РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2010'2 (7)

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор – доктор искусствоведения, профессор **Александр Яковлевич Селицкий**

Заведующая редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Наталья Вячеславовна Самоходкина**

Ответственный секретарь – **Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Показанник, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
С. А. Козлыкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Б. Б. Бородин, докт. иск., проф. (Екатеринбург)
Л. В. Гаврилова, докт. иск., проф. (Красноярск)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)
Т. Ф. Шак, канд. иск., доц. (Краснодар)

Дизайн и верстка **Н. В. Самоходкина**
Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 25.11.2010. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. *л.* 8. Тираж 300.
Отпечатано в типографии ВУД
344000, Ростов-на-Дону, ул. Красноармейская, 157

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Т. Рудиченко. Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века).....3
T. Rudichenko. Don Cossacks' cultural traditions in social discourse (the end of the XX and the beginning of the XXI centuries)
М. Корниенко. Арсений Авраамов – открыватель новых звуковых миров.....9
M. Kornienko. Arseny Avraamov – the discoverer of new sound worlds

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
THE PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

Е. Ткаченко. Клавирные сонаты Ф. Э. Баха: у истоков классического стиля (к вопросу жанровых взаимодействий).....15
E. Tkachenko. P. E. Bach's clavier sonatas – at the beginnings of classic style (to the question of genre interactions)
О. Панкратова. Структурные особенности светских кантат И. Брамса.....19
O. Pankratova. Structure features of I.Brahms's secular cantatas
Е. Лобзакова. Авторская рецепция канона в «Херувимской» М. Глинки.....27
E. Lobzakova. Author's vision of a canon in «Heruvimsky» M. Glinka
А. Цукер. «Откуда ты, прекрасное дитя?» Еще раз о «Русалке» Даргомыжского.....31
A. Zuker. «Where are you from, wonderful child?» Once again about Dargomyzhsky's «Mermaid»
А. Ляхович. Рахманинов и китч.....43
A. Lyakhovich. Rakhmaninov and kitsch
М. Реченко. Самуил Фейнберг, Александр Черепнин и Александр Мосолов: из истории отечественного инструментального концерта.....49
M. Rechenko. Samuil Feinberg, Alexander Cherepnin and Alexander Mosolov: from the history of Russian instrumental concerto
С. Надлер. О фуге Шостаковича: аналитическая версия.....52
S. Nadler. About Shostakovich's fugue: analytic version

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSICAL EDUCATION

В. Дайч. Как играть музыку композиторов-романтиков (из опыта педагога-пианиста).....57
V. Daich. How to perform romantic composers' music (from the experience of teacher-pianist)

Сведения об авторах.....63
Information about authors

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Т. Рудиченко

КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ДОНСКОГО КАЗАЧЕСТВА В СОЦИАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

T. Rudichenko

DON COSSACKS' CULTURAL TRADITIONS IN SOCIAL DISCOURSE (THE END OF THE XX AND THE BEGINNING OF THE XXI CENTURIES)

В статье традиционная культура донского казачества рассматривается в ее корреляции с социальными процессами. Автор показывает сопряженность двух возникших в стране общественных движений – молодежного фольклорного и возрождения казачества, выявляет факторы, способствовавшие их формированию, определяет этапы становления.

Ключевые слова: традиционная культура, социальные процессы, фольклорное движение, возрождение казачества, эксперимент.

Don Cossacks' traditional culture is considered in its correlation with social processes in the article. The author shows the complementarity of two social movements arisen in the country (young folklore movement and the renaissance of the Cossacks), reveals the factors which furthered their formation, defines the stages of their establishment.

Key words: traditional culture, social processes, folklore movement, the renaissance of the Cossacks, experiment.

Интерес к традициям, к корням возрастает в обществе на определенных этапах развития. В 70–80-е годы XX века, в связи с «застоем» в социальной жизни, наблюдается тяготение творческой интеллигенции к отражению в искусстве идей и устремлений, весьма ограниченно реализуемых в сфере гражданской деятельности. Так, новые направления в литературе (включая драматургию) и музыке – «деревенская проза» и «новая фольклорная волна» – отвечали потребности поиска этнической идентичности в период, когда в соответствии с советской идеологией завершился процесс формирования новой надэтнической социальной и интернациональной общности – советского народа.

В числе других явлений социальной жизни в эти годы возникло *молодежное фольклорное движение*, сначала охватившее столицы и крупные индустриальные центры, затем распространившееся в провинции. Родившееся, казалось, спонтанно, оно во многом направлялось и регулировалось государством в соответствии с концепцией, выработанной зарождавшейся в нашей стране наукой – культурологией.

Молодежь включилась в начатый учеными-фольклористами эксперимент, главной идеей которого было «сохранение и *возрождение* фольклорных традиций»[1], в опоре на два ресурса. Первый из них – организационные способы и средства защиты, поддержки и восстановления традиций, второй – заложенный в самом фольклоре потенциал к возрождению [22, *5*].

Одним из главных направлений этого движения стало обучение *аутентичной интерпретации фольклора,* т. е. овладение традиционной манерой пения, игры на инструментах, пляски. Конечной целью при этом мыслилось возвращение фольклора в быт.

«Материалом», сплотившим молодежь и вызвавшим подлинный энтузиазм, стала *певческая традиция донских казаков*. Ей, особенно на начальном этапе движения, принадлежала ведущая роль, а одна из старинных казачьих песен «На речке Камышинке», повествующая о событиях XVI столетия (избрание Ермака походным атаманом)

[1] Хотя первый выпуск серии сборников научных трудов НИИ культуры под таким названием увидел свет лишь в 1990 г. [21], проблематика сохранения «национальных фольклорных традиций в условиях современного советского общества» разрабатывалась сотрудниками института с конца 70-х гг. в привязке к художественной самодеятельности [25, *3*].

стала своеобразным гимном и символом фольклорного движения[2].

Почему *традиционная казачья культура* оказалась столь притягательной и востребованной в современном обществе?

Едва ли не в равной степени важны были как объективные, так и субъективные факторы. К объективным отнесем свойства самой казачьей культуры, обусловленные спецификой военного уклада жизни и социальной психологии. Наполненная энергией, по своей внутренней природе направленная на диалог, она способна сплачивать массы, передавая им свою живительную силу. Запечатленный в казачьих песнях идеал мужчины-воина – отважного защитника отечества, родной земли и домашнего очага – в течение нескольких десятилетий ушедшего и начала нынешнего столетия привлекает внимание молодежи не только Дона, но и всей России. Глубокое почитание казаками традиций предков, их духовных заветов и ценностей, созвучность этих заветов запросам современной жизни делает наследие донских казаков актуальным и востребованным.

В качестве субъективного фактора можно рассматривать личностный – то обстоятельство, что один из идеологов и лидеров движения А. С. Кабанов[3] занимался собиранием и исследованием донской казачьей песни. На ее основе он совместно с Д. В. Покровским[4] разработал методику освоения музыкального фольклора людьми, выключенными из естественной трансмиссии традиции. Эксперимент был начат по инициативе выдающегося отечественного этномузыколога Е. В. Гиппиуса, возглавлявшего в те годы (1971–1983) Фольклорную комиссию Союза композиторов РСФСР. Экспериментальный фольклорный ансамбль (1973) стал своеобразной лабораторией, в которой апробировались прогрессивные научные идеи[5].

Начавшаяся с 1974 года концертная деятельность ансамбля Дм. Покровского вызвала широкий резонанс и необыкновенный энтузиазм молодежи, составлявшей подавляющую часть аудитории филармонических залов России. Вслед за первым возник целый ряд других ансамблей, объединивших вначале музыкантов[6], а затем и любителей – приверженцев ценностей традиционной культуры.

Именно в рамках молодежного фольклорного движения во всех концах страны произошло знакомство широких слоев общества с певческой культурой казачества в ее подлинном звучании, что влекло за собой оживление интереса к казачьему быту, феномену казачества как особому порождению социальной истории.

Казак как социально-психологический тип, взятый в его позитивных качествах, весьма притягателен для наших современников, прежде всего русских, так как в идеальном представлении компенсирует некоторые выделяемые в национальном характере недостатки. Складывавшиеся веками военные традиции были прекрасным историческим примером, а сама фигура казака служила образцом чрезвычайно высоко ценимого во всем мире типа воина. Непреходящее значение для казака имели ценности коллективной и личной *свободы*, что отражено, в частности, в толкования самоназвания *казак* (вольный человек, свободный воин). Свобода дополнялась беспрепятственной возможностью *самосозидания личности* при *равенстве в возможностях* («Казаки все наголо атаманы»). Именно личная свобода оставалась той постоянной ценностью, которую удалось сохранить казакам на протяжении истории своего существования. Особое положение, «взысканность», *востребованность*, наряду с честью и славой, являлись для казаков важнейшим мотивом *службы* и самой жизни, выработав дух состязательности, соперничества, стремление быть первым, лучшим в массе воинства. В эпоху средневековья, когда личностное сознание и поведение не были важным фактором в жизни человека, казаки использовали тип военной тактики, базирующийся на *инициативе индивидуума* при высшей степени координации боевых подразделений. Такая же поведенческая установка характерна для духовной культуры. Существенным качеством казака был и остается искренний *патриотизм* – любовь к отечеству, принадлежность Дону и России.

Сохраняемая в ментальности высокая значимость *трансцендентных* ценностей, религиозность также выделяет казачество. Религиозный опыт, несмотря на кажущуюся анахроничность, на самом деле является одним из способов адаптации индивида и социальной общности в меняющихся условиях.

В период, когда значительной частью общества, и прежде всего молодежью, в силу неудовлетворенности внутренним и внешним положением государства, была осознана необходимость перемен (вспомним песню В. Цоя «Мы ждем перемен»), соотнесение с казачеством облегчало социальную и

[2] Движение нашло свое организационное воплощение в общественной организации Российский фольклорный союз (1989). Все вошедшие в него любительские ансамбли, независимо от того, какую региональную или этническую традицию они осваивают или пропагандируют, и сегодня обязательно поют эту песню.

[3] Кабанов Андрей Сергеевич (род. в 1946 г.) – московский фольклорист, в 70-е гг. работавший в НИИ культуры Министерства культуры РСФСР.

[4] Покровский Дмитрий Викторович (1944–1996) – музыкант и исследователь фольклора, руководитель «Ансамбля народной музыки», впоследствии получившего известность под его именем – «Ансамбль Дм. Покровского».

[5] Для освоения региональных традиций русского фольклора в качестве консультантов привлекались выдающиеся ученые, такие как уже названный Е. В. Гиппиус и А. В. Руднева.

[6] Ансамбли Московской консерватории под рук. Н. Н. Гиляровой, Санкт-Петербургской консерватории под рук. А. М. Мехнецова.

этническую идентификацию, не вызывая у молодых людей реакции отторжения.

Важно, что этот всесторонний интерес общества к казачеству нашел отклик как в среде потомков казаков, на местах их традиционного проживания, так и в среде жителей мегаполисов, для которых проблемы этнической и социальной идентичности не столь очевидны. Это, на наш взгляд, явилось одним из импульсов, давших в конце 80-х – начале 90-х годов толчок новому общественному движению за *возрождение казачества*.

Оно началось, прежде всего, с широкой пропаганды казачьей истории и культуры, осуществляемой в самых разных формах[7], что стимулировало научное осмысление проблем истории и традиционной культуры казачества во всех ее составляющих в виде камеральных и полевых исследований. С 90-х гг. XX в. казачье движение приняло оформленный вид и нашло юридическую опору.

Первыми шагами на пути признания нового социального движения стали решения Президиума Ростовского областного Совета народных депутатов «Об отношении Советов народных депутатов, их исполкомов к возрождающемуся казачеству» (1990), а также принятое по результатам социологического исследования постановление бюро Ростовского обкома КПСС «Об отношении к движению за возрождение донского казачества» (1991) [16, *3–17*]. На государственном уровне специального внимания казачество удостоилось в законе «О реабилитации репрессированных народов» (1991) и Постановлении Верховного Совета РФ «О реабилитации казачества» (1992)[8].

Казаки заявили о себе как об активной, способной к *самоорганизации* части общества, в чем им, несомненно, помогал бесценный *опыт организации и самоуправления*. Ни одна из социально-этнических групп в нашей стране такой интенции не обнаружила. Вероятно, данная особенность явилась результатом полукочевого образа жизни в ранней истории и служила противодействием энтропии (рассеванию).

Созданные в процессе движения за возрождение казачьи организации сформулировали конкретные задачи, среди которых были:

– пропаганда истории и культуры (народных обычаев, праздников, песенного творчества,

– возрождение духовности,

– патриотическое воспитание молодежи,

– установление тесных связей с армией и флотом,

– создание военно-исторических клубов и др.

По мнению многих авторов, писавших о возрождении, если чаяния казаков и реализовались, то это относится, прежде всего, к сфере культуры (в широком понимании).

В 90-е гг. активными ее распространителями и пропагандистами становятся различные казачьи общества, в том числе и территориальные (городские, станичные и хуторские). Эти общества, поставив одной из своих задач *духовное возрождение* России, организовали церковные приходы, воскресные школы для детей, помогли восстановить разрушенные и возвести новые храмы, способствовали привлечению казаков к участию в традиционных праздниках (в том числе престольных, таких, например, как праздник иконы Донской Божьей матери в станице Старочеркасской), распространению знаний об истории, быте и культурных традициях донских казаков.

Знание истории, говора, песен, владение традиционными военными навыками (верховой ездой, шашкой, борьбой), ношение военной формы становятся в эти годы важными условиями самоощущения казака. При этом используются как традиционные способы передачи опыта, так и нетрадиционные – посредством письменных и других источников информации (литература, сборники документов, песен, аудио- и видеозаписи).

Значительной частью потомков казаков принадлежность к казачьему роду, территории, наследственной деятельности осознана. Это стимулировало архивные изыскания с целью поиска своих корней, описанию родословной. По наблюдению М. А. Кутузова, «люди пишут собственную историю, создают собственную мифологию, признавая свою персональную причастность всемирно-историческому процессу. Формируется тип homo historicus — человека исторического» [13]. Нельзя не признать, что в этом процессе значительную роль сыграла просветительская и исследовательская деятельность.

Ввиду практического отсутствия в то время значительных современных исследований по истории и культуре казачества, просвещение поначалу ограничивалось, в основном, переизданием работ донских историков, опубликованных до революции и написанных в эмиграции. В Ростове-на-Дону объединение интеллигенции «Шолоховский круг» предприняло ряд шагов к переизданию уникальных работ донских историков А. И. Ригельмана [20], В. Д. Сухорукова [23, *17–30*; 24, *56–70*], Е. Н. Кательникова [11, *31–55*].

В Москве выходят работы представителей эмиграции: «История казаков» А. А. Гордеева (в 4-х частях) [2], «Казачий словарь-справочник» Г. В. Губарева и А. И. Скрылова [10]. Переиздается – по понятным причинам, без указания авторства – созданная в начале XX века книга П. Н. Краснова «Картины былого Тихого Дона» [12].

Возглавляемое А. А. Озеровым Ростовское областное отделение Всероссийского Общества охраны памятников истории и культуры осуществляет репринтное издание работы Е. П. Савелье-

[7] Организация фольклорных праздников в станицах Старочеркасской и Вешенской (с 1984 и 1985 г. соответственно), реконструкция событий военной истории в представлениях Донского военно-исторического клуба, возникшего в 1986 г., переиздание трудов донских историков XVIII–XIX вв., создание циклов радио- и телепередач, документальных фильмов.

[8] В нем казачество впервые было названо исторически сложившейся культурно-этнической общностью [19].

ва «История казачества» (в 3-х частях), четырех песенных сборников под редакцией П. Н. Краснова, основных законов Всевеликого войска Донского, записок последнего председателя Донского Войскового круга В. А. Харламова, карты Области войска Донского и пр.

Важной формой просветительской деятельности стало издание энциклопедий [3; 7; 15]. Среди них следует выделить энциклопедию «Народы России», подготовленную учеными РАН [15], в которой статьи, посвященные казакам, наглядно продемонстрировали изменение методологического подхода к изучению казачества. Академической средой была признана его этническая сущность (в качестве субэтноса или субэтнической группы русских). Другой формой пропаганды традиций казачества является практическое освоение казаками фольклорно-этнографического наследия в рамках деятельности в крупных городах России казачьих обществ, военно-исторических клубов, землячеств. Число фольклорных ансамблей, по сравнению с возникшими на гребне новой «фольклорной волны» и молодежного фольклорного движения, значительно возросло. В их работе мог принять активное или пассивное участие не только казаки, но и «сочувствующие».

В содержании деятельности ансамблей выделяются два направления: ориентирующееся на аутентичное (т. е. близкое подлинному) и стилизованное исполнение казачьих песен, воспроизведение ритуалов, пляски и европейских танцев.

Первое – представлено такими уникальными ансамблями, как «Старина» (ст-ца Кумылженская, рук. Е. Фирсова) и «Бузулук» (г. Новоаннинск, рук. Я. Иванов). Эти коллективы, включающие коренных жителей станиц и хуторов, стремятся к глубинному постижению казачьих певческих традиций, ведут просветительскую и собирательскую работу. Несмотря на то, что они существуют в «глубинке», их высокое исполнительское искусство хорошо известно во всей России как благодаря многочисленным поездкам, так и распространению аудиозаписей.

Ко второму – следует отнести филармонические коллективы Ростова-на-Дону и Волгограда: Государственный Ансамбль песни и пляски донских казаков – рук. А. Квасов, Государственный Ансамбль песни и пляски «Казачья воля» – рук. Г. Боровков, «Казачий круг» – рук. Л. Мельниченко, ансамбль песни и пляски «Лазоревый цветок» – рук. Г. Сипотенков. Они имеют многочисленных последователей в городах и поселках Ростовской и Волгоградской областей. Главной задачей таких ансамблей является создание театрализованных представлений, красочных шоу на материале казачьего фольклора.

Оба направления унаследованы от предшествующих эпох. Они сложились в ходе более чем векового поиска адекватной формы адаптации традиционной культуры к новым условиям. К сожалению, многие коллективы, сформировавшиеся в рамках эстетики аутентики, под влиянием различных факторов, среди которых на первом месте активная концертная деятельность, все более от нее удаляются: «Любо» – рук. Ю. Хачатурян, «Православный Дон» – рук. Г. Вечеркин», «Станица» – рук. О. Никитенко и А. Кияшко.

В различных областях казачьего наследия предприняты опыты реконструкции: ансамблем «Русская музыка» под рук. Е. А. Дороховой песенного репертуара по записям А. М. Листопадова; Федерацией казачьей воинской культуры «Задонщина» – рук. А. Яровой и Д. Чернов – боевых искусств. Примечательно, что реконструкции эти осуществляются с учетом современных научных достижений в соответствующих областях знания.

Своеобразным опытом адаптации казачьей темы к формам массовой культуры является творчество казачьих поэтов и композиторов. Здесь путь был показан певцами-композиторами (А. Розенбаумом, А. Малининым, К. Ундровым и др.). В одних случаях оно становится достаточно известным благодаря выпуску дисков и песенно-поэтических сборников [1], в других замыкается рамками своего локуса (как, например, сочинения И. Гресёва, которые пропагандирует возглавляемый им ансамбль «Кочетовские донцы»). Вполне возможно, что эта форма окажется в будущем жизненной. Феномен казачьей «бардовской» песни остается пока неизученным.

Большой вклад в пропаганду донской культуры внесли писатели, поэты, художники, актеры казачьего происхождения: В. Закруткин, Б. Куликов, А. Калинин, В. Фролов, А. Дьяков, Ю. Карташов, Н. Вечеркин, Б. Пустоветов, М. Соколенко, М. Бушнов, Н. Сорокин и многие другие, а также работники радио, телевидения и прессы А. Ансимов, Э. Шлыков, Г. Губанов, А. Зарецков. С популярными изданиями сотрудничают и донские ученые.

В последнее время пропаганда казачьей культуры вышла на качественно иной уровень. Редакционным советом журнала «Этносоциум и межнациональная культура» реализовано несколько проектов, адресованных казачеству, в том числе, альманах «Казачество». В Подольске увидел свет альманах «Донские казаки в борьбе с большевиками»; значительное число статей о казачестве и казачьей культуре публикуется в альманахе «Русские традиции». Энтузиасты на многочисленных веб-сайтах выкладывают литературу о казачестве, изобразительные и звучащие материалы[9]. В разных учреждениях и организациях активно ведется работа по выпуску экспедиционных записей казачьего фольклора на современных носителях. По инициативе генерального директора телерадиокомпании «Теле-Икс» А. П. Зарецкова учреждено радио «Казачий Дон», имеющее, наряду с традиционными способами трансляции на частотах FM, и формат вещания online в Интернет (http://www.teleiks.ru/radio.html).

[9] Число сайтов, посвященных казачеству, огромно.

Вовлечение в занятия по освоению различных форм казачьей культуры всех сельских жителей характеризует современную культурную политику реестрового (т. е. несущего в рамках действующего законодательства службу) казачества. Культурное «показачивание» детей и взрослых является одним из путей привлечения в реестр новых членов. Территориальные организации «Всевеликого войска Донского», получающие поддержку государства, таким образом, работают на будущее, расширяя сферу влияния на исторически казачьих землях не только за счет потомственных казаков, но и за счет принятия в казачьи сообщества выходцев из других социально-этнических групп.

Огромной заслугой казачьего движения является формирование *казачьего образования* в виде кадетских корпусов, гимназий, кадетских и казачьих классов.

Следует признать, что единая концепция казачьего образования в полной мере еще не сложилась. Понятно, что для учебных заведений разного типа не может быть единой методики обучения и воспитания, но цели и задачи образования должны быть более определенными.

На начальном этапе существования учебных заведений и подразделений задача была сформулирована как *воспитание подрастающего поколения на традициях казаков*. Затем все более настойчиво о себе заявила идея создания (или воссоздания) *донской казачьей элиты* и нацеленность подготовки выпускников на поступление в высшие учебные заведения. Решаются и более частные задачи: подготовка кадров для силовых структур.

Открытие казачьих учебных заведений и введение в программу средних и высших учебных заведений в рамках регионального компонента изучения истории и этнографии казачества вызвало к жизни целый ряд учебных пособий и учебников, а также популяризаторской литературы. В числе активно используемых в учебных заведениях изданий следует назвать «Казачий Дон: Очерки истории» [8], «Историю донского казачества» [4] и «Историю казачества России» [6], «Очерки традиционной культуры казачеств России» [17], «Историю казачества Азиатской России» [5] и, наконец, вышедшую совсем недавно книгу «Казачий Дон: Пять веков воинской славы» [9].

Огромный интерес в обществе и научной среде к казачьей проблематике, не удовлетворяемый спрос на литературу, стимулировали ученых. Бурному росту числа трудов способствовало соединение таких факторов как личная инициатива и заинтересованность, разработка научными учреждениями и научными отделами учебных заведений перспективной проблематики, заказы на исследования и финансирование проектов.

Традиционная культура и уклад жизни казачества уже давно стали областью исторического наследия. С одной стороны, возрождение казачества повлекло за собой усиление интереса к традиционной культуре, особенно к той ее части, которая помогает самоидентификации: традиции сходов и кругов с их регламентом, предметной атрибутикой, организационной структурой, церемониалами и всеми составляющими ритуализованного поведения; с другой – масштабные преобразования государства, переход к рыночной экономике, вызвавшие резкое снижение уровня жизни, привели на определенном этапе к стагнации и даже разрушению инфраструктуры культуры. Следствием этого явилась деградация организованных форм (хоры, театры, музеи) в местах традиционного проживания казаков.

Постепенное приспособление к новым социальным условиям вызвало экономический подъем (хотя и неравномерный) и повышение благосостояния. Сегодня мы вновь наблюдаем значительное увеличение числа творческих коллективов, получивших государственную поддержку и осуществляющих концертную деятельность. Сложнее дело обстоит с межпоколенными связями. Примеры удачного опыта передачи традиций следующим поколениям к сожалению единичны, а воспитание в детских ансамблях в подавляющем большинстве случаев нацелено на публичные выступления, в связи с чем детьми усваиваются не традиционные бытовые стереотипы поведения (включая и воспроизведение образцов фольклора), а сценические.

Стремительное развитие информационных технологий, новых средств связи привело к тому, что сегодня именно они во многом взяли на себя не только функции коммуникации и просвещения, но и трансмиссии традиционной культуры.

Два охарактеризованных нами социальных движения за «возрождение», конечно, неравноценные по своей значимости, на определенном историческом этапе (90-е гг.) развиваясь параллельно, соприкасались и взаимодействовали. Подобно тому как традиционная певческая культура казаков в рамках молодежного фольклорного движения послужила фактором распространения и утверждения в правах аутентичной интерпретации фольклора, став одним из способов социальной адаптации и самоидентификации молодежи, движение за *возрождение* выполнило задачу институализации казачества [10].

Все сказанное свидетельствует о важной роли приобщения к казачьей культуре в формировании мировоззрения современного россиянина, воспитания у него чувства собственного достоинства, гордости за свою отчизну, ее историю, веры в ее будущее.

[10] По мысли А. Г. Масалова, возрождение казачества – социально-политический процесс, направленный на институциональные трансформации казачьей общности [14, *203*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вечеркин Н.* То хлеб – то камень, то лед – то пламень. Стихи и песни / Сост. и ред. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Изд-во РГК, 2002.

2. *Гордеев А.* История казаков. – Ч. 1. Золотая Орда и зарождение казачества. – М.: Страстной бульвар, 1991; – Ч. 2. Со времени царствования Иоанна Грозного до царствования Петра I. – М.: Страстной бульвар, 1992; – Ч. 3. Со времени царствования Петра Великого до начала Великой войны 1914 года. – М.: Страстной бульвар, 1992; – Ч. 4. Великая война 1914–1918 гг. Отречение государя. Временное правительство и анархия. Гражданская война. – М.: Страстной бульвар, 1993.

3. Донская казачья энциклопедия Владимира Сидорова. – Ростов н/Д: Гефест, 1994.

4. История донского казачества: Учебное пособие / Отв. ред. А. В. Венков. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2001.

5. История казачества Азиатской России: В 3 т. / Гл. ред. В. В. Алексеев. – Екатеринбург: УрО РАН, 1995. – Т. 1. XVI – первая половина XIX века; – Т. 2. Вторая половина XIX – начало XX века; – Т. 3. XX век.

6. История казачества России: Учеб. пособие / Отв. ред. А. В. Венков. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2001.

7. Казачество. Энциклопедия / Ред.-сост. А. П. Федотов (гл. ред.) и др. – М.: ИНФРА, 2003.

8. Казачий Дон: Очерки истории: В 2 ч. / А. П. Скорик, Р. Г. Тикиджьян и др. – Ростов н/Д: Изд-во обл. ИУУ, 1995.

9. Казачий Дон: Пять веков воинской славы / отв. ред. А. А. Озеров, А. В. Венков. – М. : Яуза; Эксмо, 2010.

10. Казачий словарь-справочник: В 3 т. / Сост. Г. В. Губарев; Ред.-изд. А. И. Скрылов – Репринт. изд. – М.: ТО Созидание, 1992.; – Т. 1. Кливленд. Охайо. США, 1966; – Т. 2. Сан Ансельмо. Калифорния. США, 1968; – Т. 3. Сан Ансельмо. Калифорния. США, 1970.

11. *Кательников Е.* Были донской станицы // Донские казаки в походе и дома. – Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 31–55.

12. [*Краснов П.*] Картины былого Тихого Дона. – Т. 1–2. – М.: Граница, 1992. – (Стражи порубежья).

13. *Кутузов М.* Возрождение казачества: от ролевой игры к государственной функции [Электронный ресурс] // Экономические стратегии. – 2006. – № 7. URL: http://www.inesnet.ru/magazine/mag_archive/?mid=52&cid=1001#article_1001.

14. *Масалов А.* О парадигмах исследования современного российского казачества // Полиэтничный макрорегион: язык, культура, политика, экономика: Тезисы докладов Всероссийской научной конференции (9–10 октября 2008 г. Ростов н/Д). – Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2008. – С. 201–204.

15. Народы России: Энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1994.

16. *Озеров А., Киблицкий А.* Донские казаки: проблемы возрождения и перспективы развития. – Ч. I (История современного донского казачества). Исследования и документы. – Ростов н/Д: ООО Ростиздат, 2003.

17. Очерки традиционной культуры казачеств России / Под общ. ред. проф. Н. И. Бондаря. – М.; Краснодар, 2002. – Т. 1.

18. Очерки традиционной культуры казачеств России / Под ред. проф. Н. И. Бондаря – Краснодар: Эдви, 2005. – Т. 2.

19. Постановление Верховного Совета Российской Федерации о реабилитации казачества // Ведомости съезда народных депутатов Российской Федерации и Верховного Совета Российской Федерации. – 1992. – № 30.

20. *Ригельман А.* История о донских казаках / Текст, коммент. и словарь подг. Б. Н. Проценко. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1992.

21. Сохранение и возрождение фольклорных традиций. – М.: ГРЦРФ, 1990. – Вып. 1 / Отв. ред. А. А. Банин.

22. Сохранение и возрождение фольклорных традиций. – М.: ГРЦРФ, 1993. – Вып. 2. Ч. 1 / сост. А. Н. Иванов; отв. ред. А. С. Каргин.

23. *Сухоруков В.* Рыцарская жизнь казаков // Донские казаки в походе и дома. – Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 17–30.

24. Сухоруков В. Д. Частная жизнь донцов в конце XVII и в первой половине XVIII века // Донские казаки в походе и дома. – Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 56–70.

25. Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Сб. науч. тр. – М: НИИ культуры, 1980. – № 88 / Отв. ред. И. Б. Закшевер.

М. Корниенко

АРСЕНИЙ АВРААМОВ – ОТКРЫВАТЕЛЬ НОВЫХ ЗВУКОВЫХ МИРОВ

M. Kornienko

ARSENY AVRAAMOV – THE DISCOVERER OF NEW SOUND WORLDS

Статья представляет собой творческий портрет малоизвестного композитора-авангардиста, уроженца донского края Арсения Авраамова. Помимо биографических данных, рассматриваются его новации в области музыкального звука – создание нетемперированной звуковысотной системы; опыты конструкции нового инструмента – смычкового полихорда, участие в разработке электроакустической музыки, а также вклад композитора в исследование музыкального фольклора Северного Кавказа, в частности, республики Кабардино-Балкария. Статья снабжена рисунками, иллюстрирующими авангардистские музыкальные опыты Аврамова.

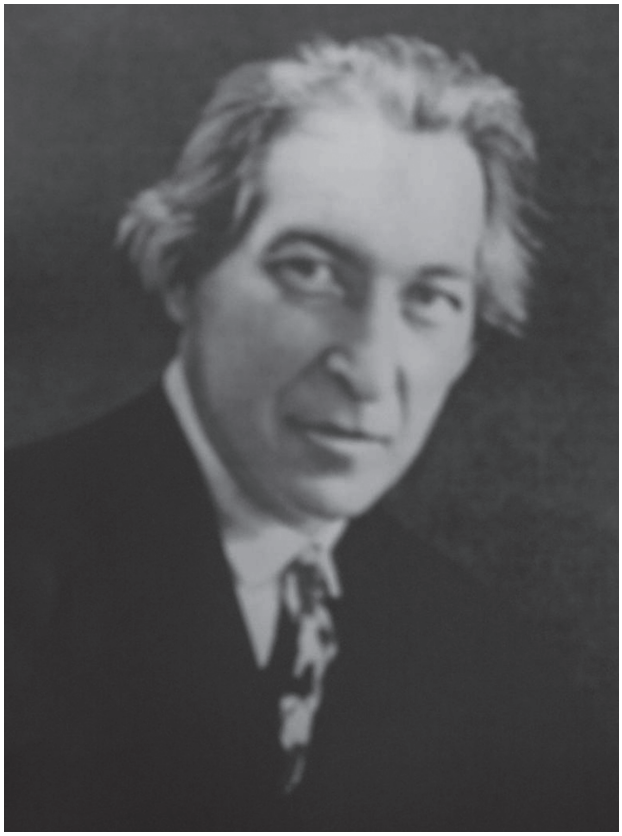
Ключевые слова: А. М. Авраамов, музыкальный авангард, нетемперированный музыкальный строй, электроакустическая музыка, «Симфония гудков».

The article represents the creative portrait of Arseny Avraamov, little known avant-garde composer, native of the Don region. Besides some biographical information his innovations in the sphere of music sound are considered such as the creation of non-tempered sound pitch system, his experience in the construction of a new instrument – bow polychord, his participation in the elaboration of electro acoustic music as well as composer's contribution to the study of music folklore of Northern Caucasia in particular of the republic of Kabardino-Balkaria. The article is provided with pictures illustrating Avramov's avant-garde music trials.

Key words: A. M. Avraamov, music avant-garde, non-tempered music system, electro acoustic music, «Symphony of hootings».

Арсений Авраамов – личность почти забытая. Этому композитору не посвящены главы в учебниках, до недавнего времени его имя лишь изредка мелькало в солидных музыковедческих работах, о его жизни и творчестве написано только несколько кратких статей [9; 14; 15]. Книга Сергея Румянцева «Арс новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова» [11], вышедшая в свет в 2007 г., отчасти исправила эту, столь несправедливую, ситуацию.

