

И. В. КОПОСОВА*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова***ПРОГРАММНОСТЬ И ЕЕ ТРАКТОВКА
В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДОМРЫ ГРИГОРИЯ ЗАЙЦЕВА**

Программность стала одной из характерных черт современной инструментальной музыки. В настоящей статье особенности взаимодействия программных средств разного рода показаны на примере произведений Григория Зайцева (род. 1983), а именно трех домровых сочинений, принадлежащих к наиболее значительной части творчества композитора, – музыке для народных инструментов: это соната-каприс «Иродиада» для малой домры соло (2010), концерт-симфония «Гранатовый сад» для малой домры и симфонического оркестра (2012) и соната «Tria Prima» для малой домры и баяна (2019). При анализе названных сочинений ставились вопросы об особенностях программы, вариантах ее представления и функционирования в музыкальном тексте. Накопленные наблюдения позволили прийти к выводу о том, что, с одной стороны, композитор трактует программу и ее возможности достаточно традиционно, активно обращаясь к сложившимся в истории музыки средствам картинной и сюжетной программности. С другой стороны, опусы Г. Зайцева имеют ряд специфических особенностей. Используемый композитором комментарий в силу разных причин уходит от однозначности, благодаря чему в восприятии каждого опуса задается установка на активную исполнительскую, слушательскую, исследовательскую интерпретацию. Размах программных замыслов становится одним из средств, позволяющих достичь глубины и концепционности используемых жанров – сонаты и симфонии. Программа становится стимулом для расширения привычной домровой образности и обогащения исполнительских приемов, применяемых в репертуаре инструмента. Наконец, программные заголовки репрезентируют самобытность композитора и, в частности, дают определенные основания считать Зайцева автором, отражающим дух эпохи метамодерна, что выражено в близости его творчеству таких установок, как возрождение искренности, нарратива, неоромантизма.

Ключевые слова: Григорий Зайцев, программная музыка, соната-каприс «Иродиада», концерт-симфония «Гранатовый сад», соната «Tria Prima», метамодерн.

Для цитирования: Копосова И. В. Программа и ее функции в сочинениях для домры Григория Зайцева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 13–24.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_13

I. KOPOSOVA*A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory***PROGRAM AND ITS INTERPRETATION
IN THE WORKS FOR DOMRA BY GRIGORY ZAITSEV**

Program has become one of the characteristic features of modern instrumental music. The features of the interaction of different kinds of programs are shown in the article on the example of the music by Grigory Zaitsev (born 1983). We have considered three compositions for domra belonging to the most significant part of Zaitsev's work – music for folk instruments: Sonata-caprice "Herodias" for small domra solo (2010), Concert-symphony "Pardes rimonim" for small domra and symphony orchestra (2012) and Sonata "Tria Prima" for small domra and bayan (2019). In the analysis the author raised the questions about the features of the program, its variants and functions in the musical text. Accumulated observations allowed us to conclude that the composer, on the one hand, interprets the program and its possibilities quite traditionally, he actively turns to the commonly used in the history of music visual arts (pictures and paintings) and verbal plots. On the other hand, the composer's opuses have a number of specific features. His commentary, for various reasons, is quite ambiguous, so that each opus is open to an active interpretation of a performer, a listener or a researcher. The wide scope of program ideas becomes one of the means to achieve the depth and conceptuality of the used genres – sonata and symphony. The program becomes an incentive to expand

the usual thematic sphere of domra music and expand the performing techniques used in the repertoire of the instrument. Finally, the program titles represent the composer's identity and, in particular, give certain grounds to consider Zaitsev an author, who reflects the spirit of the meta-modern era, which is manifested in his proximity to such ideas as the revival of sincerity, narrative and neo-romanticism.

Keywords: Grigory Zaitsev, program music, Sonata-caprice "Herodias", Concert-symphony "Pardes rimonim", Sonata "Tria Prima", meta-modern.

For citation: Kopusova I. Program and its interpretation in the works for domra by Grigory Zaitsev // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 4. Pp. 13-24.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_13



Григорий Зайцев (род. 31 января 1983) – фигура многогранная. Музыкант известен как пропагандист новейших произведений в профессиональной и любительской среде, создатель ансамбля «Свобода звука»¹ и автор цикла видеолекций о современной музыке и музыкальной эстетике «Будез-Ликбез»²; как культуролог, много лет ведущий масштабный проект по изучению истории и философии карт Таро³, и музыковед-исследователь, автор ряда научных статей и кандидатской диссертации на тему «Полифоническая техника в струнных квартетах Н. Я. Мясковского»⁴. Но главное, Зайцев – один из наиболее заметных молодых отечественных композиторов⁵, автор более ста опусов разных жанров и для разных составов – от концертов и развернутых оркестровых пьес до ансамблевых и сольных сочинений⁶. Творчество данного композитора самобытно, оно стало своеобразной «точкой схода» разнонаправленных интересов. Покажем это на примере музыки для народных инструментов – одной из областей, наиболее активно пополняемых сочинениями.

Эстетическую привлекательность вышеназванной сферы в одном из интервью Зайцев объяснил так: «Когда я впервые услышал звучание народных инструментов как чистый тембр, вне традиционного контекста его бытования, то я понял, какое это колоссальное "непаханое поле". Это возможности, которые никогда не использовались...» [1]. Сочинения для народных инструментов Зайцев стал систематически создавать с 2006 года, когда вышла в свет соната для домры и фортепиано «Посвящение Паулю Хиндемитту»; всего же с тех пор было сочинено более 30 произведений для баяна, балалайки, ансамбля и оркестра русских народных инструментов, но главным образом – для домры (их более 20)⁷.

