

Т. Ф. ШАК

Краснодарский государственный институт культуры

**ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ ФИЛЬМОВ А. КОНЧАЛОВСКОГО:
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ**

Статья посвящена стилистическим аспектам творчества режиссера Андрея Кончаловского, проявляющимся через подбор и принципы функционирования песенного музыкального материала в структуре кинотекста. На основе анализа киноработ режиссера трех периодов его творчества – советского, зарубежного и современного – рассматривается малоизученный (не только в стиле А. Кончаловского, но и в киномузыке в целом) параметр, связанный со способами введения, смыслом использования и драматургическими функциями вокальных жанров: песен (народные, эстрадные, массовые, рок-композиции), романсов (классические, сентиментальные). Доказывается, что песенный тематизм, представленный заимствованным музыкальным материалом композиторов Б. Адамса, Б. Мокроусова, В. Окорокова, А. Пахмутовой, Е. Петербургского, Н. Рудиной, В. Шаинского, Ю. Хайта и др., а также созданный специально к фильмам

композиторами Э. Артемьевым, А. Градским, В. Овчинниковым, выступает в роли лейтмотивов: «Сибиряда» (танго «Утомленное солнце» как лейтмотив любви, песня «Красота ли моя» как лейтмотив воли), «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» («О, Боже, какой мужчина!» как лейтмотив Тряпицына); а также как средство создания кульминаций: «Дом дураков» (песня Б. Адамса «Have You Ever Really Loved A Woman?»), «Глянец» (песня А. Пахмутовой «Надежда»), «Дворянское гнездо» (романс В. Овчинникова «При дороге ива»). Через песню характеризуется эпоха и воссоздается эмоциональная атмосфера фильма. Все это указывает на драматургическую значимость песенных жанров в фильмах А. Кончаловского.

Ключевые слова: песня, романс, киномузыка, стиль, драматургия, кульминация, периодизация творчества.

Для цитирования: Шак Т. Ф. Песенные жанры в музыке фильмов А. Кончаловского: драматургические функции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 36–41.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11005>

T. SHAK

Krasnodar State Institute of Culture

**VOCAL GENRES IN MUSIC OF A. KONCHALOVSKY'S FILMS:
DRAMATURGIC FUNCTIONS**

The article is devoted to stylistic aspects of director Andrei Konchalovsky's artistic work, and these aspects manifest through the choice of the song material and its functioning in the film structure. By analysing the director's works of the three periods (soviet, foreign and contemporary) the author examines the characteristic closely connected with the ways of adoption, semantic purpose and dramaturgic functions of vocal genres such as songs (folk, variety art, mass-music, rock) and romances (classic, sentimental). This characteristic

is considered to be insufficiently studied both within the framework of A. Konchalovsky's style and in film music as a whole. The author of the article proves that song themes represented by music quotes from B. Adams, B. Mokrousov, V. Okorokov, A. Pakhmutova, Y. Petersburski, N. Rudina, V. Shainsky, Yu. Haight and others, as well as music for films composed specially by E. Artemyev, A. Gradsky, V. Ovchinnikov, – all these appear as leitmotifs. For instance, "Siberiade" (tango "Weary Sun" as the leitmotif of love, song

“Whether my beauty” as the leitmotif of will), “The Postman’s White Nights” (“Oh my God, what a man!” as Tryatsipin’s leitmotif). Examples of climax means are “House of Fools” (B. Adams’ song “Have You Ever Really Loved A Woman?”), “Gloss” (A. Pakhmutova’s song “Hope”), “A Nest of Gentry” (V. Ovchinnikov’s romance “Willow by

the Road”). Songs characterise the time period and recreate the emotional atmosphere of the film. All these emphasise the dramaturgic significance of vocal genres in the films by A. Konchalovsky.

Keywords: song, romance, film music, style, dramaturgy, climax, periodization of works.