По словам Д. Житомирского, Авраамов – «полуфантастическая фигура, впрочем, очень связанная со временем» [6, *63*]. В своей книге С. Румянцев приводит примечательную шутку некоего музыковеда: «Авраамов? Да это прямо какой-то Бах нашего времени! Он „душу положил" на дело свержения баховской равномерной темперации; паровым органом под грохот пушек провозгласил „пассионы русской революции"; как Бах непостижимым образом тащил воз громадной семьи» [11, *48*]. Конечно, это сравнение – не более чем шутка, но она заострила опорные, главные точки жизни Арсения Михайловича. И удивительны не только отзывы – сами факты биографии поражают совокупностью невероятных вещей! Думаю, совершенно необходимо более подробно познакомиться с жизнью и творчеством этого удивительного человека.



Родился 22 июня 1886 года на хуторе Малый Несветай, близ Новочеркасска. Мальчик воспитывался в семье не просто состоятельной, но высокообразованной. Его мама была преподавателем словесности, брат Александр – офицер – достаточно известный в те годы стихотворец[1].

[1] Погиб во время военных действий, когда Арсений был еще ребенком.

Кстати сказать, Арсений Авраамов – это не подлинное имя, а псевдоним, причем не единственный. Обычно Арсений Михайлович представлялся или подписывался как «ARS» или «РевАрсАвр» (революционный Арсений Авраамов)[2]. Настоящую же свою фамилию – Краснокутский – никогда не афишировал. Дело в том, что его отец, Михаил Харитонович, был генерал-майором Донского войска. Уже сам этот факт в то напряженное политическое время мог стоить Авраамову жизни. Арс крайне редко упоминал о своих родителях, хотя именно происхождение помогло ему поступить в кадетский корпус, где он воспитывался в юношеские годы, а затем в Михайловское училище. По словам дочери Арсения Михайловича версия происхождения псевдонима «Авраамов» выглядит так: «В станице, где дед был атаманом, жило много Краснокутских, и, чтобы как-то отличиться от них, отец стал называть себя Авраамовым» [11, *39*]. Казалось бы, подчеркивать свое «атаманское» или генеральское происхождение с помощью ветхозаветного псевдонима – несколько странно для казака. Так мог поступить священник, вышедший из казачьего рода, или артист, литератор, старавшийся таким образом подчеркнуть, что он *первый* в семье занялся «неказацким ремеслом». Видимо, потому так поступил и Арс, с юности вовлеченный в революционные авантюры, литературно одаренный и любивший тонкие мистификации разного рода.

Уже в 1901 году (в Донском кадетском корпусе в Новочеркасске) РевАрсАвр организовал тайный политический кружок. Члены этого кружка увлекались идеями декабристов и сторонников Великой французской революции. Тогда 15-летний Арсений мечтал потрясти весь мир. «Расставаясь по окончании курса (1903 г.), мы давали друг другу традиционные клятвы: отдать жизнь за свободу и народ, возродить былую славу казачества. Я даже начал писать оперу „Стенька Разин“ (на текст поэмы Навроцкого); одна из песен оттуда прочилась в „Марсельцы“»[3] [11, *12*].

Несмотря на высокий чин отца, юноша не мечтал о военной карьере. Но по несовершеннолетию был насильно отправлен в Петербург, в Михайловское артиллерийское училище. «Я проводил там тактику *саботажа учебы…* Прекрасно сдавал высшую математику, химию, артиллерию – по всем же остальным предметам упорно получал единицы и даже „нули“… Разумеется, в то время я усердно сотрудничал с либеральными молодежными журналами и музицировал, все выжидая случая „выкинуть“ что-либо настолько решительное, чтобы меня самого „выкинули“ из Училища» [11, *13*]. Ожидания РевАрсАвра очень скоро осуществились: его отправили на родину на поруки родителей.

Поставив себе целью во что бы то ни стало вырваться из среды, где культивировались военные устои, Арсений в 1906 году уехал в Москву. Вопреки родительской воле он поступил в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества по классу общетеоретических дисциплин и композиции, где музыкальной грамоте учился у И. Н. Протопопова[4] и А. Н. Корещенко[5]. Уже в годы учебы очень активно проявил себя как критик: писал статьи, посвященные музыкальной культуре, особенно песням донских казаков. Работы Арса печатались не только в студенческих бюллетенях, но и в периодических изданиях Москвы и Петербурга: еженедельник «Музыка», журналы «Музыкальный современник», «Летопись», немецкий журнал «Melos».

По окончании учебы (1912) Арсений возвратился на Дон. Он активно выступал с лекциями о музыке, организовал при народных читальнях *«симфонические капеллы»* и музыкально-этнографические экспедиции по донским станицам, которые на самом деле были больше агитационно-пропагандистскими политическими турне. Все проходило успешно, пока его не разоблачили. В это время «всплыли» и другие его революционно окрашенные поступки, которые реально грозили Авраамову «столыпинским галстуком». РевАрсАвр вынужден был бежать за границу. Там Арсений занимался совершенно невероятными делами: был и кочегаром на пароходах, и гимнастом на трех турниках, и музыкальным клоуном, и композитором, пишущим музыку для спектаклей и представлений.

Поворотный для русской истории 1917 год внес существенные перемены в жизнь молодого Авраамова. В связи с политическими событиями, происходившими в то время в стране, Арсений возвратился на родину и активно включился в строительство советской музыки. Его пригласили работать под руководством А. В. Луначарского[6] в секторе музыки (в Народ-

[2] ARS и АРС (от лат. «*искусство*») – любимые литературные псевдонимы Арсения Авраамова. Другие псевдонимы: А. А., Авр., Аз., Регент, Perditur.

[3] «Марсельцы» Феликса Гра (1844–1901), французского прованского писателя – настольная книга членов тайного кружка.

[4] Протопопов Илья Николаевич (1864–1912) – композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Общедоступного музыкального училища Зограф-Плаксиной и Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Писал музыку преимущественно для церковных православных служб.

[5] Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921) – композитор, педагог. Окончил Московскую консерваторию; ученик, в частности, Павла Пабста. Затем преподавал там же гармонию, сольфеджио. Главные его композиции: оперы «Пир Валтасара», «Ангел смерти», балет «Волшебное зеркало», музыка к трагедиям Еврипида, симфонические картины, лирическая симфония, кантата «Дон Жуан», армянские и грузинские песни.

[6] Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – известный русский советский писатель, общественный и политический деятель, переводчик, публицист, критик, искусствовед, активный участник Первой русской революции и Октябрьской революции 1917. Многие годы являлся Народным комиссаром просвещения.

ном комиссариате просвещения), где он занимал пост начальника отдела искусств г. Казани и являлся ответственным за музыкальную культуру Татарстана [10]. Революционными были не только его политические и художественные взгляды – Арс мечтал о настоящем перевороте в музыкальной сфере.

Одно из новшеств – создание универсальной музыкальной системы, так называемой четвертитоновой техники. Авраамов боролся за то, чтобы навсегда уничтожить темперированный строй, калечивший, с его точки зрения, слух и сознание людей. «Освободившись от шаблона темперации, слух человеческий сделает такие успехи в тонкости мелодических восприятий, о которых мы сейчас едва можем мечтать. Порукою за неутопичность наших мечтаний – народная песня, в интервалах которой наш „культурный" слух до сих пор не может точно разобраться. Ужели же наше ухо грубее устроено? Не в систематическом ли искажении слуха баховским наследием причина этого? Так или иначе, покажет недалекое будущее… ибо мы живем „накануне"» [2, *48*]. Обосновав математически, физически и даже нравственно насущнейшую проблему музыкального искусства (И. С. Баха он считал величайшим злодеем, а его темперацию – аморальным поступком [3]), Авраамов разработал собственную программу преподавания, основанную на четвертитоновой технике.

Этот метод вызвал много споров, но, так или иначе, Арсений Михайлович использовал его, обучая студентов Ростовской консерватории, существовавшей в те годы[7]. Его система основана на новом методе гармонической координации тонов (иными словами – на основе беспредельно продолжаемого ряда чисел). Авраамов указывает на то, что современная музыка использовала этот ряд лишь в пределах 1:2:3:4:5:6; он же продолжает его: 7:8:9:10:11:12… до 41:42:43 без пропусков. И мог бы продолжать до бесконечности, если бы не физиологические возможности слуха, которые ставят *неодолимые преграды*. Разделив октаву на квинту и кварту, Арс подвергает дальнейшему логическому делению нижний интервал.

Октава = 1:2 = 2:4 = ч. 5 + ч. 4 = 2:3:4

Квинта = 2:3 = 4:6 = б. 3 + м. 3 = 4:5:6

Большая терция = 4:5 = 8:10 = большой целый тон + малый целый тон[8] = 8:9:10.

Верхние интервалы (ч. 4, м. 3) аналогичному делению в западноевропейской системе не подвергаются. Арсений Михайлович, однако, делает и это.

Кварта = 3:4 = 6:8; промежуточный тон – 7.

Малая терция = 5:6 = 10:12; промежуточный тон – 11.

Большой целый тон = 8:9 = 16:18; промежуточный тон – 17.

Малый целый тон = 9:10 = 18:20; промежуточный – 19.

Благодаря этому методу Авраамов математически вычислил четвертитоновость, восьмитоновость и т. д. «Взамен 12-ти механически равномерно размещенных в интервале октавы точек, долженствующих изображать мифические «полутоны хроматической гаммы», современная музыкальная акустика предлагает нам *сплошной звукоряд*, одновременно указывая и на законы координации любых, *произвольно* взятых внутри его точек. В математике это было бы равносильно тому, как если бы дикарю, едва умеющему считать по пальцам, чудесным образом вдруг раскрылись бы законы математического анализа: и это *буквально* так, ибо вместо прерывного ряда чисел мы вводим в обращение непрерывный дифференцированный *ряд*, зная свойства которого, можем соединить произвольно взятые тоны в музыкальную гармонию и построить из них любой мелодический *лад*» [1, *39*]. Арс верил, что именно в «сплошном звукоряде» человечество найдет и научно обоснует все без исключения народно-песенные лады, которые, к тому же, впервые в истории музыки удастся наконец точно зафиксировать и расшифровать. Более того, по его убеждению, это должно было помочь «развернуть» целую группу богатейших специфических музыкальных культур Юго-Востока. Чтобы доказать свою правоту, Арсений Авраамов занимался собиранием фольклора: разъезжал по станицам Ростовской области, по городам и селениям Казахстана, Дагестана и др.

На долгие годы Арс связал свое творчество с музыкальной культурой Кабардино–Балкарии, куда переехал со своей большой семьей в 1935 году. 1 сентября 1936 года в Кабардино-Балкарской Республике отмечался большой национальный праздник – 15-летие автономии. К этому торжеству А. М. Авраамов совместно с А. Т. Шортановым[9] создал литературно-музыкальную кантату «Счастье народа». Масштабы представления были грандиозны. В постановке участвовало более 3000 человек: певцы, музыканты, народные шуты, циркачи, чтецы, профессиональные артисты, участники художественной самодеятельности [5, *106*]. «В числе последних особенно выделились гармонисты, которые в порыве чувств тоже решили подключиться к исполнению „Кабардино-

[7] Первое музыкальное учебное заведение в Ростове эволюционировало следующим образом:

1896 – Музыкальные классы

1900 – Музыкальное училище

1918 – Консерватория

1922 – Музыкально-практический институт

1927 – Музыкальный техникум им. А. В. Луначарского

1936 – Музыкальное училище

Ныне – Колледж искусств [7, 17].

[8] Большой целый тон и малый целый тон по системе Авраамова – большая и малая секунды.

[9] Шортанов Аскерби Тахирович (род. 1916) – кабардинский писатель, поэт. Создатель множества трудов по фольклору. Его пьесы ставятся в театрах республики. Не так давно было издано его монументальное произведение – историко-романтическая дилогия «Горцы».

Балкарского марша" (автор Арсений Авраамов), причем играли его не по нотам, а по слуху, каждый по своему слуху, значит…» [9, *21*].

Позже Авраамов написал и другие симфонические сочинения на кабардинские темы. Используя традиционные танцевальные мелодии, он создал для инструментального ансамбля, а затем и для малого состава симфонического оркестра «Кабардинскую фантазию», «Удж»[10], «Жанкидеш». Композитор активно сотрудничал с Кабардино-Балкарским ансамблем песни и танца, и, прежде всего, с хоровым коллективом. Обрабатывал для хора такие народные песни, как «Мартина», «Андемиркан», «Азы Мурат» и др. [9, *19*]. Арс был первым, кто начал писать музыку для постановок кабардинских и балкарских драматических спектаклей. Во всех краеведческих и искусствоведческих литературных источниках республики Арсений Михайлович значится как *кабардинский композитор* [14, *13*].

Арсений Михайлович всю свою жизнь увлеченно работал в области музыкальной фольклористики. К примеру, в период жизни в Кабардино-Балкарии он собрал более 300 подлинных народных песен и наигрышей, работал над книгой «Кабардинский и Балкарский музыкальный фольклор» (к сожалению, эта книга не была завершена, так как началась Великая Отечественная война и он с семьей был вынужден уехать из республики). Не будет преувеличением сказать, что он смог раскрыть новые грани этой музыкальной сферы: благодаря своей 24-х и 48-митоновой нетемперированной системе Арс максимально точно записал специфические народные мелодии Северного Кавказа.

Очевидно, идея пересмотра равномерной двенадцатитоновой темперации была главной в жизни Авраамова. Арсений Михайлович понимал, что говорить об ультрахроматических возможностях и обертоновом строе можно сколько угодно, поэтому пытался всеми возможными способами внедрить свою идею в музыкальную практику: в долгих фольклорных экспедициях он искал подтверждение своим идеям; в 20-е годы он подал Луначарскому проект о сожжении всех роялей (к счастью, он не был подписан)[11]; вместе со своим соотечественником и другом Л. Сабанеевым[12] [12] начал разрабатывать конструкцию нового музыкального инструмента, который должен был стать живым воплощением всех его теоретических желаний (существующие типы музыкальных инструментов для этой цели Авраамов считал совершенно непригодными[13]). Опишем этот *смычковый полихорд* подробнее.

По идее Авраамова, инструмент непременно должен был совмещать следующие качества:

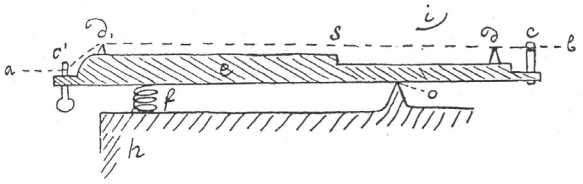
– давать длительный тон, силою которого исполнитель может управлять в любой момент звучания;

– иметь абсолютно свободную интонацию – «сплошной» обертоновый звукоряд от субконтр-до пятой октавы;

– быть в состоянии озвучить полифоническую фактуру, дающую возможность одному исполнителю извлекать сколько угодно сложные комплексы тонов.

Спроектированный полихорд полностью соответствовал всем требованиям Авраамова.

Инструмент в разрезе



Конструкция состояла из собственно инструмента и цилиндрического смычка, который приводился в действие посредством кривошипного механизма. Вдоль верхней поверхности каждой клавиши полихорда в середине должна быть натянута струна, натяжение которой регулировалось вращательно-подвижным колком на противоположном конце клавиши. Неподвижные подставки ограничивали звучащую часть струны, возвышая ее над уровнем клавиши на 3,5 миллиметра. Пружина, упирающаяся в деку, поддерживала клавишу в горизонтальном положении. Точка «О» являлась центром качания, так что при нажиме пальцем струны у конца «А» конец «В» поднимался вверх, соприкасаясь в этом положении с поверхностью смычка. Ширина каждой клавиши – 2 см. Палец исполнителя мог быть поставлен в любом месте точки «S», что должно было давать полную октаву со сколь угодно тонкими изменениями интонации

[10] Удж – кабардинский торжественный праздничный танец. Темп довольно быстрый. В старину это был единственный танец, который мужчины и девушки иногда танцевали вместе. Имела место полиритмичность движений танцоров. Размеры 2-, 4-, 6-дольные, иногда 12-дольные.

[11] Конечно, невозможно было одним махом, пусть и таким решительным, перечеркнуть богатейшее музыкальное наследие, опирающееся на темперированный строй. Тем не менее, идея четвертитоновости не умерла. Во второй половине века на арену, как известно, выходит микрохроматика, которую применяют в своих сочинениях А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина и другие композиторы.

[12] Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – русский музыковед, композитор, критик, активный общественный деятель. Блестяще окончив физико-математический и историко-филологический факультеты Московского университета, остался работать в вузе в звании приват-доцента, а позже профессора. Защитил диссертацию, получив звание доктора чистой математики. Написал четыре труда по математике и пять по зоологии. С пятилетнего возраста получал музыкальное образование сначала у Н. Зверева, а позднее у профессора П. Шлецера по фортепиано и С. Танеева по гармонии, композиции и контрапункту. По окончании Московской консерватории занимался по композиции и оркестровке у Н. А. Римского-Корсакова. Был одним из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), президентом Ассоциации современной музыки.

[13] «Клавишные – не вмещают и десятой доли всех тех звуков, которые необходимы для простейших гармонических оборотов в расширенных звукорядах будущего; смычковые же, обладая свободной интонацией, не допускают при одном исполнителе более широких гармоний, чем простое двузвучие» [2, *45*].

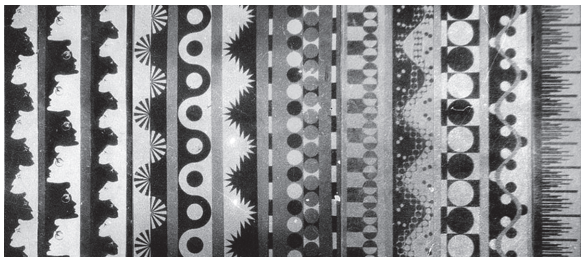
в ее пределах. 28 таких клавиш, размещенных параллельно друг другу по всей длине деки, образовывали *клавиатуру* шириной в 70 сантиметров, обращенную к исполнителю концом «А». Настройка струн производилась в порядке восходящего натурального септаккорда: *c – e – g – b*.

Смычок полихорда был устроен следующим образом: на вогнутой кольцевой поверхности в проделанные отверстия в несколько рядов на определенном расстоянии продевались волосы. В результате этого внутри кольца при достаточном количестве хорд образовывалась круговая поверхность той же формы, что и наружное кольцо. Чтобы осуществлять касание струн с поверхностью волос, в инструмент был вмонтирован кривошипный механизм, который производил вращение смычкового колеса благодаря движению ног исполнителя. Таким образом, инструмент мог свободно воспроизводить звуки и созвучия любой высоты, выполненные качеством *сплошного звукоряда* от субконтроктавы до пятой включительно [2].

Долгое время Авраамов работал совместно с Л. Терменом (даже ездил с ним во Франкфурт на международную музыкальную выставку) над созданием электронных музыкальных инструментов, в том числе и над проектированием терменвокса [8, *44;* 13]. А многие труды Арса по акустике, физике и музыкальной механике нашли воплощение в изобретенном Е. А. Мурзиным синтезаторе АНС.

Но этим изобретения Аврамова не ограничиваются. В 1917 году он вместе с Е. Шолпо[14] и другими исследователями основал в Петербурге Общество Леонардо да Винчи. Главным направлением исследований, проводимых обществом, была идея исполнения музыки без музыкантов (при использовании лишь достижений техники). В результате была создана техника орнаментального или «рисованного звука» – идея, берущая начало в футуристических размышлениях Велимира Хлебникова. Члены кружка вырезали на дисках необходимые им формы волн, а тон воспроизведения зависел от скорости движения пленки.

Пленка с изображением рисованного звука



Позже эта техника была очень распространена в отечественном кинематографе. Многие изобретения явились толчком к развитию электроакустической музыки, а совсем немногим известно, что большинству исследований в этой области на раннем этапе мы обязаны Арсению Авраамову.

Современники считали Арса человеком авантюрного склада. Хотя композитор недолюбливал, когда в отношении него звучало это определение, он охотно соглашался, что по натуре очень рискованный человек. Он – и кочевник, и бродяга, и наездник-джигит, и дирижер, и гимнаст на трех турниках, и композитор, и матрос, и научный деятель, и критик… Он – человек, четко вписывавшийся в рамки своего времени: времени политических, нравственных, научных переворотов и революций.

Подобным переворотом оказались и его так называемые «Гудковые симфонии». Почему *гудковые*? Потому что созвучия и мелодии были составлены из гудков пароходов, фабрик, заводов, автомобильных сигналов, колокольных звонов и артиллерийских залпов. Почему *симфонии*? Потому что из этих самых гудков и складывалась музыка. Весь город, по замыслу композитора, должен был быть вовлечен в сверхмузыкальную грандиозную эпопею. Арсений Михайлович хотел, чтобы в шестую годовщину Октябрьской революции каждый город, имеющий десяток паровых котлов, организовал «достойный аккомпанемент» всеобщему торжеству. «Симфонии гудков», прозвучавшие два раза[15] – в 1922 году в Баку и годом позже в Москве – принесли особую известность композитору.

«Азия – вся на ноте ре.
Америка – аккордом выше.
Африка – си-бемоль <…>
По сорока башням смычком
Оркестр по экватору <…>
Грянуть вулканофортиссимо кресчендо
Держать на экваторе полгода
Спускать до нуля.
Свернуть оркестриаду» [4, *32*].

Приведенная выше цитата – из «Ордера 06», вошедшего в книгу «Пачка ордеров» Алексея Гастева[16]. Этот отрывок – пожалуй, лучший художественно-образный комментарий к «мировому масштабу» гудково-симфонического пафоса Авраамова.

Конечно, музыкальная эпопея, которая звучала, разливаясь по всему городу, была связана с идеями революции. Композитор долго продумы-

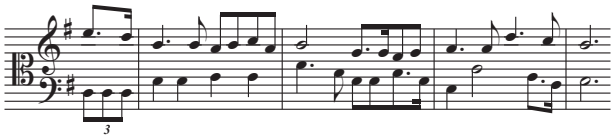
[14] Шолпо Евгений Александрович (1891–1951) – доктор искусствоведения, активный общественный деятель. Один из создателей рисованного или графического звука (искусственной фонограммы). В 1929 году сконструировал и затем до конца жизни совершенствовал первый в мире электронный синтезатор звука *вариофон*. Работал в Совкино, Роскино, Росфильме, Ленфильме. В 30-е годы методом Шолпо был озвучен ряд художественных и анимационных фильмов.

[15] Не считая частичного исполнения в 1919 году в Нижнем Новгороде.

[16] Гастев Алексей Капитонович (1882–1939) – российский революционер, поэт и писатель, общественно-политический деятель. Поэтические произведения ближе к гимнической прозе, чем к стихам без рифмы и метрики. Часто в них отсутствует даже организующая ритмическая основа. Это – поэзия о рабочих массах или поэзия, символизирующая рабочие массы; реалистические детали смешиваются в ней со смелыми метафорами и мотивами, граничащими с фантастикой.

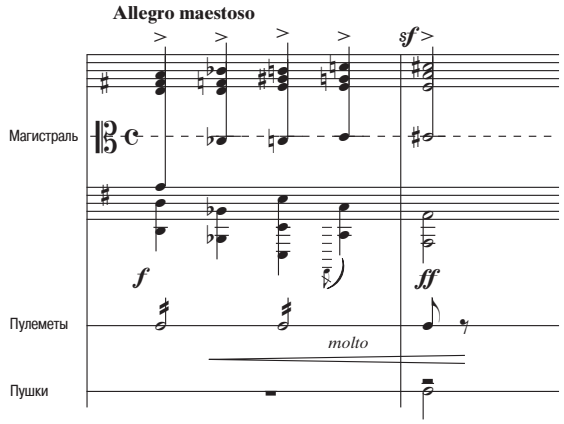
вал, какую бы комбинацию гимнов запечатлеть, и остановился на следующей: в приведенном отрывке он использует мелодии «Интернационала» и «Марсельезы» в контрапункте.

Симфония гудков



В московской версии Авраамов, кроме того, зашифровал имена двух самых любимых женщин – Ольги и Ребекки: «тональность ее, тема твоя…» Из воспоминаний: «…вы обе стояли со мной там на высоте… не мои руки – Твои и „ЛЯ" высоко подымали над Кремлем знамена „Гудковой Симфонии" – <…> салют орудий был для вас…» [11, *129, 131*].

ReBECCA в тональности О «ЛЯ»



«Симфония гудков» – невероятная мистерия, гремевшая над всем городом: «музыка шумов», «величайшая эпопея»... – отзывов было много, причем самых противоречивых. Но в одном сошлись все: в воздухе звучало грандиозное сверхмузыкальное произведение искусства [13].

Жизнь Авраамова, будто «Симфония гудков», была многошумна и многослойна. Он был «многодетен»: плодовит в словах, проектах, декларациях. Шум времени, шорох повседневности почти не оставляет следов в истории. С Арсением все получилось очень своеобразно. Казалось, все, что он делал для музыки и в музыке, исчезло навсегда, как дым, как пар – точно по железнодорожной поговорке тех военных лет: «вся сила в гудок ушла!» Но эпопея его быта, его битвы за настоящее искусство невероятным образом сохранилась в обрывках рукописей, в ворохе бумаг, писем, в ярких воспоминаниях людей.

Арсений Авраамов был человеком своего времени. В его оглушительно гудящую музыку судьбы вплелись мелодии и лейтмотивы «Гудковой», «универсальной системы тонов», «Кабардинского марша», «синтетического кинозвука»… Арсений Авраамов – человек-первооткрыватель, чьими идеями впоследствии воспользовались многие музыканты, исследователи, научные и творческие работники. Арсений Михайлович Авраамов – личность, «вышедшая» за рамки своего времени. Он – создатель новых звуковых миров, которые не просто существуют, но и развиваются в наши дни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авраамов А.* Научная организация художественного материала // Советское искусство. – 1928. – № 4. – С. 72–75.

2. *Авраамов А.* Смычковый полихорд. // Музыкальный современник. – 1915. – № 3. – С. 11–17.

3. *Авраамов А.* «Ультрохроматизм» или «Омнитональность»? // Музыкальный современник. – 1916. – № 4–5. – С. 38–45.

4. *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. – М.: Худ. литература, 1971.

5. *Гринченко Г.* Вклад видных деятелей в становление и развитие музыкальной культуры КБ // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – С. 77–81.

6. *Житомирский Д.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века. – М.: Сов. композитор, 1960.

7. История Ростовского училища искусств в документах, лицах и воспоминаниях / Сост. Ищенко И. Б., Павлова В. И. – Ростов н/Д, 2005.

8. *Киселев А.* Десять лет Ассоциации электроакустической музыки // Музыка и время. – 2000. – № 6. – С. 16–18.

9. *Кодзоков В.* Певцы земли родной. – Нальчик: Эльбрус, 1992.

10. *Луначарский А.* Искусство и революция. – М.: Новая Москва, 1924.

11. *Румянцев С.* Арс Новый или дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. – М.: Дека-ВС, 2007.

12. *Сабанеев Л.* Воспоминания о России / Сост., предисл. Т. Ю. Масловской; коммент. С. Грохотова. – М.: Классика-XXI, 2005.

13. Термен-центр: центр электроакустической музыки <об А. Авраамове> [Электронный ресурс]. URL: http://www.theremin.ru/archive/

14. *Хавпачев Х.* Профессиональная музыка Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Эльбрус, 1999.

15. *Шестикрылов П.* Во имя Отца, и Сына, и музыкального Духа [Электронный ресурс] // 45-я параллель: поэтический альманах: четвертое измерение. – № 30 (162). URL: http://www.45parallel.net/german_avraamov/

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Е. Ткаченко

КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ Ф. Э. БАХА: У ИСТОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ (К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ)

E. Tkachenko

P. E. BACH'S CLAVIER SONATAS: AT THE BEGINNINGS OF CLASSIC STYLE (TO THE QUESTION OF GENRE INTERACTIONS)

Автор статьи рассматривает клавирное творчество сына И. С. Баха – К. Ф. Э. Баха, рубежной фигуры, знаменующей преемственную связь музыки раннего классицизма с достижениями позднего барокко. В клавирных сонатах наиболее ярко проявилось оригинальность художественного мышления композитора и новаторство его исполнительских принципов, ставших отправной точкой для крупнейших мастеров венской классической школы.

Ключевые слова: К. Ф. Э. Бах, клавирные сонаты, клавирные фантазии, позднее барокко, ранний классицизм, «галантный» стиль, жанровые взаимодействия.

The author of the article considers clavier creative work of the son of I. S. Bach, C. P. E. Bach. He was a border personality, a symbol of the successive connection between the music of early classicism and the achievements of late baroque period. The originality of composer's art thinking and the innovation of his performing principles, which became the starting point for the greatest masters of Viennese classic school became apparent in his clavier sonatas.

Key words: C. P. E.Bach, clavier sonatas, clavier fantasies, late baroque period, early classicism, «courteous» style, genre interactions.

В истории музыкального искусства К. Ф. Э. Баху принадлежит почетное место. «Создатель истинного искусства клавирной игры» [8, *16*], «несравненный виртуоз» [2, *296*], «музыкант-пропагандист новых и смелых идей» [5, *60*] – хрестоматийность этих оценок едва ли не заслоняет собой истинное значение и живое восприятие его творчества.

Тем не менее, столь высокая оценка художественных достижений Ф. Э. Баха не является абсолютной. Характеристики творчества композитора зачастую весьма противоречивы. На протяжении столетий историческая значимость наследия Ф. Э. Баха воспринималась по-разному. В середине XIX века Р. Шуман, художественная чуткость которого не подлежит сомнению, писал о Филиппе Эмануэле: «Как творческий музыкант [он] не мог сравняться со своим отцом, „будто карлик, попавший к великанам“» [6, *128*]. Не только чрезмерная суровость оценки, но и неправомерность сравнения Иоганна Себастьяна и Филиппа Эмануэля, принадлежащих различным эпохам в истории музыкальной культуры, сегодня очевидны. Современные исследователи справедливо отмечают уникальное местоположение Ф. Э. Баха – поистине рубежной фигуры, знаменующей преемственную связь музыки раннего классицизма с достижениями позднего барокко. Общеизвестен выдающийся вклад композитора в процесс развития и обновления кантатно-ораториальных, оркестровых и камерно-инструментальных жанров.

Бесспорно, ценнейшими являются творческие завоевания Ф. Э. Баха в сфере клавирной музыки – именно здесь наиболее ярко проявились оригинальность художественного мышления композитора и новаторство его исполнительских принципов, ставшие отправной точкой для крупнейших мастеров венской классической школы. Венские классики, почитавшие Баха «школою всех школ» [8, *12*], отзывались о его творчестве с неизменным пиететом.

К примеру, Й. Гайдн, будучи уже всемирно известным композитором, вспоминал о своем знакомстве в молодости с баховскими клавирными сонатами: «Я не мог оторваться от моего инструмента до тех пор, пока до конца не проиграл их; тот, кто меня хорошо знает, поймет, как много я обязан Ф. Э. Баху тем, что я понял его и прилежно изучаю…» (цит. по [7, *5*]). Гайдн полагал образцовым руководством для педагогической практики баховский трактат «Опыт истинного искусства игры на клавире» и охотно соглашался с высказыванием Филиппа Эмануэля, который

причислял его к своим наиболее выдающимся ученикам.

Моцарт, зачастую весьма язвительно отзывавшийся по адресу того или иного современного музыканта, удостоил Баха самой высокой оценки: «Он отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него. Подлец тот, кто не признает этого!» (цит. по [8, *13*]).

Позднее, на протяжении 1800–1820-х годов, Бетховен характеризовал упомянутый баховский трактат как ценнейший труд в области исполнительства и практической композиции, изучение же клавирных сочинений Ф. Э. Баха считал обязательным для молодых музыкантов.

В сфере клавирной музыки наиболее значительное воздействие баховских идей на формирование принципов зрелого классического стиля проявилось в необычайном расширении образно-эмоционального спектра сочинений: от галантной «чувствительности» до «штюрмерской» патетики. Следует упомянуть также присущие Баху многообразие клавирной фактуры и использование широчайшего арсенала выразительных средств инструмента, новаторскую для того времени рельефность тематизма, изощренность методов тематической разработки, особую целеустремленность драматургии в сочетании с логической упорядоченностью композиции, выдающееся мастерство ладотонального и гармонического развития.

Вышеперечисленные особенности индивидуального стиля Ф. Э. Баха типичны прежде всего для его клавирных сонат. Жанр этот представлен в баховском наследии более чем 150 сочинениями, охватывающими период свыше полувека (1731–1786). Характеризуя эволюцию клавирной сонаты в творчестве композитора, современные исследователи обозначают три периода, каждому из которых присуща определенная специфика. К раннему периоду (до 1738 года) принадлежат 16 сонат, многие из них впоследствии были переработаны автором. В этих сочинениях заметны преемственные связи с сюитностью, что проявляется и в тональном единстве ряда циклов (6-ти из 16-ти), и в существенной роли жанровых частей (согласно авторским ремаркам, здесь фигурируют сицилиана, аллеманда, эхо, жига, кантабиле и др.), и соответствующего им тематизма.