Домровая часть творчества несет на себе печать композиторских устремлений. «Я всегда старался и стараюсь, – утверждает Зайцев, – не повторяться, не использовать второй раз уже апробированные решения. Это сложно, но только так каждая партитура становится самобытной» [2]. В результате подобного подхода среди

сочинений композитора, предназначенных для домры, немало таких, которые открывают новые пути: Зайцеву принадлежат первые опусы для народных инструментов, связанные с эстетикой минимализма («Русский контрапункт» для малой домры, домры примы, альтовой домры, басовой домры и балалайки контрабас, 2007) и «новой простоты» («Musica trista» для малой домры и оркестра, 2007, ред. 2012) или же использующие электроакустику («Гоэтия» для малой домры, ударных и электроники, 2013); им также написаны первая сольная соната для домры (Соната-каприз «Иродиада» для малой домры соло, 2010) и наиболее масштабный из существующих концертов для домры и оркестра русских народных инструментов «Гранатовый сад» (2013).

В музыке для домры, равно как и во всем своем творчестве, Зайцев тяготеет к программности: произведения зачастую имеют заглавия, нередко опираются на довольно пространственный словесный комментарий, иногда, помимо слова, привлекают в свое пространство изобразительные средства. Как трактована программа в произведениях Зайцева? Какую роль или роли она выполняет? В поисках ответа на поставленные вопросы мы остановились на трех программных опусах композитора, имеющих несходный жанровый статус и написанных на протяжении 2010-х гг.: это Соната-каприз «Иродиада» для малой домры соло (2010), Концерт-симфония «Гранатовый сад» для малой домры и русского народного оркестра (2013) и Соната «Tria Prima» для малой домры и баяна (2019). Предполагаем, что указанные сочинения представляют собой достаточный материал для размышлений в интересующих нас направлениях.

Соната-каприз «Иродиада» обращена к женскому образу, который в истории искусства трактуется как один из наиболее зловещих. С именем Иродиады связано усекновение главы Иоанна Крестителя, который, согласно Евангелию, обличал несправедную связь Иродиады с братом собственного мужа Иродом Антипа. Коварная женщина настаивала на казни Иоанна и добилась своего: танцевавшая перед Иродом

дочь Иродиады Саломея по наущению матери потребовала и получила в награду за свой танец голову пророка.

В произведениях искусства образ Иродиады не получил столь многочисленных и разнообразных интерпретаций, как образ ее дочери Саломеи⁸: в большинстве случаев указывается причастность Иродиады к казни Иоанна Крестителя, однако избираемые авторами ракурсы оказываются индивидуальными. Например, Г. Флобер первоначально связывал замысел своей повести «Иродиада» (1877) с Иоанном Крестителем, но в процессе работы его целиком захватил «хищный образ неукротимой, коварной Иродиады» (цит. по: [3, с. 98]). Писатель реконструировал психологический портрет героини, которая в данном произведении изображена как женщина, жаждущая отмщения. Кульминацией повести становится сцена танца и финал – демонстрация головы Иоанна Саломее и всем присутствующим на пиру у Ирода Антипы. На картине И. Крамского (1886) запечатлен иной момент: казнь уже свершилась, Иродиада, оставшись наедине со своим «трофеем», с торжеством смотрит на лежащую на блюде голову пророка. Выстроив свою композицию на противопоставлении грузной женской фигуры утонченному, невыразимо прекрасному лику Иоанна Крестителя, художник словно задает вопрос: что сильнее – дух или плоть?

Какой же взгляд на образ Иродиады предлагает Зайцев? Оформление сонаты сразу выводит на первый план героиню сюжета: на титульном листе вместе с названием автор поместил выполненную в сюрреалистическом стиле одноименную картину Сальвадора Дали (1937). Он полон ярких сравнений, прорисовывающих черты коварной женщины: «...На ней клеймом горит таинственная ночь! / Крыло ее в крови, а волосы как змеи...»⁹. Облик Иродиады передает и главная тема сочинения (тт. 1–29, Пример 1).

Ключевая интонация темы собрана из решительного полнозвучного унисона (прима + октава) и размашистого движения на тремоло (ремарка *poco legato ma attivamente* – «несколько связывая, но активно, энергично»). Тема изложена в простой трехчастной форме с динамизированной репризой. В середине переосмысляются интонации начала: динамика раздела с *ff* меняется на *pp*, «примо-октавы» заменяются на осторожные, взятые на пиццикато тритоны без акцента, следующие за ними восьмые исполняются сперва *legatissimo*, затем *dolcissimo*. Мы видим иную сторону главного образа: из решительной героиня превращается в кроткую, она уже не требует, а просит. Однако в репризе напор высказывания усиливается: примы и ок-

тавы возвращаются в двойном объеме (в каждом такте добавляется широкий акцентированный форшлаг на *ff*), к восьмым добавляется второй голос. Репризу завершает экспрессивный нисходящий пассаж, выполненный двойными нотами, кульминацией которого становится алеаторическое ускорение. Тему завершает яркая эмоциональная точка – диссонирующий аккорд, взятый на *sforzando*.

