

С. Н. НЕМЦОВА-АМБАРЯН

Белорусская государственная академия музыки (Минск)

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ МОТИВ В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ Е. ГЛЕБОВА)

Статья посвящена музыкальному театру Е. Глебова – классика белорусской музыкальной культуры XX века, чье наследие стало достоянием не только Беларуси, но и различных стран мира. В центре исследовательского внимания находится процесс интерпретации литературных прототекстов в музыкально-драматических текстах композитора. Для осуществления комплексного анализа процесса художественной интерпретации обозначаются иерархические уровни: тематический (мотивный), жанровый, драматургический, сюжетно-фабульный, образный, композиционный, словесный. Анализ особенностей интерпретации в интермедийных текстах Е. Глебова позволяет констатировать их метатематическое единство, которое проявляется в наличии единого танатологического мотива, пронизывающего тексты автора и подчиняющего себе другие составляющие текста – конфликт, сюжет, композицию, драматургию, образы. В данной статье на основе принципов литературоведческой танатологии раскрывается жанровое, сюжетное и образное единство музыкально-драматических текстов. Особое внимание уделяется инвариантной для художественных текстов репрезентации танатологического сюжета в модусе возвышенного (трагический тип), соответственно которому, «танатопэтика» репрезентируется романтико-христианской моделью самопожертвования. Автором публикации акцентируется принципиально важный для Е. Глебова танатологический хронотоп – хронотоп войны, особенностью которого является отказ от героического типа завершения танатологического мотива. Обряд инициации обосновывается как один из доминантных в танатологических сюжетах о героях; в театральной поэтике Е. Глебова указанный обряд представлен в двух вариантах – социальном и экзистенциональном. Анализ танатосемантики позволяет выявить в текстах композитора концепт «Зло», трактуемый композитором как Зло субъективное (модус комического) и Зло объективное (модус трагического), что проявляется в тенденции к жанровой гибридации и жанровым аллюзиям.

Ключевые слова: композитор Евгений Глебов, музыкальный театр, танатологический мотив, концепт «Зло».

Для цитирования: Немцова-Амбарян С. Н. Танатологический мотив в музыке (на примере музыкально-театрального наследия Е. Глебова) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 34-42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_34

S. NEMTSOVA-AMBARYAN

Belarusian State Academy of Music (Minsk)

THANATOLOGICAL MOTIF IN MUSIC (ON THE EXAMPLE OF E. GLEBOV'S MUSICAL AND THEATRE HERITAGE)

The article is devoted to the musical theatre works by E. Glebov, a classic of the Belarusian musical culture in the 20th century, whose legacy has become a pride not only of Belarus, but also of various countries of the world. The research focuses on the process of interpreting literary proto-texts in the composer's musical and dramatic texts. To carry out a comprehensive analysis of the process of artistic interpretation, the author substantiated its hierarchical levels (thematic/tune, genre, dramaturgical, plot, compositional, verbal). Analysis of the features of interpretation in the intermediate texts by E. Glebov allows us to state their meta-thematic unity, manifested in the presence of a single thanatological motif that permeates the author's texts and subordinates other components of the text (conflict, plot, composition, dramaturgy features). Based on the principles of literary thanatology, the article reveals the genre, plot and image unity of musical and dramatic texts. Particular attention is paid to the representation of the thanatological plot in the modus of the sublime (tragic type), following which «thanato-poetics» is represented by the Romantic Christian

model of self-sacrifice. The emphasis is placed on a thanatological chronotope fundamentally important for E. Glebov – the chronotope of war, the main feature of which is the rejection of the heroic type of completion of the thanatological motif. The initiation rite is justified as one of the dominant ones in the thanatological plots about the Heroes, which in the theatrical poetics of E. Glebov is expressed in two versions: social and existential. The analysis of thanato-semantic makes it possible to identify in the composer's texts the concept of Evil, interpreted by the composer as subjective Evil (the mode of the comic) and objective Evil (the mode of the tragic), manifesting itself in the tendency to genre hybridization and genre allusions.

Keywords: composer Evgeny Glebov, musical theatre, thanatological motif, concept of Evil.

