концертов посредством «натуральных» щёток.

Эпизод на $\frac{3}{2}$ («о Козе, казаке и стакане глюкозы») в основном привлекает внимание «сонорной» функцией словесного текста – по мнению автора, здесь «магия слов» не таит в себе какого-либо «сокровенного» смысла⁶. Наряду с этим, данный эпизод служит некоей «интермедией», предвещающей масштабный финал – картину «звуковой бури», всеобщего «беснования», инспирируемого Козой-«монстром». Бас-вокалист несколько раз повторяет попевку «Я коза, коза-дереза...», мощно и напористо интонируемую в низком регистре (большая октава). Но вдруг, как бы «отстраняя» усилием воли жуткое видение, оркестр начинает синхронно хлопать в ладоши и шесть раз подряд на crescendo «скандирует» начало песенки о Козе в сопровождении литавр. Тем самым, по замыслу композитора, выявляется игровая, «невсамделишная» суть происходящего, и реальная действительность развеивает все «воображаемые страхи».

Диптих «Русские картинки» – по-своему уникальное произведение, заслуживающее самого пристального внимания со стороны руководителей отечественных оркестров народных инструментов благодаря оригинальности авторской концепции и несомненным художественным достоинствам. По нашему мнению, единственным фактором, несколько ослабляющим впечатление слушателей/зрителей (в целом весьма позитивное, даже близкое к восторженному), является «разомкнутое» окончание цикла. Вполне допустимое по отношению к «игровой» II части, оно вряд ли должно рассматриваться и в качестве подлинного итога «Русских картинок». Увлечённость «открытыми» формами и «многовариантными» развязками художественных сюжетов, присущая

культуре постмодернизма, в данном случае не выглядит убедительной. Традиционная культура, пускай и пребывающая в живом «диалоге» с нашим временем, чуждается тотальной «двузначности»; Добро и Зло, Свет и Тьма, в каких бы «игровых» одеяниях они порой ни выступали, всегда ясно и точно «идентифицируются» народным мышлением. К тому же в цикле осталась вообще не затронутой важнейшая составляющая русского фольклора – христианско-православная, что, безусловно, обедняет «собираемый образ русской Женщины», воплощаемый композитором. Коль скоро М. Фуксман с определённой склончиво-

стью высказывается по поводу «степени завершенности» своих «Русских картинок», говоря об «окончательной (к настоящему моменту) версии», мы вправе ожидать появления III части этого опуса – действительного Финала, придающего несколько разрозненным «звуковым полотнам» смысловую и композиционную целостность. Подобное «превращение» диптиха в триптих стало бы, вероятно, и наиболее впечатляющим итогом интереснейшего «эксперимента», призванного обогатить репертуар современных народных оркестров, инициировать дальнейшее развитие соответствующей сферы инструментального исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Общую характеристику творчества М. Фуксмана и перечень его основных произведений см.: [1; 2].

² К примеру, Фортепианный концерт весьма положительно был оценен специалистами и публикой в ходе III Всероссийского фестиваля современной музыки для русских народных оркестров «Музыка России» в Москве (2005).

³ В их числе композитор называет, прежде всего, дирижёров К. Хурдаяна и О. Лаптеву, пианистку С. Бугаян, а также А. Бурякова (балалайка), А. Орлову (домра), И. Бабина (флейта) и др.

⁴ Здесь и далее цитируются фрагменты беседы М. Фуксмана с автором данной статьи (июнь 2015 г.).

⁵ Речь идёт об исполнениях «Русских картинок», состоявшихся в Ростове-на-Дону 20 декабря 2014 года (авторский юбилейный концерт) и 16 ноября 2015-го (концерт в рамках V Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры») при участии Татьяны Беззубенко (народный голос), Алексея Никифорова (бас), вокального ансамбля отделения сольного народного пения (хормейстер – Марианна Шерстобитова) и оркестра русских народных инструментов Ростовской консерватории под управлением автора этих строк.

⁶ Напомним, что ещё на рубеже 1990–2000-х годов музыковеды-исследователи отзывались о М. Фуксмане как «смелом экспериментаторе в области сонористики» [3, с. 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлыкина С. Round about Михаил Фуксман, или Homo ludens // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 206–227.
2. Комарова А. Два полюса эксперимента в творчестве Михаила Фуксмана // Статьи молодых учёных. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. Вып. 4. С. 129–137.
3. Мещерякова Н. Страницы музыкальной культуры Дона (о социально-культурном статусе современного композитора) // Музыка. Обра-

зование. Культура: материалы Международной науч.-практ. конф. Таганрог: ТГПИ, 2000. С. 9–13.

4. Фуксман М. Новая академическая музыка в Ростове-на-Дону // Трибуна современной музыки. 2006. № 3. С. 34–39.
5. Чекрыгин В. Оркестр русских народных инструментов «Дон»: Материалы к творческой биографии коллектива: дипл. раб. Ростов н/Д, 2013. 39 с.