Главной теме сонаты противостоит побочная (тт. 30–53, Пример 2). Благодаря сумме использованных средств: характерной нюансировке (*religioso, pp*), опоре на движение параллельными квинтами, напоминающее в данном контексте о жанре органума, – звучание данной темы можно соотнести с образом Иоанна Крестителя.

Центральный раздел сонаты связан с развитием и поэтапно движется к итогу – репризе, являющейся кульминацией сочинения. Здесь практически безраздельно властвует главная тема, облик которой в сравнении в предшествующем изложении еще более динамизирован: расширены диапазон и интервальная плотность, вновь усилена динамика. От темы Иоанна в репризе остается только «тень» – тревожные трели на квинтах (т. 149).

В итоге содержание сонаты может быть понято как тесно связанное с евангельским сюжетом, в соответствии с которым, характерные черты обеих тем и происходящие с ними метаморфозы (торжество главной и существенное редуцирование побочной в репризе) наполняются вполне конкретным смыслом. Вместе с тем, композитор подчеркивает, что его больше волновала не «типичная интерпретация образа Иродиады», а ситуация, в которой оказалась героиня. Далее Зайцев пишет: «Меня давно уже интересовал этот персонаж как историческая (не библейская) фигура» [4]. Упомянутые высказывания возвращают нас к вопросу о намерениях композитора; пытаясь их обозначить, следует вернуться к элементам, предвещающим текст сонаты, поскольку и эпиграф, и использованная иллюстрация как части паратекста не столько служат для указания на предмет программы, сколько отвечают за создание ракурса ее восприятия.

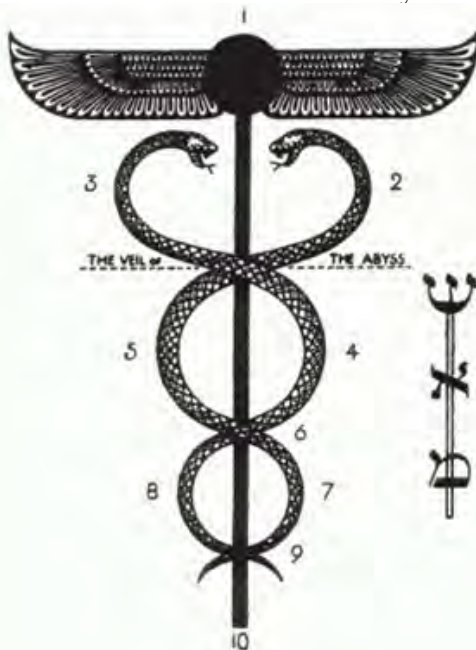
Сюрреалистическая картина Дали, наполненная фантазмагорическими объектами, заставляет зрителя мучительно искать варианты интерпретации самого образа героини или мотивов, связанных с ним. Аналогичное действие может вызвать и эпиграф, вернее, сопряженное с ним ассоциативное поле. Малларме принадлежит оставшаяся неоконченной поэма «Иродиада» (1871), в которой образ героини представлен в трактовке, далекой от теологической или мифологической. Данный образ, превращенный

в символ, становится «предельно многозначным и вбирает в себя как абстрактные понятия и философские категории (Красота, Невинность, Идеал, Небытие), так и alter ego самого Малларме и художника вообще» [5]. Следовательно, оба названных элемента паратекста запускают механизм интерпретации содержания того сочинения, которое они предваряют. Думается, данная позиция очень близка Зайцеву.

Программа *Концерта-симфонии «Гранатовый сад»* восходит к иной области и резонирует эзотерическим увлечениям композитора. В основу произведения лег один из ключевых мифологических сюжетов, связанный с мотивом сотворения мира и переданный средствами каббалистической символики цфатской школы XVI столетия и трактата «Pardes rimonim» Моше Кордоверо¹⁰, который и послужил названием для этого сочинения.

Программа опуса вновь представлена многоаспектно – не только в вербальной, но и в живописной форме. На обложку партитуры на сей раз помещено изображение кадуцея – оплетенного змеями жезла с крыльями и наконечником в виде шара – символа, который встречается во многих мифологиях и религиях и трактуется как один из вариантов диаграммы Древа Жизни (Рисунок 1¹¹). Данный образ наделен ключевым значением в литературной программе концерта.

Рисунок 1
Г. Зайцев. Концерт-симфония
«Гранатовый сад»
Титульный лист



Словесное выражение программы более обстоятельно, чем в сонате: заглавия здесь предпосланы не только целому, но и частям сочинения.

Названия представлены на иврите и в кириллической транслитерации, все они восходят к Каббале и мало что говорят непосвященному, поэтому концерт открывается довольно подробным авторским комментарием, разъясняющим значение каждого заголовка и общее содержание частей (Таблица 1). При этом язык комментария метафоричен и содержит немало специфических понятий (например, «клиппот», «парцуфим», «тиккун»). В результате программный слой в полной мере сохраняет в сочинении дух эзотерического учения.

В тексте программы выделены три части (или секции, согласно авторской версии), с каждой из которых связан свой логический этап в общей сюжетной канве. Функцию завязки выполняет первая часть, передающая «сотворение первичного макрокосма»; вторая часть выступает в роли развития действия и изображает «крушение созданного мира»; наконец, финал, рисующий «исправление» и перерождение мира, становится кульминацией-развязкой. Как соотносится охарактеризованная программа со звучанием музыки?