For citation: Nemtsova-Ambaryan S. Thanatological motif in music (on the example of E. Glebov's musical and theatre heritage) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 34-42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_34

Музыкально-театральное наследие в любой национальной культуре представляет собой уникальное явление, поскольку, будучи неотъемлемой частью социокультурного пространства, с одной стороны, аккумулирует в себе систему духовных ценностей, с другой – отражает устроения эпохи, предопределяя тем самым разнообразие исследовательских стратегий, направлений и теорий в разных областях научного знания, включая музыковедение, театроведение, культурологию.

Музыкально-театральное наследие Е. Глебова¹ открыло новую эпоху в историческом развитии национальной музыкальной культуры Беларуси, оставаясь на протяжении четырех десятилетий олицетворением новаторства, смелых творческих поисков, яркого художественного своеобразия и высочайшего профессионализма.

Созданные на основе литературного первоисточника (прототекста) музыкально-драматические тексты Е. Глебова предстают как результат процесса интерпретации, являясь порождением индивидуального художественного восприятия автора и предопределяя тем самым многоаспектность подходов в теоретическом осмыслении данного феномена – эстетического, стилистического, психологического и др. Обращаясь к прототекстам, автор не дешифрует их, а интерпретирует, апеллируя не только к самому литературному первоисточнику, но и к объему личного культурного и жизненного опыта. В результате смысловое пространство текста, в видоизменяющемся историческом процессе обогащаемого благодаря появлению новой интерпретации, представляется неисчерпаемым.

Комплексный анализ процесса художественной интерпретации подразумевает использование *иерархических уровней* – структурных «координат», являющихся полем взаимодействия текста литературного произведений и либретто: тематического (мотивного), жанрового, драматургического, сюжетно-фабульного, образного, композиционного, словесного (см.: [1]). При этом *тема*

и *мотив* (минимальная единица темы) представляют собой единство, концентрирующее формулируемый смысл, с одной стороны, на уровне формы, а с другой – на уровне содержания.

Авторы многочисленных исследований в области эстетики, философии, литературоведения в настоящее время возвращаются к *телеологическому подходу*, при котором происходит отказ от понимания текста как сутобо разомкнутой системы (в отличие, например, от структуралистских и постструктуралистских подходов к изучению и интерпретации текста)². Текст снова обретает организующее начало – авторскую или художественную заданность, цель, наитие, потенциал внутреннего развития и др. Исходя из данной установки, каждый компонент текста должен выражать единую устремленность целого, в результате чего критерием интерпретации (с учетом доминирования внутреннего тематического смысла) выступает «единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов» [2, с. 29].

Категория темы (мотива), таким образом, играет важную роль в обнаружении общих закономерностей творчества композитора. Принципиально важной представляется трактовка темы как важнейшей смысловой категории текста, фиксирующей заложенное автором «послание», «идею».

В свою очередь, раскрытие тематической (мотивной) повторяемости в опусах какого-либо автора позволяет сделать вывод о намеренном повторении композитором данных структурных элементов, об их существенном положении в художественном тексте. В таком случае можно говорить о *метатематическом смысле*, о *метатематическом единстве*, которое, с одной стороны, проявляется в комплексе тем (мотивов), пронизывающих тексты одного автора, а с другой, – структурирует и подчиняет себе другие составляющие текста (конфликт, сюжет, композицию, драматургию, образы).

Осмысление Е. Глебовым нравственного императива «жизнь – смерть» позволяет выделить

танатологический мотив как константный для музыкально-драматических текстов названного композитора. Опираясь на теоретические концепции современной литературоведческой танатологии³, под термином «танатологический мотив» мы понимаем различные типы смерти (убийство, казнь, самоубийство, похороны, война и пр.) и смежные образы (насилие, зло и пр.) как существенные структурные семиотические элементы музыкально-драматического текста, имеющие танатологическую семантику и влияющие на развитие всех уровней интермедиального целого⁴.