For citation: Shak T. Vocal genres in music of A. Konchalovsky’s films: dramaturgic functions // South-Russian Musical Anthology. 2020. N 1. PP. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11005>

«Для меня каждый фильм, который я снимаю, – музыкальное произведение» [1, с. 23]. Эти слова Андрея Кончаловского можно считать эпиграфом к его творчеству. Действительно, А. Кончаловский относится к достаточно редкому типу режиссеров, индивидуальный стиль которых проявляется, в том числе, и через музыкальную составляющую. Повышенное внимание к музыке фильма объясняется тем, что А. Кончаловский имеет музыкальное образование и широкую эрудицию в этой сфере. Эдуард Артемьев, в соавторстве с которым сделано девять фильмов¹, пишет: «Кончаловский принадлежит к немногочисленной категории музыкально образованных режиссеров. На каждом из фильмов у меня возникали с ним проблемы из-за вмешательства и попыток диктовать свою волю. Будучи прекрасным музыкантом, Андрей постоянно вникал в детали, в мелочи, был очень требователен к стилистике» [2, с. 36]. Индивидуальная манера А. Кончаловского в использовании музыкального материала постоянно эволюционировала в связи с широким жанровым диапазоном фильмов (драма, мелодрама, исторический фильм, экранизация, боевик, комедия, трагикомедия, сказка, музыкальный фильм), работой с разными композиторами (Э. Артемьев, Д. Атовмян, А. Бадалamenti, Б. Базуров, М. Бишоп, А. Градский, Т. Джонс, Дж. Муллар, В. Овчинников, Б. С. Ремал, Г. Фальтермейстер, Р. Хартмен, А. Шнитке, С. Шустлицкий), но главное – веками биогра-

фии, связанными с тремя периодами творчества (советским, западным и современным), определяющими разную тематику и стилевые манеры режиссера в зависимости от запросов публики, продюсеров и кинорынка. Особенности музыкальной стилистики фильмов А. Кончаловского можно выявлять на уровне музыкального тематизма (авторская музыка или цитатный материал), принципов введения его в текст, использования лейтмотивов, иллюстративного или контекстного сочетания музыки с видеорядом, драматургической и формообразующей функциями музыкального материала (некоторые аспекты данной проблематики отражены в работах автора настоящей статьи [см.: 3; 4]).

Цель данной статьи – рассмотреть малоизученный (не только в стиле А. Кончаловского, но и в киномузыке в целом) параметр, связанный со способами введения, смыслом использования и драматургическими функциями вокальных жанров, диапазон которых представлен в фильмах режиссера прежде всего заимствованным музыкальным материалом, таким как песни (народные, эстрадные, массовые, рок-композиции), романсы (классические, сентиментальные), и в меньшей степени – авторской музыкой, специально написанной к фильму.

В каких ракурсах можно анализировать песенный материал фильма? Это характеристичные функции: создание колорита эпохи, эмоционально-психологической атмосферы, как таковой характеристики персонажа; драматургические функции: выражение ключевой идеи фильма, средство создания кульминаций; песня как объект цитирования (переход из автономной сферы в прикладную) и стилевой фактор.

Отметим, что песенные жанры в их многообразии имеют богатые возможности в плане эмоциональной и смысловой конкретизации.

¹ «Сибиряда» (Мосфильм, 1979), «Гомер и Эдди» (США, 1989), «Ближний круг» (Мосфильм, 1991), «Одиссея» (США, 1997), «Дом дураков» (Россия, Франция, 2002), «Глянец» (Россия, 2007), «Щелкунчик и Крысиный Король» (Великобритания, Венгрия, 2010), «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (Россия, 2014), «Грех» (Россия, Италия, 2019).

Они обладают способностью абстрагироваться от конкретного действия, но при этом обобщать драматургическую суть киносюжета. В Таблице 1 приведены фильмы А. Кончаловского (по

периодам творчества), в драматургии которых особую роль играют песни или романсы, введенные как заимствованный материал или специально написанные к фильму.

Таблица 1

Год	Название	Жанр	Композитор	Вокальный жанр
Советский период творчества				
1969	«Дворянское гнездо»	Драма	В. Овчинников	Романс «При дороге ива», сл. Н. Кончаловской.
1970	«Дядя Ваня»	Драма	А. Шнитке	Романс «Я тебе ничего не скажу», муз. Т. Толстой, сл. А. Фета.
1974	«Романс о влюблённых»	Мюзикл	А. Градский	Шесть песен на слова Н. Глазкова, Н. Кончаловской, Б. Окуджавы.
1978	«Сибиряда»	Фильм-эпопея	Э. Артемьев	Стилизация р. н. п. «Красота ли моя». Танго «Утомленное солнце», муз. Е. Петербургского.
Западный период творчества				
1983	«Возлюбленные Марии»	Драма, мелодрама	Г. С. Ремал	Песня «Глаза Марии», сл. А. Кончаловского.
Современный (интернациональный) период творчества				
1994	«Курочка Ряба»	Комедия	Б. Базуров	Цитаты песен.
2002	«Дом дураков»	Драма	Э. Артемьев	Песня Б. Адамса «Have You Ever Really Loved A Woman?»
2007	«Глянец»	Драма, комедия	Э. Артемьев	Песня «Надежда», муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова.
2014	«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына»	Драма	Э. Артемьев	Песня «О, Боже, какой мужчина!» муз. Н. Рудиной, сл. Р. Зименс.