С одной стороны, опора на расширенный состав оркестра, в котором использована группа ударных, усиленная многочисленными характеристическими тембрами (темпл-блоки, бар чаймс, гуиро, флексагон и др.), предрасполагает к звукописи, и музыкальное изложение воспринимается как цепь ярких звуковых картин, передающих ключевые образы программы. Однако, наряду с живописным, здесь очевиден и сюжетный подход, поскольку в композиции используются приемы, создающие в концерте своего рода нарратив. К таковым отнесем соединение всех частей темой вступления, обращение к формам, связанным с неоднократным тематическим повтором¹², образную трансформацию тем в процессе развития¹³. Объединяясь, перечисленные средства позволяют воспринимать музыкальное изложение как последовательно разворачивающийся сюжет, связь которого с предпосланной программой, тем не менее, не так однозначна, как в «Иродиаде». Аналогии между словесным и музыкальным рядами проступают в основном при обсуждении тематической и конструктивной организации крайних частей. Первая из них, следуя логике сонатной формы, постепенно движется к своей кульминации – в этой роли, как и в «Иродиаде», выступает репризный раздел, содержание которого также заставляет вспомнить сонату: главная тема обретает динамизацию (в данном случае средством достижения является смена инструментального облика – от соло к tutti оркестра), а побочная не просто усекается, но пропускается вовсе. Неполнота ре-

призы помогает ощутить хрупкость «первичного макрокосма», предвосхищает его крушение. Финал концерта организован необычно: тематически несамостоятельный, почти целиком выстроенный на основе музыки из I части (в финале вариантно воспроизводится существенный фрагмент указанной части – от побочной темы в экспозиции до репризы, восстанавливающей свой полный объем). Тематическая общность подчеркивает смысловую связь между крайними частями, а главное – дает возможность передать идею воссоздания разрушенного мира, о которой повествует программный комментарий.

Словосочетание «*Tria Prima*», вынесенное в заголовок последнего из анализируемых нами сочинений – трехчастной *Сонаты для малой домры и баяна*, также относится к области эзотерического знания и указывает на триаду главных элементов-символов (из учения алхимиков), которые кратко охарактеризованы в рукописи¹⁴. «Согласно Парацельсу, – пишет композитор, – есть три первопринципа (лат. *Tria Prima*): Ртуть / Меркурий (все объединяющий), Сульфур (все воспламеняющий) и Соль (все утверждающая)»¹⁵. Хотя части указанной сонаты не имеют названий, их количество аналогично числу элементов *Tria Prima*, что дает возможность связывать каждую часть с одним из упомянутых символов. Общий характер музыки не противоречит такой гипотезе: цикл обрамлен движениями в сдержанных темпах (текучая Ртуть и твердая Соль), в центре сочинения находится быстрая скерцозная часть – именно такой «воспламеняющийся» стремительный характер должна иметь энергичная Сера (Сульфур).

Как и в «Гранатовом саде», программа вновь «режиссирует» выбор и трактовку использованных в сонате форм (Таблица 2). При этом упомянутое в данном случае свойство выражено гораздо рельефнее. Часть I «*Tria Prima*», соответствующая элементу «Ртуть / Меркурий», складывается как четырехголосная четверная фуга с совместным экспонированием тем. Обращение к столь редко используемой полифонической конструкции основано на понимании первого элемента триады как «все объединяющего». Данная трактовка и побудила композитора применить форму, суть которой определяет полимелодический контрапункт четырех тем. Показательно также необычное темповое обозначение части (*Lento cariccioso*), объединяющее далекие, несочетаемые начала, – обозначение, которое коррелирует с содержательной идеей части и, одновременно, со свойствами ртути – жидкого, текучего металла.

Композиция I части ограничивается основными проведениями четырех тем¹⁶, что дает основание определить данную форму как фугато.

Внутренняя незавершенность такой конструкции становится одной из причин связи первой и второй частей; в ряду других – исполнение частей *attacca* и их тематическая общность: вторая часть также решена как четырехголосная фуга, но не сложная, а простая, причем ее тема заимствована из только что отзвучавшего раздела.

В целом темы сложной фуги по своему числу и характеру выдерживают аналогии с четырьмя типами человеческого темперамента (такое соответствие пролегал в русле интересов алхимиков). Первая тема объединяет два разнородных элемента, один из которых связан с восходящим движением по тоническому квартсекстаккорду, изложенному крупными длительностями, а второй, стремительно взлетая отрывистыми 32-ми, завершается звуковысотным и динамическим спадом. В целом, порывистый и энергичный облик данной темы соответствует характеру сангвиника. Опора на единую ритмоформулу «♩+♩» придает второй теме танцевальность, текучесть и чувственность. Крайние разделы данной темы выдерживают указанную формулу, а середина представляет ее в учащенном движении восьмыми. Эту тему можно связать с меланхолическим характером. Третья тема отличается сугубо инструментальным интонированием, с отрывистыми октавными скачками-всполохами, получающими лаконичные «ответы» в диапазоне малой секунды. Данная тема передает характер, близкий страстному и спонтанному холерику. Наконец, четвертая тема в наименьшей степени подвержена драматическим порывам, набирая, как и две первые, высоту и силу звука, но плавно и последовательно. Образ четвертой темы вызывает ассоциации с флегматичной расчетливостью и неторопливостью (Пример 3).