Показателен уже сам выбор Е. Глебовым прототекстов, в которых сюжетогенерирующим фундаментом выступает концепт «Смерть». Объединяющим поэтику «Бондаровны» и «Кургана» Я. Купалы, «Альпийской баллады» В. Быкова, «Тили Уленшпигеля» Ш. де Костера, «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери, «Мастера и Маргариты» М. Булгакова становится размышление авторов над одной из глобальных экзистенциальных проблем человечества – поиск путей преодоления страха перед смертью. Несмотря на амбивалентность танатологической семантики⁵, инвариантной для данных художественных текстов становится *репрезентация танатологического сюжета в модусе возвышенного*⁶.

Действительно, концентрация в либретто и укрупнение идей первоисточника способствует высвечиванию глубинного смысла: отношение Е. Глебова к Танатосу соответствует романтико-христианской модели интерпретации танатологического сюжета через *самопожертвование*⁷, когда смерть нивелируется или трактуется как переход к более радостной и справедливой «иной жизни».

Концепт «Смерть» оказывает непосредственное воздействие и на генерирование структуры музыкально-драматического текста (сюжета, нарратива), при этом специфической функцией танатологического мотива представляется финальное замыкание структуры (сюжета, нарратива). Действительно, практически все музыкально-драматические тексты Е. Глебова связаны с эпизодом смерти как границы текста, причем эстетическое завершение произведений обусловлено *трагическим типом возвышенного*: усилению драматического восприятия смерти как трагического феномена способствует, в том числе, и психологизация танатологического повествования. Так, смерть главной героини, завершающая сюжетное развитие, обретает особую значимость в нереализованном оперном замысле начинающего композитора конца 1950-х гг. «Бондаровна» (по произведениям Я. Купалы): главная героиня жертвует собственной жизнью во благо своего на-

рода. Танатологический мотив балета «Альпийская баллада» (1967)⁸ способствует осмыслению подвига человека в исторический период Великой Отечественной войны как *жертвенной смерти* во спасение ближнего⁹. В балете «Курган» (1982)¹⁰, как и в соответствующем народном предании и сочинении Я. Купалы, Гусяр *жертвует* своей жизнью за правдивую песню о собственном народе (согласно сюжету, главного героя живым зарывают в землю, и на месте могилы, как символ памяти, вырастает курган).

В балетах «Тиль Уленшпигель» (1974)¹¹ и «Маленький принц» (1982)¹² большую многомерность приобретает христианская трактовка танатологического мотива, поскольку в поэтику театральных произведений проникает главный символ исповедания христианской веры – «чаяние воскресения мертвых»¹³.

Сюжетное развитие последней оперы Е. Глебова «Мастер и Маргарита» (1991)¹⁴ буквально «окольцовано» смертью. Так, открывает оперу «Хор слухов», в котором точно передана ситуация смятения: волнующиеся, встревоженные люди снуют по московской улице, задают друг другу вопросы о том, что произошло с погибшим Берлиозом. Встреча Маргариты и Азазелло происходит на фоне похоронной процессии. Репрезентацию метафоры «живого трупа» или «мертвой души» представляют собой гости на балу у Сатаны, образы Алоизия и Иуды. При этом, в отличие от романа М. Булгакова, в котором Алоизий просто исчезает, Е. Глебов решает судьбу данного персонажа по аналогии с судьбой Иуды – через смерть от ножа (именно его кровь Маргарита пьет из чаши на балу¹⁵), предполагая тем самым трактовку названного образа в рамках трагедии, прежде всего, в ее обличительной разновидности преступления и наказания, что берет свое начало в экзистенциальной религиозно-философской «трагедии совести» Достоевского, Мусоргского, Чайковского. Однако музыкальная характеристика данного героя (буффонная скороговорка, элементарная мелодическая попевка) раскрывает метафору «мертвой души», подобно Честолюбцу из «Меленького принца», ибо «“мертвое” не может характеризоваться “живой”, “человеческой” интонацией, “механизм” не может быть интонационным “организмом”» [6, с. 60]¹⁶. Тем самым Е. Глебов определяет новое качество *карнавальности*, где древние смеховые формы рисуют далеко не веселую относительность всего происходящего.

Завершается оперный сюжет смертью Мастера, Маргариты и Иешуа. При этом композитор намеренно акцентирует намеченный уже в «Тиле Уленшпигеле» страстный сюжет, так как III действие сюжетно построено на последова-

тельном развитии повествования о страданиях и смерти Христа (*предательство Иуды, суд над Иисусом, шествие на Голгофу и смерть на Кресте*).