REFERENCES

1. *Kozlykina S.* Round about Mikhail Fuksman, ili Homo ludens [Round About Michael Fuxman, or Homo Ludens]. Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers from Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor Press, 2007. P. 206–227.
2. *Komarova A.* Dva polyusa experimenta v tvorchestve Mikhaila Fuxmana [Poles Apart of Experiment in the Works by Michael Fuxman]. Stat'i molodykh uchyonykh [Articles by Young Researchers]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. Issue 4. P. 129–137.
3. *Mescheryakova N.* Stranitsy muzykal'noy kul'tury Dona (o sotsial'no-kul'turnom statuse sovremennogo kompozitora) [Pages of the Don Musical Culture (on a Social-cultural Status of Contemporary Composers)]. Muzyka. Obrazovanie. Kul'tura [Music. Education. Culture]: papers of the research-practical conference. Taganrog: Taganrog State Pedagogical Institute, 2000. P. 9–13.
4. *Fuksman M.* Novaya akademicheskaya muzyka v Rostove-na-Donu [New Academic Music in Rostov-on-Don]. Tribuna sovremennoy muzyki [Tribune of Contemporary Music]. 2006. No. 3. P. 34–39.
5. *Chekrygin V.* Orkestr russkikh narodnykh instrumentov «Don»: Materialy k tvorcheskoy biografii kollektiva [The «Don» Orchestra of Russian Folk Instruments: Materials to the Creative Biography of this Collective]: Degree Work. Rostov-on-Don, 2013. 39 p.

«РУССКИЕ КАРТИНКИ» М. ФУКСМАНА –
«ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» ОПУС ДЛЯ ОРКЕСТРА
НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАКУРС)

Данная статья посвящена одной из приоритетных сфер творчества известного ростовского композитора Михаила Фуксмана (род. 1964) – музыке для оркестра русских народных инструментов, датируемой 2000–2010-ми годами. Исследователем характеризуется общая «экспериментальная» направленность художественных исканий М. Фуксмана, свободно комбинирующего идеи Второго авангарда и постмодерна, освещается индивидуальная трактовка русского народного оркестра, представленная в произведениях указанного автора. Более подробно анализируется оригинальная концепция диптиха «Русские картинки», с успехом исполнявшегося в Ростове-на-Дону в 2014–2015 годах. Исследователем выявляются фольклорные истоки композиторского замысла, центром которого выступает «собираатель-

ный образ русской Женщины». Первая часть цикла воссоздаёт определённую грань этого образа, связанную с оплакиванием умерших и воплощающую многовековое страдание, «сердечное сокрушение» и неизбежное одиночество. Во второй части репрезентируется другая ипостась Женщины – своенравной и властной «ворожеи, повелительницы стихий», обладающей сокровенным знанием «мировых тайн». Автор статьи уделяет особое внимание различным исполнительским проблемам, возникающим в процессе репетиционной работы и концертно-сценического воплощения «Русских картинок» силами учебного (вузовского) оркестра русских народных инструментов.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, М. Фуксман, «экспериментальное» направление, диптих «Русские картинки».

«RUSSIAN PICTURES» BY M. FUKSMAN
AS THE «EXPERIMENTAL» OPUS FOR ORCHESTRA OF FOLK
RUSSIAN INSTRUMENTS (A FORESHORTENING OF PERFORMING ART)

The article is devoted to one of the priority spheres of work by the well-known Rostov composer Michael Fuksman (born 1964). This sphere includes music (dated the 2000–2010s) for orchestra of folk Russian instruments. The researcher characterizes the general «experimental» orientation of the artistic strivings by M. Fuksman which easily arranges ideas of the Second Avant-garde and Postmodern. The individual composer's interpretation of the Russian folk orchestra produced in the works by the named author is elucidated. The original conception of the diptych «Russian Pictures» performed in Rostov-on-Don (2014–2015) with success is analyzed more minutely. The researcher brings to light the folklore sources of composer's intention. The centre of this one is «the collective image of the Rus-

sian Woman». The first part of the cycle represents the certain side of this image connected with mourning over the dead and personified the centuries-old suffering, and «heart contrition», and inescapable solitude. The second part depicts the other side of this Woman. She portrays as the self-willed and imperious «soothsayer», sovereign of the elements, which possesses a concealed knowledge of «the Universe mysteries». The author of the article gives a special attention to diverse performing problems appearing in the process of the rehearsal work and the concert-stage realization of the «Russian Pictures» with the forces of the training (high-school) folk-instrumental orchestra.

Key words: orchestra of Russian folk instruments, M. Fuksman, «experimental» direction, diptych «Russian Pictures».

Лаптева Ольга Николаевна

доцент кафедры струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: domradon@mail.ru

Lapteva Olga N.

Associate Professor at the Department of String Folk Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: domradon@mail.ru