В основу быстрой части сонаты легла третья из описанных тем, которая наилучшим образом подходит для выражения духа Серы – элемента, ответственного за жар и воспламенение. Указанной сущности также соответствуют быстрый темп и активность динамического и композиционного развития: перемещаясь каждый раз в новые тональности, тема фуги проходит в основном и обращенном виде, звучит в усечении и в микстурах (Таблица 3).

Финал сонаты – пассакалия – изложен в форме вариаций на *basso ostinato*, свойственной данному жанру. Анализируемый раздел «изживает» контраст двух первых частей, выводя их композиционные идеи (опору на полифоническое развитие, использование прямого и обращенного вариантов темы и др.) на иной уровень. Избранная последовательность полифонических частей не соответствует принятой в художественной практике: в сонате Зайцева сначала приведены фуги,

затем пассакалия, а не наоборот, как в традиционных полифонических циклах, например в знаменитой пассакалии с фугой c-moll И. С. Баха. Вероятно, данная особенность также предопределена программой. Форма пассакалии, фундаментом которой стала повторяющаяся тема, проводящаяся в нижнем пласте фактуры, оказалась способной передать суть третьего элемента *Tria Prima* – «все утверждающей» Соли¹⁷.

Отмеченные характеристики убеждают в особом взгляде композитора на потенциал известных полифонических форм. Обладая ясной структурой, они выполняют в сонате ярко выраженную конструктивную функцию. Вместе с тем, благодаря комплексу семантических признаков, связанных с фугой и вариациями на неизменный бас, данные формы становятся важным проводником содержания, заложенного в программе сочинения.

Проделанный анализ позволяет делать следующие выводы. Во-первых, в опусах Григория Зайцева обнаруживается несколько способов презентации программного замысла, который может иметь исключительно вербальное выражение («*Tria Prima*») или же сопрягать слово и визуальное начало («Иродиада» и «Гранатовый сад»). Степень подробности словесной программы также несходна: в случае с общеизвестным сюжетом, представленным в «Иродиаде», композитор лишь намечает образно-сюжетное поле средствами заголовка и поэтического эпиграфа; в сочинениях же, обращенных к малознакомой для широкого слушателя эзотерической тематике, используется более подробный разъясняющий комментарий. Разный характер презентации программы, без сомнения, подчеркивает индивидуальный облик каждого опуса.

Представляя программу неотъемлемой частью смыслового пространства сочинения, композитор, вместе с тем, четко определяет для себя ее место и роль: «Названия я даю, как правило, либо в середине работы над музыкой (чаще всего именно так), либо даже после окончания сочинения. Я просто подбираю некое наименование, которое позволило бы публике проще воспринимать звуковое полотно... Авторская ремарка или даже “программа” – это лишь одна из граней музыкального сочинения, наиболее простая для восприятия» [6]. Следовательно, программу Зайцев мыслит вполне традиционно, понимая ее как своего рода нить Ариадны, которая позволяет «приблизить» к слушателю содержание музыки.

В самом общем плане средства, которыми пользуется композитор, также вполне традиционны. Как известно, в искусстве прошлого сформировалось несколько видов программности, которые в трудах отечественных ученых (в пер-

вую очередь Ю. Н. Хохлова) определены как программность картинная, обобщенно-сюжетная и последовательно-сюжетная [7, стб. 444]. В зависимости от особенностей замысла, от степени его вербальной конкретизации, Зайцев прибегает к использованию каждого из указанных видов. С одной стороны, композитор явно стремится отразить этапы вдохновившего его сюжета, очерчивая последний обобщенно (подобный подход наблюдается в «Иродиаде», где показаны два образа и результат их противостояния) или более последовательно (так происходит в «Гранатовом саде», к чему предрасполагает сам текст программы). С другой стороны, при обрисовке отдельных образов композитором применяется характерная для картинных программ звукоизобразительность, приемы которой в «Иродиаде» и «Гранатовом саде» более привычны: композитор обращается к выразительным возможностям элементов музыкального языка – интонационным, тембровым, агогическим и т. д. В «*Tria Prima*» подход к звукоизобразительности более индивидуален: для передачи конкретных образов использован семантический потенциал полифонических музыкальных форм – простой и сложной фуги, а также пассакалии.

Вместе с тем, программность в рассмотренных сочинениях обнаруживает ряд специфических свойств. Так, «разъясняющее слово» во всех опусах в силу разных причин утрачивает однозначность восприятия, что в «Гранатовом саде» и «*Tria Prima*» происходит вследствие специфики отображаемых образов, их принадлежности сфере эзотерического знания, а в «Иродиаде» – из-за особенностей элементов паратекста, участвующих в оформлении сочинения. Уход от конкретности в каждом случае настраивает на процесс активной интерпретации музыкального содержания.

Отметим, что программа и задаваемое ей смысловое поле способствуют полноценной реализации жанрового статуса каждого из сочинений. Например, лаконичная сольная пьеса продолжительностью всего около семи минут (именно так может трактоваться «Иродиада») во многом благодаря отсылкам к библейскому сюжету обретает концепционность, серьезность содержания, идейную значительность музыки. Указанные свойства в качестве характерных для сонаты как жанра называет О. В. Соколов [8, с. 81]. Внемузыкальные ряды «Гранатового сада» и «*Tria Prima*» аналогичным образом поддерживают и утверждают размах используемых жанров: в одном случае симфонии, в другом – сонаты.