Пространственно-временной уровень танатологического мотива представляет собой широкое поле возможностей для его реализации в музыкально-драматических опусах. Одним из принципиально важных для Е. Глебова танатологических хронотопов становится хронотоп войны, которая, будучи апофеозом Танатоса как симбиоза разрушительных качеств человека, заключается в массовом убийстве одних людей другими, что не предполагает реализуемого государственными институтами наказания¹⁷.

Е. Глебов осмысляет любую связанную с войной ситуацию как экзистенциальную. «Жертвы и память о них» становятся как главной темой его музыкальных текстов, так и главной характеристикой хронотопа войны. Примечательно, что в музыкальных сочинениях, обращенных к теме Великой Отечественной войны (Первая симфония «Партизанская», 1958; «Белорусская партизанская», 1965; «Фронт», 1965; «Альпийская баллада», 1967), композитор отказывается от героического типа завершения, подразумевающего бесстрашие перед смертью как необходимый компонент самосознания советского солдата и ориентацию его поведения на героические образцы. Следуя героической концепции, подвиг, достойный возвышенного повествования, должен закончиться смертью: «Герой <...> только после смерти завершено становится героем. Пока он жив, баланс героического и негероического в нем колеблется и не предрешен. Одна смерть ставит все на свои места» [7, с. 11].

Центральное место в танатологических сюжетах о Героях занимает обряд инициации, который в театральной поэтике Е. Глебова представлен в двух вариантах – инициации социальной (балеты «Мечта», 1961, и «Избранница», 1969; опера «Твоя весна», 1963) или экзистенциальной («Бондаровна», «Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Курган», «Маленький принц», «Мастер и Маргарита»). Так, согласно сюжету социальной инициации, героиня «Мечты» отправляется на поиски счастья, преодолевает все испытания и возвращается на Родину, где, осуществив мечту, обретает любовь и счастье. Сюжет оперы «Твоя весна» имеет в своей основе предсвадебную инициацию.

Сюжет экзистенциальной инициации предполагает смерть героя как человека Настоящего и его Возрождение как совершенного человека Вечности. Архетипический по своей природе, мотив воскрешения в музыкально-театральных текстах Е. А. Глебова порождает две семантические ветви, составляющие единое целое: мотивы,

источником которых является фольклор (опера «Бондаровна», балет «Курган»), и мотивы, восходящие к библейскому сюжету (балеты «Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц», опера «Мастер и Маргарита»). Например, с одной стороны, с гибелью Тили (балет «Тиль Уленшпигель») завершается народная освободительная борьба, с другой, – и Тиль (Дух Фландрии), и его любовь к Неле (Сердце Фландрии) будут жить вечно. Маленький принц (одноименный балет) жертвует своим физическим телом ради Розы и обретает вечный покой. В «библейской» и «московской» драматургических линиях оперы «Мастер и Маргарита» запечатлено подлинное воскрешение.

Танатологическая семантика проступает и сквозь образы-символы, связанные с воплощением смертных грехов. Так, «в «Маленьком принце» наиболее распространенные человеческие пороки – Тщеславие, Пьянство, Власть – доведены до абсурда и персонифицированы через обитателей планет. В «Тиле Уленшпигеле», с одной стороны, смертные грехи представляют собой семь понятий: Гордыня, Скупость, Гнев, Предательство, Обжорство, Лень, Хитрость, – на поиски которых отправляется Тиль. С другой же стороны, воплощением этих грехов становятся реальные персонажи – Рыбник Йост, Филипп II, Великий инквизитор [4, с. 135].

В музыкально-театральных опусах Е. Глебова танатосемантика неотделима от присутствия концепта Зло. «Именно с трактовкой образов Зла в музыкальных текстах Е. Глебова связан наиболее глубокий и объемный слой интертекстуальных отношений. Проявляясь, с одной стороны, в тенденции к обобщенному, метафизическому, образ принимает вселенские, апокалиптические масштабы, появляясь в мифологизированном, метафорическом, символическом ключе в *модусе трагического*. С другой стороны, проступает кривозеркальное отражение в гротескном, а по существу – абсурдистском ключе, и тогда Зло предстает в «обытовленном» виде в *модусе низменного*» [4, с. 139].