В соответствии с периодизацией творчества рассмотрим далее фильмы А. Кончаловского, в которых песня или романс становятся важным фактором стиля, драматургии, композиции.

В экранизации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (Мосфильм, 1970, комп. А. Шнитке) несколько раз внутрикадрово звучат русские романсы. Главный из них – «Я тебе ничего не скажу» (муз. Т. Толстой на стихи А. Фета). Его внутрикадровое звучание в исполнении главных персонажей – доктора Астрова и Ивана Войничского – под аккомпанемент гитары передает состояние чеховской тоски и уныния. Это психологическая кульминация фильма и выражение его ключевой идеи. Романс подчеркивает колорит дворянской усадьбы и образует контраст с другими музыкальными темами фильма, созданными А. Шнитке: тема из пролога как полистилистичный визуальный (документальные кадры той эпохи) и звуковой (военные марши, крики, гимн «Боже, царя храни!», революционные песни) коллаж и лейтмотив нереализованных чувств, связанный с образом Сони (ее любовь к

доктору), Елены (нерастраченная любовь) и доктора Астрова (безответность его чувств).

Можно предположить, что данный прием стал авторской цитатой, поскольку в экранизации романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» А. Кончаловский в главной лирико-психологической кульминации фильма (сцена в имении Калитиных) также вводит внутрикадровое дуэтное звучание романса «При дороге ива» (комп. В. Овчинников, сл. Н. Кончаловской). Через вокальный номер (дуэт Лизы и Варвары) показаны различия в социальном статусе, характере героинь. Детали видеоряда передают реакцию слушателей и их эмоциональное состояние.

В фильме «Сибиряда» (Мосфильм, 1978, комп. Э. Артемьев) важные драматургические моменты решены через жанр песни «Красота ли моя», стилизованной Э. Артемьевым в духе русской народной лирической песни. Прозвучав в прологе на титрах, песня в дальнейшем выполняет функцию лейтмотива Воли – лейтмотива, звучащего в драматически важных сценах, когда героям необходимо сделать судьбоносный выбор. Это кульминационные моменты фильма:

побег Родиона Климентова от жандармов (1 серия, 00:32:26²), побег Анастасии к Николаю (1 серия, 01:05:00), смерть Николая (2 серия, 00:38:53), проводы Алексея на войну (2 серия, 00:57:53). Тема Воли как предсказание трагического конца звучит, когда в последней серии эпопеи Алексей Устюжанин видит в тёмном коридоре старушку с косой (4 серия, 00:42:16). В этот момент звучание мелодии искажено, как будто источник звука помещён в бурильную скважину. В таком изменённом варианте лейтмотив проходит и в третьей серии, когда Алексей чуть не погибает на «Чёртовой гриве» и ему мерещится отец. Все перечисленные моменты относятся к трагическим кульминациям фильма. Мотив же танго «Утомленное солнце» выступает в фильме лейтмотивом любви.

Для фильма «Романс о влюбленных», в котором отсылки к сюжету и эстетике музыкального фильма «Шербурские зонтики» (Франция, 1964, реж. Ж. Деми, комп. М. Легран) сочетаются с советской военно-патриотической тематикой, А. Кончаловский привлекает неакадемического композитора – Александра Градского³, не только создавшего музыку в стиле рок, но и исполнившему в фильме все мужские вокальные партии. Музыкальный материал построен на чередовании песен, мелодекламации и инструментальных вставок. Из шести песен: «Любовь», «Песня о дружбе», «Песня о птицах», «Песня о матери», «Возвращение», «Колыбельная», – пять имеют куплетное строение, кроме песни «Любовь», структура которой связана с концентричностью ($a+b+c+b_1+a_1+c$). Раздел b_1 со словами «Расставанье – бред, какой безумный выдумал его?! Расставанья нет, одна любовь, и больше ничего!»

повторяется на протяжении I части фильма как лейтмотив.