Кроме того, программы всех проанализированных нами сочинений благоприятствуют пополнению домрового репертуара нехарактер-

ной для него образностью, а домровая техника обогащается новыми исполнительскими приемами. В частности, показательное использование в сонате «Иродиада» двухголосия, которое появляется здесь неоднократно и создается разными способами: сочетанием тремоло на двух струнах с пиццикато левой рукой (тт. 36–42), сочетанием тремоло и стаккато с динамическим разделением инструментальных партий (тт. 44–48) и т. д. В этом же опусе применены балалаечное вибрато на двойных нотах (тт. 67–72) и трель тэппингом, заимствованная из гитарного репертуара (т. 157).

Наконец, избираемые программы запечатлевают различные грани композиторской индивидуальности. Каким предстает в своей музыке Григорий Зайцев? В первую очередь, мы видим его автором, мировоззрение которого глубоко укоренено в романтической культуре (об этом говорят и склонность к синтезу искусств, масштабным замыслам, философским и эзотерическим темам, и многочисленные композиционные особенности – от использования смешанных жанров до тяготения к индивидуализированной трактовке привычных структурных схем). Вместе с тем, перед нами, вне сомнения, раскрывается современный художник. Может ли быть иначе? Пожалуй, нет. Зайцев утверждает, что «автор полностью включен в тот контекст, в котором он живет, в котором он работает <...> “авторское” – это один из взглядов, который возможен в конкретную эпоху, один из вариантов видения, которые эта эпоха позволяет осуществить» [6].

Уместно ли в таком случае причислять Григория Зайцева к метамодернистам, коль скоро сейчас утверждается позиция: дух сегодняшнего искусства связан с метамодерном? С одной стороны, есть определенные доводы в пользу положительного ответа на поставленный вопрос. Композитору близки такие называемые исследователями маркеры метамодерна, как «возрождение искренности, надежды, романтизма, аффекта и потенциала грандиозного повествования, нарративов и универсальных истин» (Люк Тернер [9]), или «определенная демократизация языка музыкальных посланий» (А. Крылова [10]), вследствие чего показательны аналогии с минимализмом, нередко возникающие при описании

музыки Зайцева (см.: [6]). С другой стороны, сам композитор говорит, что не любит «термин “метамодернизм” хотя бы потому, что это слово имеет очень много значений» [Там же]. Вместо данного термина Зайцев использует понятие «второй постмодерн», поскольку убежден, что «...наша современная эпоха – это радикальная мутация постмодерна» [Там же]. Как ни странно, мнение композитора коррелирует с мнением Р. Аккера и Т. Вермюлена, теоретиков метамодерна: «Мы не утверждаем, что все постмодернистские тенденции завершены и окончены. Но мы полагаем, что большинство из них принимают иную форму, и что более важно, новый смысл, новое значение и направление» [11]. Следовательно, окончательный ответ о включенности творчества Зайцева в парадигму метамодерна будет возможно получить, лишь когда концепция данного явления обретет четкие контуры.

Подводя итог нашим наблюдениям, мы можем утверждать, что программность, будучи одним из стилиобразующих признаков сочинений Григория Зайцева, получает в его творчестве многообразную трактовку. Опусы композитора, с одной стороны, суммируют сформировавшиеся в истории средства картинной и сюжетной программности, с другой же, обнаруживают новые возможности программной музыки. Используемый композитором комментарий в силу разных причин уходит от однозначности, благодаря чему в восприятии каждого его произведения задается установка на активную исполнительскую, слушательскую, исследовательскую интерпретацию. Размах программных замыслов становится одним из средств, позволяющих достичь глубины и концепционности жанров сонаты и симфонии, используемых Зайцевым в анализируемых сочинениях. Программа становится стимулом расширения привычной домровой образности и обогащения исполнительских приемов, применяемых в репертуаре инструмента. Наконец, программные заголовки репрезентируют самобытность композитора, его взглядов, творческих и эстетических установок и ориентиров. Все это вкуче убеждает в неисчерпаемости художественного потенциала программной музыки как явления и объясняет его востребованность в современной композиторской практике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ансамбль был создан в 2011 г. с целью исполнения новейшей отечественной и зарубежной музыки и имел мобильный состав, меняющийся в зависимости от требований конкретного произведения. С 2016 г. ансамбль «Свобода звука» считался официальным коллективом МГИМ им. А. Г. Шнитке, а в сентябре 2017-го прекратил свое существование.

² В рамках проекта, запущенного в сентябре 2016 г. и существующего до сих пор, были подготовлены 24 лекции, посвященные как отдельным композиторам, так и вопросам теории и эстетики современной музыки. Названные лекции доступны по ссылке: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAb9SINgRR0qZ8xbh5xpPXMf71qYHeZGd>.

³ К настоящему времени подготовлено и издано четыре книги – «Лики Мистерий» (2015), «Таинство пути» (2017), «Бездны и Выси» (в 2 частях, 2018–2020).

⁴ Диссертация была написана под руководством Е. В. Вязковой, профессора кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных; защищена в 2013 г.

⁵ Первоначально Зайцев обучался композиции в Новосибирской государственной консерватории (класс Ю. Юкечева), а завершил свое образование в Российской академии музыки им. Гнесиных (2008, класс композиции и инструментовки К. Волкова).