Трактуя Зло в философском аспекте как разрушающий феномен в мироздании, музыкальный тезаурус Е. Глебова расширяется за счет *токкатности*, которая осмысляется, подобно музыкальному языку Д. Шостаковича, как символ Смерти. Таковы темы «Бегство» в «Альпийской балладе» (Пример 1) и II части Четвертой симфонии (Пример 2), сцена «Седмерица» из «Тили Уленшпигеля».

Символическое обобщение в трактовке враждебных всему живому сил достигается композитором через цитируемый или имитируемый жанр. Так, в балете «Тиль Уленшпигель»

жанр *сарабанды*, поначалу предстающий как старинный танец, неотделим от величавой торжественности в деликатном и утонченном исполнении клавесина (I действие; Пример 3)¹⁸. Однако такая трудноразличимость Зла становится *исходной точкой* конфликтной ситуации, в процессе развертывания которой оно все отчетливее обнаруживает свои качества «темь-оборотня». При развитии указанной ситуации постепенно исчезают музыкальные средства стилизации – секвентность, орнаментальность, имитирующая черты импровизационного исполнения, и др. В процессе своего становления тема вырастает до *символа Смерти*.

Жанровые аллюзии, относящиеся к *реквиему*, проступают в «Альпийской балладе», с одной стороны, на паратекстуальном уровне (эпиграфом выбран отрывок из «Реквиема» Р. Рождественского: «Но о тех, кто уже не придет никогда, / Заклинаю: помните!»), с другой, – на интертекстуальном: заключительный эпизод балета, как и финал «Реквиема» Д. Кабалевского на указанный поэтический текст (1962), являет собой *хорал* (с вокализмом женского хора) – жанр, способный воплотить высшие истины, момент катартического завершения. В опере «Мастер и Маргарита» хоральная тема-эпиграф (Пример 4) символизирует Вечность – абсолютную, незыблемую, устойчивую, тогда как заключительный номер «Прощание и вечный покой» заставляют вспомнить о *реквиеме* – жанре, название которого, как известно, происходит от начальных слов интроита «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Вечный покой даруй им, Господи»).

Последний акт «Мастера и Маргариты» предстает как полижанровое образование с жанром *страстей*¹⁹ на первом плане. Кроме того, общий назидательный модус, богословская полемика, толкование героев как носителей нравственных идей вызывают ассоциации с жанром *мистерии*²⁰.

В противовес трагическому модусу художественности в изображении образов Зла объективного *низменное*, воплощая ценности «со знаком минус», порождает иной спектр реакций – от омерзения и порицания до улыбки и смеха,

зачастую *qui pro quo* – прямо противоположно сути изображаемого: низкие поступки призваны породить не низменные стремления, а их порицание, безобразное – не желание подражать, а отвращение, серьезная пошлость выставляется в комическом свете (образы Зла субъективного). «В трактовке образов *субъективного Зла* в музыкально-театральных сочинениях Е. Глебова характерен прием, связанный с *обывовлением* (сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска) и пародированием через “остранение”, что становится возможным благодаря обращению к языку улицы, бытовым жанрам, джазовым интонациям, а также подмене реального персонажа окарикатурным, условным» [4, с. 134].

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью поэтики Е. Глебова: ролью маски в системе художественных средств композитора – *маски* как *символа*, идущего от творческого метода композиторов-романтиков, своеобразно преломленного в творчестве Д. Шостаковича и обнажающего суть конфликта, так как, по наблюдению М. Арановского, «угрозой существованию человека оказывается на сей раз не трансцендентная власть рока, а нечто отвратительное, выросшее из самой природы человека, из малодушного попустительства злу, из “сна совести”» [8, с. 23].