Для большинства сонат рассматриваемого периода характерна стабильность композиционного строения (практически все они трехчастны), а также темповых и аффектных соотношений частей. Напротив, логика развития и принципы фактурных соотношений внутри сонатного цикла демонстрируют значительное многообразие. Следует отметить и другую примечательную особенность раннего периода: 8 из 16-ти сонат включают различные версии одной и той же части, что свидетельствует о свободном варьировании интонационно-тематического материала и его комбинаторном взаимодействии.

Берлинский период творчества Филиппа Эмануэля (1738–1767) исключительно продуктивен – к нему относятся более ста сонат. Среди них выделяются широко известные циклы – «Прусские», «Вюртембергские», «Сонаты с измененными репризами» для принцессы Амалии, ряд циклов, вошедших в знаменитое «Собрание сонат, свободных фантазий и рондо для знатоков и любителей», а также 6 сонат, составивших приложение к прославленному трактату «Опыт истинного искусства игры на клавире».

Важнейшая черта берлинского периода – существенное расширение образно-эмоционального диапазона, охватывающего, помимо «галантной» сферы, драматизм, патетику, меланхолически-самоуглубленную лирику. В связи с этим исследователи справедливо указывают на близость Филиппа Эмануэля к художественным идеям «Бури и натиска». Например, С. Мураталиева пишет о «выдающемся художественном открытии композитора: зарождении драматической сонаты… концентрирующей в себе важнейшие особенности жанра, максимально способствующей выявлению диалектики сонатного мышления» [3, *10*].

Образно-эмоциональному многообразию сопутствует и обогащение баховского риторического «словаря» – арсенала используемых фигур, относящихся к различным аффектам. При этом традиционная риторическая диспозиция нередко гибко варьируется композитором, что благоприятствует, с одной стороны, внешней quasi-импровизационности развития, а с другой – возрастанию его драматургической интенсивности и целеустремленности.

Поздний период творчества Ф. Э. Баха протекал в Гамбурге (1767–1788). Число созданных в эти годы клавирных сонат заметно уступает берлинскому периоду (25 сочинений). Однако художественные искания композитора именно в Гамбурге достигают максимального размаха. Во-первых, речь идет об усиливающемся интересе композитора к сфере лирической образности, к воплощению субъективных эмоций и переживаний. Во-вторых, следует упомянуть о творческих экспериментах Баха, приведших к созданию так называемой свободной фантазии для клавира. Описание последней и ее образцовая «модель» были даны во второй части «Опыта …», изданной в 1762 году.

Декларируемая «свобода» подразумевала свободу композиционного развертывания (вне завершенных и отграниченных друг от друга частей и разделов), отказ от упорядоченной системы метроритмических «координат» (тактового членения, а порой – и размера), необычайную для того времени интенсивность ладотонального и гармонического развития, «схематичную» фиксацию фактурного изложения (предоставлявшую значительный простор исполнителю) и т. д.

Названные принципы оказали весьма значительное воздействие на баховские сонатные циклы еще в 1750-е годы. Влиянием фантазийных

тенденций можно объяснить появление циклов с нетрадиционным тональным планом: от «далеких» соотношений между частями до тонально разомкнутых циклов (Wq 63/1-6, 65/24, 65/28 и др.)[1]. Кроме этого, в ряде сонат обращает на себя внимание композиционная и ладотональная незавершенность отдельных частей (Wq 55/2, 57/6 и др.), а также значительная роль построений, чья логика развертывания и фактурное изложение прямо ассоциируются с фантазией (вплоть до появления каденционных разделов, изложенных по принципу свободной нетактированной фантазии, как, например, в завершающем разделе Largo maestoso из сонаты Wq 63/4 из приложения к «Опыту…»).

Свобода экспериментирования, достигшая особого размаха в сочинениях гамбургского периода, благоприятствовала существенному расширению арсенала фантазийных приемов. Среди них – следование частей attacca (Wq 56/4, 57/2 и др.), нередко сближающее сонатный цикл с контрастносоставной формой (Wq 56/6), значительная роль связок-каденций, «вуалирующих» границы разделов формы, «фантазийное» изложение основных тем (чаще побочных), внезапные «торможения», каденционные ферматы и темповые контрасты в процессе развития.

Подобное «расширительное» толкование сонатных закономерностей, предопределяющее специфику индивидуального художественного стиля Ф. Э. Баха, зачастую соотносится исследователями с новизной мироощущения, характерной для музыкальной культуры XVIII столетия. Как отмечает Л. Кириллина, именно тогда «вследствие довольно быстрого и резкого разрыва с прошлым у многих музыкантов, вероятно, возникло пьянящее и в то же время щемящее ощущение свободы, которую как бы не к чему приложить – отсюда столь знакомые каждому, кто занимался ранней классической музыкой, то и дело попадающиеся в ней странности, неувязки, неровности…» [1, *25*].

Вместе с тем, процесс жанрового «диалога» сонаты и фантазии в клавирном творчестве Ф. Э. Баха не был односторонним. Даже «свободная» фантазийность у него обнаруживает «классическую логику организации художественных образов» [4, *15*]. Речь идет о целенаправленном претворении репризного принципа: благодаря тематическим, тональным, фактурным репризам в клавирных фантазиях композитора достигается эффект упорядоченности и структурной завершенности. Контрастирующие разделы в крайних частях уподобляются темам старосонатной (или барочной сонатной) формы, серединное построение – эпизоду из рондо-сонаты и т. д. Еще большее внимание уделяет Ф. Э. Бах «стабилизирующим» факторам в организации условной «сонаты-фантазии». Здесь каждая из частей отличается классически ясным структурным членением, тональной устойчивостью, выверенными пропорциями разделов, что позволяет говорить о строго дозируемых воздействиях «фантазийности» на сонатный цикл.

Таким образом, баховские жанровые «диалоги» фантазии и сонаты явственно предвосхищают аналогичные процессы в клавирном творчестве композиторов-классиков.

Так, в Фантазии C-dur (1789) Гайдна избираемый автором принцип «фантазирования» основывается на эффекте нарушения композиционных норм одной из структурно-упорядоченных музыкальных форм – рондо-сонаты. В результате авторское жанровое обозначение предстает синонимом музыкально-интеллектуальной игры, предназначенной для удовольствия «знатоков».

Различные варианты взаимодействия фантазии с принципами сонатности обнаруживаются в клавирном наследии Моцарта. В фантазии № 2 c-moll (KV 396) заметны композиционные разделы сонатного allegro, при этом внутри каждого из них излагается типично фантазийный многосоставный тематизм. В фантазиях № 3 d-moll (KV 397) и № 4 c-moll (KV 475) доминируют функциональные закономерности, аналогичные сонатному циклу (применительно к c-moll-ной фантазии эта параллель акцентируется благодаря объединению с «настоящим» сонатным циклом, KV 457). Бетховенская же Фантазия op. 77 являет собой примечательный образец композиционной модуляции: «фантазийное» сопоставление контрастных разделов как бы подготавливает финальное Allegretto – классически упорядоченный вариационный цикл.

В клавирных же сонатах венских классиков привносимые черты фантазийности несомненно ассоциируются с «экспериментами» Ф. Э. Баха. Наглядным тому подтверждением могут служить «сонаты-фантазии» Гайдна, относящиеся к «штюрмерскому» периоду его творчества (1770-е годы). Ростки нового прослеживаются в «патетических» циклах Моцарта a-moll (KV 310) и c-moll (KV 475): фантазийность приобретает значение «движущей силы» на протяжении масштабных разработок внутри сонатных allegri. Важнейшим бетховенским открытием становится «фантазийное» сцепление фрагментов двух контрастных частей, последовательно чередуемых друг с другом. В результате достигается драматургическая и композиционная двойственность возникшего целого, что характерно, к примеру, для начального Andante-Allegro из сонаты op. 27 № 2 (автор, как известно, предпослал ей заголовок «Sonata quasi una Fantasia»), а также для целого ряда поздних сонат.

Разумеется, указанные жанровые взаимодействия далеко не исчерпывают всего спектра преемственных связей между клавирными сонатами Ф. Э. Баха и венских классиков. Однако затрагиваемый нами аспект, как правило, остается на периферии музыковедческих изысканий. Необходимость привлечь внимание к обозначенной проблематике и явилась побудительным мотивом настоящего исследования.

[1] Нумерация сонат дана по каталогу А. Уоткенна [9].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика: Исследование. – М.: МГК, 1996. – Ч. I.

2. *Ландовска В.* О музыке. – М.: Радуга, 1991.

3. *Мураталиева С.* Пути исторического развития сонаты в XVIII веке: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 1984.

4. *Палажченко И.* Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития): Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 1992.

5. *Фишман Н.* Эстетика Ф. Э. Баха // Советская музыка. – 1964. – № 8. – С. 59–66.

6. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1.

7. *Юровский А.* Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано / Под ред. А. Юровского. – М.; Л.: Музгиз, 1947. – С. V–XXVII.

8. *Юшкевич Е.* Ф. Э. Бах и его книга // Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. – СПб.: Earlymusic Publishing House, 2005. – Кн. I. – С. 8–16.

9. *Wotquenne A.* Thematisches Verzeichnis der werke von Carl Philipp Emanuel Bach. – Leipzig, 1905.

О. Панкратова

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СВЕТСКИХ КАНТАТ И. БРАМСА

O. Pankratova

STRUCTURE FEATURES OF I.BRAHMS'S SECULAR CANTATAS

Основное внимание автора уделено рассмотрению влияния строфики на вокально-оркестровую музыку Брамса. Светские кантаты детально анализируются с позиций взаимодействия словесной и музыкальной структур, использования куплетно-вариационных и вариантных песенных форм, стремления к метастрофике, совмещения влияния вокальной и инструментальной форм на музыкальную композицию. Статья снабжена таблицами, демонстрирующими музыкальную форму кантат, а также нотными примерами.

Ключевые слова: И. Брамс, светские кантаты, «Рапсодия», «Песнь судьбы», «Нения», «Песнь парок», строфическая форма, метастрофическая форма, эквистрофическая форма, гетерострофическая форма.

Author's main attention is drawn to the examination of the influence of stanzaic prosody upon Brahms's vocal and orchestral music. Secular cantatas are analyzed in details from the point of view of the interaction of word and music structures, the use of couplet-variation and variant song forms, the striving for metaphysics, the combination of the influence of vocal and instrumental forms upon a music composition. The article is provided with tables demonstrating music form of cantatas as well as with score examples.

Key words: I. Brahms, secular cantatas, «Rhapsody», «Fate song», «Nenya», «Parques's song», strophic form, metastrophic form, equistrophic form, geterostrophic form.

В исследовательской литературе рассмотрение вопросов музыкальной формы Брамса породило мнения, порой существенно отличающиеся друг от друга. Отчасти, это связано с тем, что они фиксируют разные стороны формообразования сочинений Брамса. Большинство из них, однако, совпадает в том, что композитор придерживался традиционного ракурса в восприятии музыкальной формы. Опорой для такого рода заключений явились как анализ творчества композитора, так и некоторые его высказывания.

Отношение Брамса к феномену формы сложилось довольно рано, о чем свидетельствует запись в «Волшебной шкатулке юного Крайслера»: «Форма – это то, что возникает через тысячи лет упорного труда самых лучших мастеров, а также и то, что не каждый последователь может в одночасье сделать своим. Верхом самонадеянности было бы считать, что нужно идти на ощупь к тем знаниям, которые уже и так в достатке и совершенстве обретены предшественниками» (цит. по [11, *71*]). Позднее А. Шенберг (в 1929 году), воспринявший от Брамса многие композиционные приемы, сформулировал похожую мысль: «То, что законы старого искусства действительны и для нового времени, для меня очевидно. Если они поняты, изучены и правильно сформулированы, становится понятно, как их использовать, и отпадает потребность в новом учении» (цит. по [11, *58*]). О приверженности Брамса традиционным формам говорится и в словаре Гроува: «Будучи последователем лейпцигской школы, Брамс сохранял верность традиционным формам „абсолютной", т. е. непрограммной музыки...», но с оговоркой, что «традиционализм композитора обманчив»[1].

Как известно, Брамса считают последователем Бетховена в области симфонизма. Авторами была даже подмечена преемственность стиля, идущая от Баха (Бах – Бетховен – Брамс). Тем не менее, музыка и форма Брамса имеет и существенные отличия от бетховенской. В. Фуртвенглер подчеркивал, что «по форме его музыка с возрастом, в отличие от бетховенской, становилась все более простой, лаконичной, концентрированной» (цит. по [11, *58*]). Исследователь Вернер Чесла (Werner Czesla), кроме того, обнаруживает «непрерывное сокращение исходного материала», указывающее, по его мнению, на технику, которая в начале XX столетия найдет отражение в атональной музыке», но при этом делает вывод, что Брамс «проявил себя и как продолжатель позднего Бетховена» [10, *72*].

Светские кантаты Брамса – «Рапсодия», «Песнь судьбы», «Нения», «Песнь парок» – относятся к зрелому периоду творчества и в некоторой степени демонстрируют результаты его поисков в области формы, которые впоследствии привели к ее «новому типу», объединяющему, по выражению Ханса Адольфа Нойнцига (Hans Adolf Neunzig),

[1] В качестве примера в словаре Гроува приведены симфонии Брамса: «Все его 4 симфонии следуют четырехчастной схеме, устоявшейся со времен венского классицизма, однако драматургия цикла всякий раз реализуется им самобытно и по-новому. Общим для всех симфоний Брамса является повышение смысловой весомости финала, который по объему и по степени насыщенности тематическими преобразованиями соперничает с первой частью (что, в общем, нетипично для добрамсовского непрограммного симфонизма и предвосхищает тип „симфонии финала"», характерный для Малера)» [6, *135*].

«различные принципы формообразования на новом витке» [12, *118*]. Эта тенденция была подмечена и Виктором Урбанчичем (Viktor Urbantschitsch), он отмечал «идеальный синтез вариационной формы и сонаты» в камерной музыке Брамса [13, *272*].

Приведем и слова Кристиана Мартина Шмидта (Christian Martin Schmidt), который, обобщая эти наблюдения, рассматривает форму в произведениях Брамса в историческом аспекте: «Строгость, с которой он подчиняет свою композицию архитектоническим принципам, это реакция на процесс разрушения формы, который наметился в XIX столетии... Брамс направил все свое внимание на решение вопроса, который стоял перед композиторами со времен Баха, а именно: как при сквозном развитии сочетать образную насыщенность и осмысленно заполненное временное пространство» (цит. по [12, *118*]).

Будем иметь в виду, что ракурс исследования композиционных особенностей кантат учитывает и влияние слова на становление формы в вокально-симфонической музыке. Суть данного вида формообразования, на наш взгляд, лучше всего отражает понятие «строфическая форма» в современном толковании.

Идея строфики (строфичности) как составляющая музыкальной формы вокальных и хоровых сочинений давно нашла применение в отечественном музыковедении[2]. Для прояснения трактовки этого понятия привлечены сведения из литературоведческих источников.

Термин «строфа» возник в древнегреческой трагедии и означал отрезок певческого текста, исполняемый между двумя поворотами в торжественном шествии хора. В этом смысле понимает строфу и В. Васина-Гроссман: «Строфа – термин, заимствованный из древнегреческого искусства; так называлась часть песни, исполнявшейся во время торжественного шествия хора в греческой трагедии. Точное значение этого слова „поворот" связано, очевидно, с определенным движением хора во время пения» [2, *12*]. Часто под «строфой» понимают только схему рифм, повторяющуюся во всех строфах стихотворения.

В словаре литературоведческих терминов Л. Тимофеева о строфе сказано следующее: «Строфа – сочетание стихов, объединенных общей рифмовкой и представляющих ритмо-синтаксическое целое, редко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и другими признаками» [7, *378*]. Определение понятия «строфика» в поэзии находим там же. В. Никонов разделяет свою характеристику строфики на два пункта: 1) учение о строфе; 2) совокупность строфического строения произведений того или иного поэта, например, строфика Пушкина.

Сходным образом определяет строфу и немецкий литературовед Дитер Бройер (Dieter Breuer): «Строфа объединяет несколько повторяющихся стоп, и эта цикличность создает внутреннюю взаимосвязь в строфе» [9, *53*]. Надо отметить, что использование поэтического термина «строфа» проникало в музыкальную практику постепенно. Например, И. Лаврентьева рассматривала поэтическую строфу в параллели с музыкальной структурой. Свои наблюдения она описывала так: «Поэтическая строфа обычно является законченной смысловой единицей, довольно значительной по масштабам и четко отграниченной, что делает очень естественным строфическое членение музыкальной формы. Строфе при этом чаще соответствует период; краткие строфы нередко объединяются попарно в период из двух предложений» [4, *35*]. Процесс перехода поэтической терминологии («строфический», «строфа») к понятиям музыкальной формы был поддержан и другими исследователями. Однако, если говорить о куплетной форме, то В. Холопова рекомендует пользоваться традиционной музыкальной терминологией, поскольку термин «строфическая форма» целесообразно применять к «соответствующей структуре стиха» [8, *32*]. В. Костарев же в своей статье «Строфичность и вокальное формообразование» пользуется термином музыкальной строфы для описания структурных закономерностей в музыке: «Музыкальная строфа – это понятие, связанное с любым построением тонально замкнутого и незамкнутого типа, с цельной или дробной структурой, песенного или речитативного характера, выполняющим любую функцию в музыкальном целом, но ограниченным определенным единством смысла. Иными словами, музыкальная строфа – это музыкально-смысловой период» [3, *99–100*][3].

Подобное определение музыкальной строфы не всегда соответствует контексту вокального сочинения, но содержит важные наблюдения, касающиеся процесса вокального формообразования. В. Костарев также пишет, что строфическое деление может сочетаться с такими принципами музыкального формообразования как контраст, репризная повторность или непрерывное обновление музыкального материала (сквозное развитие). Таким образом, на основе строфичности возникают различные формы – трехчастные, рондо и рондообразные, смешанные, сонатные или даже сквозные, где каждая строфа получает новое музыкальное воплощение, что нередко встречается в форме вокальных и хоровых сочинений.

Интересна точка зрения Р. Берберова по поводу влияния стихотворной строфы на принципы формообразования в хоровой музыке: «...нали-

[2] Происхождение этого понятия связывают с поэтикой, поэтому в музыкальном контексте его толкование может отличаться.

[3] Как указано в статье В. Костарева, выражение «музыкальная строфа» впервые встречается в книге Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XIX века в ее связях с литературой и театром» [5, *500–501*].

чие поэтического текста является важным (хотя и не лежащим на поверхности) корректирующим обстоятельством, служит тем структурно-психологическим регулятором или балансиром, который подключает по ходу процесса формования те или иные компенсаторные силы: строгую конструктивность формующей логики и структурности последовательного литературно-поэтического повествования… или же свободную деструктивность постоянной изменчивости содержания поэтических строф» [1, *6*].

Как пишет Р. Берберов, «одним из результатов всего этого и является особо значительная роль в хоровой музыке так называемых „смешанных" или свободных композиций, далеко не всегда допускающих принципиально четкую дифференциацию друг от друга и основанных на взаимопроникновении указанных полярностей» [1, *6*]. В отношении вокально-хоровой музыки исследователь дает такой комментарий: «...необходимо специально остановиться на роли строфического принципа в строении вокально-хорового сочинения. Данный принцип вообще можно принять за изначально-основной, наиболее естественно присущий музыке с текстом способ организации, в той или иной мере почти всегда проглядывающий сквозь закономерности иных структур» [1, *17*]. Это привело к необходимости ввести «специальное понятие строфической формы как таковой (по схеме abcd), в отличие от подразумевающейся обычно под этим названием повторно-куплетной структуры (по схеме аааа)» [1, *17*]. Своего рода итогом рассуждений Р. Берберова о строфической форме в вокальной и хоровой музыке стала классификация различных строфических структур, которая приводится ниже. Она включает в себя полярные случаи – метастрофическую (сквозную) и эквистрофическую (куплетную) формы, а также гетеростроfическую (сочетающую черты двух предыдущих форм):

1) структура, основанная на постоянном обновлении музыкального материала в каждой последующей поэтической строфе – *метастрофическая*, тематически разностроfная форма (свободная или сквозная вокальная форма);

2) противоположная ей разновидность (обычно ее считают собственно куплетностью), которую следует, очевидно, назвать структурой *эквистрофической*, тематически равностроfной, однородной типа **аааа**;

3) строфические структуры *смешанно-вариантного типа*, оптимально сочетающие в себе черты двух противоположных друг другу предшествующих типов, логика подсказывает, что они должны обладать наиболее богатыми экспрессивными возможностями; на практике подобная комбинаторная строфичность – эту структуру можно назвать *гетеростроfической*, то есть объединяющей различные типы строфичности, – применяется в профессиональной музыке (особенно начиная с XIX века) чаще, чем оба вышеназванных типа.

Как показывают практические наблюдения, наибольшее число вариантов связано с промежуточным типом строфической формы – гетеростроfическим, поскольку внешняя и внутренняя структуры в нем менее всего регламентированы. Получается, что и в том случае, если материал не обновляется, и тогда, когда происходит незначительное варьирование материала и минимальное (или вовсе отсутствующее) изменение структуры, форма не перестает быть строфической. Таким образом, музыкальная строфика подразумевает все богатство вариантов текстомузыкально-структурного взаимодействия.

Принимая во внимание вышеизложенное, попытаемся определить влияние строфики на вокально-оркестровую музыку Брамса в опоре на следующие позиции:

1) взаимодействие словесной и музыкальной структур;

2) использование куплетно-вариационных и вариантных песенных форм;

3) стремление к метастрофике;

4) совмещение влияния вокальной и инструментальной форм на музыкальную композицию вокально-симфонических сочинений.

В светских кантатах на уровне формы обнаруживаются сходные признаки. Вот некоторые из них:

– наличие вступления;

– предпочтение трехчастности, она распространяется как на композиционную структуру произведения в целом, так и на строение отдельных частей (отвечает строфическому строению текста и согласуется с идеей музыкальной строфики);

– вариантная структура финала.

В построении вступлений отмечается отход от квадратности, четкого структурирования материала, что актуально и для других частей формы. Отметим этот признак – уход от квадратности и стремление к сквозному строению – как один из отличительных свойств формообразования Брамса.

Трехчастность в кантатах проявляется поразному. На уровне формы всего произведения она может быть выражена в репризности, а в отдельных случаях (как, например, в «Рапсодии») – в использовании нового материала в финальной части. Внутренние разделы всей формы также нередко представляют собой замкнутые трехчастные построения с варьированной репризой. Однако, форма от этого не становится статичной, напротив, трехчастность Брамса, сочетающаяся со строфичностью, потенциально обладает множеством вариантных решений.

Не менее важная роль в строении светских кантат отведена финалу, который может включать новый материал, но чаще корреспондирует с предшествующим тематизмом. Так, например, в финале «Рапсодии» экспонируется новый материал – хоральная и «романтическая» темы; в «Песне судьбы» звучит «утешительная» оркестровая постлюдия; в «Песне парок» репризное проведение

темы вступления у оркестра сопровождается унисонными репликами хора; в «Нении» используется измененная реприза вступления и хорового фугато первой части.

Композиция ***«Рапсодии»*** образует сложную двухчастную безрепризную форму с вступлением и кодой (общую схему формы см. в *Таблице 1*).

Во вступительном разделе можно выделить две части – собственно оркестровое вступление и его вариант, связанный с появлением партии голоса. Первая часть (т. 48–115) – представлена трехчастной репризной композицией, внутри которой, с одной стороны, получает развитие строфическая идея, а с другой – принципы вариационности. Они пронизывают как вокальную, так и оркестровую ткань. Музыкальная реприза первой части (*пример 1*) совпадает с репризой текста:

Ach, wer heilet die Schmerzen
dess, dem Balsam zu Gift ward?
(Der sich Menschenhass
aus der Fülle der Liebe trank)[4]
Кто исцелит страдальца раны?
Лекарство отравляет кровь.

Тематизм первой части вырастает из отдельных интонаций-реплик, и структура реагирует на тематическую текучесть подвижным, неравномерным строением. Если в экспозиционном разделе первой части еще прослеживаются определенные структуры, о чем говорит объединение и дробление фраз, и даже некоторая квадратность, то в среднем развивающем разделе преобладает сквозное развитие. Оно характеризуется сглаживанием каденционных построений и плавностью гармонических переходов на гранях разделов формы. Главное в этом разделе – отсутствие структурно оформленной темы. Композиционный план финала (2-й части) выглядит так:

d	e	e_1	e_2	d_1	e_3	e_4	кода
C	Es	H	G	C	Es	As	C

В нем тематизм представлен двумя темами, первая из которых (d) напоминает хоральные мелодии, а вторая (e) отличается от нее большей свободой и может быть названа романтической. Хоральная, структурно устойчивая тема занимает экспозиционный раздел и репризу финала, а вторая тема является материалом контрастной середины и ведет себя почти как лейтмотив, появляясь в различные моменты становления формы. Ее включения связаны с тональными преобразованиями и структурным сокращением темы. Такое разделение тематизма в некоторой степени может быть обусловлено образным рядом (обращение к «Отцу любви» выливается в хоральную тему, а слова, адресованные путнику, находят отражение в чувственной романтической теме). Однако структура финала подчиняется скорее музыкальным принципам драматургии, построенной на раскрытии и взаимодействии (иногда противопоставлении) двух дополняющих друг друга образов. Подключение хорового пласта фактуры в данном разделе формы также оказывает влияние на становление структуры и развертывание тематизма, насыщая музыкальную ткань то аккордовым, то полифоническим звучанием. В хоровой фактуре происходит интенсивная мелодизация и, что особенно важно, – кристаллизация, выделение наиболее характерных интонаций[5]. В рамках всей композиции данный процесс можно обрисовать как движение от «рассредоточенного» тематизма к становлению темы, а затем вычленению ядра этой темы. Он охватывает не только тематическое строение, но и структуру, отражаясь в идее постепенной кристаллизации формы и движении от сквозных принципов строения к лаконичным, замкнутым формам.

Влияние строфики на музыкальную композицию «Рапсодии» сказывается в двух моментах: а) в отсутствии музыкальной повторности на уровне крупных разделов формы, что говорит о претворении метастрофического варианта строфики; б) в «компромиссном» сосуществовании вокальной и инструментальной формы.

Контрастно-составную структуру ***«Песни судьбы»*** во многом определило противопоставление божественного и земного начал, содержащееся в тексте (схему общего строения композиции см. в *Таблице 2*).

Помимо двух основных частей (A, B), композиция содержит вступление и постлюдию (оркестровое заключение на материале вступления).

Основу экспозиционного раздела I части составляют три музыкальных строфы (a, b, c), повторенные вариантно. Общая структура сочетает в себе черты строфики и двухчастности, присущей куплетно-вариантной форме, что проявляется в изменениях мелодии, гармонической подвижности, структурных сокращениях, интонационном развитии[6].

Композиционную модель II части «Песни судьбы» составляет сложная трехчастная форма, в которой крайние части (d) подчиняются строфическому принципу развития, а середина являет собой более четкую структурную организацию. В отличие от строфики I части, где структурное развитие вылилось в три музыкальных строфы, здесь действует сквозной принцип. Музыка довольно детально следует за текстом, как на словах «Es schwinden, es fallen» («их бросает, они падают», т. 121–125 – *пример 2*). А также на словах «Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen» («как волны с утеса на утес бросает их», т. 145–152 – *пример 3*).

[4] В скобки взяты фразы, повторенные в репризе с вариационными изменениями.

[5] Например, интонации уменьшенной терции, которая по мере приближения к коде становится все более самостоятельной и, тем самым, способствует концентрации тематизма в финале.

[6] Структурное равновесие достигается разными приемами. Избегая буквальной повторности, Брамс использует, например, варьированный повтор музыкального материала экспозиции: тема хоровой партии отдана оркестру (скрипки), затем она вплетается в полифонический хоровой фрагмент. Отметим, что все три строфы варьируются при каждом повторном проведении.

Реприза Allegro отмечена динамизацией всех процессов и нарастанием общего напряжения, в ней выделяются, прежде всего, структурные и тональные сдвиги. При сопоставлении сходных фрагментов из экспозиции и репризы (тт. 132–145, 294–304) видно, как сжимается структура и концентрируется музыкальный материал.

В середине – фугато[7] (e, e_1) – используются формообразующие приемы, характерные для фугированных форм, в сочетании с логикой развертывания поэтической мысли. При помощи полифонических и гармонических средств (тонального сдвига в сторону b-moll, т. 193–256) подчеркнут мрачный колорит текста:

Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn
Нам не дано обрести покой на земле[8]

Как видно, в структуре II части (Allegro) точно так же, как и в поэтическом тексте, борются противоположные начала: в музыкальной композиции сопоставляются структурная замкнутость и сквозное развитие, текучий и резко отграниченный тематизм, тональная устойчивость и многообразие тональных сдвигов.

Постлюдия, замыкающая композицию «Песни судьбы», тонально и тематически подготовлена материалом коды второй части, построенной на органном пункте «c», который предвосхищает C-dur – тональность инструментального заключения. С точки зрения формы роль постлюдии заключается в создании структурных арок в композиции (репризности), но в то же время и в вариантной трактовке репризы, которая вносит изменения в драматургию сочинения и модифицирует поэтическую идею, позволяя воспринять ее в новом ракурсе. Органичное переплетение композиционных линий поэтического и музыкального замыслов трансформирует первоначальную концепцию, что говорит о синтезирующем соединении вербальной и музыкальной конструкций сочинения.

Резюмируя музыкальную идею произведения, отметим, что она в «Песне судьбы» прочно связана с литературной программой. Смысловой контраст реализован в тематизме, фактуре, ритмике частей; их строение отличается сочетанием строфики, вариационности и замкнутых форм в первой части, строфики и сквозного развития во второй. Кроме того, в данном сочинении средствами музыкальной лексики отображена, вероятно, и другая идея – движение от гармонии к хаосу, а затем снова к гармонии, но на новом витке развития.

«Нения» изложена в сложной трехчастной форме (схему см. в *Таблице 3*).

Коренное отличие формы данного сочинения от других композиций, по нашему мнению, во многом обусловлено структурой стиха. Как уже упоминалось, в «Нении» Шиллера используется «элегический дистих» (двустрочный стих), который строится иначе, чем поэтическая строфа. Четыре начальных дистиха соответствуют первой части «Нении» (после оркестрового вступления), пятый и шестой относятся ко второй части, а заключительную часть композиции формирует последний, седьмой, дистих. Неравномерное распределение текста определяет сложность структуры первой части. Она состоит из шести музыкальных строф:

a b a_1 b c d
D A A A F fis

Им соответствуют следующие поэтические строки:

a – Auch das Schöne muss sterben

b – Das Menschen und Götter bezwinget, nicht die eherne Brust rührt es den stygischen Zeus

a_1 – Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher

b – und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk

c – Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde, die in den zierlichen leib grausam der Eber geritzt

d – Nicht erretet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter, wenn er am skäischen Thor fallend sein Schicksal erfüllt

В композиции I части проступают признаки песенной и метастрофической форм, которые не противопоставляются, наоборот, отражают различные стороны строфического формообразования. Наиболее характерным моментом «Нении» является то, что первая музыкальная строфа представлена в виде экспозиционного раздела фуги. Ей соответствуют традиционные отношения тональностей и порядок проведения тем. Однако в законченную фугу полифоническое развитие не выливается, а прерывается вторжением нового материала (b), который может быть рассмотрен и как интермедийное построение.

Второй строфе текста «Einmal nur erweichte…» («Только однажды смягчила любовь…») соответствует развивающий раздел фуги (третья музыкальная строфа a_1), который сталкивается с материалом строфы «b», а затем гибко переходит в пятую строфу (c)[9]. Таким образом, фуга не проходит всего цикла развития, что вполне отвечает полифоническому стилю Брамса[10].

[7] Первый раз фугато звучит в тональности c-moll, второй – b-moll. Таким образом, здесь наблюдается уход в сторону субдоминантовых тональностей (по отношению к исходной c-moll).

[8] По смыслу текст перекликается с идеей VI номера «Немецкого реквиема»: Denn wir haben hie keine bleibende Statt, || sondern die zukünftige suchen wir (У нас нет на земле пристанища, || но мы ищем его в грядущем).

[9] В пятой и шестой музыкальных строфах следует отметить тональную модуляцию из F-dur в fis-moll, которая придает окончанию первой части драматический оттенок.

[10] Использование фуги в первой части крупной вокально-симфонической композиции не типично. Как правило, фуга является итогом развития, кульминационным моментом, заранее подготовленным, как, например, в «Немецком реквиеме». Такая трактовка фуги зачастую определяет и характер ее тематизма, который отличается яркостью, гимничностью, четкой ритмической пульсацией. В данном случае фуга имеет скорее пасторальное звучание, в ее основу положена песенная тема. Трехдольная пульсация сообщает ей большую ритмическую свободу и позволяет преодолеть квадратность структуры. Такое сочетание – фугированных форм и песенного тематизма – у Брамса встречается не часто.

Музыкальная форма II части «Нении» представляет собой замкнутое репризное построение, где строфы «f» (Cis-dur, на слова «Siehe, da weinen die Götter» – «смотри, плачут боги») и «g» (E-dur, на слова «dass das Schöne vergeht» – «что прекрасное уходит») обрамляются строфой «e» (Fis-dur, на текст пятого дистиха). Наличие двух строф в средней части подчеркнуто и тонально (E-dur, Cis-dur).