⁶ Наиболее полный список сочинений Зайцева представлен на персональном сайте композитора (см.: <https://sites.google.com/site/grigoryzaytsevcomposer/works/socinenia>).

⁷ Большинство сочинений для народных инструментов создавались в контакте с исполнителями А. Скрозниковой, К. Фиш, А. Зеляниной (домра), М. Власовой (баян), А. Горбачевым (балалайка).

⁸ Различные трактовки образа Саломеи в истории культуры обобщает книга Р. Нежинской «Саломея. Образ роковой женщины, которой не было», где также поднимается вопрос об исторической достоверности данного персонажа.

⁹ Впрочем, данные строки ассоциируются с образом Иродиады лишь вне контекста стихотворения. Самим автором они связываются с размышлениями об истоках творчества, о судьбе поэта и его наследия.

¹⁰ Моше бен Яков Кордоверо (1522–1570) – один из лидеров еврейских эзотерических школ в Палестине XVI века, относится к числу наиболее влиятельных представителей поздней Каббалы.

¹¹ Конкретное изображение кадуцея композитор взял из «Книги Тота» английского писателя и оккультиста А. Кроули, посвященной картам Таро.

¹² В основе крайних частей лежит индивидуально трактованная сонатная форма, средняя часть близка барочной концертной форме.

¹³ Например, главная тема первой части в экспозиции представляет собой лирический монолог (исполняется солирующей домрой), а в репризе проводится оркестром *tutti*, приобретая гимнические черты.

¹⁴ Заметим, что композиторский взгляд на каждый из данных элементов не совсем совпадает с утвердившимся в научных источниках. Как пишет М. Фиалко, согласно Парацельсу, элементы *Tria Prima* – это базовые составляющие, присущие каждой вещи в мире: Меркурий – дух, летучие жизненные флюиды, пассивное женское начало; Сера – организационный принцип связи души с телом, активное мужское начало; Соль – объединяющее материально-телесное начало, придающее вещам твердость (подробнее см.: [12]).

¹⁵ Зайцев Г. *Tria Prima*: Соната для малой домры и баяна: в 3 ч. Рукопись, 2019. С. 1.

¹⁶ Каждое проведение состоит из 7 тактов, в которых темы имеют разную длину, что в сочетании с индивидуальностью их характера способствует дифференциации тем при совместном звучании.

¹⁷ Опорным тоном темы пассакалии является звук G, в чем можно усмотреть дополнительный аргумент в пользу соответствия III части сонаты третьему элементу *Tria Prima*: в русском языке оба слова (одно дает название звуку *соль*, а другое – химическому веществу, которому посвящена часть) являются омонимами.

● ─────────── ПРИЛОЖЕНИЕ ─────────── ●

Пример 1
Г. Зайцев. Соната-каприс «Иродиада».
Главная тема

agitato e molto rubato ♩ ≈ 70

trem. (poco legato ma attivamente)

f *molto rubato sempre* *sim.*

Строй: (d1, a1, d2)

non trem.

mf *legato mp poco dolce* *poco accel.* *poco rall.*

attivamente

subito f *rubato* *poco rall.*

Пример 2
Г. Зайцев. Соната-каприс «Иродиада».
Побочная тема

30 *tranquillo* $\approx 60-65$
sul d1, a1 (sul tasto molto)

pp religioso

sul a1, d2
p
pizz. m.s.
mp

37 *rall.* *ten.*
ppp

Пример 3
Г. Зайцев. Соната «Tria Prima».
I часть. Основное построение

Домра

Lento capriccioso ≈ 35

mp
Тема 3

Баян

mp
Тема 1

Тема 2

Д.

Тема 4

Б.

Таблица 1
Г. Зайцев. Концерт-симфония «Гранатовый сад».
Авторский комментарий

Сочинение опирается на каббалистическую символику цфатской школы XVI столетия, в том числе – трактат Моше Кордоверо «Pardes gimonim». Концерт-симфония состоит из трех секций, следующих без остановок:

I. Адам Кодмон – первоначальный человек (или, более точно, первоначальный мир). Сотворение первичного макрокосма, или Древа Жизни (сосудов божественного света), – прообраза всего сущего.

Творчество композиторов XX–XXI веков

II. Шевират ха келим – разбиение сосудов. Крушение только что созданного мира. Вселенская катастрофа, в результате которой искры божественного света рассеялись по миру, а из осколков разбитых сосудов образуются клиппот – потенциальный источник мирового зла.

III. Тиккун ха олам – исправление мира. Инструментом исправления мира служит божественный свет, который исходит из высших частей мира, не затронутых катастрофой. Данный процесс способствует образованию парцуфим – ликов нового перерожденного мира. После образования нового макрокосма процесс тиккун практически завершается, но заключительные действия предоставляется совершить каждому человеку: помочь отыскать и вознести к истоку искры божественного света, рассеянные по всему бренному миру.