Таким образом, морально-нравственные ориентиры Е. Глебова, принадлежащие сфере «вечных» категорий, а также художественно-историческое осмысление мироздания, духовные приоритеты позволяют выдвинуть идею о принадлежности музыкально-театрального наследия данного композитора к *единой* «системе координат». Осмысление музыкально-драматических текстов Е. Глебова как метатекста позволяет говорить о существовании константного *танатологического мотива*, проникающего в структуру музыкального текста на разных уровнях, прежде всего *жанровом*, отмеченном тенденцией к жанровой гибридации и жанровым аллюзиям, а также *образно-сюжетном*, выдвигая на первый план Героя, который жертвует своей жизнью ради спасения ближнего (романтико-христианская модель самопожертвования).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыкально-театральное наследие Евгения Александровича Глебова (1929–2000) представляет собой одну из значимых страниц белорусской национальной культуры второй половины XX века. Композитор является классиком академической музыки Беларуси, а его сочинения, в первую очередь в балетном жанре, являются одной из вершин белорусского искусства.

² Активизация в русскоязычном литературоведении обсуждения телеологической проблематики характерна для исследований 1920-х гг. представителей формальной школы, а также М. Бахтина, В. Виноградова, А. Евлахова, Н. Пиксанова, А. Скафтымова, Б. Томашевского, Б. Энгельгардта и др.

³ В частности, одним из фундаментальных в современной литературной танатологии является исследование Р. Красильникова [3]. Названный автор определяет объект и предмет литературоведческой танатологии

как «...любые танатологические текстовые элементы, связанные с изображением смерти в литературном произведении (тема, проблема, идея, образ и др.)» [3, с. 25].

⁴ В рамках данной статьи будут освещены сюжетный, образный и жанровый уровни. Подробнее об уровнях семантических констант см.: [4; 5].

⁵ Танатологическая семантика формируется под воздействием представлений о смерти в конкретную эпоху, в конкретной религии, в социуме или этнической группе, будучи связанной с философскими воззрениями автора и его психологической позицией.

⁶ Взаимодействие возвышенного и танатологических мотивов имеет продолжительную историю: смерть героев в мифологии, былинах, героических средневековых песнях, трагедиях классицизма, балладах романтизма, произведениях социалистического реализма. Подробнее об этом см.: [3].

⁷ Под романтико-христианской моделью понимается идея самопожертвования ради других людей или ради великой идеи.

⁸ В основе сюжета балета «Альпийская баллада» (либр. Р. Череховской) – история Ивана (белорусский солдат) и Джулии (итальянская девушка), трагическая любовь которых происходит на фоне их побега из фашистского концлагеря в Альпах. Основной конфликт сочинения заключается в противопоставлении бездушной машины смерти, олицетворением которой становится тема фашистов, и мира светлых человеческих чувств, воплощенных в образах Ивана и Джулии. Отказываясь от традиционных балетных форм, композитор выстраивает композицию одноактного балета по принципу чередования внутренне завершенных сцен, скомпонованных по принципу драматического нагнетания в 3 картины: «Побег», «Перевал», «Любовь».

⁹ Жертвенная смерть во время Великой Отечественной войны ассоциируется с целым кругом произведений живописи, литературы, кино и театра, например, романов И. Чигринова «Плач перепелки», И. Науменко «Сорок третий», картин М. Савицкого «Наказание смертью», «Эттерсберг – Голгофа XX века» (из цикла «Цифры на сердце»), кинофильмов «Летят журавли» М. Калатозова и «Баллада о солдате» Г. Чухрая.

¹⁰ Сюжетную основу балета «Курган» составили романтические поэмы классика белорусской литературы Я. Купалы: «Могила льва» (образы Машеки и Натальки), «Курган» (образы Гусляра и Князя), «Сон на кургане» и «Извечная песня». Балет представляет собой вторую редакцию «Избранницы», осуществленную либреттистами А. Вертинским и Г. Майоровым. В центре балета «Курган» – заступник народа Гусляр и характерный для многих белорусских преданий и произведений искусства «треугольник»: с одной стороны, князь, барин, помещик – отрицательный персонаж, с другой – положительные образы крестьянских юноши и девушки, влюбленных друг в друга.