5. Aber sich steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus, Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.	Выходит она из пучины морской, Вокруг нее – нереиды. И скорбная песнь звучит над водой О сыне – герое Ахилле.
6. Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinen alle, Daß das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.	Плачут и боги, плачут богини, Что красота умирает, Что совершенство не вечно.

Таким образом, четыре музыкальные строфы, две из которых служат обрамлением, воплощают текст двух дистихов, аналогов поэтических строф. Следовательно, в музыкальной форме второй части «Нении», с одной стороны, прослеживается репризность, с другой – влияние музыкальной строфики.

Третья часть содержит три варианта поэтической строфы (седьмой дистих) в тональном обрамлении ре мажора:

7. Auch ein Klaglied im Mund der Geliebten ist herrlich, Denn das Gemeinde geht klanglos zum Orkus hinab	Но даже слезы любимых прекрасны! Пусть злое исчезнет в небытии.

Появление репризы в третьей части, связанной также и с возвратом исходной тональности, может быть истолковано как примирение с судьбой, как надежда на счастливый исход. Подобная трактовка поэтической формы Брамса расходится с замыслом автора текста, музыкальными средствами композитор преодолевает довольно пессимистичный настрой финала. Характеризуя формообразование «Нении» в целом, можно сказать, что в нем сочетаются несколько композиционных принципов, а именно: фуга, репризность, вариационность и строфика.

В музыкальной композиции сочинения «***Песнь парок***» семь строф стихотворения распределены следующим образом: в первой части задействованы пять строф, шестая строфа текста приходится на вторую часть, а седьмая использована в коде (см. *Таблицу 4*).

Кратко обозначим распределение текста в форме:

$\mathbf{a}_1$ – Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht…

$\mathbf{a}_2$ – Der fürchte sie doppelt, den je sie erheben…

$\mathbf{a}_3$ – Erhebet ein Zwist sich, so stürzen die Gäste…

$\mathbf{a}_4$ – Sie aber sie bleiben in ewigen Festen…

$\mathbf{a}_5$ – Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Atem…

b – Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge…

$\mathbf{a}_6$ – So sangen die Parzen…

В первой части ведущими принципами строения стали строфика и вариационность, а объединяющим – трехчастность. Структура музыкальных построений в «Песне парок» строго соответствует масштабу текста – неравномерность строк и их количество в строфе учтено в музыкальной структуре каждой строфы. Словесные повторы совпадают с музыкальными.

Что касается тематизма, то на всем протяжении, за исключением раздела Andante, доминирует одна тема (*пример 4*). Она и подвергается интенсивным преобразованиям по мере развития драматургической идеи сочинения. Вариационные изменения темы и строфическая неповторность способствует нарастанию напряженности в движении от одного построения к другому, и этот прием обостряет процесс формообразования.

В репризе возврат экспозиционного материала с текстом первой строфы на короткое время прерывает поступательное развитие и образует структурную арку. Следующий раздел формы – масштабный гомофонно-полифонический фрагмент, поэтическую основу которого, как было упомянуто, составляет пятая строфа, – фактически выполняет роль развернутой коды[11].

Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern Und meiden im Enkel die ehmals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn.	И око свое отвращают от целых они поколений, стараясь не видеть во внуке черты когда-то любимого предка.

Полифоническая часть данного фрагмента продолжает имитационное развитие, начатое в материале третьей строфы (т. 61–69). По форме данный раздел условно делится на два построения: в первом строфическая повторность сочетается с вариационностью (мелодики, гармонии и фактуры), второе же опирается на сквозное развитие.

Вариационность в «Песне парок» становится основной идеей формообразования. В результате всех процессов образуется трехчастная структура с вступлением и заключением, сочетающая в себе признаки строфической и вариационной форм.

[11] В гомофонном разделе всего фрагмента изменяется жанровая сторона музыки: танцевальность сопровождается переменой метра с 4/4 на 3/4, аккордовый склад привносит черты хоральности, чему способствует также ровная ритмика. В полифонической части фрагмента используются имитации в соединении с гомофонией, а также фугато, ограничивающееся лишь несколькими имитационными проведениями.

Подводя итоги структурным закономерностям в названных сочинениях, отметим следующее:

1) для Брамса строфика служит универсальным средством свободного выражения музыкальной мысли в вокальной форме, масштабная литературная идея и структурный замысел поэтического источника в определенной степени становятся для нее организующим началом;

2) репризность, свойственная музыкальной драматургии, является доминирующим композиционным принципом в указанных сочинениях, она в большей мере, чем другие закономерности музыкального формообразования, влияет на изменения в смысловой и структурной трактовке поэтического текста;

3) строфика, являясь обязательной составляющей формы с текстом, присутствует во всех вокально-симфонических сочинениях, но в сочетании с другими принципами формообразования – трехчастностью, вариационностью, сонатностью и фугой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берберов Р.* Специфика структуры хорового произведения: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов муз. вузов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.

2. *Васина-Гроссман В.* Вокальные формы. – М.: Музгиз, 1960.

3. *Костарев В.* Строфичность и вокальное формообразование // Советская музыка. – 1978. – № 12. – С. 90–102.

4. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978.

5. *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1.

6. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001.

7. *Тимофеев Л., Тураев С.* Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.

8. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб: Лань., 2001.

9. *Breuer D*. Deutsche Metrik und Versgeschichte. – München, 1981.

10. *Czesla W*. Motivische Mutationen im Schaffen von Johannes Brahms // Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. – Bonn, 1967.

11. *Krehahn T*. Der fortschrittliche Akademiker. – München, Salzburg, 1998.

12. *Neunzig H.-A*. Johannes Brahms. – Reinbek b. Hamburg, 1977.

13. *Urbantschitsch V*. Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms // Studien zur Musikwissenschaft 14. – Wien, 1927.

ТАБЛИЦЫ

Таблица 1

вступление и речитатив	I	II	кода
A	B	C	
a a_1 т. 1–18; 18–47	b c b_1 т. 48–72; 73–89; 90–115	d e e_1 e_2 d_1 e_3 e_4 116; 128; 135; 141; 146; 158; 162	d_2 т. 167–175
c	c f c	C Es H G C Es As	C

Таблица 2

прелюдия	I	II	постлюдия
вступление	A	B	заключение
т. 1–28	a b c a_1 b_1 c_1 кода т. 29; 41; 52; 69; 75; 85; 91–103	d fugato (e e_1) d_1 т. 111–192; 193; 221; 273–379	т. 380–409
Es-dur	Es c B Es B B Es	c c f b c c	C-dur

Таблица 3

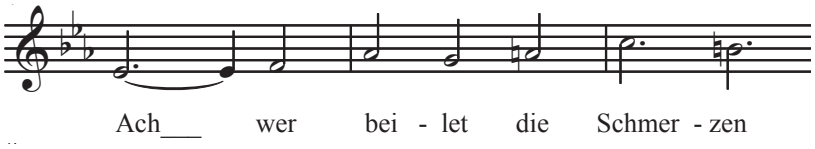
I	II	III
(вступление) A	B	A_1 + кода
a b a_1 b c d т. 25; 41; 47; 59; 65; 75	e f g e т. 85; 97; 107; 119	a a_1 a_2 т 149; 162; 166; 175–181
(D) D A A A F fis	Fis E Cis Fis	D G D D

Таблица 4

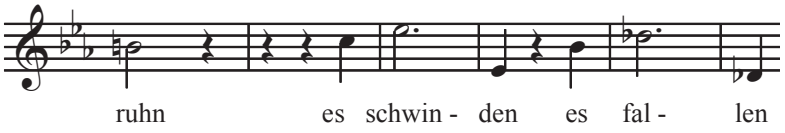
вступление	I	II	III
	A	B	A_1
оркестр	хор оркестр хор хор	хор	хор + орк.
a т. 1–20	a_1 a a_2 a_3 a_4 a_5 a_1 т. 21; 33–36; 37; 49; 73; 81; 104;	b т. 117–162	a_6 т. 163–177
d-moll	d d F f F–cis–fis–cis d-moll	D-dur	d-moll

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

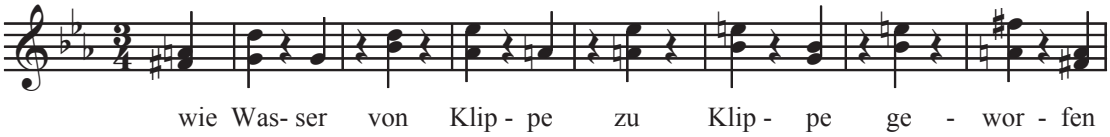
Пример 1



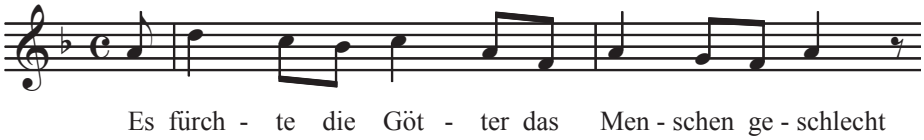
Пример 2



Пример 3



Пример 4



Е. Лобзакова

АВТОРСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ КАНОНА В «ХЕРУВИМСКОЙ» М. ГЛИНКИ

E. Lobzakova

AUTHOR's VISION OF A CANON IN «HERUVIMSKY» M. GLINKA

Фундаментальным качеством творчества М. Глинки является развитие пластов, которые аккумулируют «родовые» знаки русской музыкальной культуры, сохраненные, в частности, в формах церковной музыки. На примере «Херувимской» в статье анализируется взаимодействие субъективной позиции композитора и объективных средств, используемых в духовно-религиозных произведениях. Посредством исследования песнопения на содержательном, композиционном, темброво-фактурном, интонационно-тематическом уровнях осуществляется попытка определить специфику индивидуальной стилевой интерпретации канонической модели.

Ключевые слова: М. Глинка, «Херувимская», канон, церковное пение.

Fundamental quality of creativity of M. Glinka is development of layers which accumulate «the patrimonial» signs on Russian musical culture kept, in particular, in forms of church music. On an example «Heruvimsky» interaction of a subjective position of the composer and the objective means used in spiritually-religious products is analyzed. By means of church chanting research at substantial, composite, tonal, impressive, thematic, intonational, levels attempt to define specificity of individual style interpretation of initial model is carried out.

Keywords: M. Glinka, «Heruvimsky», a canon, church chant.

Отечественное музыкознание последних десятилетий обогатилось рядом работ, рассматривающих творчество М. Глинки в контексте национальных культурных традиций в целом и идей православного духовного сознания в частности [1; 9; 13]. Их авторами высказана продуктивная мысль об изучении стиля композитора как культурного феномена, в котором произошло заметное соприкосновение музыки церковной и светской. В связи с этим представляется важным изучить роль музыкальных идей, искони присущих культурному сознанию и сосредоточенных в древнерусском богослужении, в активной поисковой деятельности в области национального языка, осуществляемой Глинкой. Отметим, что осознание им жизненности «вечных текстов» русской культуры и их разработка в собственном творчестве, послужили фундаментом дальнейшего процесса активной сопряженности религиозной и светской музыкальной традиций в отечественной музыке.

Стремление реставрировать утраченные древние пласты, сконцентрированные в мелодическом архетипе литургии – знаменном распеве, а также актуализировать ближайшее прошлое – партесный и классической духовный концерт, реализуется композитором в произведениях, имеющих разную функциональную и жанровую направленность. Обоснованием этого тезиса может служить характеристика двух систем – духовной и светской музыки – в творчестве Глинки и тех интегративных процессов, которые протекают между ними. Взаимодействуя в рамках авторского стиля, они создают целостное пространство, отражающее единую систему концептуальных установок творца, направленную на возрождение духовной традиции в качественно новом синтезе со светской музыкальной культурой.

Смысловой и музыкально-стилевой литургический пласт играли роль мощного контекстного фактора при формировании индивидуального миросозерцания. Об этом свидетельствует вовлеченность сознания Глинки «с младых ногтей» в мир бытового русского православия[1], во многом обусловившего внимание к освоению традиций церковного певческого искусства в собственной композиторской практике, совершаемое на разных этапах творчества.

Первый из них связан с назначением композитора на должность капельмейстера Придворной певческой капеллы (с 1836 по 1839 годы) и написанием одного из самых известных духов-

[1] Биографические материалы позволяют судить о подлинном интересе композитора к оригинальной, высокоразвитой певческой православной культуре задолго до начала деятельности в Капелле – в детстве и юности. По своим собственным воспоминаниям, в детстве Глинка любил «ползать по полу, рисуя мелом деревья и церкви» и питал страсть к колокольному звону, искусно подражая ему на медных тазах. «Я был весьма набожен, и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом», – писал он о своих детских впечатлениях [4, *211–212*]. По свидетельству сестры, *Л.* И. Шестаковой, русское богослужебное пение было органичной частью его слухового опыта и в более зрелые годы: «Брат, пробыв недолго в церкви, возвращался домой и немедленно садился за рояль, чтобы воспроизвести что-нибудь подобное слышанному…» [12, *43–44*]. Также широко известен факт тесного общения Глинки на последнем этапе жизненного и творческого пути с одним из самых ярких духовных авторитетов XIX века – святителем Игнатием (Брянчаниновым).

ных сочинений – 6-голосной «Херувимской»[2]. С самого начала работы в капелле Глинку волнует проблема самобытности русского богослужебного пения; композитор ставит перед собой не утилитарную задачу овладения церковным обиходом, что было необходимо для исправного несения службы, а перспективную цель – изыскание новых возможностей реформаторства в этой области.

Второй, относящийся к началу 50-х годов, ознаменован написанием еще двух заметных сочинений – Великой ектении и «Да исправится», а также появлением идеи о необходимости стилевой реформы богослужебного пения. По воспоминаниям В. Стасова, в середине 1850-х годов композитор, уже «дав России национальную оперу… захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Между тем он приготовлял материалы для своих будущих работ, выписывая из „Обихода“ церковного мелодии, интересовавшие его, и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации, в соответствии со своими новыми идеями» [10, *518*].

Путь Глинки как композитора и мыслителя в области русской духовной музыки освещается исследователями очень разноречиво. Одни говорят об открытии им «великих перспектив» в этой области; отводят в эволюции этого направления ему ту же значительную роль, которую он сыграл в формировании светской композиторской школы – как «пролагателя путей», реформатора, «прозорливо намечающего многие принципы московской школы» [7, *4*]. Другие полагают, что главная его цель – достижение самобытности русского богослужебного пения – так и осталась нереализованной [8, *83*]. Причина этого часто видится в ошибочности пути, избранного Глинкой, – его ориентированности в стилевой реформе на западные церковные лады и строгий полифонический стиль [3, *395*].

Есть смысл обратиться непосредственно к предмету дискуссии. Анализ конкретного музыкального материала духовных сочинений, осуществленный с точки зрения поиска новаций, совершенных композитором в этой области, скорее доказывает первое мнение. В «Херувимской» и, позднее, в песнопениях «Ектения первая», «Да исправится молитва моя» раскрываются новые тенденции гармонического языка – опора на линеарность, сопряженность тональных и модальных свойств гармонии. Истоки этого видны уже в первой части «Херувимской», где Глинка избегает регулярной смены функций, нарушая метрическую тактовую систему. В результате фактурного решения (поочередного вступления голосов сверху вниз) образуются модальные диссонансы, которые не торопятся к разрешению.

Несмотря на то, что духовно-музыкальные сочинения 50-х годов в целом также опираются на принципы тонально-функциональной организации, элементы модальной ладовой системы в ее недрах еще более активны, чем в «Херувимской». Очевидно, что композитор ищет гибкий подход в создании многоголосия, сочетающего гармоническое и мелодическое начала. И в «Ектенье», и в «Да исправится» преобладает повторяемость мелодических формул (попевок), способствующая созданию молитвенной континуальности. Если в первом из названных песнопений можно проследить функциональную организацию формы (своего рода вступление, экспозицию, развитие и завершение), то во втором форма апериодична: представляет пять протяженных строф, каждая из которых имеет индивидуальное строение. Кроме того, в «Да исправится молитва моя» Глинка обращается к обработке мелодического архетипа церковного пения – знаменного распева. Такой подход к решению проблемы многоголосной реставрации древнего интонационного пласта - намечает те тенденции, которые станут определяющими в деятельности Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и представителей «московской школы».

Попытаемся произвести анализ «Херувимской» с точки зрения взаимодействия авторского стиля и традиционных канонических установлений. Ее музыка – глубокомысленное и прочувствованное отражение гимнографического содержания и сакрального смысла. По существу, в тексте песнопения сосредоточена теория ангелогласного пения: «Люди, подобно херувимам („иже херувимы“), воспевают Троице трисвятую песнь, отрешившись от всего земного, отложив житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия… „ Иже херувимы тайнообразующе“ – это преображение людей в херувимов – не только тонкий поэтический прием, это момент *просветления*, *возвышения* души, ее таинственное *преобразование* с помощью пения, музыки» ([2, *176–177*]; курсив мой. – *Е. Л.*).

Стилистика формотворчества «Херувимской» символически реализует сакральную идею *троичности*, заложенную в гимнографическом тексте («животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе»). Благодаря повторности первых трех строф, в синтезе с ускорением темпа в каждой последующей, молитвословие звучит как троекратное восхождение к кульминации – «Яко да Царя».

Жанровый облик песнопения Глинки в целом обусловлен тенденцией привнесения в русское церковное пение элементов духовной и светской западноевропейской культуры, которая наиболее активно проявляет себя в течении XVIII – начале XIX века сначала в партесном и затем в класси-

[2] Много ценных наблюдений об этом этапе в творческой судьбе композитора можно почерпнуть из комментариев к «Запискам» Глинки, сделанных С. Тышко и С. Мамаевым [11].

ческом духовном концерте[3]. Так, прочерченная в музыкальной ткани альтов и первых теноров линия параллельного *терцового* движения, заставляет вспомнить характерный стиль *партесных* концертов, в которых часто используется мелодико-гармоническая структура *канта*. Развитость «полифонического элемента» (в описанном выше разделе «Яко да Царя»), особенно в виде западноевропейского фугато, также более характерна для жанра духовного концерта, активно взаимодействующего с «внецерковными» музыкально-культурными пластами, нежели для храмовых литургических песнопений.

Однако наиболее значимой, на наш взгляд, является предпринятая Глинкой в этом песнопении попытка воссоздать образ литургического пения как языка богообщения, который способен выражать невыразимое (духовный опыт) через *опредмечивание в музыкальном символе*. Так, партитура «Херувимской» представляется своеобразным прозрением, предвосхищающим символичность хорового письма русской школы конца XIX – начала XX века. Каждая из трех первых строф песнопения[4], построенных на едином тематическом материале, воплощает сакральные пространственно-временные представления литургической картины мира, зафиксированной в антиномиях «горе» и «долу», сакрального времени-вечности и профанного времени-события. Первая линия, которая в *горизонтали* выявляется в партии сопрано, представляет собой куполообразный ход в пределах гексахорда (глинкинский гексахорд?) и символизирует «верх» литургического двубытия.

Второй фонический пласт, формирующийся в первых четырех тактах путем *нисходящего* постепенного включения хоровых голосов рождает определенный слуховой и зрительный образ *вертикального* движения *сверху вниз*, «с неба на землю», связывая мир «горний» с миром «дольним» (ТІ-ТІІ-БІ-БІІ). Заключительная «Аллилуйя», звучащая после эпизода «Яко да Царя», завершает тематическую цикличность песнопения «интонационным зеркалом» этого комплекса – *восходящей вертикалью* вступления голосов (Б-Т-А-С), устанавливая связь между земным миром и сферой вечного бытия. Так в динамически-процессуальном виде интонационного становления формируется символический образ, берущий на себя функцию непосредственного включения верующего в сакрально-преображенную реальность.

Отметим еще одну немаловажную деталь, конкретизирующуюся в структуре, тематизме, приемах его развития и других компонентах текста последней части песнопения. Ее звуковое пространство дифференцировано благодаря контрасту временной организации строки «Яко да царя всех подымем» и строки «ангельскими дориносимо чинми», отделенных друг от друга полным «выключением» хоровой вертикали и динамическим контрастом (*f – pp*).

Первая, благодаря изложению в виде классического четырехголосного фугато (фуга – «бег»), плотно заполняющему (благодаря вступлению голосов) звуковое пространство, а также ритмической активности самой темы, содержащей пунктирный ритм, юбиляционным распевам слогов, регулярным сменам функций оставляет ощущение музыкальной *«событийности»*, акустического *движения, динамики*. При этом гармоническая логика этого сегмента песнопения управляется законами тональной функциональности. В передаче «ангельского» пения второго сегмента текста, напротив, проявлен образ *внесобытийности*, *вечности*, акустического *покоя*: фонический комплекс формируется благодаря «облегченному» звучанию в высокой тесситуре верхних голосов; из-за постепенного расширения амплитуды на органном пункте *d* возникает ряд диссонирующих созвучий (вплоть до неразрешаемого в течение целого такта «кластера» f^1-g^1-b^1-c^2) управляемых линеарной логикой. Такая диалектика динамики и статики в решении последней кульминационной строфы песнопения воплощает идею преображения профанного пространственно-временного модуса в сакральный, что соответствует смыслу и цели христианского богослужения, его церковных таинств: духовное содержание так глубоко врастает в музыкальную логику оформления материала, что становится ее неотделимым компонентом.

Итак, опыты Глинки в области клиросных композиций обладают огромным выразительным потенциалом. Как было показано на примере «Херувимской», они являют целостность «религиозного – светского» начала: традиционные канонические установления, сопряженные с принципами литургического символизма и пропущенные сквозь призму творческих представлений композитора, репрезентируют их сакрально-музыкальный образ, звучащий и обновлено и ассоциативно традиционно.

---

[3] По мнению А. Ковалева, сущность жанрового содержания концертной ветви литургии обусловлена противоречием между «изначально церковным предназначением духовно-музыкальных сочинений, связанном с совершением богослужения, стремлением русских композиторов «выразить в звуках мысль текста священных песнопений» (Д. Разумовский), и постепенной секуляризацией церковного пения, влиянием внешних стилевых проявлений», выраженных в использовании музыкальных средств выразительности внебогослужебного и внецерковного плана [5, *21–22*].

[4] Наиболее типичная структура Херувимской песни, сложившаяся в музыке православного богослужения, предполагает 4 раздела – А, $А_1$, $А_2$, В, делящиеся соответственно четырем строфам текста:

1. Иже херувимы тайнообразующе,
2. И животворящей троице трисвятую песнь припеваючи,
3. Всякое ныне житейское отложим попечение. Аминь.
4. Яко да Царя всех подымем ангельскими невидимо дориносима чинми» (подробнее об этом см. статью П. Левандо [6, *18–19*]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бекетова Н.* Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 20–32.

2. *Владышевская Т.* Музыкальная культура Древней Руси. – М.: Знак, 2006.

3. *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. – Типогр. Преп. Иова Почаевского. – Gordanville, New York, 13361. U.S.A., 1978. – Т. 2.

4. *Глинка М.* Полное собрание сочинений. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1: Литературные произведения и переписка.

5. *Ковалев А.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 2004. – 36 с.

6. *Левандо П.* «Херувимская песнь» Глинки // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы: Сб. науч. тр. / Ред. П. Подболотов. – СПб.: СПбАК, 1995. – С. 11–28.

7. *Левашев Е.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917. Исторический очерк. Нотография. Библиография. – М.: Техноинфо, 1994.

8. *Рахманова М.* М. И. Глинка и В. Ф. Одоевский: на пути к обретению «истинно православного» церковного пения // Новоспасский сборник. Вып. 1: Материалы всероссийской конф. «М.И. Глинка: Личность. Музыка. История» / Отв. ред. Н. Деверилина. – Смоленск: Смоленская городская типография, 2005. – С. 83–91.

9. *Смагина Е.* Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций: монография. – Ростов н/Д; Волгоград: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004.

10. *Стасов В.* Избранные сочинения: В 3 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1.

11. *Тышко С., Мамаев С.* Странствия Глинки: Комментарии к «Запискам». К 200-летию М. И. Глинки». – К.: НМА Украины им. П. И. Чайковского, 2000. – Ч. 1.

12. *Шестакова Л.* Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. – М.: Гос. муз. изд-во, 1955. – С. 29–47.

13. *Щербакова Т.* «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 154–157.

А. Цукер

«ОТКУДА ТЫ, ПРЕКРАСНОЕ ДИТЯ?» Еще раз о «Русалке» Даргомыжского

A. Zuker

«WHERE ARE YOU FROM, WONDERFUL CHILD?» Once again about Dargomyzhsky's «Mermaid»

Автор статьи ставит перед собой весьма непростую задачу – по-новому взглянуть на, казалось бы, давно изученную оперу А. С. Даргомыжского «Русалка». На основе скрупулезного прочтения драмы А. С. Пушкина и анализа ее воплощения в музыкальной драматургии исследователь по-своему толкует художественную концепцию оперы.

Ключевые слова: А. С. Даргомыжский, А. С. Пушкин, «Русалка», музыкальная драматургия, трагедия.

The author of the article sets himself not an easy job to examine A. S. Dargomyzhsky's opera «Mermaid» (which seemed to be studied long ago) in a new way. Based on scrupulous reading of A. S. Pushkin's drama and the analysis of its embodiment in music dramaturgy the researcher interprets the art conception of the opera in his own way.

Key words: A. S. Dargomyzhsky, A. S. Pushkin, «Mermaid», music dramaturgy, tragedy.

«„Русалка" в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина», – писал о последней драме поэта В. Белинский [1, *491*]. Почти такими же словами высказывался о ней А. Серов: «„Русалка" – одно из самых зрелых созданий великого поэта» [13, *50*]. И, тем не менее, это, признанное одной из вершин творчества Пушкина, произведение осталось неоконченным. «Откуда ты, прекрасное дитя?» – на повисшем в воздухе вопросе Князя к Русалочке обрывается пушкинский текст, а «дальше – тишина»… И вопросы, теперь уже обращенные к самому автору. Как мыслил Пушкин завершить драму, так внезапно прервавшуюся «на самом интересном месте», был ли у него определенный план ее окончания, и если был, что помешало ему довести его до конца? Поэт словно специально оставляет пьесу открытой, дабы на долгие годы будоражить и подогревать к ней интерес. И действительно, многие поколения критиков, литературоведов, театральных деятелей и просто читателей ломали голову над загадкой финала «Русалки».

Наиболее распространенная версия ее окончания, а, по мнению В. Белинского, единственно возможная: Русалка мстит Князю и увлекает его на дно реки в свое подводное царство, то есть осуществляет свои намерения, высказанные ею в небольшом монологе предшествующей финалу сцены «Днепровского дна»: «Я каждый день о мщенье помышляю, и ныне, кажется, мой час настал». Но если бы все было так просто, если бы Пушкин ясно себе представлял подобное завершение, он бы, не останавливаясь, в считанные дни дописал драму. Известно, сколь стремительно были написаны за два года до «Русалки» маленькие трагедии. Нет, по-видимому, что-то не устраивало его в такой финальной сцене. Ю. Келдыш высказал предположение, что «поэта останавливала слишком близкая аналогия с финалом „Русалки" Генслера – Краснопольского (1-я часть), в которой как современники, так и некоторые другие исследователи, находили источник пушкинского замысла» [3, *106*]. Думается, однако, эта причина вряд ли могла стать серьезным препятствием для поэта, тем более, что он, скорее всего, сознательно избрал популярную в те годы оперу в качестве некоей «модели» для своей драмы. Пушкин любил по-своему обрабатывать чужие сюжеты, достаточно вспомнить трагедию «Пир во время чумы», фабулу и персонажей которой он заимствовал из поэмы Вильсона «Чумной город», или «Каменного гостя», которого писал с явной оглядкой на моцартовского «Дон Жуана». И такие «похожести» ничуть не смущали поэта и не сдерживали его фантазию. Нет, по-видимому, были иные, более глубокие мотивы, заставившие Пушкина остановиться и не завершать драму развязкой-возмездием, и мы можем по этому поводу лишь строить догадки.

Может быть, образ Дочери мельника – Русалки в этическом плане был для Пушкина слишком высок, чтобы низводить его до безоглядной, всепоглощающей мести. Или в таком итоге была излишняя прямолинейность и предсказуемость, что снижало трагизм финала. Более того, данное завершение вполне допускало продолжение (додумывание), при котором трагизм вообще снимался: любящий (теперь уже по-настоящему) Князь оказывается в подводном царстве вместе с Русалкой, которая его «*помнит, любит и ждет*» (именно это она наказывала Русалочке сказать Князю), и в итоге трагедия оборачивается почти что «хэппи эндом», соединением влюбленных, пусть даже на дне речном (но ведь это же сказка). Гораздо трагичней было бы оставить Князя на земле одиноким, непрощенным, до конца своих дней страдающим о содеянном, с сознанием погубленной им

любви и неутихающими муками совести. И тогда лучшей формой окончания «Русалки» могла бы стать ее (теперь уже преднамеренная) незаконченность, сюжетно-смысловое многоточие.

Кстати, близкое такому предположению толкование дает драме В. Рецептер в книге «Возвращение пушкинской Русалки» [10] и в поставленном им силами Пушкинского театрального центра спектакле. На основании изучения рукописей режиссер, актер и исследователь делает вывод о том, что «Русалка» вполне завершена, нужно лишь поменять местами последние сцены и закончить трагедию (якобы, согласно обнаруженным указаниям Пушкина) напряженной по силе воображения ночной сценой на берегу Днепра безумного Мельника и Князя, охваченного чувством пробудившегося раскаяния, мучительными угрызениями совести («*Старик несчастный! Вид его во мне раскаяния все муки растравил!*»).

Даргомыжский в результате длительной работы над либретто (сохранились четыре его варианта), стремясь, в конечном счете, максимально приблизиться к пушкинском тексту, и оказавшись в последней картине без его поддержки, вынужден был сам присочинить развязку. В качестве таковой он избрал, как ему казалось, наиболее явную из драмы Пушкина, версию *мести* Русалки. И все те вопросы, которые ранее были адресованы автору литературной драмы, всплыли вновь теперь уже в связи с оперой. А к ним добавились новые, по сей день остающиеся во многом открытыми.

Считается, что опера Даргомыжского изучена вдоль и поперек. Ей была посвящена напечатанная вскоре после премьеры в виде десяти статей, уже цитированная работа А. Серова – выдающееся исследование, не утерявшее и поныне своей актуальности. О «Русалке» писали корифеи отечественного музыкознания: Б. Асафьев – в целом ряде своих статей и фундаментальных работ, М. Пекелис – в трехтомной монографии о Даргомыжском, с высшей степенью обстоятельности рассмотрев оперу, выделив ей добрую половину второго тома, Ю. Келдыш – кратко, но концептуально емко в шестом томе десятитомной «Истории русской музыки», А. Кандинский – в вузовском учебнике «Истории русской музыки» 1999 года, подготовленном Московской консерваторией, А. Гозенпуд – в многочисленных работах, посвященных русскому оперному театру. К работам мэтров в последние годы добавилось диссертационное исследование, целиком посвященное оперному творчеству Даргомыжского (случай более чем редкий) молодого музыковеда Н. Самоходкиной, содержащее немало свежих, интересных идей [11; 12]. И, тем не менее, ощущение недосказанности остается.

Сколь органичным все-таки является придуманный композитором финал, о котором еще горячий поклонник «Русалки» Даргомыжского Серов высказывался не очень лестно? Это мнение впоследствии разделяли многие, писавшие об опере. Как соединяются в одно стилевое, жанровое и концептуальное целое реальный и фантастический планы, а соответственно психологическая музыкальная драма и романтическая опера-сказка, и образуется ли в итоге это целое? Оно тоже не раз ставилось под сомнение исследователями, которые отмечали неровность стилистики оперы, отсутствие в ней композиционного и жанрового единства.

Определение жанра оперы – это вообще предмет постоянных дискуссий (открытых или завуалированных), в ходе которых высказывались исключающие друг друга суждения. Разные мнения на этот счет как будто бы примирил А. Кандинский, создав некую синтезирующую формулировку. В главе о Даргомыжском коллективного учебника «История русской музыки» читаем: «„Русалка" по жанру своему представляет собой сплав реалистической народно-бытовой музыкальной драмы и волшебно-романтической оперы» [2, *521*]. Но это определение-«монстр» мало что объясняет. Как могут на равных сплавляться два принципиально различных жанра, организованных по диаметрально противоположным законам? На какой территории происходит указанная жанровая диффузия?