Таблица 2
Г. Зайцев. Соната «Tria Prima».
Общая композиция

№ части	темп, уд/м	форма и жанровая основа
I	Lento capriccioso, ♩. = 35	четверное фугато с совместным экспонированием
II	Presto, ♩ = 130	скерцо в форме четырехголосной фуги
III	Pesante, ♩ = 65	вариации на basso ostinato, пассакалия

Таблица 3
Г. Зайцев. Соната «Tria Prima».
II часть. Схема

	строгая часть (тт. 1–11)					свободная часть (тт. 12–20)						
I голос					Т							
II голос			Т					Т				Т _{ус}
III голос		О					Т			И ₃ ¹		Т _{ус}
IV голос	Т						Т					Т _{ус}
тональность	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>A</i>		<i>a</i>		<i>cis</i>	<i>Cis</i>	<i>Cis</i>			<i>g</i>

	свободная часть (тт. 21–88)														
I					Т~						Т				
II			Т~					Т			Т		Т		Т
III		Т~								Т					
IV				Т~			Т		Т~					Т	
тональность	<i>a</i>	<i>a</i>		<i>d</i>	<i>a</i>		<i>e</i>		<i>e</i>	<i>E</i>	<i>e</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>e</i>

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорий Зайцев: «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден» (интервью с О. Семеновым) // Народник. 2008. № 4. URL: <https://www.sites.google.com/site/grigoryzaytsevcomposer/press/zurnal-narodnik-2008-g-4-j-vypusk> (дата обращения: 01.07.2022).
2. Григорий Зайцев: «Моя новая партитура посвящена белгородским музыкантам» (интервью с Е. Почерниной). URL: <https://muzkarta.info/statya/grigory-zaytsev-moya-novaya-partitura> (дата обращения: 01.09.2022).
3. Решетов В. Г. «Иродиада» Гюстава Флобера: воплощение замысла // Вестник ВГУ (Вятка). 2016. № 4. С. 98–106.
4. Зайцев Г. С. «Иродиада» (2010) – мировая премьера. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2010-09-10-18461> (дата обращения: 01.09.2022).

5. Ключкина А. В. Творение мифа и миф творения в произведениях Стефана Малларме. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kliukina_Myth_Creation/ (дата обращения: 01.09.2022).
6. Григорий Зайцев: «Быть собой здесь и сейчас» (интервью с Е. Чуриловой). URL: <https://musicseasons.org/byt-soboj-zdes-i-sejchas/> (дата обращения: 01.09.2022).
7. Хохлов Ю. Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стб. 442–449.
8. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 214 с.
9. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everythingalways-wanted-know-metamodernism/> (дата обращения: 01.09.2022).
10. Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62.
11. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // Metamodern. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (дата обращения: 01.09.2022).
12. Фиалко М. М. *Tria Prima* в новоевропейской магико-алхимической традиции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. № 1. С. 16–23.

REFERENCES

1. Grigoriy Zaytsev: «Narodnyy orkestr mozhet povliyat' na simfonicheskiy, ya v etom ubezhden» (interv'y u s O. Seminenko) [Grigory Zaitsev: "Folk orchestra can influence the symphony, I am convinced of this" (interview with O. Seminenko)]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 2008. No. 4. URL: <https://www.sites.google.com/site/grigoryzaytsevcomposer/press/zurnal-narodnik-2008-g-4-j-vypusk> (date of application: 01.09.2022).
2. Grigoriy Zaytsev: «Moya novaya partitura posvyashchena belgorodskim muzykantam» (interv'y u s E. Pocherninoy) [Grigory Zaitsev: "My new score is dedicated to Belgorod musicians" (interview with E. Pochernina)]. URL: <https://muzkarta.info/statya/grigory-zaytsev-moya-novaya-partitura> (date of application: 01.09.2022).
3. Reshetov V. «Irodiada» Gyustava Flobera: voploshchenie zamysla [Gustave Flaubert's "Herodias": the embodiment of the idea]. In: Vestnik VGGU [Bulletin of Vyatka State University for the Humanities]. 2016. No. 4. Pp. 98–106.
4. Zaitsev G. «Irodiada» (2010) – mirovaya prem'era [Grigory Zaitsev. "Herodias" (2010) – world premiere]. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2010-09-10-18461> (date of application: 01.09.2022).
5. Klyukina A. Tvorenie mifa i mif tvoreniya v proizvedeniyakh Stefana Mallarme [The Creation of Myth and the Myth of Creation in the works by Stefan Mallarmé]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kliukina_Myth_Creation/ (date of application: 01.09.2022).
6. Grigoriy Zaitsev: «Byt' soboy zdes' i seichas» (interv'y u s E. Churilovoy) [Grigory Zaitsev: "To be yourself here and now" (interview with E. Churilova)]. URL: <https://musicseasons.org/byt-soboj-zdes-i-sejchas/> (date of application: 01.09.2022).
7. Khokhlov Yu. Programmnyaya muzyka [Program music]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopedia of Music]. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1978. Vol. 4. Col. 442–449.
8. Sokolov O. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry [Morphological system of music and its artistic genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University, 1994. 214 p.
9. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everythingalways-wanted-know-metamodernism/> (date of application: 01.09.2022).
10. Krylova A. Paradoksy i zagadki metamoderna [Paradoxes and enigmas of Metamodern]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2. Pp. 56–62.
11. Vermiyulen T., Akker van den R. Zаметки о метамодернизме [Notes on Meta-modernism]. In: Metamodern. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (date of application: 01.09.2022).
12. Fialko M. *Tria Prima* v novoeuropeiskoy magiko-alkhimicheskoy traditsii [*Tria Prima* in the New European Magic-alchemical tradition]. In: Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii [Bulletin of the Russian Christian Academy for the Humanities]. 2012. No. 1. Pp. 16–23.

Копосова Ирина Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171

Irina V. Kopusova

Ph. D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171