В фильме «Возлюбленные Мари» (Maria's Lovers, США, 1984, по мотивам рассказа А. Платонова «Река Потудань»), действие которого переносится на американскую землю, лирико-драматическая история любви сербского солдата Ивана Бибиича и Мари раскрывается через центральную музыкальную тему – лирико-ностальгическую песню «Глаза Мари». Написанная самим Андреем Кончаловским и ее исполнителем Китом Кэрредином, песня звучит внутрикадрово во всех кульминационных сценах, выражая драматургическую идею, концепцию и суть сюжета фильма.

Аналогичную функцию выполняет песня и в фильме «Дом дураков» (Россия, Франция, 2002). Основной сюжета послужил реальный случай из событий чеченской войны 1995 года об интернате для душевнобольных, оставленных без присмотра на время боевых действий. Сочетание драмы, трагедии, боевика, комедии способствует созданию полижанровости. Главная героиня – Жанна (аллюзия на образ Орлеанской Девы) – соединяет в себе лирическую утонченность, трагизм и комедийность. В своих иллюзионных мечтах она видит себя в сверкающем огнями поезде вместе с любимым певцом Брайаном Адамсом, за которого мечтает выйти замуж. Песня Б. Адамса «Have You Ever Really Loved A Woman?» («Ты когда-нибудь по-настоящему любил женщину?») сопровождает эти видения и определяет лирическую линию фильма – мечты полусумасшедшей Жанны о женском счастье. Все кульминационные моменты развития образа Жанны и связанное с ними звучание данной песни представлены в Таблице 2.

Таблица 2

№	Сценическая ситуация	Вид кульминации	Звучание песни	Хронометраж
1	Проносющийся поезд. В вагоне Б. Адамс поет песню и танцует с красивыми женщинами. Жанна наблюдает за ним.	Кульминация-источник	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом.	00.03.34
2	Сон Жанны. Ей снится Б. Адамс. Параллельно показаны будни психбольницы.	Тихая лирическая кульминация	Закадровое: у солирующей гитары звучат мотивы из песни	00.10.09
3	Жанна собирается выходить замуж за боевика. В белом платье и шляпе она уходит из психбольницы. Все ее провожают и желают счастья.	Лирико-психологическая в точке золотого сечения	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом.	01.01.13
4	Мчющийся поезд как реминисценция начала фильма. Жанна и все пациенты психбольницы сидят в вагоне и вместе с Жанной уезжают в поисках счастья.	Лирическая кульминация-эпилог	Внутрикадровое исполнение песни Б. Адамсом.	01.48.01

² Здесь и далее указан хронометраж фильма.

³ Песни А. Градского аранжированы композитором Д. Атовмяном.

Третий период творчества А. Кончаловского открывает трагикомедия «Куручка Ряба» (Россия, Франция, 1994). Время и место действия фильма – российская глубинка в 90-е годы XX века. Главная героиня фильма, «подружка курицы» как Ася Клячина сама себя называет, живет в глухой русской деревне, зарабатывая продажей яиц от курочки Рябы и самогона. Фильм обрамляют философские монологи Аси Клячиной, а прологом фильма служат кадры праздника первого хлеба из фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (СССР, Мосфильм, 1967). В «Куручке Рябе» использованы следующие песни: «Вологда», «Пусть бегут неуклюже», «Интернационал», «Марш авиаторов», «Бьется в тесной печурке огонь», а из телевизора звучат популярные песни 80–90-х гг., такие как «Увезите меня в Гималаи», «Бухгалтер», «Два кусочка колбаски», и, кроме того, частушки и народная песня «Во субботу, вечер поздний» (эта же песня звучит в «Истории Аси Клячиной...»). Все указанные композиции использованы внутрикадрово и воссоздают обстановку места действия картины.

В фильме «Глянец» (Россия, 2007) полижанровая основа представлена взаимодействием драмы и комедии. Воссоздание светской жизни начала 2000-х годов показано через восприятие главной героини – странной и непосредственной Гали, которая приехала из провинции и постепенно завоевывает Москву. В фильме практически нет индивидуализированного музыкального материала. Фоновая музыка, решенная в джазовой стилистике, сопровождает сцены светских вечеринок, показы мод. Однако две лирические кульминации – моменты, когда Галина вспоминает свое детство и видит молодую мать, – сопровождаются звучанием песни «Надежда» (комп. А. Пахмутова, сл. Н. Добронравова) в исполнении А. Герман. Ключевые слова припева песни («Надежда – мой компас земной, а удача – награда за смелость») выражают жизненную позицию героини и лирическую наполненность образа.