Кстати, волшебно-фантастическая сфера в опере сама по себе вызывала немало вопросов. Многие считали ее наиболее уязвимой, слабой стороной оперы. А. Серов писал: «Неудачность происходит, как полагать надобно, оттого, что в фантастическом элементе – композитор не в своей настоящей сфере» [13, *127*]. Так ли это? Как будто бы русалочья фантастика действительно уступает в богатстве и многоцветье красок фантастическим образам глинкинского «Руслана» или «Фрейшюца» Вебера, не говоря уже о более поздних образцах сказочности в операх Римского-Корсакова. Но является ли это недостатком оперы, или «волшебность» «Русалки» абсолютно другого рода? И не отвечает ли такая, не подробно прорисованная, а только обозначенная фантастика определенному творческому заданию композитора? Ответить на все указанные вопросы можно только с позиций целостной художественной концепции оперы, которая «по умолчанию» в ней присутствует: ведь «Русалка» – не просто значительное явление русского музыкального театра, а *подлинный оперный шедевр.*

Взяв за основу пушкинскую драму, композитор внес в нее целый ряд изменений, соответствующих его индивидуальным художественным задачам и требованиями оперного жанра, но в главном он остался верен Пушкину – в наследовании концептуальной сущности его сочинения, о которой замечательно точно сказал В. Белинский: «Великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...» [1, *491*]. Запомним эти слова: они будут иметь ключевое значение в осмыслении

оперы Даргомыжского, которую и целесообразно рассматривать в аспекте *высокой, шекспировского типа музыкальной трагедии*.

Оперные концепции Даргомыжского рождались не спонтанно. Они были результатом тщательного обдумывания, выстраивания, детальной проработки. Композитор стремился осмыслить логику целого и всех частностей вербального и музыкального текстов, все интонационные подробности в соотнесенности с этим целым. Неслучайно работа над «Русалкой» (от рождения замысла до его окончательной реализации) заняла почти полтора десятилетия. М. Пекелис в одной из первых своих статей о Даргомыжском как характерное свойство мышления композитора, его творческого процесса и даже личной и общественной жизни называет *рационалистичность*. Ученый подчеркивает «значительную роль *рассудочного* начала в его творчестве, высоко развитую область *сознания*, преимущественно аналитический характер его творческих приемов» [8, *19*], и это наблюдение абсолютно справедливо. Замечу при этом, что аналитичность композитора никоим образом не снижает эмоциональную силу и яркость его музыки, поскольку проявляется прежде всего в глубине исследования *эмоциональной* жизни героев, их душевных переживаний, мира их чувств. Этот мир раскрывается не цельно и обобщенно, а в бесчисленных деталях, изгибах и переходах. Он динамичен и изменчив, а его движения внутренне и внешне мотивированы. Как результат смысловой и конструктивной интеграции указанного многообразия складывается целостная музыкальная концепция. Главный инструмент ее формирования – тончайшая, ювелирная интонационная работа, в которой композитор был непревзойденным мастером.

Именно благодаря искусству интонирования «Русалка» Даргомыжского и обрела подлинно трагический облик. Ведь сюжет о девушке из простонародья, обманутой и брошенной богатым барином и с горя утопившейся, был в XIX веке настолько ходовым, общераспространенным (впрочем, как и русалочьи мотивы), что интонационное следование за его внешнефабульной стороной легко превратило бы «Русалку» в сентиментальную историю в духе «Бедной Лизы» Карамзина. Подобного театрального прочтения на драматической сцене могла не избежать и пьеса Пушкина, от чего ее спас только факт абсолютного игнорирования театрами. Магия музыки Даргомыжского заставила звучать все трагические обертоны, заключенные в скупых и лаконичных пушкинских строках, и добавила немало новых.

Последуем за композитором и постараемся проследить логику музыкального развертывания оперы. При этом я вовсе не предполагаю предложить какое-то исключительно оригинальное понимание произведения, некую «новую концепцию». Моя задача куда скромнее: попытаться еще раз непредвзято «прочитать» глубинный смысл «Русалки» Даргомыжского в подробностях ее интонационно-драматургических процессов.

Еще раз подчеркну: «Русалка» – шедевр, а в шедевре не бывает ничего случайного, второстепенного, не осмысленного с позиций высшей целостности, которая проявляет себя в каждой детали художественного текста. Начну с одной из таких деталей. Напомню, как начинается драма у Пушкина. Мельник, как человек много поживший, реалистичный и даже циничный, понимает причину редких посещений Князя и, предвидя скорое расставание возлюбленных, советует дочери воспользоваться хоть материальными выгодами их связи. Дочь не хочет этому верить – любящее сердце слепо («*Почему же ты думаешь, что бросил он меня?*») – и тут же находит всему объяснение:

> Он занят; мало ль у него заботы?
> Ведь он не мельник; за него не станет
> Вода работать. Часто он твердит,
> Что всех трудов его труды тяжеле.

В этих словах звучит безграничная любовь и девичья доверчивость. Поэтому едва заслышав приближающиеся звуки, она радостно восклицает: «*Чу! Я слышу топот его коня… Он, он!*»

У Даргомыжского все иначе. Он пропускает диалог Мельника и Наташи, и сразу же вслед за буффонной арией отца, представляющей собой вроде бы безобидную болтовню, старческое ворчание-напутствие дочери (хотя, как мы поймем впоследствии, не только), следует реплика Наташи: «*Чу! Я слышу топот его коня… Он! Да, он!*», и далее слова, которых нет у Пушкина: «*Меня предчувствие не может обмануть*».

Это первая фраза Наташи, ее «выходная миниария», поэтому к ней приковано особое слушательское внимание, тем более что композитор музыкально подчеркивает ее значительность. О каком предчувствии идет речь? Музыка отвечает на этот вопрос. В словах Наташи, в отличие от аналогичных у Пушкина, нет радости, в них – ожидание беды: беспокойный восходящий ход виолончелей, обрывающийся на *sf*, тремоло струнных, уменьшенные, увеличенные созвучия в ми миноре, и на этом напряженном оркестровом фоне возбужденный мелодический взлет в партии героини и обессиленное ниспадание. Никакая поэзия, даже пушкинская, не в состоянии передать на столь кратчайшем отрезке времени такую динамику эмоциональных подъемов и спадов. Это под силу только музыке.

Почему Наташа *уже* полна трагических предчувствий, ведь в опере еще ничего не произошло? Никакой логикой этого не объяснить, и Даргомыжский – тончайший психолог – это хорошо понимает и замечательно точно передает: его героиня живет в мире чувств, она наделена обостренной восприимчивостью, ей не нужны факты, она слышит сердцем. При этом она не прячет своих чувств и закравшуюся тревогу тут же, не утаивая,

высказывает Князю. При первом обращении к любимому вместо приветствия (пусть хотя бы ритуального) из ее уст вырывается фраза, полная горечи и грусти: «*Да, наконец, ты вспомнил обо мне!*» И тогда, как бы поправляя Наташу в ее «невежливости», соблюдая правила хорошего тона, хитрый и дипломатичный Мельник с наигранным радушием и торжественностью бьет поклон гостю: «*Добро пожаловать, сиятельнейший Князь!*»

Этот короткий начальный эпизод сразу же, «с первых тактов» расставляет все акценты. Во-первых, он настраивает слушателя на трагические ожидания. Во-вторых, – дает почувствовать, что самым активным, самым действенным персонажем драмы является Наташа: она наиболее динамична и импульсивна, и такой остается на протяжении всего первого акта, то есть до момента своей гибели и превращения в русалку. Ее эмоциональные реакции мгновенны, чувства теснятся в ее груди, сменяя друг друга, и тут же рвутся наружу. В их выражении она абсолютно искренна и раскована. Композитор, наделяя героиню редкой интонационной изменчивостью, мобильностью, лепит богатый и многоплановый образ, передает сложную гамму ее состояний. Здесь – затаенная грусть и бурная радость, страстная любовь и нескрываемое возмущение, душевная растерянность и гневный протест, беспредельное отчаяние и мужественная решимость, горькая ирония и грозная месть. И все это – Наташа. Казалось бы, в этом шквале самых разных эмоций трудно найти объединяющий их стержень, централизующее начало. И, тем не менее, по мере самораскрытия образа его эмоционально-смысловая доминанта ясно прорисовывается: это – *бескомпромиссность и свобода чувств,* истинность во всех их проявлениях. И еще – в лирике Наташи кроется огромная сила, готовность вступить в единоборство с любыми преградами.

Таково исполненное патетики и непреклонной решимости ариозо «*Разве я за тобой вслед*», выражающее готовность героини, не задумываясь, идти с Князем на войну и служить ему верным оруженосцем. Вслушаемся в интонационный строй этого ариозо, в его устремленные и пылкие мелодические обороты на фоне взволнованного фигурационного движения в оркестре, и мы услышим в нем предвосхищение будущей арии мести Русалки. Такая Наташа готова на все, в человечьем ли, в русалочьем ли обличье. Понятно, что и в подводном царстве она становится могучей повелительницей русалок.

Укажу еще на несколько эпизодов, дополняющих интонационную характеристику героини в первом акте, и важных для последующего драматургического развития образа Наташи–Русалки, и не только ее. Они существенны для понимания оперы как целого, поскольку драма Наташи в точном смысле слова в первом действии завершается. Один из таких эпизодов – скорбное ариозо-элегия «*Ах, прошло то время*», несущее в себе традиционную для данного жанра семантику – печаль о безвозвратно ушедшем счастье. В дальнейшем элегическое содержание и тип интонирования будут окрашивать в лирико-трагические тона все образы оперы, а движение в направлении трагической элегии станет одной из основных линий драматургии «Русалки». В русле этой сферы будет полностью развиваться образ Княгини. Ее ариозо второго действия «*Жалобный этот стон*», ария третьего «*Дни минувших наслаждений*» и вплоть до ариозо в финале оперы «*Много лет уже в страданьях*» – это разные градации элегического жанра. С указанным ариозо Наташи связана каватина Князя – его главная сольная характеристика, причем не только принадлежностью к элегическому жанру (ностальгическая тоска по утраченному), но и очевидным интонационным родством. Благодаря этой связи, каватина, которую иногда считают не более чем общелирическим номером, на самом деле продолжает и углубляет одну из магистральных линий оперы. Наконец, эпизод в сцене безумия Мельника «*Да, стар и шаловлив я стал*» – это тоже трагическая элегия, написанная в той же тональности, что и ариозо Наташи – фа минор; в ней звучит тоска одиночества и боль невосполнимой утраты.

Другой, не менее значимый, эпизод в характеристике Наташи – удивительный по своей психологической тонкости «эпилог» ее дуэта с Князем («*Постой, тебе сказать хотела…*»), где Наташа сообщает ему о том, что должна стать матерью. Мы почти физически ощущаем ее состояние: оркестр с трудом пытается сформулировать мысль героини, делая несколько «попыток», а она сама с трудом подбирает слова, речь несвязна, мысли путаются. Нет, это не неловкость или смущение, это прострация на грани безумия, полувменяемость. Так будут сбивчивы и беспорядочны мысли помешавшегося Мельника.

«Пограничность» состояния уже не будет оставлять Наташу до конца первого действия. И завершающий его эпизод – обращение к царице Днепра – в этом плане своего рода кульминация, после которой следует самоубийство. Не об этом ли говорит ремарка самого Даргомыжского: Наташа «*в полном беспамятстве* подбегает к авансцене и падает на колени»? Кстати, хотя никто из исследователей не пишет буквально о безумии героини, но по отношению к данной сцене нередко употребляются близкие понятия. А. Серов: «Наташа *в исступлении своем* решается на что-то отчаянное» [13, *101*]. А. Кандинский: «„Научи, как отомстить за вероломство, за измену“, – молит царицу Днепра *обезумевшая от горя* дочь Мельника» [2, *509*]. Поэтому мне трудно согласиться с приведенной ниже интерпретацией Л. Кириллиной: «Что касается Наташи, русалочье естество живет в ней наряду с женским, и в конце первого акта берет верх. Превращение девушки в русалку происходит, вероятно, не после того, как она бросается в реку, а до того, когда она произносит заклятие: „Днепра

царица, умоляю", и т. д. Музыка этого короткого эпизода, несмотря на быстрый темп и лихорадочную взволнованность, пронизана мистическим холодом; в извивах мелодии есть нечто рыбье или змеиное – душа Наташи уже покрывается скользкой чешуей. Такой же запредельный глубинный холод, наряду с неутоленным страданием, слышится в песне Наташи „По камушкам, по желту песочку"» [4, *69*]. Всего этого я попросту не слышу, для меня душа Наташи не «покрывается чешуей» ни в финальном эпизоде первого акта, ни во втором действии – в песне «По камушкам…», ни в дальнейшем, где она действительно становится русалкой. На мой взгляд, Наташа–Русалка нигде в опере (за исключением разве что ее зовов в финале) не теряет своих человеческих качеств. Лиризм, любовь, страсть, нежность и гнев живут в ней. «Холодная и могучая» она лишь на словах, но никак не в музыке. А ее невменяемость, гибель, а затем фантастическое превращение в русалку – во многом явления того же порядка, что и безумие Мельника.

Обратим внимание на еще один нюанс финального эпизода первого акта. Можно понять, почему именно к Днепру взывает в своей мольбе Наташа. Я уже говорил, что *свобода чувств* (то, чего не могут себе позволить ни Князь, ни Мельник) – суть натуры главной героини оперы. И этой ничем не сдерживаемой свободе в полной мере соответствует обстановка, в которой происходит действие: все события развиваются не в замкнутом пространстве (скажем, в доме Мельника), а на берегу Днепра, на его необъятных просторах, где могучая река «*вольно и плавно* мчит сквозь леса и горы *полные воды свои*» (Гоголь). Именно сюда, *на свободу* из своего «плена» сбегает Князь – «Здесь, помню, некогда меня встречала *свободного свободная* любовь!» Даргомыжский даже усиливает слово «*свободный*», повторяя его дважды. У Пушкина было иначе: «*Здесь некогда любовь меня встречала, свободная, кипящая любовь*».

Поэтому-то к Днепру обращена молитва Наташи, в ее воды она бросается и в них обретает вторую жизнь и попранную на земле свободу. Подводное царство, в котором вольно плещутся русалки, – это и есть тот мир гармонии и свободной стихии, который из реальной жизни был вытолкнут волей обстоятельств (о них мы поговорим позже), и который героиня оперы вновь находит, или пытается найти, став повелительницей русалок. И Мельник, в безумных фантазиях возомнивший себя вороном, тоже обретает свободу – свободу от алчности, корысти: «*с тех пор свободно летаю, с тех пор я вороном стал*». Поэтому-то я и писал, что чудесное превращение Наташи в русалку и безумие Мельника-ворона – суть одно и тоже: выход в «другую реальность». Романтическое искусство XIX века выработало многочисленные приемы остранения действительности, показа двоемирия как граней одной образной системы, и среди этих приемов фантастика и мотив безумия всегда стояли рядом.

Здесь пора изложить мое понимание фантастики в опере. Завершив первый акт оперы гибелью главной героини, Даргомыжский оказался перед сложным выбором. Сюжет вел в направлении «чудесной оперы», со всеми вытекающими отсюда последствиями: красочной обрисовкой подводного мира, богатой колористичностью, обильной изобразительностью. Но композитор пренебрег этими возможностями. «Не удались Даргомыжскому фантастические сцены – эта сфера была чужда складу его дарования», – повторил вслед за А. Серовым ту же мысль А. Соловцов [14, *66*]. Кстати, композитор был знаком с мнением Серова, вел с ним в связи с его статьями переписку, однако, на его суждения по поводу фантастических образов в опере никак не отреагировал. Но допустим на мгновение, что он прислушался бы к советам критиков и подробно разработал фантастическую сферу, ввел бы туда оркестровые и гармонические красоты, отделил бы неким двуязычием реальный мир от сказочного, скажем, акцентировав в одном случае ясную диатонику, песенно-вокальную выразительность, а в другом – хроматику, ладовую изощренность, доминирование инструментализма, как это происходит в мифологически-сказочных операх Глинки или Римского-Корсакова. Подобное контрастное сопоставление двух миров неминуемо привело бы к жанровой модуляции из оперы-драмы в эпическую оперу. Такой опасности Даргомыжский счастливо избежал. Вопреки всем поворотам сюжета, он стремился остаться *в пространстве трагедии*. Поэтому, не погружаясь полностью в сферу колористики, композитор лишь отдельными штрихами обозначает область фантастически-инфернального и тут же возвращается в русло трагической реальности. И в целом, потустороннее, сверхъестественное в опере – это проекция реального и его продолжение. Скорее всего, по-иному и не могло быть у Даргомыжского с его рациональным, критически-насмешливым, не лишенным здорового скептицизма складом ума.

Собственно говоря, русалочьему миру уделено в опере не так уж много места: помимо сцены и арии «главной» русалки, это хор, открывающий вторую картину третьего действия, да танцы в начале четвертого. Второй хор русалок пушкинской драмы «*Что сестрицы? В поле чистом не догнать ли их скорей?*», который следовал за диалогом Князя и безумного Мельника, несмотря на его высокую поэтичность, Даргомыжский в оперу не включил. Причина, думаю, вполне понятна: композитор не хотел снижать градус напряжения одной из самых драматических сцен введением фантастических образов, не хотел к концу акта покидать область трагического.

Что же касается имеющихся номеров русалочьей сферы, то и в них каких-либо приемов или языковых средств, «специализирующихся» на раскрытии сказочно-фантастических образов, не наблюдается. Их нет в небольшом танцевальном

дивертисменте русалок, который музыкально приближается в куда большей степени к лирико-романтической и жанровой танцевальности «Лебединого озера», нежели балетным «волшебствам» подводного царства оперы «Садко». То же можно сказать и о хоре, о котором А. Серов писал, что он «и по мелодической мысли, и по инструментовке слишком далек от фантастической прелести своей задачи… Это очень жаль, потому что именно от удачной музыки этой сцены (в параллель, например, с „Волчьей долиной" во „Фрейшютце") вся опера выиграла бы чрезвычайно» [13, *116*]. Не разделяя сожалений Серова, должен признать, что по сути критик прав. В музыке этого двухчастного хора, в баркарольности его первой части, в легкой скерцозности второй, в прозрачности хоровой фактуры и незатейливости оркестровой действительно ничего фантастического нет. Но, Даргомыжский, надо полагать, к этому и стремился. Не могу не обратить внимание на маленькое изменение, внесенное композитором в пушкинский текст. У поэта: «*Веселой* толпою с глубокого дна…» В опере: «*Свободной* толпою с глубокого дна…», и потом еще дважды повторяется эта фраза. Случайность? Навряд ли. Русалки, которые «*свободной* толпою» резвятся и играют, веселятся и балагурят, и которым «любо *вольной* головою гладь речную разрезать» – это образ светлого, ничем не омраченного, не тронутого людскими пороками, радостного царства детства, света и свободы.

И весь драматизм Наташи–Русалки в том, что, став повелительницей этого царства, она душой осталась в своей земной жизни. Ею владеют те же страсти, обиды и боли. Я не могу согласиться с часто высказываемыми мнениями о том, что после первого акта в опере появляется совершенно новый персонаж, имеющий мало общего с прежней Наташей. Ю. Келдыш так и пишет: «Большая ария в последнем действии принадлежит уже не прежней Наташе, окончившей свой путь как земная „человеческая женщина" а другому существу. Этим оправдывается и ее заметное интонационное отличие от партии Наташи в I акте» [3, *108*]. Уже песня «По камушкам» из второго акта выводится многими исследователями за пределы индивидуальной характеристики образа, либо в ней усматриваются принципиально новые, потусторонние черты.

Разумеется, образ Наташи–Русалки претерпевает изменения, было бы странно, если бы при всех перипетиях ее судьбы этого не произошло. Кстати, движение всех образов в опере достаточно динамично, за исключением разве что Княгини: это продиктовано самим типом драматургии «Русалки». Но так же, как Мельник, превратившись в безумного старика, интонационно и жанрово вполне узнаваем, и эта узнаваемость позволяет нам прочувствовать всю глубину его перерождения, так и Наташа, став Русалкой, не сделалась «другим существом», внутренне, душевно она осталась собой, что композитор подчеркивает характером ее интонирования.

Песня «По камушкам» в сюжетном плане – чистейшая мистика: появление утопленницы на свадьбе своего возлюбленного. Но в музыке нет ничего мистического. «Песню грусти», «жалобный стон» услышала в ней Княгиня, и еще угрозу. Действительно, эта трогательно-печальная песня-романс весьма непроста и богата оттенками. Интонационно она лежит в сфере элегической романсовости, характеризующей Наташу в первом действии. Изумительное в своей выразительной скорби вступительное соло гобоя прямо напоминает аналогичное соло, предварявшее ариозо «Ах, прошло то время». И в то же время сочетание в песне безобидной детской сказочки о «двух рыбках, двух малых плотицах» и затаенного страдания создает эффект горькой иронии, которая в экспрессивной коде-кульминации резко вырывается открытым трагизмом и проклятием. Таким образом, песня «По камушкам» вбирает в себя круг состояний, через которые прошла героиня на протяжении первого действия: от лирической элегичности к трагедии. И драматургически песня оказывается отнюдь не этапом на пути к русалочьей фантастике, как полагают некоторые исследователи. Напротив, она возвращает действие, которое в начале второго акта отклонилось от основного направления в область обрядово-бытовую, обратно в русло драмы.

Далеко не однозначна и ария Русалки в четвертом действии. Инфернальность как будто бы заложена в самом ее жанре. Это типичная «ария мести» с присущими ей стремительностью движения, широким диапазоном мелодии, решительными восходящими оборотами-восклицаниями. Однако в ее импульсивной взрывчатости нет, на мой взгляд, того «запредельного глубинного холода», о котором пишет Л. Кириллина, а, напротив, слышатся абсолютно живые чувства, внутренняя борьба неугасающей любви и желания мстить. Причем любовь, судя по всему, доминирует. Наташа–Русалка и сама не знает, чего она больше жаждет: погубить Князя, или сделать его навеки своим. У Пушкина намерения героини более определенны: «*Я каждый день о мщенье помышляю, и ныне, кажется, мой час настал*». Даргомыжский дополняет эту фразу следующим текстом, который и становится основой собственно арии мести: «*Давно желанный час настал! Жар мести и любви кипит в крови! О, гордый Князь, навек ты мой*». За двенадцать лет разлуки героиня так и не смогла ответить себе на мучащий ее вопрос, она пребывает в смятении. Вспомним известный афоризм: «Месть – это блюдо, которое подают в холодном виде». Но Русалкой владеет не холод, а страсть, которая пылает в ее сердце. А. Серов писал: «Самая ария… очень выразительна и по *пылкому*, *страстному* и вместе гордому характеру очень подходит к своей патетической задаче» [3, *130*]. Эта патетика сродни и по своему эмоциональному строю, и ин-

тонационно (я уже об этом писал) ариозо Наташи «*Разве я за тобою вслед*» из первого действия, где со всей силой воплотилась безграничность и жертвенность ее любви.

Еще более открыто любовные томления Русалки слышатся в первой части арии-сцены – романсовом ариозо, предваряющем собственно арию мести. Героиня обращается к дочери и произносит слова, которые та должна передать Князю, чтобы заманить его на днепровское дно: «*Если ж спросит тебя, вспоминаю ль о нем, скажи, что вечно его я помню, и с прежней страстью его люблю я*». Как будто бы здесь проявляется хитрость и коварство Русалки. Но музыка этого светлого, проникновенного романса говорит об обратном: его задушевная, пленительная мелодия буквально дышит любовью, покоряет искренностью чувства.

Даже в кратком упоминании Русалкой отца, в разговоре с Русалочкой, слышно, насколько смягчилось сердце героини: в ней нет той озлобленности по отношению к Мельнику, которая владела Наташей в конце первого действия, скорее слышится жалость и сочувствие. У Пушкина Русалка, услышав рассказ дочери о Мельнике, с гневом бросает: «*Безумный скряга!*» У Даргомыжского из уст Русалки вырывается совсем другая фраза: «*Старик несчастный!*», которая интонационно окрашивается скорбью и состраданием. Нет, душа Наташи не умерла, не покрылась «скользкой чешуей». Она по-прежнему болит, любит и страдает. Драма продолжается.

А теперь о том, что составляет нерв этой драмы, ее *основной конфликт*. Т. Угрюмова, в желании вписать произведение Даргомыжского в процесс формирования русской лирической оперы, пишет: «В „Русалке“ основной конфликт также лежит в области интимных чувств героев, составляющих любовный треугольник: Наташи, Князя и Княгини… В рамках любовного треугольника развертывается непрерывная психологическая игра с тонкими „модуляциями“ состояний, придающая жизненную наполненность стандартной оперной схеме» [16, *68*]. В таком толковании «Русалки» все вызывает возражения: и сведение ее конфликта сугубо к области интимных отношений, и выдвижение на первый план стандартного любовного треугольника, и, наконец, определение ее жанрового наклонения как лирической оперы. На мой взгляд, все обстоит иначе: «Русалка» – не лирическая опера, а музыкальная трагедия (в который раз акцентирую эту мысль) шекспировского типа, которая, развиваясь в сфере личного, всегда имела своим основанием общественную среду, внеличные обстоятельства. И так же, как в «Ромео и Джульетте» трагический смысл состоял не в гибели героев, как ни печальна она сама по себе, а в том, что эта гибель вытекала из существующих людских отношений и потому была неотвратима, в «Русалке» сутью трагедии является не злополучный «треугольник», не интимные отношения героев, а то, что надвигающаяся катастрофа закономерна и неизбежна, поскольку обусловлена она независящими от героев объективными жестокими обстоятельствами.

Наташа – воплощение искренности и истинности чувств, того же ждет от окружающих ее людей. Даже не ждет, а уверена в чистоте их помыслов. Но реально самые близкие люди полны лукавства, фальши и лицемерия – всего того, что враждебно ее свободной душевной жизни. Притворствует Князь, пытаясь оттянуть роковое известие о предстоящей свадьбе. Кстати, он так и не произносит его вслух, героиня догадывается сама, дважды, сначала робко, как выдох, а затем с яростью выкрикивая: «*Ты женишься?*» Затем Князь пытается богатыми подарками для Наташи и ее отца загладить свою вину, читай, откупиться. Хитрит и лицемерит Мельник. В своем корыстолюбии он изображает любовь к Князю. Зная об обреченности их отношений с Наташей, он, тем не менее, потворствует этой связи, за что получает немалое материальное вознаграждение, чему искренне радуется.

Против всего этого протестует героиня. Против мира обмана и корысти, в котором она оказалась преданной и проданной, восстает ее пылкая натура. Поэтому гнев Наташи обращен не только к возлюбленному, но и к отцу, и не только женитьба Князя вызывает гордое неприятие, но и то, что в их отношения оказались замешаны деньги, богатство. «*Не золотом ли думал купить мою любовь!*» – в исступлении восклицает героиня. А Мельнику она бросает в лицо страшное обвинение: «*Какой ты мне отец?.. Тебе отдать велел он это серебро за то, что добр был для него ты, за то что дочь держал не строго… Ну, впрок пойдет тебе моя погибель!*» И музыкально это один из самых драматически экспрессивных моментов оперы. Таким образом, не униженность и горькое смирение перед неизбежностью звучат в словах Наташи, в них слышится *социальная оскорбленность*. Глубоко прав М. Пекелис, когда писал: «Героиня „Русалки“ – это подлинно противленческий женский образ русского искусства середины XIX века, образ, в котором отчетливо выражено бунтарское начало» [7, *219*]. И самоубийство Наташи – это тоже форма бунта, единственно ей доступная.

Но важная особенность драматургии оперы состоит еще и в том, что в ней, подобно трагедиям Шекспира, нет только одной правды и, соответственно, одной драмы – драмы главной героини. У каждого героя – своя правда и своя драма. Даргомыжскому оказалась близка шекспировская формула человековедения: все люди многомерны и внутренне противоречивы, а потому в мире нет абсолютно виноватых, не вызывающих сочувствия людей. Эту жизненную разносторонность шекспировских характеров подметил Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, – писал он, – не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают

перед зрителем их разнообразные характеры» [9, *339*]. Не важно, как Даргомыжский пришел к осознанию этой многомерности: силой собственной интуиции, читая Шекспира и Пушкина, или посещая суды (известный факт его биографии), где он наблюдал человеческие характеры и судьбы в самых экстремальных обстоятельствах. Но, так или иначе, в «Русалке» он воплотил именно такую формулу.

В чем субъективная правда Князя в опере? В жестокой необходимости следовать сословным законам, в их непреодолимости. Он – порождение определенного социума и одновременно его жертва. На свободную, всепоглощающую любовь Наташи он не может ответить таким же чувством. Потому что Князь *несвободен*. И он честно, с оттенком искренней печали в этом признается: «*Ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать*». Эти слова, как ножом, ранят героиню, западают ей в память, и впоследствии она их с горькой издевкой будет повторять. Но Князь действительно мало повинен в разворачивающейся драме. Главная ее причина – внеличная, и она лежит в социальном устройстве общества, враждебного человеческим чувствам, порождающего прагматизм и неравенство. Можем ли мы представить себе обратный ход событий: Князь, пренебрегая всеми условностями, женится на мельничихе и приводит ее в свой богатый терем в качестве законной супруги? Фантастика, почище русалочьей. Впрочем, такой сюжет однажды имел место: в известном предании о князе Петре, женившемся на простолюдинке деве Февронии. Легенда гласит, что их брак вызвал бурный боярский протест и изгнание князя (правда, с последующим его возвращением). Этот союз расценивался как величайший подвиг во имя любви такой степени героизма, что после смерти (разумеется, в один день и час) они были объявлены святыми.

Но Князь в «Русалке» – не святой, и героизм – не главная его черта. Он лиричен, мечтателен, мягок, и в этом нет его особой вины. Он вынужден подчиняться обстоятельствам, обречен задыхаться в своем княжеском *тереме.* Любопытно, что слово «терем» этимологически близко слову «тюрьма»: у них общий корень – Turm (башня). И в том, и в другом случае это поднятое над землей, замкнутое помещение, изолированное, огражденное от внешнего мира. Во всяком случае, для Князя терем является таким заточением, олицетворяющим его *несвободу*, *социальную зависимость*, и лишь время от времени герой вырывается из него на волю – на берег Днепра к своей прекрасной мельничихе. В тереме томится и Княгиня, тоскуя в одиночестве. А. Серов писал: «Вся роль Княгини довольно неблагодарна в том смысле, что она, за исключением небольшого дуэттино с мужем (B-dur), постоянно грустит и тоскует» [3, *114*]. Но, по-видимому, именно в этом и состоит ее главная драматургическая миссия в опере. Как к опасному месту относится к терему и безумный Мельник. Предложение Князя пойти туда жить вызывает у него испуг и волнение, и он отвечает жестким отказом: «*В твой терем? В твой терем? Нет, спасибо, спасибо! Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем!*» Характерно и то, что самой канонически-традиционной, имеющей несвойственное «Русалке» замкнуто-номерное строение является именно сцена в тереме во втором действии (вплоть до того момента, пока чинность свадебной церемонии не нарушается вторжением песни Наташи). В данном случае можно говорить о концептуальности оперной формы.

Я сознательно заостряю внимание на социальной природе конфликта в опере. Мысль эта совсем не новая. Она не раз звучала в работах М. Пекелиса, А. Гозенпуда, А. Соловцова. Однако в последнее время наметилась очевидная тенденция снижать или вообще нивелировать значение социальной проблематики, и касается это не одного лишь Даргомыжского, но всего русского музыкального (и не только) искусства. На первый план выдвигаются иные проблемы и, в первую очередь, религиозно-философские или общеромантические. Я думаю, здесь действует эффект маятника, качнувшегося от доминирующего социологизма советской идеологической доктрины в диаметрально противоположную сторону. Но в итоге одну конъюнктуру сменила другая. А между тем, во все времена социальные конфликты были источником бесчисленного количества человеческих драм и личных трагедий, и художники в их неизбывном стремлении отображать правду жизни не могли проходить мимо подобных коллизий. Даргомыжский, для которого важнейшей творческой установкой был декларируемый им эстетический тезис: «Хочу правды», – несомненно, принадлежал к числу таких художников.

Вот один из характерных «свежих» примеров. В уже упоминавшейся диссертации Н. Самоходкиной об оперном творчестве Даргомыжского, в целом чрезвычайно серьезном исследовании, автор, полемизируя с М. Пекелисом, определяющим основной конфликт «Русалки» как социальный, и усматривая в этом воздействие «советской политизированной эстетики», пишет: «Сегодня с этим утверждением можно поспорить. По нашему мнению, Даргомыжский и в либретто, и музыкальной характеристике, напротив, пытается сгладить „социальное противоречие“ между Князем и Наташей. Композитор, скорее всего, намеренно убирает из его словесного текста реплики социальной направленности. У Пушкина Князь вообще – характер более выразительный: он жестче, эгоистичнее» [11, *58*].

На мой взгляд, все обстоит в опере «с точностью до наоборот». Даргомыжский, действительно, смягчает и облагораживает образ Князя. У Пушкина он не просто жесток, он откровенно циничен. В первой сцене ничто не говорит о его любви к мельничихе, он не медля, почти сходу («*Зачем мне медлить? Чем скорей, тем лучше*»)

«приступает к делу» – говорит о предстоящем расставании. Правда, минуту до этого, отвечая на ее вопрос, любит ли он ее по-прежнему, Князь откровенно лжет: «*По-прежнему, мой ангел, нет, больше прежнего*». В конце объяснения он с облегчением произносит: «*Ух! кончено – душе как будто легче, я бури ждал, но дело обошлось довольно тихо*». У Даргомыжского в первом акте Князь глубоко опечален вынужденным расставанием, ему нелегко с ним смириться: «*Нет, не рассеет дум тяжелых, не облегчит кручины сердца веселый хоровод. И совесть мучает. И страх меня берет поведать тайну ей!*» В сцене свадьбы у Пушкина, услышав голос мельничихи, Князь обеспокоен только неловкостью своего положения: «*Она, пожалуй, готова здесь наделать столько шума, что со стыда не буду знать, куда и спрятаться*». В опере Даргомыжского песня Наташи вызывает у Князя мучительные угрызения совести: «*Ах, я узнал Наташи голос, я понял жалобный упрек*», «*Ах, только б в сердце заглушить мне тяжкий совести упрек*».