¹¹ Балет «Тиль Уленшпигель» (либр. О. Дадишкилиани, 1974, либр. В. Елизарьева, 1977, 2004) является вершиной балетного наследия Е. Глебова. В центре сюжета, основанного на «фламандской библии» Ш. де Костера «Легенда об Уленшпигеле», – повествование о жизни нидерландского народа в XVI в., пораженного Испанией с ее жестокой инквизицией во главе с фанатичным королем Филиппом II. Для характеристики главных героев (Тиль, Клаас, Неле, Сооткин, Ламме) и противопоставления их образам врага (король Филипп, Рыбник Йост) композитор органично вплетает в партитуру 15 народных напевов различных жанров. В балете последовательно и целенаправленно проводится принцип симфонизации балетной партитуры, композиционно-драматургическая многоплановость достигается за счет принципов кинодраматургии (переключения, стоп-кадры, наплывы).

¹² Созданный по мотивам одноименного произведения Антуана де Сент-Экзюпери (либр. Л. Глебовой и Г. Майорова) балет сохраняет и оригинально преломляет особенности литературной формы знаменитой сказки-притчи. Изменчивость, подвижность мироощущения героев приводят к естественной сюжетно-событийной раздробленности, что компенсируется четкой конструктивной логикой организации лирического содержания, где очень ярко обнаруживается принцип контрастного сопоставления. Внешне номерное строение балета с использованием традиционных классических музыкально-хореографических форм (Адажио, дивертисмент, монологические и ансамблевые сцены, танцы-действия и танцы-состояния) преодолевается принципом сквозного симфонического развития.

¹³ Знаменательно, что бессмертие героя, когда память о нем живет в сердцах потомков, как главная составляющая танатологического мотива актуализируется уже в первых симфонических опусах Е. Глебова («Поэма-легенда», Первая симфония).

¹⁴ В опере «Мастер и Маргарита» (либр. Л. и Е. Глебовых) трактовка одноименного романа М. Булгакова отмечена сжатием и перекомпоновкой отдельных эпизодов, отказом от композиционного своеобразия первоисточника («роман в романе», концентрация библейских эпизодов в заключительных главах, развитие драматургии по восходящей линии – от фарса к драме, от драмы к трагедии). Опера, проникнутая сквозным симфоническим развитием, основывается на моноинтонационном принципе, где начальная тема Интродукции предстает «темой-зерном» всего опуса.

¹⁵ Согласно тексту М. Булгакова, Маргарита пьет кровь убитого на балу барона Майгеля.

¹⁶ Отметим, что мир «мертвых душ» Гоголя, видоизменяясь и обновляясь, воспроизводится на разных этапах исторического пути России, отражая соответствующие реалии. Это «мир призраков» М. Салтыкова-Щедрина, мир двойников Ф. Достоевского, мир-фантазмагория мейерхольдовского «Ревизора», мир тоталитарного кошмара антиутопий Е. Замятина и В. Набокова.

¹⁷ «Война» – это, безусловно, весьма сложный комплекс образов и мотивов, который нельзя свести к хронотопу. Вместе с тем, неотъемлемыми «атрибутами» воплощения темы войны выступают определенная

Музыка и искусство в зеркале философии

география и исторический период, выдвигая на первый план понятия «поле битвы» и «военное время». Пространство и время, соответственно, по-особому трактуются человеком, прежде всего, с позиции выживания («укрыться», «пересечь», «преодолеть рубеж», «продержаться», «дождаться» и т. д.).

¹⁸ В операх XVII в. жанр сарабанды нередко выступал как символ величия Испании.

¹⁹ Пассионность вообще постепенно становится основной духовной линии современного композиторского творчества, проявляясь ассоциативно в духовной атмосфере отдельных произведений или в прямом обращении к жанру страстей. Таковы «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова (по существу, первые российские Пассионы), «Семь слов» С. Губайдулиной и др.

²⁰ В конце 1980-х годов искания Е. Глебова оказались созвучными мистериальным идеям «Антигоны» В. Лобанова, «Гамлета» С. Слонимского, «Тиля» Н. Каретникова; возможные очертания нового мира запечатлеваются и в «Мистерии апостола Павла» Н. Каретникова.