Фильм «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (Россия, 2014) – лирический эпос о русской глубинке. Отсюда неторопливость развертывания сюжета об обыденной жизни простых людей из заброшенной деревни Архангельской области, а также пейзажные зарисовки. Документальность происходящего воссоздается благодаря тому, что многие роли исполняют не профессиональные актеры, а жители этой деревни. Скупой музыкальный материал связан с внутрикадровым цитированием звуковых заставок к телепередачам («Модный приговор», «Время», «Жди меня», «Прогноз погоды») как характеристики современной эпохи. Песня в исполнении Натали «О, Боже, какой мужчина!» (муз. Н. Ру-

диной, сл. Р. Зименс) периодически звучит при появлении почтальона Алексея, выполняя функции ироничного лейтмотива главного персонажа фильма.

Таким образом, важной стилиевой чертой А. Кончаловского в музыкальном оформлении своих фильмов является введение песенных жанров в качестве музыкального материала, что прослеживается в разные периоды творчества режиссера. Вокальные жанры представлены песнями (эстрадными, массовыми, народными, рок-композициями), причем они выступают как заимствованным песенным материалом из произведений отечественных (композиторы Б. Мокроусов, В. Окорочков, А. Пахмутова, Н. Рудина, В. Шаинский, Ю. Хайт и др.), реже – зарубежных (Б. Адамс) композиторов и исполнителей, так и музыкой, написанной непосредственно к фильму. Жанр романса показан в дуэтом исполнении, что воссоздает традиции домашнего музицирования (романс «Я тебе ничего не скажу» в фильме «Дядя Ваня») или отсылает к традициям русской оперной классики (дуэт Лизы и Варвары из фильма «Дворянское гнездо» как аллюзия на дуэты из опер П. Чайковского, например, Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама», Татьяны и Ольги из оперы «Евгений Онегин»).

Песенный музыкальный тематизм приобретает в фильмах А. Кончаловского значение «драматургической темы», под которой подразумевается «...ключевая музыкальная тема, главная (и, как правило, единственная) в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражаются тема и идея фильма. Концентрированность в драматургической музыкальной теме идеи и содержания, выраженного средствами музыкальной выразительности в их взаимодействии с языковыми нормами других рядов медиатекста, – одна из форм “поведения” музыкальной темы, создающей монодраматургию» [5, с. 200]. Примеры «драматургических тем», выраженных через песню, есть в фильмах «Возлюбленные Марии» (песня «Глаза Марии»), «Дом дураков» (Песня «Have You Ever Really Loved A Woman?»), «Глянец» (песня «Надежда»).

Песенный тематизм выступает в роли лейтмотивов в таких фильмах, как «Сибиряда» (танго «Утомленное солнце» как лейтмотив любви) и «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» («О, Боже, какой мужчина!» как лейтмотив Тряпицына).

Песня или романс вводится как средство создания разных видов кульминаций. Через песню характеризуется эпоха и воссоздается эмоциональная атмосфера фильма. Все это указывает на драматургическую значимость песенных жанров в фильмах А. Кончаловского. Б. Асафьев

определяет драматургию как «мастерство, обладающее точным умением распределить средства выражения в соответствии с закономерностями человеческого восприятия» [6, с. 66]. Этими качествами направленности формы на восприятие обладают фильмы А. Кончаловского, насыщен-

ные песенным тематизмом, простота и доступность которого позволяют режиссеру и композиторам, работающим с ним, применять законы музыкальной логики на уровне драматургии и решения творческих задач в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кончаловский А.* 9 глав о кино и т. д. М.: Эксмо, 2013. 176 с.
2. *Артемьев Э.* Я считал, что в кино прошел все [записала Т. Егорова] // Музыкальная жизнь. 1998. № 1. С. 36–39.
3. *Шак Т.* Музыка как фактор стиля в фильмах режиссера А. Кончаловского // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность: материалы Междунар. научн.-практ. конф. Луганск: Книга, 2018. С. 100–110.
4. *Шак Т.* Музыка как компонент жанра экранизации в творчестве режиссера А. Конча-

- ловского // Музыкальная летопись российских регионов: материалы Междунар. научн.-практ. конф. Майкоп: Изд. «Магарин О. Г.», 2019. Вып. 9. С. 271–278.
5. *Шак Т.* Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. СПб.: Лань – ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 384 с.
6. *Асафьев Б.* О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. 376 с.