Но то, что Князь в опере – не циник, не холодный соблазнитель, что он по-настоящему любит Наташу, что для него расставание с ней это тоже драма, только усиливает социальное звучание «Русалки». Если бы Князь был обыкновенным ловеласом, типа Герцога в «Риголетто» («*Та иль эта, я не разбираю, все они…*»), драма носила бы более личный характер и сводилась бы к тому, что героиня в своей невинной наивности доверилась любвеобильному аристократу. Но источник трагедии не в этом, не в индивидуальных свойствах характеров персонажей, а в непреодолимости сословных преград, ставших причиной катастрофы всех ее главных героев.

Развитие образа Князя идет в опере по пути углубления в его характеристике черт трагической элегичности. Они слышатся уже в его си-минорном ариозо первого акта «*Мой милый друг*», в выразительных декламационных репликах с ниспадающими окончаниями фраз, в трогательно щемящих оркестровых секвенциях (диалог скрипок и флейты) на фоне сдержанного остинатного сопровождения. Затем элегичность углубляется в третьем действии, каватине Князя – одной из вершин лирики Даргомыжского, и достигает трагической кульминации в экспрессивном соло «*Ах, сердце рвется*». Здесь скорбь, любовь, муки совести, отчаяние сплетаются в музыкальной характеристике героя. Жаль только, что нейтральная обрисовка композитором Князя в финале оперы не позволила эту линию довести до логического конца.

Еще один драматургический круг «Русалки» – драма Мельника, расширяющая трагическое пространство оперы. В отличие от элегической линии развития образа Князя, характеристика Мельника развивается в ином направлении – *трагического гротеска*. Точнее, элегия здесь тоже присутствует (уже упоминавшееся ариозо «*Да, стар и шаловлив я стал*»), но она входит в русло гротескной образности. Мне уже приходилось писать о том, что гротеск, по большому счету, всегда социален [17]. Гротескный алогизм порожден определенными противоречиями самой действительности и, от Рабле и Гойи до Кафки и Берга, он при всей своей непредсказуемой свободе, фантазийности, неподвластности законам жизнеподобия, всегда наполнен жизненными прообразами и сохраняет сложные ассоциативные связи с объектом отражения, с социумом. Ю. Манн, утверждал, что «гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, „подведению итогов“ и извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории» [6].

Приведу еще одно общее соображение ученого, касающееся гротеска как художественного приема остранения действительности. Ю. Манн называет два основных пути формирования гротескового конфликта. Один из них – алогизм-завязка. С него начинается действие, он служит отправной точкой всей концепции, толчком к ее стремительному развертыванию, и лишь впоследствии, по мере движения образов, фабулы, конфликта, исходная алогическая деформация начинает обнаруживать свой скрытый смысл и внутреннюю логику. В качестве наглядного примера – так построена повесть Гоголя «Нос», открывающаяся таинственной пропажей носа у майора Ковалева. Второй путь в чем-то противоположен первому. Он представляет собой последовательное «прорастание» гротескной образности в произведении, как бы постепенный переход от «негротеска» к гротеску.

Именно с таким последовательным огротесковыванием мы и встречаемся в «Русалке» Даргомыжского в музыкальной обрисовке образа Мельника. Поначалу разные грани его характера мирно уживаются в нем, и это понятно: у Мельника есть *своя правда*. Он – простой крестьянский мужик, но еще он и мелкий собственник, владелец мельницы, а потому должен быть внимательным к своим доходам, уметь жить по принципу: «деньги к деньгам». Этим оправдывается его корыстолюбие и практичность. Дочь – лучшая часть его души, любовь к ней безмерна. Но именно поэтому и ей – самому близкому человеку – он должен внушить, как жить «правильно», как «опутать» Князя, а если ничего не выйдет со свадьбой, «хоть что-нибудь добыть» для себя и для родных. В выходной арии Мельника эти нехитрые сентенции звучат безобидно-комедийно. Однако уже здесь закладывается материал для последующего огротесковывания. Основа арии – танец, а точнее полька, и эта жанровая простота и даже упрощенность, помимо того, что подчеркивает народное происхождение образа, является превосходной основой для последующей гротесковой деформации. Гротеск, как правило, широко опирается на жанровые модели бытовой музыки, апеллируя к простейшим, элементарным ассоциациям – ведь искажение простого, привычного всегда более наглядно. «Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком,

– писал К. Станиславский. – Гротеск до наглости определенен и ясен» [15, *256*].

Кроме того, в танцевальной характеристичности Мельника есть некая двойственность, внутренняя противоречивость. В ее бодрой жизнерадостности присутствует доля скоморошества, мало вяжущаяся с обликом солидного человека, отца взрослой дочери. Замечательно метко об этом пишет *Л.* Кириллина: «Так, если вдуматься и вслушаться, то уже в первой арии Мельника, которая воспринимается как зингшпильно-буффонная, можно обнаружить и сумасбродную мелодическую калейдоскопичность, и странноватые „вороньи" подскоки – многое, предвещающее перевоплощение Мельника в Ворона („Стар и шаловлив я стал", – признается Мельник-Ворон оторопевшему Князю, однако в музыке этого ариозо звучит величавое страдание, а „шаловливым", то есть не по летам эксцентричным, с сумасшедшинкой, был Мельник раньше)» [4, *69*].

Развитие оперы стремительно несет героя от комедии к трагедии. Причем комедийное в нем, сохраняясь еще надолго после арии, начинает все более резко контрастировать с драматическим ходом событий, образуя с ним разительное несоответствие. И если оно не достигает еще уровня открытого трагического гротеска, то уже является решительным шагом на пути к нему. Такова сцена появления Мельника после ухода Князя. Наташа в отчаянии, она еще не может прийти в себя от страшного удара, а Мельник, не замечая состояния дочери, видя лишь богатые украшения, которыми щедро одарил ее Князь, выражает свою радость в ариозо «*Ба, ба, ба, ба! Что я вижу! Что за чудная повязка вся в каменьях дорогих!*» Ариозо выдержано в характере все той же облегченно-подпрыгивающей польки, и в нем в числе прочего есть и такой текст: «*Ай да князь наш, благодетель! Как его благодарить?*» Эти слова после произошедшего, эта веселая танцевальность звучат в ушах Наташи, равно как и слушателей в зале, чудовищным смысловым диссонансом.

Итогом процесса формирования трагического гротеска является, как известно, обрисовка безумного Мельника-Ворона в третьем акте. Основа музыкальной характеристики здесь та же – жанровость, танцевальность, но соответствующим образом препарированная. Даргомыжский пускает в ход все средства, чтобы раскрыть образ потерявшего рассудок несчастного старика, возомнившего себя вольной птицей: ритмическую нервозность, гармоническую характерность, интонационный излом и причудливость мелодической линии, внезапные тональные сдвиги, фактурные контрасты, обильную музыкальную изобразительность. Вот куда композитор направил все краски, все свое богатое искусство колорита. «Сам великий Глюк не отказался бы от такой *живописности* в музыке», – писал А. Серов. Как после этого говорить, что «фантастическая» музыкальная живопись была чужда складу дарования Даргомыжского?

Но самое замечательное в обрисовке Мельника-Ворона даже не это. А то, что он решен в совершенно шекспировском ключе. Подобно Лиру, величественному и очеловеченному в своем безумии, Мельник, при всей затуманенности его мозга, при всей несвязности мыслей, оказывается выше, достойней и даже разумней того прагматического человека, каким он был до катастрофы. Страдания на самом деле привели не к помрачению, а к просветлению его рассудка, он теперь глубже и вернее понимает и чувствует мир. Ранее пресмыкавшийся перед Князем, сделавший любимую дочь предметом торга, Мельник в своем перерождении возвышается духом, обретает силу протеста и осмеливается восстать против Князя, заявляя ему: «*Я знаю, что ты враг мой!*» А в уже упоминавшемся ариозо «*Да, стар и шаловлив я стал*» слышится такая просветленность и вместе с тем такая безграничность страдания и трагическая глубина, какую, смею утверждать, вообще не знало до этого русское музыкальное искусство. Последнее появление Мельника в финале оперы уже мало что могло добавить к объемной и масштабной обрисовке этого образа.

Финал вообще мало что добавляет. Создается впечатление, что по традиции собирая в нем всех персонажей, даже эпизодическую Ольгу, два хора (женский – русалок и мужской – охотников), композитор не знает, что с этим многолюдьем делать. Он уже, фактически, все сказал, уже завершил все круги драмы. Поэтому действие в финале – диалог Князя с Русалочкой, появление на берегу Днепра Княгини, ее мольбы и упреки, зовы Русалки, Мельник, сталкивающий Князя в воду, – все это носит сугубо внешний характер, изрядно отдающий оперной вампукой. Это ощущение еще больше усиливает завершающий оркестровый (домажорный) «апофеоз», сопровождающий, по замыслу автора, бессловесную картину подводного царства и русалок, «влекущих за собой тело Князя к стопам своей царицы». Я в данном случае вполне разделяю мнение А. Серова о том, что «на этот раз вдохновение изменило» композитору, и сцена получилась «холодной и бесцветной» [3, *131*].

Социальная подоплека трагедии в «Русалке» имеет еще одно проявление – это массовые, народно-бытовые сцены. На первый взгляд, участие народа в действии лишено сценической активности, а потому незначительно, он выполняют чисто фоновую, декоративную роль. Но обращает на себя внимание та настойчивость, с какой композитор вводит массово-хоровое начало во все без исключения четыре акта оперы. Все события развиваются прилюдно, и уже одно это размыкает интимно-камерное пространство драмы, объективирует ее, придает ей внеличностное звучание. Народные сцены снимают с героев и с самой драмы налет исключительности. И, кажется, можно взять из народной массы других персонажей, и они станут участниками пусть не таких именно, но не менее трагических событий. Неспроста народ

так искренне сострадает Мельнику и Наташе, сокрушается вместе с ними по поводу происходящего, пытается удержать героиню от безумного шага. Хор постоянно напоминает о той социальной среде, из которой вышли герои. Неслучайно так явственно ощущаются в опере жанровые, а порою и интонационные связи народных сцен и сольных характеристик. Плясовая стихия хора *«Как на горе мы пиво варили»* созвучна танцевальной природе партии Мельника, задумчиво-грустная хоровая песня *«Ах ты, сердце»* близка интонационно и своим характером ариозо Наташи *«Ах, прошло то время»*, а инструментальное вступление к хору – выразительно-трогательное соло гобоя прямо предвосхищает аналогичное соло, предваряющее песню героини во втором действии *«По камушкам»*. Таким образом, трагедия героев оказывается впаянной в общий поток окружающей жизни и становится его частью.

Подобная интерпретация пушкинской драмы, какую представляет собой оперная «Русалка», с ее социально-протестным характером героев и основного конфликта, выдвижением на первый план персонажей из крестьянской среды, полным сочувствия показом их горестной судьбы, возникла именно тогда, когда она и могла возникнуть, – в 50-е годы XIX столетия. Немногим более двух десятилетий отделяют друг от друга произведения Пушкина и Даргомыжского, но это были десятилетия, наполненные глубокими переменами.

Надвигалось главное в истории России XIX века событие, ожидаемое и понимаемое тогда как всенародное освобождение – отмена крепостного права. В преддверии реформы все более расправляла крылья литературно-художественная жизнь. Русская печать впервые получила возможность открыто говорить о крепостном праве, о котором она безмолвствовала на протяжении столетий. Предметом все более пристального внимания писателей, художников становилась крестьянская тема, изображение деревенского быта и, прежде всего, теневых его сторон. В их показе русская проза и поэзия поднимались до высот трагизма и социального протеста. Утверждалось новое, социально-обличительное направление русского искусства – критический реализм, представленный в 40–50-е годы так называемой «натуральной школой». Это, изобретенное Ф. Булгариным уничижительное определение творчества молодых литераторов, группировавшихся вокруг журналов «Отечественные записки» и «Современник», с легкой руки В. Белинского не только обрело позитивный смысл и получило широкое бытование, но и объединило в некую условную общность писателей и поэтов самых разных мировоззренческих установок: Некрасова и Тургенева, Кольцова и Гончарова, Герцена и Панаева, Салтыкова-Щедрина и Григоровича – под общим девизом «гоголевского направления».

Все они, каждый по-своему, расширяли область русской жизни, получившей право на воплощение в искусстве, сделали объектом художественного отображения самые низшие слои общества, простых мужиков и баб, всех этих крестьян и крестьянок, кузнецов и скотниц, извозчиков и кухарок, лесников и прачек, которые прежде заслуживали разве что беглого упоминания. Теперь эти «мелкие люди» выступали на первый план, их судьба становилась интересной, в них открывались высокие душевные качества и человеческое достоинство.

Драма мельника и его дочери в «Русалке» Даргомыжского в полной мере вписывалась в эти процессы. Многообразные связи композитора с литературно-художественной средой своего времени хорошо известны – они подробно описаны М. Пекелисом в его монографии, где автор, в частности, пишет: «Передовые общественные и художественно-литературные явления сороковых годов приобрели огромную притягательную силу для Даргомыжского. Мы уже неоднократно отмечали высокую социальную отзывчивость композитора, в различной форме и с разной интенсивностью проявлявшуюся на протяжении всего его творческого пути. Воспитанный с детства в атмосфере литературных интересов, дружески связанный с писательскими кругами, Даргомыжский всегда отличался большой чуткостью к жизни литературы… Интенсивная русская художественно-литературная жизнь середины и второй половины сороковых годов вовлекла в свой круговорот чуткого музыканта, родила в нем потребность творчески откликнуться на запросы новой эпохи» [7, *11*].

Таким откликом и стала, прежде всего, «Русалка». Возможно, в ней и не было той степени социальной остроты, какая ощущалась в поэмах Некрасова или повестях Григоровича. Здесь нужно учитывать специфику того искусства и того жанра, в каком работал Даргомыжский. Обличительные тенденции проявлялись не во всех видах искусства с одинаковой силой. Г. Ларош считал почти что нормой хроническое отставание музыки от литературы. Он писал: «Движение... музыки хотя параллельно движению литературы, но отдельные фазисы его не совпадают с таковыми же литературы: музыка отстает на одно или два поколения. Вот отчего происходит, что музыка данного периода по своему направлению и характеру напоминает не современную ей поэзию, а ту, какая была за полстолетия назад» [5, *223*]. Думается все же, полностью разделить суждение критика нельзя, а к опере Даргомыжского оно вообще мало приложимо. Во-первых, потому что, будучи вписанной самим временем в круг явлений художественной жизни 40–50-х годов, «Русалка» вполне соотносилась с современными ей произведениями открыто социальной направленности и как бы отсвечивала их светом. Трагедия Даргомыжского всей своей образно-смысловой направленностью располагала к контекстуальному ее восприятию сквозь призму этих явлений. Неслучайно Наташа в «Русалке», ее сильная, непримиримая натура,

ее самоубийство-протест против лжи и несправедливости ассоциировались не раз с образом Катерины в «Грозе» Островского. Во-вторых же, совершенно невозможно говорить о каком либо «отставании» оперы Даргомыжского, с точки зрения глубины психологизма в раскрытии драмы ее героев. В этом плане рядом с Даргомыжским (как это ни покажется, на первый взгляд, неожиданным) может быть названо имя еще одного его великого современника – Достоевского. Причем эта параллель возникает не только в связи с произведениями писателя данного периода (в частности, с романом «Бедные люди»), но в целом с его творчеством. Ведь речь идет не о прямой связи тех или иных сочинений, а о некоей внутренней художнической близости двух русских гениев, очень разных, разрабатывавших различные темы и при жизни никак не соприкасавшихся.

Но разве не сближают художников так экспрессивно звучащие в их сочинениях мотивы любви, обреченной на гибель роковыми жизненными обстоятельствами, безумия, оборачивающегося душевным прозрением, терзаний и мук совести, сострадания к «униженным и оскорбленным»? О Достоевском заставляет вспомнить и высочайший дар психологического анализа, каким был наделен Даргомыжский, и который так ярко проявился в его «Русалке», стремление композитора познать тайны человеческой души, ее тончайших движений, докопаться до глубокой внутренней мотивации действий своих героев. При этом обоих художников интересуют предельные, или даже запредельные психические состояния, экстремальные, почти немыслимые в обыденной реальности поступки, оба питают пристрастие к критическим, крайним, катастрофическим ситуациям. Поэтому образный мир их произведений наполнен разительными, доведенными подчас до парадоксального контрастами комического и трагического, пронзительного лиризма и зловещего гротеска.

Таким образом, «Русалка» Даргомыжского, став для своего времени во многих отношениях уникальным явлением в оперном жанре, вместе с тем оказалась органичным звеном русской художественной культуры, связанным с ней множеством разнообразных нитей. А в области собственно музыкального театра она явилась началом той линии отечественной оперы, которая, будучи оплодотворенной русской психологической прозой, вела к выдающимся творениям – лирико-психологическим трагедиям Чайковского, а позже Прокофьева и Шостаковича.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В.* Сочинения Александра Пушкина. – М.: Худ. литература, 1985.

2. *Кандинский А.* А. С. Даргомыжский // Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. История русской музыки. – М.: Музыка, 1999. – Вып. 1. – С. 474–541.

3. *Келдыш Ю.* А. С. Даргомыжский // История русской музыки. – В 10 т. – М.: Музыка, 1989. – Т. 6. – С. 83–133.

4. *Кириллина Л.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 60–71.

5. *Ларош Г.* П. И. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 2. – С. 195–277.

6. *Манн Ю.* О гротеске в литературе. – М.: Сов. писатель, 1966.

7. *Пекелис М.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. – В 3 т. – М.: Музыка, 1973. – Т. 2.

8. *Пекелис М.* Рационалистические черты в жизни и творчестве Даргомыжского // Советская музыка. – 1934. – № 12. – С. 19–32.

9. *Пушкин А.* Table-talk // Пушкин А. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1988. – С. 339–341.

10. *Рецептер В., Шемякин М.* (илл.). Возвращение пушкинской «Русалки». – СПб.: Гос. Пушкин. театр. центр, 1998.

11. *Самоходкина Н.* Оперное творчество А. С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Дис. ... канд искусствоведения. – Рукопись. – Ростов н/Д, 2006.

12. *Самоходкина Н.* Оперное творчество А. С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2006.

13. *Серов А.* «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. – М.: Музыка, 1986. – Вып. 2-б. – С. 42–136.

14. *Соловцов А.* Книга о русской опере. – М.: Мол. гвардия, 1960.

15. *Станиславский К.* Статьи, речи, беседы, письма. – М.: Искусство, 1953.

16. *Угрюмова Т.* Роль опер Даргомыжского в формировании русской лирической оперы // Научно-методические записки. – Уфа: УГИИ, 1973. – Вып. 1. – С. 66–85.

17. *Цукер А.* Особенности музыкального гротеска // Цукер А. Единый мир музыки: Избр. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 14–26.

А. Ляхович

РАХМАНИНОВ И КИТЧ

A. Lyakhovich

RAKHMANINOV AND KITSCH

Статья посвящена той грани творческого метода Рахманинова, которая связана с использованием и трактовкой бытового, «низкого» музыкального материала. Этот метод рассматривается в его эволюции.
Ключевые слова: С. В. Рахманинов, цыганская эстрада, творческий метод, китч, банальность.

The article is devoted to the side of Rakhmaninov's creative method that is connected with the use and the interpretation of everyday, «low» music material. This method is considered in its evolution.
Key words: S. V. Rakhmaninov, Gipsy variety art, creative method, kitsch, banality.

Событием музыки Рахманинова в современном музыкально-культурном пространстве связан некий парадокс, восходящий еще ко времени утверждения ее в культурном контексте рахманиновской эпохи. Тогда, в 1900–1930-е годы, на фоне стремительного развития авангардной культуры, музыка Рахманинова часто квалифицировалась как «банальная», «обывательская», «старомодная», что объяснялось «консерватизмом» эстетических установок автора [17, *54–57*; 1, *396*]. Сейчас, в исторической перспективе, очевидно не только непреходящее значение наследия Рахманинова, но и беспрецедентное новаторство Рахманинова-композитора, разработавшего уникальные художественные методы и приемы, отличные от генеральных путей музыкальной истории; при этом в профессионально-теоретической среде до сих пор нередко встречается мнение: «*музыка Рахманинова банальна, ее эстетика – пошлость, проявления любви к ней – дурной вкус*»[1]. Автор данной работы лично сталкивался с достаточно обширным спектром такого рода характеристик музыки Рахманинова: от «цыганщины» до «попсы», от «вульгарности» до «дешевки» (авторы – авторитетные музыковеды из разных стран). Даже Артур Рубинштейн, блестяще исполнивший ряд произведений Рахманинова, говорил, что «*музыка Рахманинова лишена благородства*» *[20, 47]*, а Альфред Шнитке замечал, что «*бесстыдно эмоционально обнажаться*» так, как Рахманинов делает это в своих романсах [12, *30*].

Подобная позиция по отношению к музыке Рахманинова, с одной стороны, представлена слишком малым числом индивидов – в сравнении с большинством музыкантов, любящих и ценящих его музыку, – для того, чтобы делать из нее некие выводы оценочного характера; с другой стороны, эта позиция и достаточно обширна (а музыканты, разделяющие ее, достаточно квалифицированы и авторитетны) для того, чтобы объяснить каждый ее случай прихотью индивидуального вкуса.

Очевидно, эта позиция определена неким объективным качеством музыки Рахманинова, которое представители данной позиции зафиксировали, отказав при этом ему в «праве на существование» – в эстетической ценности. Вероятно, в этой же сфере лежит и объяснение другого, не менее загадочного феномена бытия музыки Рахманинова: уникального сочетания ее доступности, понятности самой широкой аудитории – со сложностью (в некоторых зрелых и поздних опусах – исключительной) музыкального языка. Очевидно, причина этого явления лежит не столько в сфере свойств музыкального стиля, сколько – в области специфики авторской поэтики, некоего глубинного качества творческого метода Рахманинова.

Определение этого качества и составляет объект нашего внимания. Т. Кравцов в статье «Еще раз о гармонии Рахманинова» руководствовался сходными целями, поставив перед собой задачу отследить особенности зрелого стиля Рахманинова, определяющие оригинальность творческого почерка композитора, несмотря на видимую традиционность его гармонического языка. Однако исследователь предложил пути решения в сугубо музыкально-языковой сфере – в области гармонического анализа, ограничившись ею и не затронув вопросов общеэстетического характера [16, *366–367*, *371–375*]. Именно поэтому в данной статье проблема освещается в более широком плане – в базовой для художественного творчества плоскости эстетических методов авторской работы с материалом. Таким образом, представляется возможным разрешить некоторые противоречия в эстетических оценках наследия Рахманинова и способствовать осмыслению его как одного из вершинных и наиболее оригинальных достижений художественной культуры XX века.

[1] К такой квалификации порой присоединяются сходные характеристики Чайковского и Мусоргского, а также Малера – правда, как правило, менее резкие.

При этом здесь сознательно не затрагиваются некоторые важные аспекты проблемы, не укладывающиеся в формат статьи и требующие дальнейшей разработки. Это принципы претворения цыганских интонаций у раннего Рахманинова, роль русской протяжной песни в формировании зрелого стиля Рахманинова, роль Рахманинова в музыкально-стилевом «словаре» эпохи и другие.

С самых первых опусов Рахманинова современниками была отмечена прямая преемственность традиции «*Чайковский–Рахманинов*» [1, *395*]. В последнее же время на первый план выступили проявления иной преемственности: «*Мусоргский–Рахманинов*» [8, *76*]: эпический масштаб, определяющая роль национально-почвенного материала (знаменный распев, колокольный звон), православная символика в самых ранних произведениях, начиная уже с Первого Концерта ор. 1 и Пьес-фантазий ор. 3, обозначены куда более рельефно, чем интимная камерность лирического высказывания, характерная для фортепианной и вокальной лирики Чайковского.

Тем не менее, основания для сближений с Чайковским, безусловно, были, и лежали они именно в сфере работы с материалом: оба композитора использовали бытовую, «городскую» интонационную сферу. Их общность в этой области нередко создает достаточно близкие музыкально-языковые аналогии: не учитывая некоторые наиболее ранние, не вполне самостоятельные опусы Рахманинова, в которых отчетливо проявилось прямое воздействие стиля Чайковского, – сравним побочную партию I части Трио ре минор ор. 9 Рахманинова с минорной вариацией II части Трио Чайковского; тему вариаций II части указанного Трио Рахманинова – с темой вариаций Фа мажор для фортепиано Чайковского[2].

В рамках этой аналогии есть одно различие, не слишком принципиальное с музыкально-стилевой точки зрения, но эстетически очень существенное. Бытовой материал, используемый Чайковским, восходит в своей основе к традиции *домашнего музицирования*; материал же, используемый ранним Рахманиновым, – к современной ему *цыганской эстраде*. Различие это, с одной стороны, достаточно условно, так как цыганские эстрадные коллективы, возникшие в России повсеместно в 1860–1890-е годы, использовали во многом репертуар, накопленный многолетней русской романсовой традицией. Тем не менее, в этой среде выработался свой характерный стиль, восходящий к значительно переработанной собственно *цыганской* традиции; особенности этого стиля распространялись на весь репертуар, исполняемый такими коллективами, подчиняя себе уже и не-цыганские эстрадные явления, и внеэстрадную традицию домашнего музицирования[3] [24, *4–12*]. Поэтому оба феномена музыкального быта имеют свои достаточно определенные интонационные «портреты», позволяющие идентифицировать их преломления в академической традиции[4].

Эстетическое же различие здесь огромно; по сути, грань различия отделяет эстетику века девятнадцатого от сложной и дисгармоничной эстетики двадцатого века, «зреющей» в финальном витке культуры уходящей эпохи[5]. Лирический герой Чайковского еще не рефлексирует бытовой материал как банальный: как и Шуберт, и Мендельсон, и Брамс, он отождествляет себя с этой средой, ставит знак эстетического равенства между материалом и собственным отношением к нему. В ситуации раннего Рахманинова *бытовой* материал, становясь *эстрадным*, приобретает «ярлык» банальности – становится **китчем**, банальность которого в академическом культурном контексте невозможно проигнорировать. В этом отношении трактовка бытового материала ранним Рахманиновым кардинально отлична от Чайковского: здесь собственно банальность становится самостоятельным эстетическим фактором, равноправно взаимодействующим с другими факторами в системе образной драматургии произведения; поэтому Рахманинов в природе своей трактовки банального отходит от традиции Шуберта и Чайковского,

[2] В Трио, написанном памяти Чайковского, аллюзии с конкретными примерами стиля Чайковского, помимо интонационной общности материала, играют еще и семантическую роль полистилевого взаимодействия «Чайковский (адресат «музыкального приношения») – Рахманинов («приносящий»)».

[3] Появление цыганской эстрады знаменовало собой возникновение собственно *эстрадной музыки* в России. Исполнительский стиль подобных цыганских коллективов, опираясь на фольклорные таборные традиции, в то же время представлял собой уже совершенно отличный от них феномен, будучи по сути не фольклорным, а профессионально-эстрадным явлением. Репертуар таких коллективов охватывал весьма калейдоскопическую культурную панораму – от собственно таборных песен до русских романсов (основная часть репертуара) и западноевропейских куплетов; русский романс в рамках цыганской эстрадной традиции модифицировался в «цыганский», или «жестокий» романс: «В цыганском исполнении русские песни обретали новые стилистические свойства. Это дает основание говорить о возникновении в среде московских хоров городского бытового диалекта – цыганской „транскрипции“ русской песни, романса» [25, *57*].

В отслеживании отражений этой культурной среды в творчестве раннего Рахманинова нужно учитывать и биографический фактор: молодой Рахманинов принимал деятельное участие в жизни московской богемы 1890-х гг. [4, *97–98*] и даже, по свидетельству *Л. Д.* Ростовцовой, «Анна Александровна Лодыженская (сестра известной цыганской певицы Н. А. Александровой) была его горячей платонической любовью» [21, *243*].

[4] Нельзя провести *однозначную* грань между качеством бытового материала у Чайковского и раннего Рахманинова; общность эпохи способствовала сближению: у Чайковского можно найти образцы «цыганского» материала, а у раннего Рахманинова есть примеры использования интонаций «русской песни». Дело не столько в однозначных интонационных «ярлыках», сколько в эстетической *тенденции*, характерной для каждого из композиторов.

[5] Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет...
(А. Ахматова)

косвенно примыкая к представителям новой эстетики – Малеру и Сати.

Согласно классификации, данной Г. Ермаковой [10, *203*] для категории банального, существует две основные разновидности сознательного использования банального в художественном творчестве: **поэтизация** и **пародирование**. Если у Чайковского (Шуберта, Мендельсона и других представителей романтической традиции) банальное было объектом поэтизации, «облагораживания», при этом лирический герой не определял банальное как таковое (как некое оценочное качество); если в искусстве XX века – у Шостаковича, Хиндемита (а также у *позднего* Рахманинова) – банальное подлежит осмеянию и осуждению, то у раннего Рахманинова ситуация представляется уникальной: **банальное здесь выступает знаком высшей ценности без идеализации и оценочным качеством без осмеяния, сохраняя свою идентификацию автором как *банального*[6]**.

Понять этот парадоксальный духовно-эстетический феномен можно только в контексте некоторых специфических особенностей русской духовной традиции. Н. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма», исследуя философские традиции русской литературы, затрагивает вопрос, принципиальный для понимания одной из важнейших тенденций отечественного искусства: «Русские мыслители, русские творцы, когда у них была духовная значительность, всегда искали не столько совершенной культуры, совершенных продуктов творчества, сколько совершенной жизни, совершенной правды жизни... Русские писатели с необычайной остротой пережили трагедию творчества перед неизбежностью преображения самой жизни, осуществления правды в жизни. Гоголь и Толстой готовы были пожертвовать творчеством совершенных произведений литературы во имя творчества совершенной жизни. Русские писатели не закованы в условных нормах цивилизации и потому прикасаются к тайне жизни и смерти. Они выходят за пределы искусства» [3, *63–64*].

Итак, для русского художника подобного типа собственно эстетический идеал не был конечным идеалом: такой художник стремится к «совершенной правде жизни» (не ограничиваясь «совершенной культурой»), и для достижения этой цели «**выходит за пределы искусства**»; подобный же «выход» позволяет «прикоснуться к тайне жизни и смерти». Очевидно, суть «выхода за пределы искусства» сводится не столько к некоему реальному размыканию игровой герметичности художественной деятельности (связь с социальной деятельностью и т. д.), сколько к некоему новому качеству самого искусства: преодолению всех видимых ограничений и условностей, «срыванию всех и всяческих масок»[7] для достижения высшей этической ценности – «совершенной правды жизни». Сугубо эстетическая ценность – «совершенная культура» – уступая «правде жизни» свое первенство в аксиологической иерархии художественного творчества, становилась в таком контексте одной из условностей-ограничений («масок»), подлежащих преодолению («срыванию») ради приближения к «правде жизни». Искусство приближалось к проповеди, культура – к моделированию (и – тем самым – приближению) «совершенной правды жизни», не менее значимому для ее реализации, нежели конкретные социальные действия. Парадокс – в том, что искусство при этом оставалось искусством, а видимая подмена высшей ценности, подмена красоты – истиной, эстетики – этикой приводила в одних случаях (при известной ограниченности дарования) к социализации, упрощению, утилитаризму искусства[8], в других случаях (когда появлялся гений) – к небывалым высотам, к «подходу к границе жизни и смерти», к новой красоте, обогащенной опытом этико-философского откровения. В этом случае «преодоление ограничений» равносильно обращению «ко всем», вне зависимости от социального, культурного и всех прочих статусов субъекта восприятия; это обращение аппелирует к сущностному, исконно-человеческому началу в человеке, оно определено лишь одной доминантой – любовью, приобретающей всеобщий, вселенский, соборный характер, – и потому становится доступным максимально широкой аудитории.

В музыке XIX века такими гениями были Чайковский, Мусоргский и Рахманинов. Однако для Мусоргского и Чайковского не стоял библейский вопрос «*любви к прокаженному*»: человек для них – феномен сложный, амбивалентный, многоплановый, но цельный, неразорванный в этическом знаке своих музыкально-стилевых характеристик. Юродивый у Мусоргского – более объект поэтизации, средоточие авторской ценностной базы, нежели знак дистанции, отделяющей данный духовный феномен от авторского «Я»; и даже дистанция между Борисом-злодеем и Борисом-мучеником у Мусоргского выражена образно-интонационными средствами, без привлечения полистилевых оценочных характеристик. Появление же в поэтике Рахманинова *эстрадного китча* – свидетельство разрыва, дистанции между различными проявлениями человеческого духа, которую автор стремится преодолеть, и, тем самым, – характеристи-

[6] В этом отношении в мировой музыке можно найти только один феномен, до известной степени родственный раннему Рахманинову – творчество Малера (хотя различие традиций и эстетики создают совсем различную контекстуальную базу для обоих явлений).