●—————● ПРИЛОЖЕНИЕ ●—————●

Пример 1
Глебов Е. А.
Балет «Альпийская баллада»
Тема бегства



Пример 2
Глебов Е. А.
Четвертая симфония
II часть



Пример 3
Глебов Е. А.
Балет “Тиль Уленшпигель”
Сарабанда



Пример 4
Глебов Е. А.
Опера “Мастер и Маргарита”
Интродукция



ЛИТЕРАТУРА

1. Немцова-Амбарян С. Н. Либретто как объект исследования // Искусство и культура сегодня: новое осмысление в новой эпохе: коллект. моногр. Петрозаводск: Новая наука, 2021. С. 30–49.
2. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худ. литература, 1972. 544 с.
3. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015. 488 с.
4. Немцова С. Н. Концепт Зло в творчестве Е. Глебова // Музыкальная культура Беларуси на скрещаванні еўрапейскіх шляхоў [Музыкальная культура Беларуси на перекрестке европейских путей]: материалы науч. конф. Минск: БГАМ, 2009. С. 133–140.
5. Немцова-Амбарян С. Н. Музыкальный гипертекст сквозь призму художественной индивидуальности (на примере композиторского творчества Е. А. Глебова) // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Орел: ОГИИК, 2012. Вып. 10. С. 206–214.
6. Бекетова Н. В. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сб. науч. тр. Ростов н/Д.: Гефест, 1999. С. 49–72.
7. Сапронов П. А. Феномен героизма. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб. Гуманитарная Академия, 2005. 512 с.
8. Арановский М. Г. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 15–27.

REFERENCES

1. Nemtsova-Ambaryan S. Libretto kak ob'ekt issledovaniya [Libretto as an object of research]. In: *Iskusstvo i kul'tura segodnya: novoe osmyslenie v novoy epokhe* [Art and Culture today: a new understanding in

- a new Era]: collective monograph. Petrozavodsk: Novaya nauka, 2021. Pp. 30–49.
2. *Skaftymov A.* Nравstvennyye iskaniya russkikh pisateley: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh [Moral searches of Russian writers: Articles and Research works on the Russian classics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 544 p.
3. *Krasil'nikov P.* Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennoy literature (Vvedenie v literaturovedcheskuyu tanatologiyu) [Thanatological Motifs in Fiction (Introduction to Literary Thanatology)]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 2015. 488 p.
4. *Nemtsova S.* Kontsept Zlo v tvorchestve E. Glebova [The concept of Evil in the works by E. Glebov]. In: Muzychnaya kul'tura Belarusi na skryzhavanni eurapeiskikh shlyakhov [Musical culture of Belarus at the intersection of European ways]: materials of research conference. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2009. Pp. 133–140.
5. *Nemtsova-Ambaryan S.* Muzykal'nyj gipertekst skvoz' prizmu khudozhestvennoy individual'nosti (na primere kompozitorskogo tvorchestva E. Glebova) [Musical hypertext through the prism of artistic individuality (on the example of the composer's creative work of E. Glebov)]. In: Zhanry i tipy teksta v nauchnom i mediynom diskurse [Genres and types of text in research and media discourse]: collected articles. Orel: Orel State Institute of Arts and Culture, 2012. Issue 10. Pp. 206–214.
6. *Beketova N.* Ot satiry i tragedii – k tragedii-satire [From satire and tragedy to tragedy-satire]. In: Muzykal'nyj teatr 19–20 vekov: voprosy evolyutsii [Musical theatre of the 19th–20th centuries: problems of evolution]: collected articles. Rostov-on-Don: Gefest, 1999. Pp. 49–72.
7. *Sapronov P.* Fenomen geroizma: [The phenomenon of heroism]. 2nd rev. and suppl. ed. St. Petersburg: Gumanitarnaya akademiya, 2005. 512 p.
8. *Aranovskiy M.* Vyzov vremeni i otvet khudozhnika [The challenge of time and the artist's response]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 4. Pp. 15–27.

Немцова-Амбарян Светлана Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики
Белорусская государственная академия музыки
Беларусь, 220116, Минск
svetlanaby@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4648-3867

Svetlana N. Nemtsova-Ambaryan

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
and Music Belarusian studies
Belarusian State Academy of Music
Belarus, 220116, Minsk
svetlanaby@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4648-3867