REFERENCES

1. *Konchalovskiy A.* 9 glav o kino i t. d. [9 chapters on cinema, etc.]. Moscow: Eksmo, 2013. 176 p.
2. *Artem'yev E.* Ya schital, chto v kino proshel vse [I thought that I had learnt everything about cinema] [written down by T. Yegorova] // Muzykal'naya zhizn' [Music life]. 1998. No. 1. Pp. 36–39.
3. *Shak T.* Muzyka kak faktor stilya v fil'makh rezhissera A. Konchalovskogo [Music as a factor of style in films directed by A. Konchalovsky]. Muzykal'noye obrazovaniye v kontekste polikul'turnosti: traditsii i sovremennost' [Musical education in the context of multiculturalism: traditions and modernity]: materialy Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Lugansk: Kniga, 2018. Pp. 100–110.
4. *Shak T.* Muzyka kak komponent zhanra ekranizatsii v tvorchestve rezhissera A. Kon-

- chalovskogo [Music as a component of the film adaptation genre in works by director A. Konchalovsky]. Muzykal'naya letopis' rossiyskikh regionov [Musical annals of Russian regions]: materialy Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Maykop: Izd. «Magarin O.G.», 2019. Vyp. 9. Pp. 271–278.
5. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta: Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino [Music in the structure of the media text: Based on materials of feature films and animation]. 2-ye izd., dop. St. Petersburg: Lan' –PLANETA MUZYKI, 2017. 384 p.
6. *Asaf'yev B.* O muzyke Chaykovskogo: Izbrannoye [About Tchaikovsky's music: Selected works]. Leningrad: Muzyka, 1972. 376 p.

Шак Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
Россия, 350072, Краснодар
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367

Tatyana F. Shak

Dr. Sci (Art Studies), Associate Professor,
Head of the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
shaktat@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7290-2367

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>

М. Т. АГИБАЕВА

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

МИФ ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ ВО ФРАНЦУЗСКИХ КАНТАТАХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Статья* посвящена интерпретации мифологической темы об Амуре и Психее в пяти светских кантатах французских композиторов первой половины XVIII века: Николя Бернье (1664–1734), Тома-Луи Буржуа (1676–1750), Жан-Батиста Морена (1677–1745) и Жан-Батиста Стюка (1680–1755). Кантаты анализируются с точки зрения трактовки сюжета и ее влияния на композицию. Наиболее традиционное строение основано на малой сцене «речитатив – ария», его изменение происходит путем сокращения или расширения, а именно введения аккомпанированного речитатива, инструментального вступления – прелюдии. Нормативное строение характерно для кантат «Le Triomphe de Psyché» («Триумф Психеи») Н. Бернье и «Psyché» («Психея») Т.-Л. Буржуа. Ненормативное строение проанализировано на материале кантат «Psyché et ses sœurs» («Психея и ее сестры») Ж.-Б. Морена, «Psyché» («Психея») Ж.-Б. Стюка, «L'Amour et Psyché» («Амур и Психея») Т.-Л. Буржуа.

Обращаясь к одному мифу, композиторы по-разному раскрывают его смысл и содержание

в зависимости от типа сюжета, характерного для той или иной кантаты. Наиболее органичен для несценического жанра обобщенно-мифологический сюжет с отсутствием развития, но репрезентацией ситуации, исходя из которой слушатель получает отсылку к мифу (кантаты Н. Бернье и сольная кантата Т.-Л. Буржуа). Кантата Н. Бернье «Триумф Психеи» посвящена преимущественно восхвалению Амура, а триумф Психеи сосредоточен в заключительной малой сцене. В диалогической кантате Т.-Л. Буржуа «Амур и Психея» сконцентрирована тема любви. Более развернутое содержание мифа раскрыто в диалогической кантате Т.-Л. Буржуа, сольной кантате Ж.-Б. Стюка, а наиболее драматургически сложна кантата для трех голосов «Психея и ее сестры» Ж.-Б. Морена. В содержательном отношении во всех кантатах прослеживаются аналогии из книг IV–VI «Сказки об Амуре и Психее» Апулея.

Ключевые слова: Амур и Психея, французская кантата, Николя Бернье, Тома-Луи Буржуа, Жан-Батист Морен, Жан-Батист Стюк.

Для цитирования: Агибаева М. Т. Миф об Амуре и Психее во французских кантатах первой половины XVIII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С.42–53.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>

* В статье частично использованы материалы выпускной квалификационной работы автора «Французская светская кантата 1700–1720-х годов: композиционно-стилистический аспект» (Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019).