[7] Этот программный тезис *Л.* Толстого часто интерпретировался в сугубо социальном («разоблачительном») контексте, однако его содержание, вероятно, имеет большую глубину и родственно феномену, описанному Бердяевым.

[8] Здесь можно вспомнить многочисленных представителей русской «бытовой» литературы второй половины XIX века (Успенский, Писемский и другие), «Что делать?» Чернышевского, а также творчество «передвижников» в живописи.

ка «падшести», «разорванности» духа (термины Н. Бердяева); эстетическая оценка (банальное) трансформируется в этическую, становится ее символическим знаком. Недаром «цыганщина» раннего Рахманинова часто трансформируется в стихию хмельного разгула. Однако «падшесть» для Рахманинова – катализатор не осмеяния, а **сострадания**. В этом отношении именно поэтика Рахманинова явилась наиболее созвучным музыкальным «резонансом» этико-философских идей Достоевского.

Помимо своей роли этико-персоналистического знака, китч у Рахманинова выступает и знаком национальной самоидентификации[9]. Для Рахманинова национальная принадлежность – не объект поэтизации, не средоточие идеалов, а боль и мука, от которой он не отрекается, а принимает как Крестный Путь, самоотождествляясь с «убогим ликом» Родины, воплощенном в «цыганском надрыве». Эстетическая антитеза китчу – сакральная сфера знаменного тематизма – у Рахманинова, с одной стороны, служит мерилом этико-эстетической дистанции и разрыва; с другой стороны, она предельно сближена с китчем, в процессе интонационно-стилевого взаимодействия образуя с ним единое амбивалентное качество – «*Я царь — я раб — я червь — я бог!*» (Г. Державин). «Цыганское помогало касаться труднодоступных, скрытых пружин жизни... постигать невнятный язык карамазовского в человеке» [25, *24*].

Таким образом, полистилевая антитеза-единство «сакральное–банальное», которая будет определять весь творческий путь Рахманинова, заложена в его поэтике с самых ранних опусов. Банальное у Рахманинова – знак сострадания к духовному качеству, им означаемому, в условиях «разорванности», «падшести» человеческого духа; знак персоналистической всеобщности и преодоления всех мыслимых ограничений, разделяющих людей-«братьев во Христе»; знак национальной самоидентификации с «нищей Россией» – **знак «губительной истины»** (Н. Бердяев), воплощенный полистилевыми средствами. Помимо традиционных параллелей «Рахманинов–Чайковский», «Рахманинов–Мусоргский», «Рахманинов–Блок» поэтому представляется актуальной также параллель «Рахманинов–Достоевский».

После творческого кризиса 1897–1899 годов стиль Рахманинова кардинально меняется[10]. Это проявляется в видимом исчезновении «цыганских» элементов из всех сфер творчества (кроме камерно-вокальной), и на основе этого – формировании во многом нового мелодического стиля и нового музыкального языка. Именно стиль 1900–1917 годов идентифицируется слушателем как наиболее характерная ипостась творческого облика Рахманинова.

Для этого стиля характерно **слияние сакрального и банального на глубинном образном и языковом уровне в непротиворечивое единство**. Если у раннего Рахманинова благодаря наличию внятно узнаваемого цыганского «знака» подчеркивался фактор изначальной разорванности, полярности духовных проявлений, требующий преодоления в сострадании, – то в зрелом стиле на первый план выходит фактор гармонии, целостности, слияния, всеединства. Это преображение рахманиновского художественного «Я» воплотилось в великой интонационной реформе рахманиновского стиля, образная суть которой – единство сакрального и банального – в ранний период подлежала *обретению в процессе*, а теперь является уже как обретенная *данность*. Эта реформа выразилась в **абсолютном интонационном синтезе банального (бытового) и сакрального (знаменного и колокольного) материалов –** на основе знаменного распева[11], который, благодаря существенной «прививке» изначально банального интонационного субстрата, приобрел невиданную всеобщность и всеактуальность высказывания, сохранив сакральную чистоту и возвышенность.

Именно здесь лежит корень пресловутой *доступности* музыки Рахманинова. Язык может быть сколь угодно сложен, но сама его интонационная основа, как и стоящая за ней этическая идея, изначально ориентирована на всеобщность аудитории. В рамках такой установки образность музыки может быть сколь угодно далека от гармоничности, может характеризоваться скорбью (Прелюдия си минор ор. 32), демонизмом (скерцо Второй симфонии), катастрофичностью (третья часть «Колоколов» ор. 35), но высота этической идеи, стоящей за каждой из характеристик, насыщает их предельной общезначимостью, «гармонией Великого Всеединства человека и рода, человека и космоса, которой одаряет нас сегодня музыка Рахманинова» [2, *22*]. Данный интонационный синтез – «завоевание», «сакрализация» и «очищение» сферы банального – был одним из величайших и непревзойденных достижений Рахманинова.

Поздний период творчества Рахманинова (1918–1943) отмечен исключительным своеобразием. Кардинальная переоценка и перестройка ценностей, эстетической системы, творческого метода, музыкального языка обусловили уникальность позднего стиля как в рамках стилевой эволюции Рахманинова, так и для данного периода музыкальной истории.

В позднем стиле сочетаются все описанные формы бытия китча: как специфически рахманиновский **синтез** сакрального и банального, так и традиционные формы, описанные Г. Ермаковой:

[9] Здесь Рахманинов сближается с Малером, открывая вместе с ним традицию, которая позднее будет продолжена Шостаковичем.

[10] Образно-стилевой аспект этого периода подробно исследован в работе Г. Ганзбурга «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» [*7, 266–268*].

[11] Практически любую тематическую идею зрелого Рахманинова можно свести к обиходной либо колокольной формуле.

поэтизация (идеализация) и **пародирование** (сатира), почти никогда не встречаясь в «чистом», гармоничном, непротиворечивом облике, всегда сочетаясь друг с другом в двойственных, амбивалентных, порой парадоксальных и взаимоисключающих сочетаниях, рождающих полифонию символов и смыслов. **Китч как материал для стилевой игры стал основным объектом художественного интереса позднего Рахманинова**.

Формы китча, используемые поздним Рахманиновым, разнообразны: помимо прежних, сугубо национальных источников, появились иные, связанные как со спецификой западной культуры 1920–1930-х годов, так и с общим интересом Рахманинова к взаимодействию традиций и стилей. Это различные формы западной эстрадной культуры, восходящие к джазу и кабаре; ретроспективной стилистики – от барокко до стилевых автоцитат из контекста «русского» периода; академического китча: от стиля современной Рахманинову салонно-виртуозной традиции – до обобщенного русского «сусального» стиля a la «Золотой век» русской музыки.

Принцип единения сакрального и банального, актуальный еще в ранний период и приведенный к высшему единству в период зрелости, в позднем творчестве принял наиболее парадоксальный облик – сочетания современной эстрадной стилистики со знаменным тематизмом, вплоть до джазовой или околоджазовой аранжировки прямых цитат из Обихода (Третья симфония, Симфонические танцы). В своей трактовке джаза и кабаре Рахманинов и традиционен, и уникален: как и у Стравинского, Хиндемита, Шостаковича, эстрадная сфера здесь – знак бездуховности, пошлости, банальности, подлежащей осмеянию; в то же время данная сфера неразрывно связана со знаменным тематизмом, и между этими крайними, несочетаемыми на первый взгляд полюсами традиций и смыслов есть взаимовлияние: древняя сакральная традиция не только девальвирует, дескарализируется, теряет свой высокий контекст под влиянием банального, но и возвышает банальное, придает ему мифологическую значительность и глубину. Банальное выполняет у позднего Рахманинова тройную функцию: сохраняет свое значение «падшести», переведенной здесь в субъективный план (все автохарактеристики словно отравлены всеразлагающей иронией кабаре); выступает знаком современности-«чужбины», и в этой связи подлежит осуждению-осмеянию; и в то же время является частным проявлением некой мифологической грозной и внеличной силы. Символом этого парадоксального сочетания стала тема Dies Irae, органически включенная в знаменный интонационно-стилевой контекст еще с ранних опусов Рахманинова и придающая данному сплаву явную **демоническую** окраску.

Иная ситуация – в других формах китча у позднего Рахманинова: все его разновидности, связанные с академической традицией прошлого, несут семантику идеализации, ностальгии по невозвратимо утерянному прошлому. При этом само использование китча создает двойственность: факторы идеализации, остранения и иронии здесь сочетается с фактором «смены семантического круга»: интонации, ставшие китчем, «за время неупотребления очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им… традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцедентной легкости, прозрачности, как не от мира сего» [12]. Русский и квазибарочный академический китч у позднего Рахманинова – одновременно и символ Традиции, и символ невозвратимой ее утраты.

Обобщим: китч у позднего Рахманинова диаметрально изменил свою роль, превратившись из знака любви – в знак иронии. Сменилась этико-гуманитарная парадигма: Всеобщее стало массовым, Соборное – сборным, мир «братьев во Христе» – толпой, а автохарактеристика любви и сострадания – автоиронией фатального духовного родства с «толпой»; лирический герой превратился из исповедника в кающегося. Целостность зрелого периода сменилась новым витком спирали – разорванностью, непреодолимым дисбалансом, определив исключительную трагическую силу поздних опусов Рахманинова.

Подводя итог, можно отметить, что банальное действительно играет в творчестве Рахманинова огромную и даже принципиальную роль, что, однако, вовсе не свидетельствует о неких художественных недостатках, а напротив – демонстрирует исключительно мастерскую работу с этим эстетическим пластом и уникальность поэтики Рахманинова в историческом контексте музыкального искусства.

[12] *Эпштейн М.* Постмодернизм в России. Литература и теория. – Цит. по [13, *236*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т.– М.: Музыка, 1974. –Т. 2. – С. 384–412.

2. *Бекетова Н.* Сергей Рахманинов: на грани миров // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 11–41.

3. *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма / Послесл. А. Андреева. – М.: Наука, 1990.

4. *Брянцева В.* С. В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976.

5. *Вартанова Е.* Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 42–53.

6. *Васильев Ю.* Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 172–184.

7. *Ганзбург Г.* Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 263–269.

8. *Долинская Е.* Рахманинов в оценках Свиридова // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 67–81.

9. *Ерахнович И., Гоголин М.* Знаменный распев во «Всенощном бдении» С. В. Рахманинова: Учеб. пособие. – Вологда: Русь, 1998.

10. *Ермакова Г.* Категория «банальное» и ее место в художественной критике // Эстетические очерки. Избранное. – М.: Музыка, 1980. – С. 192–215.

11. *Житомирский Д.* Музыка для миллионов // Поп-музыка. Взгляды и мнения. – М.; Л.: Сов. композитор, 1977. – С. 31–66.

12. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994.

13. *Кандинский. А.* Хоровой цикл ор. 31 Рахманинова в контексте литургического богослужения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С. 15–28.

14. *Конен В.* Пути развития американской музыки. – М.: Музыка, 1965.

15. *Коханик И.* К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. – № 37. – С. 37–42.

16. *Кравцов Т.* Еще раз о гармонии Рахманинова // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 366–378.

17. *Левая Т.* Сергей Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 53–67.

18. *Лианская Е.* Отечественная современная музыка в ракурсе постмодернизма // Науки о культуре – шаг в XXI век : Сб. материалов ежегод. конф.-семинара молодых ученых. – М., 2001. – С. 236–238.

19. *Нестьев И.* Музыка быта в русской культуре 20-х годов // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 6–36.

20. *Никитин Б.* П. Чайковский. Старое и новое. – М.: Знание, 1990.

21. *Ростовцева Л.* Воспоминания о С. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. – В 2-х т. – М.: Музыка, 1974. – Т. 1. – С. 236–254.

22. *Синявская Л.* О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). – М., 1995. – С.53–64.

23. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. – К.: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1993.

24. *Штейнпресс Б.* К истории «Цыганского пения» в России. – М.: Музгиз, 1934.

25. *Щербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. – М.: Музыка, 1984.

М. Реченко

САМУИЛ ФЕЙНБЕРГ, АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН, АЛЕКСАНДР МОСОЛОВ: ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА

M. Rechenko

SAMUIL FEINBERG, ALEXANDER CHEREPNIN, AND ALEXANDER MOSOLOV: FROM THE HISTORY OF RUSSIAN INSTRUMENTAL CONCERTO

Объектом статьи стал отечественный инструментальный концерт 20–30 годов XX века. Автор рассматривает этапы становления жанра и более подробно останавливается на сочинениях А. Черепнина, С. Фейнберга и А. Мосолова, на примере которых прослеживает линии развития жанра: романтическая модель с опорой на отечественную традицию, концерт, фиксирующий индивидуальный исполнительский стиль, авангардный и национально-ориентальный концерт.

Ключевые слова: инструментальные концерты, отечественная музыка XX века, А. Черепнин, С. Фейнберг, А. Мосолов, Д. Шостакович.

The object of the article is Russian instrumental concerto of the second and the third decades of the XX century. The author examines the stages of the genre formation. He considers S. Feinberg, A. Cherepnin, and A. Mosolov's works in details. He traces the lines of genre development namely romantic pattern based on Russian tradition, concerto featuring individual performing style, avant-garde and national-oriental concerto by the example of their compositions.

Key words: instrumental concertos, XX century Russian music, A. Cherepnin, S. Feinberg, A. Mosolov, D. Shostakovich.

Музыкальная культура России первой трети XX века характеризуется различными творческими течениями, противоречивыми по идейной и художественно-эстетической направленности. Они нашли свое отражение и в трактовке музыкальных жанров. С этой точки зрения особый интерес представляет инструментальный концерт, который уже в 20–30-е годы превращается в один из центральных жанров музыкального искусства.

Между тем, еще совсем недавно значение ранних образцов отечественного концерта этого периода недооценивали. Так, Л. Раабен, считает, что в 20-е годы он практически не развивался, и хотя в это время работали такие исполнители как пианисты К. Игумнов, С. Фейнберг, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, скрипачи – Л. Цейтлин, Д. Цыганов, ни один из композиторов не написал для них концерта [4, *33*]. Исследователь объясняет данный факт тем, что в 20-е годы акцент делался, прежде всего, на развитии коллективных жанров, следствием чего была недооценка сольного исполнительства и жанров, с ним связанных.

Тем не менее, в это время создаются концерты для фортепиано (Н. Рославец, Б. Александров, Д. Кабалевский, Ю. Шапорин, Ю. Крейн, С. Фейнберг, Б. Зейдман, Т. Хренников, И. Дзержинский, А. Черепнин, А. Мосолов), для струнных инструментов (А. Житомирский, К. Корчмарев, М. Старокадомский, И. Финкельштейн, Н. Мясковский, С. Разоренов, В. Шебалин), для народных инструментов (Ф. Рубцов, Т. Сотников, Б. Асафьев). Появляются концерты для духовых инструментов – трубы (В. Щелоков, 1928), валторны (В. Шебалин. Концертино, 1930), т. е. для тех инструментов, которым в дореволюционной России сочинения данного жанра не посвящались. То же можно сказать и об органном концерте А. Гедике. А. Маневичу принадлежит заслуга создания первого советского виолончельного концерта, а Р. Глиэру – концерта для голоса с оркестром.

В 20–30-е годы поражает размах и разнообразие созданного. Инструментальный концерт тех лет неоднократно становился предметом изучения. Так, А. Алексеев рассматривает концерт в аспекте отечественного исполнительства [1], М. Тараканов исследует особенности симфонизации жанра [5], Е. Долинская анализирует специфику трактовки фортепианного концерта, иногда затрагивая сочинения для струнных инструментов [3]. Опираясь на исследования указанных авторов, можно выявить три основных линии развития жанра концерта. Первая из них связана с опорой на традиции русской музыки конца XIX – начала XX века; вторая, напротив, в стилевом и драматургическом отношении близка уже к авангарду; третья опирается на традиции отечественного исполнительства.

Отсюда и выбор тех достойнейших фигур Александра Черепнина, Самуила Фейнберга и Александра Мосолова, инструментальные концерты которых представляют важное звено в сложной цепи эволюции жанра на протяжении XX столетия. Каждый из этих композиторов прокладывает пути внутреннего преобразования и обновления жанра концерта, весьма перспективные для последующего периода.

Создавая свои фортепианные концерты, А. Черепнин прошел значительный путь стилевой

эволюции. Так, была намечена тенденция модулирования из аромантической пианистической традиции, что характерно для первых четырех концертов, в сторону романтической трактовки жанра в Пятом и Шестом концертах. Сплетение различных стилевых тенденций можно увидеть как в отдельном произведении, так и в жанре в целом. Так, во Второй фортепианный концерт А. Черепнин, не отказываясь от отечественных традиций, привносит черты барочной концертности. Они проявляются не столько в моделировании барочного стиля, сколько в использовании различных фактурных приемов, что ведет к обновлению музыкального языка.

Своеобразную модель жанра предложил С. Фейнберг. Самуил Фейнберг – выдающийся пианист, создатель собственной педагогической концепции, которую он обобщил в книге «Пианизм как искусство». Он хорошо известен циклами концертов из произведений Баха, Бетховена, Скрябина. Более того, Фейнберг ввел в практику исполнения полифонических произведений разграничение исполнения темы и противосложения с помощью различных штрихов, что было яркой новацией. Помимо того, его творчество отличается философской концептуальностью в трактовке сонат Бетховена, особой изысканностью стиля в исполнении произведений Скрябина. Опираясь на традиции фортепианного стиля эпохи (первая половина XX века) и собственные новации, он создал три концерта для фортепиано с оркестром, которые стали одними из лучших советских образцов этого жанра.

Именно в своих фортепианных концертах Фейнберг-композитор выступил как продолжатель традиций отечественной музыки. В концепции, образном строе, композиции намечаются точки пересечения с пианистическими традициями Скрябина и Метнера, особенно в Первом фортепианном концерте. Концерт представляет развернутую, разросшуюся до значительных масштабов композицию, построенную в форме моноцикла (в этом обнаруживаются связи с концертами Листа). «Это было произведение, – пишет Л. Раабен, – большого музыканта и поэта, но смотрящее не вперед, а назад – в прошлое, не отвечая запросам современности» [4, *38*]. С данным утверждением мы не можем согласиться, так как композитор опирается на 12-ступенную тональность, его виртуозные приемы близки пианизму Равеля, Рахманинова (периода Рапсодии на тему Паганини), а не только стилю Скрябина.

Второй фортепианный концерт Фейнберга представляет собой четырехчастный симфонический цикл. По сравнению с Первым концертом, Второй отличается большей цельностью развития. Особенно выделяется в этом отношении третья часть, Allegro marcato – род скерцо, с тематизмом агрессивного характера, пронизанного волевым чеканным ритмом. Значительные изменения претерпевает к этому времени и фортепианное письмо Фейнберга. Концепция концерта связана с размышлениями художника и его трагическими переживаниями. По жанру – это концерт-трагедия, во многом близкий поздним концертам Дмитрия Шостаковича.

Композитором, с первых своих сочинений порывающим с традициями прошлого, предстает Александр Мосолов. Уже в 20-е годы он был признанным новатором, открывшим новые пути музыкального искусства. Окончив в 1925 году Московскую консерваторию, Мосолов быстро выдвигается в лидеры Новой русской музыки. В сентябре того же года он становится членом только что организованной Ассоциации современной музыки (АСМ). Свои задачи в те годы он видел в том, чтобы «справиться с потоком новых музыкальных впечатлений, с „бумом“ новой техники» [2, *66*]. На рубеже 20–30-х годов Мосолов был автором двух концертов для фортепиано (1928 и 1932). Каждый из них является уникальным образцом жанра и по формообразующим принципам, и по принципам работы с тематизмом.

Повышенный интерес Мосолова к новинкам в области композиторского письма органически вписывался в общую картину искусства тех лет, и прежде всего это относится к Первому фортепианному концерту, который был «открыт», по сути, уже в 70-х годах. Это произведение представляет собой один из ярких образцов русского авангарда; как его симфонический эпизод «Завод», концерт способствовал утверждению музыкального конструктивизма. «Характер его музыки суровый и жесткий, – пишет И. Барсова. – В ней нет „ни звуков сладких, ни молитв“, она антипсихологична, вся земная и материальная, иногда пронизана машинными ритмами. Мосолов – музыкальный конструктивист» [2, *67*].

В концерте необычна трактовка камерного оркестра, в котором деревянные и медные представлены только солирующими инструментами, что придает сочинению характер concerto grosso. Партия фортепиано утрачивает главенствующую роль, становится равным партнером среди других солистов.

В конструктивном замысле концерта композитор объединяет как новаторские, так и традиционные черты. К последним относится трехчастная структура, где первая часть представляет собой сонатную форму с зеркальной репризой, вторая – цикл вариаций, третья – токкату. В каждой части композитор словно экспериментирует, играет с жанровым первоисточником. Наиболее остроумна и содержательна в концерте средняя часть. Сам тип вариаций не традиционен. Это, скорее, ближе к импровизации на тему, причем сама тема излагается после вариаций, которые, по определению И. Барсовой, «представляют собой не тему, а интервальный материал к ней» [2, *73*]. Можно отметить, что во второй и восьмой вариациях партии отдельных инструментов оркестра построены как импровизации на тот или иной интервал (секун-

да, септима). Мелодические элементы опираются на серийные комплексы (особенно тема из одиннадцати неповторяющихся тонов). Здесь можно обнаружить и пародийные намеки на стиль письма Стравинского, Хиндемита, Казеллы.

Необычность вариаций не только в построении цикла, в работе с тематизмом, но также и в стремительной череде жанров танцевальной и маршевой музыки в каждой из девяти вариаций. Причем для каждого жанра избирается соответствующий инструмент, а диалогический принцип реализуется не только в виде диалога отдельного инструмента с оркестром как с единым целым, но и в виде диалога инструментов друг с другом, что отчетливо будет представлено в Концерте для оркестра Б. Бартока.

Токкатность изложения, превалирование диссонантной гармонии, конструктивная четкость ритма создают оригинальный звуковой образ партитуры. «Введенный культ остинатного ритма позволяет говорить о некоторой примитивности тематизма, что освобождает концерт от субъективности эмоций, свойственной послескрябинскому пианизму» [2, *67*]. В числе основных характеристик сочинения – обновление гармонической вертикали (переход от классического мажора и минора к атонализму), ценность каждого мотива и фразы, и даже отдельного звука. Это был *первый антиромантический концерт* в русской музыке XX века, появившийся за шесть лет до Концерта № 1 для фортепиано *Д. Д.* Шостаковича (1933)!

В начале 30-х годов композитор порывает с прежней манерой письма, намечается новый стилевой поворот. Перелом в творчестве был связан с культурно-исторической обстановкой тех лет. Различные ассоциации создавались и видоизменялись. РАМП резко критиковал АСМ, куда с 1925 года входил Мосолов, за поддержку модернизма и призывал к возврату к народным истокам. Так, в 1928–1937 гг. Мосолов активно осваивает среднеазиатский фольклор, изучая его во время своих поездок, а также обращаясь к известному сборнику В. Успенского и В. Беляева «Туркменская музыка».

В тематизме и в принципах формообразования трехчастного Концерта для фортепиано № 2 (1932) отчетливо намечается новая манера письма, он стал *первым в советской музыке национальный фортепианный концерт на среднеазиатские народные темы*. За основу композиции Мосолов берет программный сюитный цикл, в котором название каждой из частей определяет их жанровый облик: Дифирамб, Серенада, Шествие. Части образуют свободные жанровые вариации на первую тему. Пентатонная основа фольклорных тем, используемых в концерте, определила особенности его интонационного склада, а также качество монотематизма.

Начальная тема концерта воспринимается как его эпиграф, мотив которого объединяет темы всех частей. Многое связывает этосочинение с Первым фортепианным концертом: эмоционально-приподнятое настроение музыки, элементы композиторской техники – полиостинато, острые сонорные приемы – кластеры (третья часть), политональные звукокомплексы. В трактовке формы автор опирается не только на законы сонатно-симфонического цикла, но и использует приемы развития, характерные для среднеазиатских маккамов (ритмическое варьирование повторяющегося мотива).

Краткий обзор раннего периода творчества А. Черепнина, С. Фейнберга и А. Мосолова позволил проследить линии развития жанра концерта:

– традиционная линия (романтическая концепция с опорой на отечественный концерт);

– концерт «глазами исполнителя» с фиксацией авторского исполнительского стиля;

– авангардный и национально-ориентальный концерт.

Все эти ветви, соединяющие традиции и новаторство, синтезируются в инструментальных концертах Д. Шостаковича. Так, традиционная линия присутствует в Первом виолончельном концерте; исполнительские пристрастия представлены в Первом скрипичном концерте; черты авангардного концерта – во Втором виолончельном концерте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М.: Музыка, 1974.

2. *Барсова И.* Раннее творчество А. Мосолова (двадцатые годы) // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 44–122.

3. *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2006.

4. *Раабен Л.* Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967.

5. *Тараканов М.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы): Пути развития. – М.: Сов. композитор, 1988.

С. Надлер

О ФУГЕ ШОСТАКОВИЧА: АНАЛИТИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ

S. Nadler

ABOUT SHOSTAKOVICH'S FUGUE: ANALYTIC VERSION

В статье детально анализируется фуга ля минор Д. Шостаковича из цикла «24 прелюдии и фуги». Автор рассматривает сочинение как пример слияния «полифонического театра» Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией.

Ключевые слова: Д. Шостакович, «Двадцать четыре прелюдии и фуги», полифонический театр.

Shostakovich's Fugue in a-moll from the cycle «24 preludes and fugues» is analyzed in details in the article. The author considers the composition as the example of fusion of Shostakovich's «polyphonic theatre» and strict fugue-composition in Bach's tradition.

Key words: D. Shostakovich, «24 preludes and fugues», polyphonic theatre.

Автор предлагает читателю вооружиться нотами фуги a-moll op. 87. Удобнее всего будет иметь перед глазами текст, пронумерованный по тактам: фуга a-moll содержит 80 тактов. Для наибольшего эффекта следует с максимальной подробностью всмотреться в описываемые ноты и вместе с автором статьи проследить каждый прием, каждую подробность. Мы видим смысл в таком почти потактовом прочтении этих пронзительных полифонических страниц, полных самого разнообразного смысла – от курьеза и кокетливой игры до полной катастрофы. Ведь полифонический прием как таковой у Шостаковича есть нечто гораздо большее, чем техника: он не только необычайно сильно увязан с остальными выразительными средствами, но и представляет собой уникальную систему описания звуковой реальности, которая в свою очередь воспроизводит реальность бытия души в мире века минувшего.

Собственно, полифония Шостаковича – это невербальная речь его музыки. Как его музыкальная речь вообще, она лишь в малой степени рассудочна (что парадоксально: традиционно Шостаковича воспринимают как одного из самых «умных и рассудительных» музыкальных повествователей). Однако большей частью музыкальная речь мастера отмечена исступленной страстностью, сметающей мнимую рассудочность. Это касается полифонии, может быть, даже в самую первую очередь. Язык Шостаковича слишком много вобрал в себя такого, чего обыкновенному человеку с естественным запасом жизнелюбия не по силам осознавать. Однако и не осознавать никак невозможно. Мастер многое рассказывает нам о той звуковой реальности, в которой пребывает, одновременно не забывая реальность *ту; та* историческая реальность, подобно cantus'у firmus'у, проступает своим смыслом сквозь шостаковическое **слово**. От этих рассказов Шостаковича о самом себе и своей жизни нам бывает «всяко»: смешно, забавно, любопытно, горько, страшно, светло, умиротворенно, обреченно. Но вот уж чего читатель (равно как и исполнитель рассматриваемых фуг) точно не испытает – это скуки, порождаемой непонятностью материала. Считается, что полифоническое мастерство может быть объектом внимания лишь небольшого круга знатоков. Но, может быть, как раз сейчас стоит этому кругу расшириться.

Диалог стилей

Фуга a-moll op. 87 из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг – одна из самых «игровых» фуг мастера, «самая политональная из всех фуг Шостаковича… одновременно и самая функциональная» [3, *231*] – неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией. На первый взгляд, она как будто бы не предполагает особой психологической глубины. Однако, при аналитическом рассмотрении ее музыка, «не лишенная сарказма, острой шутки, ощущения постоянной изменчивости… (возвращающая. – *С. Н.*) нас к образам раннего Шостаковича» [3, *231*], являет собой нечто более сложное и тайное по своему звуковому смыслу, нежели просто «политональная» шутка. Перед нами пример слияния *полифонического театра* Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией. Т. Левая говорит о «моменте лукавого» заигрывания «с классической моделью, типичном для Шостаковича» [3, *231*]. В процессе разбора фуги (одновременно «бахианской», но полной шостаковической дерзости и строптивости) мы поняли, каков именно ее полифонический язык. В этом, если угодно, полифоническом нарративе есть своя драматургия, свое ролевое поведение каждого из голосов. Правила поведения выдерживаются с ошеломляющей последовательностью. Чтобы понять, следует прислушаться к тому, как все три голоса разговаривают друг с другом.

Бах в беседах с учениками говорил о фуге как о разговоре воспитанных собеседников, которые не перебивают один другого и вежливо друг друга выслушивают. Шостакович мог бы добавить, что голоса фуги могут дразнить друг друга, спорить и чуть ли не в драке решать, какой из голосов чего стоит...

Уже в самом начале этого полифонического повествования завязывается некая интрига, которая, как выясняется, построена на диалогах разного уровня. Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой, которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника. Немедленно завязывается крайне конфликтный диалог стилей Баха и Шостаковича. Этот диалог ведется на уровне *мотивной символики* обоих мастеров, которая, при внешнем сходстве, разительно контрастна. У Баха фигура такого типа связана с образами «бега времени»: наиболее точны были бы слова «быстротечность», «круговорот», «неизменность». У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно «антивременному» состоянию воображаемого персонажа. Словесно мы бы определили это состояние как «неведение» (многочисленны такого рода примеры в Четвертой симфонии, опере «Нос»).

В этом диалоге стилей скрыт драматический смысл. С одной стороны, «баховская» тема фуги Шостаковича энергична и заряжена барочным светом. Но в то же самое время данный мотив представляет собой, пользуясь музыковедческим словарем, *ядро* (т. 1–2) *без развертывания*. Вместо развертывания – секвенция, контурный повтор (т. 3–4), то есть такие приемы, которые заранее лишают тему присущей ей активности. Подтверждение такой трактовки темы мы найдем дальше, с каждым шагом все более ощущая следы своего рода *полифонической театрализации*. Такая театрализация, присущая музыке Шостаковича с ученических лет (басня «Осёл и соловей» ор. 4, «Афоризмы» ор. 13, 24 прелюдии и др.), по своей природе гротесковая и трагикомичная. В фуге полифонический сюжет прочитывается явственно и, так сказать, с желанием быть понятым.

При этом сюжет вовсе не имеет демонстративно характера. Он как бы проступает в технике написания фуги. С другой стороны, нарочитая «буквальность» поведения голосов персонажей вовсе не становится единственной доминирующей нотой сюжета. На другом полюсе – яркая игра со стилями. В основном, это «намеки» на стиль concerto grosso в манере, по своему патетически «провозглашающему» тону напоминающей о музыке Генделя (с примесью «стравинских» ноток). Грань между театральностью голосов-комедиантов и общей барочностью звучания Шостакович соблюдает неукоснительно, лишь время от времени позволяя себе еле заметные движения то в одну, то в другую сторону.

Пьеро, Арлекино, Коломбина

Ролевое поведение голосов фуги a-moll местами забавно, а в кульминационные моменты формы неожиданно драматично. Каждый из голосов словно придерживается театрального амплуа. Нижний голос (ему принадлежит первое проведение темы, т. 1–4) прилежно начинает разыгрывать роль слабохарактерного, нерешительного и, прямо скажем, не блещущего остроумием персонажа – вроде *Пьеро*, менее поэтичного, но более дурашливого. Когда с темой вступает, условно говоря, *Арлекин*, то есть средний голос, решительный и очень задиристый, то *Пьеро* ничего не остается, как подпеть «глупейшим» по своему ритму и тональности подголоском (т. 5–10, первое удержанное противосложение и маленькая каденция). Игра голосами-персонажами видна с первых тактов и в регистровке. Тема у нижнего голоса начинается в верхних звуках первой октавы, а потом «сползает» вниз, в малую октаву. Голос как будто бы «не может определиться» с тем, на какой высоте ему петь. Шостакович обыгрывает здесь воображаемые «трудности», которые могли бы возникнуть, скажем, у ученика при написании фуги на такую тему (шалость природного полифониста, отчасти – отголосок юношеских музыкальных проделок на грани капустника, отчасти – оберег от вмешательства в свой звуковой мир). Средний голос, проводящий ответ, в ролевом отношении полностью находится «на своем месте»: именно он одновременно спорит (ответ в тональности доминанты, функционально выражающей «острый вопрос к тонике»), а вместе с тем восстанавливает регистр (т. 5–9), подготавливая место для третьего экспозиционного проведения темы. Ролевая нюансировка голосов с ошеломляющей последовательностью воплощается и здесь: верхний голос до последнего такта фуги будет «прилежным и правильным» – это с элементом некоторой капризности *Коломбина* (т. 11–15).

Следующая коллизия полифонической comedia dell' arte заключается в том, что нижний голос окончательно «попадает впросак» в своей попытке подыграть то одному, то обоим голосам сразу. Вот он аккомпанирует «строптивому» голосу, «утянувшему» все происходящее из ля-минора в фадиез минор (т. 15–16, интермедия). Вот – почти заискивает перед упрямой *Коломбиной*, неожиданно «раскричавшейся» в си-бемоль мажоре (т. 16–17). В это время шкодливый *Арлекин* передразнивает *Пьеро* абсолютно не в тон, словно пытаясь поломать всю игру (т. 17–18), а в следующем такте просто «сбегает», давая понять, что дальнейшее просто недостойно его присутствия (в т. 19 звучат только нижний и верхний голоса).

Начинается развивающая часть фуги. Тема у «робкого» нижнего голоса явно уступает активному подголоску у верхнего голоса (в нем проводится несколько усеченное с обеих сторон первое противосложение, словно требовательные выкрики). Казалось бы, ожидается продолжение за-

бавного полифонически-масочного рассказа с сохранением уже установившегося порядка доброй старой фуги…

И здесь внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую странность в развертывании голосов. Чем объяснить «монотон» в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию (т. 21–25)? Четыре повторения как бы звучат чрезмерно – кажется, что трех было бы достаточно. Объяснение заключается в качестве слуха Шостаковича – *оркестровость мышления* порождает даже в его фортепианной музыке *эффект антифонности*. Часто фрагменты, изложенные линейно, словно услышаны от оркестра и записаны в более эскизном виде. Для исполнителя фортепианного Шостаковича это может быть особенно интересно: в нарочито педантичной и порой «кучноватой» ткани кроются оркестровые эффекты. Похоже, что верхний голос на второй восьмой (т. 25) «исчезает» из фактуры, уступая место своему двойнику: как будто кларнет in Es – кларнету in B (окраска происходящего явно характера деревянных духовых). Средний голос проявляет здесь особую полифоническую «дурашливость» – он вступает не с началом темы, как положено по правилам, а с активным до нахальности подголоском, и тема как бы служит продолжением этого подголоска (т. 26–27), а не самоценным мелодическим фрагментом. И здесь кроется такого же рода эффект скрытой оркестровки: как будто бы начал один инструмент, а продолжает другой. Во всяком случае, отсутствие такого объяснения создало бы комический эффект: исполнитель рискует попасться на удочку композитора, в очередной раз притворившегося менее искусным полифонистом, чем он есть, и разыгравшего несколько тактов намеренно «неуклюже». Итак, буквально на глазах меняется исполнительский состав: *Арлекин-2* старательно ведет тему, усердно притворяясь *Арлекином-1*, *Коломбина-2*, пропев небольшой мотивчик, исчезает, а *Пьеро* подыгрывает первое противосложение в невероятно низком для себя регистре (т. 27–31) – этакая смесь послушания и устрашения. Скорее всего, и бедный *Пьеро* тоже «переоркестровался»!

А теперь посмотрим, какие стилевые события происходят дальше. В том, что они происходят, нет никаких сомнений. Резко меняется гармонический стиль фуги (т. 32): он становится отчетливо барочным и приобретает ярко драматические ноты. У среднего голоса во второй раз происходит воображаемая переоркестровка: последний звук темы звучит еще в гротесковом контексте, а уже следующий звук – мелодическая ступенька к настоящей патетике (т. 31). Трагические ноты, прорвавшиеся сквозь фарс, – вот драматургический смысл всего, что звучит. Метаморфоза, которая на какие-то мгновения происходит здесь с вертикалью, очень примечательна: аккорды становятся благозвучнее. Ассоциации со струнной группой оркестра ощутимы почти что акустически. Функциональность гармонии приобретает отчетливый, если не демонстративный характер: мастер будто бы хочет «что-то сказать» если не вербально, то стилевым словом. Мелькают великие тени: *Бах* (т. 32), *Моцарт* (т. 33–34), *Стравинский* (общий строй середины фуги).

Не лишним будет заметить: неожиданные смены одного гармонического стиля другим, которые столь свойственны бывают Шостаковичу, как и Прокофьеву, не следует воспринимать как «причуду композитора», что часто бывает при школьном изучении музыки XX века. Разумеется, это не причуда в обыденном смысле слова – скорее, явление, близкое речевому, хотя и не тождественное ему. Сюжет «Музыка Шостаковича в диалоге с великими мастерами» может представить предмет отдельной статьи – «О сложнейших игровых схемах симфоний», так можно было бы ее назвать. Подчеркнем, что игровые схемы в массе случаев также будут связаны с *полифоническим* складом его мышления.

В фуге a-moll намек на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками. Однозначному переводу на словесный язык оно, разумеется, не подлежит. Хотя можно сказать, что это – своего рода звуковая молитва о сохранении собственного стиля. Наподобие той, которую средневековые монахи возносили Святому Иоанну, дабы он уберег их от фальши. Время, в котором жил наш строптивый мастер, потребовало от него слуха далеко не только музыкального. Вернее, в его музыкальный слух включен слух иного рода. Как называется тот слух, который непрерывно улавливает крики о помощи – абсолютный, сверхчувствительный?.. Любая безмятежность, по-видимому, воспринималась Шостаковичем, по меньшей мере, как легковесность, если не сказать, как фальшь. Легко сочиненные звуковые игрушки могли бы прозвучать оскорбительно в сочетании с тем, что творилось вокруг… Словом, хотя наш полифонический мастер с лицом упрямого гимназиста ведет диалог с Бахом и Моцартом «на равных» (а по природной независимости характеров, как известно, все участники диалога также не уступили бы друг другу), время его жизни в полной мере не позволяет сравнить его ни с тем, ни с другим.

Трагедия и фарс

Впрочем, в фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии на вышеперечисленные темы. Скорее, он готов к обыгрыванию ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним (т. 35), а сам верхний голос, по своему обыкновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). В гармонии эти полифонические «шалости» оборачиваются возвращением забавного неслияния голосов (т. 35–36). Далее коротенький эпизод-интермедия вновь уступает место необыкновенно

выразительному, насыщенному барочным драматизмом контрапункту (тема в верхнем голосе). Каждый исполнитель фуги знает, что именно на этот момент приходится ее кульминация. По звучанию данный фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (т. е. снова *инструментальный антифон*).

Интонации здесь столь по-скрипичному благородны, что, казалось бы, фарсовым карнавальным безобразиям положен конец. И весьма поучительно то, как начинают вести себя голоса. Логика их поведения поразительно напоминает логику поведения людей в пиковой ситуации: все масочное исчезает, остается некая патетическая ответственность за происходящее (вернее, прозвучавшее). При этом характеры голосов с удивительным упорством продолжают каждый свою линию. Нижний голос – непутевый *Пьеро* – словно осуществляет свою мечту попасть в лад соседним голосам и делается опорным, генерал-басовым (тематически это первое удержанное противосложение с небольшими ритмическими изменениями, т. 37–41). Верхний голос – правильно-капризная *Коломбина* – образцово, «как надо», проводит тему. Средний – строптивый *Арлекин* – превращает свое второе удержанное противосложение в некий набат. Напомним, что первоначально это противосложение было самым «бестолковым и дурашливым». Однако в исполнении *Арлекина* оно меняет смысл на противоположный, а сам *Арлекин* превращается, ни дать ни взять, в Тиля Уленшпигеля (в той его ипостаси, когда он уже не насмешничает, а созывает).

Вероятно, внутреннее самоощущение Шостаковича-мастера совпадало с внутренним посылом Тиля Уленшпигеля (в интерпретации Шарля де Костера). Именно на уровне музыкального языка обнаруживаются такие вот уленшпигелевские переходы от насмешки к пророчеству и мученичеству. И, разумеется, будь это все «полифоническим театром» в чистом виде, то есть расчетом на сюжет в режиссерском смысле (среди критиков Шостаковича чрезвычайно популярен упрек ему именно в композиторской расчетливости – «слишком знал, когда какой инструмент ввести»). Э. Денисов, необычайно последовательный и доказательный критик Шостаковича, посвятил этому качеству необычайно убедительную статью о его оркестровке [1]. Будь все так, музыка Шостаковича не вызывала бы сильнейших эмоций. В музыке композитора есть нечто, преодолевающее и ее рационализм (иногда вынужденный, чаще – мнимый, служащий, скорее, проявлением невероятно мощного интеллекта, чем трезвого ремесленного расчета), и некоторые клише (ставшие бы штампами, будь мастер иного уровня, чем Шостакович). Это нечто, не поддающееся словесному описанию (зато хорошо понятное внимательному исполнителю музыки Шостаковича), не позволит музыке остаться в своем историческом времени, которое, по-видимому, еще не закончилось: слишком много на наших глазах происходит такого, к чему музыка композитора является живым комментарием. Но когда уйдет «комментирующая время» роль – останутся десятки часов чудесной, страстной до отчаяния музыки… Шостакович – некая грань. Найти ее в исполнении – значит хорошо сыграть. А найти ту же грань в композиторской технике (в частности, полифонической) – значит, хорошо его понять, не пренебрегая в таком деле и «школьным» потактовым разбором.

Далее продлевается барочно-патетическая звуковая мысль (тема в нижнем голосе, т. 43–47). Однако вертикаль гармонии заметно ужесточается (начиная с т. 45), а трагизм сменяется привычным абсурдом: в кукольном мире не место шекспировским страстям. Затянувшаяся трагедия, как бы она ни была грандиозна, окажется здесь так же неуместна, как величественный слон в маленькой посудной лавке. Ведь трагедия в фуге – всего лишь тень, явственно различимая, но лишь на минуту мелькнувшая. Забавный фарс снова (и уже до конца фуги) вступает в свои права. Голоса-персонажи водворяют на место привычные маски и принимаются шалить. При элементарном разборе, какой из них куда ушел, выясняется, что верхний голос по своему обыкновению закапризничал и выключился, а нижний – поднялся в верхний регистр(т. 47), «притворившись» верхним голосом! Что может быть более красноречивым подтверждением того, что действие «перевернулось», «превратилось».

Видеть какую-либо произвольность ведения голосовых линий здесь не приходится. Линеарную логику Шостакович соблюдает очень строго, не желая нарушать кодекс полифонических правил, в которых логичное ведение мелодической линии стоит во главе угла. Тем более, что музыкальное приношение Баху, каковым является шостаковический цикл прелюдий и фуг, просто не допускает иного отношения к голосовым линиям. И если Шостакович иногда позволяет голосам оставаться на некоторое время в «перепутанном» состоянии (что происходит в фуге G-dur в момент предыкта к репризе) ради легкости фактуры, на пару тактов оставляя железную логику голосоведения, – то к фуге a-moll это ни в коей мере не относится.

Нижний голос, непутевый *Пьеро*, остается над средним (до т. 51): «опять все перепутал». Среднему голосу ничего не остается, как держать всю ситуацию буквально на своих плечах: строптивый (но, как оказывается, надежный) *Арлекин* не умолкает (до т. 54), позволяя себе маленькую передышку лишь перед самой репризой («что же делать, если все вокруг творят что попало»). Надежность строптивого *Арлекина* получает неожиданное и очень забавное подтверждение в репризе: в этом разделе фуги он единственный проводит тему «как положено» (т. 56–59). Верхний голос меняет долевую акцентировку в теме (т. 55), нижний «подхалимски» делает то же самое (т. 59), сбиваясь к тому же на совершенно «неправильный» с

точки зрения тонального плана до-диез минор. В момент предыкта к коде растяпа *Пьеро* так «теряется», что от волнения «застревает» на си-бемоле (т. 67–69), а в самой коде не находит ничего лучшего, как твердить без конца начальный такт темы (т. 71–74). Остальным голосам остается лишь поддакивать нижнему, словно повторяя с растерянной улыбкой: «Вот такая у нас теперь тема».

А. Должанский в книге о прелюдиях и фугах Шостаковича не ставит целью найти в фуге a-moll ор. 87 сюжет театрального свойства. Скорее, он описывает конструкцию фуги с точки зрения чистого приема, чтобы для пианиста, играющего эту фугу, были ясны, прежде всего, ее композиционные подробности [2, *16–20*]. В этом есть свой резон: любая конкретизация музыкального сюжета чревата упрощением и, в конечном счете, обеднением смысла самой музыки. Однако добавим, что сам ученый неоднократно производил наблюдения над *семантикой*, как скажем мы сейчас, композиторских приемов Шостаковича (см. переписку А. Должанского и В. Бобровского [4, *568, 576*]). И как раз наша задача также предполагает установление неких осторожных, но весьма ощутимых и многообразных параллелей между персонажами полифонического театра – и театра жизни. Кстати, мы не сомневаемся в том, что наш подход может заинтересовать не только теоретиков, но и исполнителей фортепианной музыки Шостаковича, поскольку, в конечном счете, мы сообщаем им нечто музыкальное. Вникнуть в полифоническую тайнопись музыки Шостаковича – разве это не сравнимо с самым захватывающим детективом?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Денисов Э.* Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1967. – С. 439–499.

2. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Сов. композитор, 1963.

3. *Левая Т.* Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония: Сб. теор. ст. – М.: Музыка, 1975. – С. 228–248.

4. Переписка В. П. Бобровского и А. Н. Должанского / Публ. и коммент. О. Бобрик и Е. Чигаревой // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 546–598.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В. Дайч

КАК ИГРАТЬ МУЗЫКУ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ (из опыта педагога-пианиста)

V. Daich

HOW TO PERFORM ROMANTIC COMPOSERS' MUSIC (from the experience of teacher-pianist)

В статье рассматриваются проблемы освоения фортепианного романтического репертуара преимущественно в музыкальной школе, но затрагиваемые проблемы актуальны также для среднего и высшего звена музыкального образования: интонационная выразительность, использование разных регистров рояля, rubato, педализация.

Ключевые слова: фортепианная музыка, романтизм, исполнительство, педагогика.

The problems of studying romantic piano repertoire at music schools mainly are analyzed in the article, but these questions are actual for music colleges and high schools as well: intonational expressiveness, the use of different registers of the grand piano, rubato, pedalization.

Key words: piano music, romanticism, performing art, pedagogics.

Как показывает повседневная педагогическая практика, все этапы профессионального музыкального образования тесно связаны между собой. Преподаватели ДМШ, музыкального училища и консерватории часто сталкиваются с весьма сходными проблемами – разница лишь в глубине их постановки и трудности изучаемого репертуара. К сожалению, иногда в средние и даже в высшие учебные заведения (особенно периферийные) поступают люди, не получившие в школе необходимых навыков и знаний. Им труднее учиться, с ними труднее работать, отведенное для занятий время нерационально расходуется на заполнение пробелов в их начальном образовании, а иные из этих пробелов не удается ликвидировать полностью.

Это значит, что на музыкальной школе лежит огромная ответственность: сформировать основы профессионализма, которые затем получат дальнейшее развитие. «Школы – фундамент музыкальной культуры, а не „низшее звено", как их порой именуют», – писал профессор И. З. Зетель [7]. Добавим к этому, что школы – фундамент *профессионального музыкального образования*, и от того, насколько правильно он заложен, зависит прочность и стройность всего «здания» последующего обучения. Поэтому настоящие рекомендации посвящены вопросам именно школьного этапа музыкального образования.

Формирование профессиональных навыков у ученика происходит в процессе работы над произведениями разных эпох и стилей. Почему в данном случае избраны сочинения романтиков XIX века? Дело в том, что музыка этих композиторов занимает весьма заметное место в педагогическом репертуаре детской музыкальной школы. Причин тому несколько. В эпоху романтизма, вследствие определенных *социально-исторических* условий, одним из господствующих музыкальных жанров стала *инструментальная миниатюра*, связанная с традицией бытового музицирования. Композиторы-романтики оставили нам много небольших по размерам и нетрудных фортепианных пьес, доступных детским исполнительским возможностям (не говоря уже о специально созданных для детей «Альбоме для юношества» Шумана и «Детском альбоме» Чайковского). Тяготение к образной конкретности, свойственное романтическому искусству, вызвало к жизни множество *программных* сочинений, которые, естественно, понятнее юным музыкантам, нежели более обобщенные по своему образному содержанию произведения композиторов XVIII века. Очень часто романтическая образность связана со сказочными, фантастическими персонажами, что всегда возбуждает интерес у детей. Распространенным в эпоху романтизма становится обращение композиторов к *танцевальным* жанрам – причем это были уже не старинные аллеманды, куранты, контрдансы и т. п., не вызывающие у современных детей никаких ассоциаций, а более близкие и понятные им по характеру вальсы, польки, мазурки. Искусству романтизма (в том числе музыкальному) присущ обостренный *интерес к отечественной культуре*: не случайно именно в эту эпоху заявили о себе новые национальные школы – русская, польская, норвежская, венгерская, чешская и др. Вот почему на смену более «унифицированно-

му» музыкальному языку эпох барокко и классицизма пришли ладомелодическое разнообразие тематизма, его ясная национальная основа, использование национальных музыкальных жанров. Благодаря также и этому обстоятельству, музыка композиторов-романтиков наполняется большей образно-смысловой конкретностью, что делает ее понятной, а потому привлекательной для детей.

Программные сочинения романтиков, часто связанные с фольклором, национально окрашенные, содержащие иногда яркие звукоизобразительные приемы, *развивают фантазию* детей. А поскольку музыкальное восприятие и исполнительство требуют, как указывал Шопен, не только соображения, но и воображения [10, *16*] (а может быть, в первую очередь – воображения), становится очевидной та польза, которая приносит ученикам музыкальной школы работа над романтическим репертуаром. Здесь необходимо подчеркнуть важную роль образной речи педагога, его умение ярко и доходчиво объяснить ученику содержание музыки, конкретизировать программу, данную в общем виде в названии пьесы. «В живой педагогической практике, – пишет *Д. Д.* Благой, – слово должно… не только указывать на ошибки и неточности, не только декларировать те или иные выводы, правила, но и пояснять, раскрывать, дополнять их образными сравнениями, ассоциациями, метафорами и т. п.» [3, *81*].

Отметим, что словесные характеристики в ряде случаев имеют преимущества перед педагогическим показом на инструменте, так как стимулируют самостоятельный поиск учеником выразительных средств музыки, подталкивают воображение ребенка, заставляя его самого фантазировать, а значит, становятся импульсом, пробуждающим *творческое начало*, без которого невозможна любая человеческая деятельность (как в искусстве, так и вне его). Подыскивая точные, ясные, яркие слова, педагог не сможет обойтись без привлечения ассоциаций из сферы природы, из области смежных искусств, то есть будет развивать в ребенке *эстетическое чувство*, тягу к прекрасному. И как раз музыка композиторов-романтиков является тем благодатным материалом, который дает возможность научить детей видеть прекрасное в природе и искусстве, понимать, ценить и любить красоту. Не это ли, кстати, одна из важнейших функций музыкальной школы?

***

Каждый великий композитор обладает своим индивидуальным, неповторимым творческим почерком, и при работе над сочинениями любого из них перед учеником (а значит, и перед педагогом) возникает необходимость решать какие-то специфические задачи. Однако можно выделить некоторые общие проблемы, с которыми мы сталкиваемся при изучении в классе романтической фортепианной музыки. О них и пойдет речь в дальнейшем.

Как известно, одной из характернейших черт музыкального романтизма было стремление наполнить звучание инструментов эмоциональным теплом и экспрессией, свойственными человеческому голосу. Вокализация инструментального (в том числе фортепианного) исполнительства в значительной мере достигается через *интонационную выразительность, близкую пению*. Если мы попробуем спеть какую-нибудь музыкальную фразу, то обязательно почувствуем, что некоторые мелодические обороты (широкие скачки, ходы на уменьшенные или увеличенные интервалы) поются труднее, требуют словно какого-то прицела внутреннего слуха, а следовательно – затраты небольшого дополнительного времени на их точное интонирование. Сыграв ту же мелодию на рояле, но соблюдая при этом законы вокала (то есть как бы слегка «растягивая» интонационные обороты, которые труднее спеть), мы придадим ей гибкость и естественность. Прислушаемся повнимательнее к игре хорошего пианиста – и непременно заметим, что именно благодаря подражанию вокальной манере произнесения мелодии его исполнение воспринимается нами как выразительное и содержательное.

Профессор Г. М. Коган в одной из своих статей указывает, что воспитание интонационной осмысленности, интонационной выразительности исполнения необходимо на самых ранних стадиях обучения: «Знакомясь с постановкой дела в различных музыкальных школах и училищах нашей страны, я обратил внимание на то, что большинство педагогов… требует прежде всего тщательного соблюдения архитектонических пропорций, метрических соотношений, зафиксированных в нотном тексте. Только *после* этого, удостоверившись, что все ноты расставлены „по своим местам“… педагог приступает к работе над „выразительным смыслом“ фразы. Но часто это уже поздно. Интонационные связи между „рассаженными по клеткам“ звуками оказываются разорванными раньше, чем ученик успел их почувствовать и осознать. Такой подход к делу мне кажется ошибочным… При исполнении музыки (так же, как и при ее восприятии) *первое, важнейшее* условие – это понимание ее интонационного смысла» [9, *96*].

Как воспитать у ученика это понимание? Думается, что наиболее простой и эффективный путь к нему лежит через пение. Предложите ученику спеть мелодию пьесы, а потом несколько раз спеть и сыграть ее одновременно – но так, чтобы играющая рука следовала за голосом, как бы ощущая все трудные, то есть более напряженные интонационные обороты, требующие небольшого временного «растяжения». Затем, когда этот этап работы пройден, можно отказаться от пения вслух; ученик, уже услышавший и почувствовавший интонационные связи между звуками исполняемой мелодии, не утратит это ощущение, и его игра станет более выразительной и осмысленной.

Подчеркнем, что сказанное относится не только к медленным, так называемым кантиленным пьесам. Быстрые пассажи, украшения – это *тоже мелодия*, интонирование которой подчиняется тем же вокальным законам. Известный полушутливый афоризм профессора Н. Е. Перельмана о том, что «быстрый шопеновский пассаж содержит в себе интонационного материала на пять-шесть ноктюрнов» [13, *6*], таит глубокий и мудрый смысл. Иногда бывает, что мелодичный пассаж является фактически единственной мелодией произведения (как, например, в крайних разделах Экспромта ор. 90 № 2 Шуберта) или преобладающим мелодическим материалом (Григ – «Бабочка» ор. 43 № 1). Если к такому пассажу не относиться как к технической трудности, а постараться *услышать* его как выразительную *мелодию*, то от этого не только выиграет осмысленность исполнения, но и все технические неудобства будут преодолеваться учеником значительно легче.

Интонационная выразительность, конечно же, не прерогатива только лишь романтической музыки, это вообще основа всего музыкального искусства. Исполнение сочинений таких величайших мелодистов как Бах, Моцарт или Прокофьев, требует не менее внимательного и бережного подхода к выразительности музыкальной интонации, хотя эти композиторы были представителями других направлений в искусстве. Однако чрезвычайно красивые, «песенные» мелодии композиторов-романтиков являются тем учебным материалом, на основе которого начинающий пианист легче постигает содержательную сущность интонаций и постепенно осознает музыку как «*искусство интонируемого смысла*» [1, *344*].

Стремление к «вокализации» рояля, к «пению рук» (Б. В. Асафьев) требует особого отношения к фортепианному звуку и, соответственно, к *способу звукоизвлечения*. Для того чтобы извлечь из рояля мягкий, теплый и вместе с тем сильный и длящийся звук, нужно прикоснуться к клавише, а затем очень активным нажатием, но не ударяя и не толкая, «погрузить» в нее палец, словно в густую вязкую массу. В своем труде «Искусство пения в применении к фортепиано» знаменитый пианист XX века Сигизмунд Тальберг писал, что певучий звук из рояля извлекается «отнюдь не путем жесткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их – с силой, решительностью и теплотой… Нужно как бы *месить* клавиатуру, *обжимать* ее рукой, состоящей словно из одного мяса и бархатных пальцев»[1].

К такому способу игры, дающему «плотный», красивого тембра звук, желательно приучать юного пианиста уже на раннем этапе обучения. При работе с самыми маленькими учениками профессор Л. И. Ройзман, например, советует сказать ребенку: «Раздави на клавише ягодку» или «нажми эту клавишу так, чтобы пальчик насквозь прошел» [14, *28*]. Ученику постарше можно предложить, чтобы он представил себе, будто погружает палец в густую смолу или тесто. Иногда эффективным оказывается такой прием работы: педагог слегка придерживает рукой торцовую часть клавиш, затрудняя их нажатие. Здесь, правда, педагога подстерегает серьезная опасность: нажимая клавиши с некоторым усилием, ученик иногда слишком напрягает мышцы предплечий. Если педагог вовремя не обратит внимания на лишнее напряжение и не снимет его, оно может войти в привычку; в этом случае возникает вредное явление, которое называют «зажатым аппаратом». Поэтому очень важно следить за тем, чтобы моменты мышечного напряжения, усилия чередовались с фазами расслабления, отдыха (в паузах, на длинных звуках и аккордах).

Кроме того, необходимо добиться, чтобы ученик «выжимал» из рояля певучий звук не столько силой мышц, сколько весом руки, опирающейся на палец. Если ученик почувствует, как вес «переливается» (именно «переливается», «перетекает», а не «переходит», «перепрыгивает») из пальца в палец, то такой прием звукоизвлечения послужит хорошей основой для *овладения штрихом legato* – едва ли не самым трудным из фортепианных штрихов. Что же касается положения самих пальцев при подобном способе игры, то здесь представляется глубоко верной точка зрения Листа, считавшего, что «никогда не следует опираться ни на кончик пальца, ни на ноготь, а на подушечку, отчего она волей-неволей расплющивается, а положение пальца делается более удобным» [4, *32–33*]. По свидетельству очевидцев, именно так – чуть вытянутыми пальцами – играл К. Н. Игумнов, чье исполнение славилось необыкновенно певучим и красивым звуком.

Композиторы-романтики воспринимали фортепиано как инструмент многотембровый, придавая важное значение выразительным возможностям *разных регистров рояля*[2]. Иногда они размещали мелодию пьесы в левой руке, то есть в нижнем регистре (например, «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» из «Альбома для юношества» Шумана), или создавали дуэты, где два мелодических голоса звучат в разных регистрах – поочередно (например, в «Песне без слов» № 18 Мендельсона) или одновременно (например, в репризе Ноктюрна до-диез минор Чайковского). При работе над такими произведениями желательно обратить внимание на тембровую характерность разных регистров инструмента и,

[1] *Тальберг С.* Искусство пения в применении к фортепиано [1850]. – Цит. по [5, *52*].

[2] Контрастное сопоставление регистров встречается и в произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена. Но если у этих композиторов подобный прием являлся отражением их оркестрового мышления и был в известной мере попыткой имитировать на фортепиано звучание разных групп инструментов симфонического оркестра, то романтики ощущали многотембровость как имманентное свойство рояля.

соответственно, на различное образно-смысловое наполнение звучащих мелодий. В связи с этим следует иметь в виду, что громкостный уровень указанных в нотах динамических оттенков в большей степени зависит от регистра, в котором размещена мелодия. Так, *piano* в среднем или низком регистре рояля обычно бывает более звучным и глубоким, чем тот же нюанс в высоком регистре, что требует и разного исполнительского подхода. Объясняя это ученику, можно использовать сравнение с человеческими голосами – более сильным мужским и более нежным женским (такое сравнение, кстати, вполне согласуется с «вокальной» трактовкой инструмента, о чем говорилось выше).

Важное свойство, присущее романтической музыке, – красочная характеристичность *разных тональностей*. Это проявлялось не только в выборе основной тональности произведения, но и в сопоставлениях (иногда неожиданных) разных тональностей внутри произведения. Часто этот прием был направлен не на подчеркивание контраста между образами, а на «перекрашивание», «переосвещение» одного и того же образа: композитор, оставляя тематический материал прежним, «сдвигал» его в другую тональность. Такое использование тональной краски особенно типично для музыки Грига. Встречаясь с подобным приемом, желательно обратить внимание ученика на то, как меняется характер музыки со сменой тональности. Здесь очень полезными могут быть словесные образные характеристики, связанные с явлениями природы, например: «Солнце взошло» или «Набежали тучи» и т. п. Оттолкнувшись от такого конкретного зрительного представления, ученик не только лучше почувствует смену колорита, но и сделает попытку найти адекватные исполнительские средства.

Одна из самых «загадочных» проблем фортепианного исполнительства, непосредственно связанная с музыкой эпохи романтизма, – проблема *rubato*. Множество верных, глубоких, тонких рассуждений на эту тему оставили нам крупнейшие пианисты прошлого, а также выдающиеся представители отечественной фортепианной школы – Г. Г. Нейгауз, А. Б. Гольденвейзер и др. «Темпо рубато, – констатирует Г. М. Цыпин, – едва ли не самое сложное из тех явлений, с которыми сталкивается практика музыкально-ритмического воспитания» [16, *95*]. В среде педагогов бытует довольно распространенное мнение о том, что ощущение временной выразительности – врожденное качество и что если природа не одарила им ученика, то учить этому бесполезно. Бесспорно, природная музыкальность, интуиция имеют очень большое значение, но утверждение о бесполезности попыток развить в ученике чувство выразительного, гибкого, свободного ритма представляется все же неверным. Отношение к музыкальному ритму как к мощному выразительному средству необходимо воспитывать в учениках постоянно и делать это уже на ранних стадиях обучения.

Огромную роль в этой работе играет формирование *слухового опыта*. Слушая много музыки, ученик постепенно начинает ощущать, а затем и осознавать выразительную сущность ритма. Поэтому очень важно, чтобы ребенок, занимающийся музыкой, посещал концерты, прослушивал пластинки. Чрезвычайно велико, а может быть и первостепенно, значение педагогического показа на уроке. Ученики (особенно маленькие) всегда склонны к подражанию, к копированию исполнительской манеры педагога. А это значит, что игре педагога следует быть безупречной во всех отношениях, и особенно сточки зрения *хорошего вкуса*. Мы упомянули об этом в связи с проблемой *rubato* потому, что владение музыкальным временем, ощущение меры ритмических отклонений от темпа – как раз та область, где указанное качество проявляется, пожалуй, в наибольшей степени.

Не умаляя огромной и даже ведущей роли музыкантской интуиции педагога, все же попытаемся сформулировать наиболее общие закономерности применения *rubato,* то есть отметим те случаи, когда отклонения от метра воспринимаются как уместные и естественные. Один из таких случаев, связанный с выразительным интонированием мелодии, в котором участвует временной фактор, уже освещен выше. Фактически, это тоже проявление *rubato*, и поскольку в его основе лежит интонационное строение мелодической линии, назовем его «*rubato от мелодии*». Очень часто отступления от темпа оказываются нужными для того, чтобы подчеркнуть особую выразительность отклонения или модуляции в другую тональность. Такое *rubato* связано с тонально-гармоническим планом произведения, поэтому его можно назвать «*rubato от гармонии*». Иногда небольшие торможения темпа бывают сопряжены с окончанием фраз, предложений, периодов, то есть с границами синтаксических единиц формы-структуры. Эту разновидность *rubato* обозначим как «*rubato от формы*». Конечно, невозможно «разложить по полочкам» все бесконечное богатство выразительных ресурсов гибкого музыкального ритма. Предложенная схема (как и любая схема в нашем деле), безусловно, грешит некоторой упрощенностью. Однако она все же может пригодиться педагогу в его практической работе.

Нелишне напомнить о том, что при любом *rubato* отклонения от метра не должны быть чрезмерными и что при этом как у исполнителя, так и у слушателя должно сохраниться ощущение единого темпа – в противном случае исполняемое произведение утратит свою цельность и стройность. Вспомним замечательное определение *rubato*, данное Листом: «Видите вы ветви, как они качаются, листья – как они колышутся и волнуются? Ствол и сучья держатся крепко: это и есть *tempo rubato*» [11, *76–77*].

В связи с *rubato* возникает проблема взаимоотношений мелодии и аккомпанемента. Широко известны слова Шопена о «капельмейстерской»

функции левой руки пианиста, играющей абсолютно метричный аккомпанемент, в то время как правая рука прихотливо и свободно «поет» мелодию. На наш взгляд, эту мысль не следует понимать чересчур буквально: думается, что правильнее было бы сравнить аккомпанирующую руку не с капельмейстером, а с чутким *концертмейстером*, который послушно следует за солистом-мелодией, приноравливаясь ко всем ее изгибам.

В эпоху романтизма коренным образом изменилось отношение композиторов к *педализации*, ставшей одним из важнейших выразительных средств пианистического искусства. О значении, которое придавали романтики педали, свидетельствуют крылатые слова крупнейшего представителя русского романтического пианизма Антона Рубинштейна, называвшего педаль «душой рояля». «В романтический период… – отмечает профессор Н. И. Голубовская, – применение педали усложняется, ее объединяющая роль, расширяющая диапазон одновременного звучания, все вырастает» [6, *16*]. Находки композиторов-романтиков в области фортепианной фактуры вызвали в жизни *новый принцип* педализации – так называемую *гармоническую педаль*. В основе этого принципа лежит следование педали не за сменой звуков мелодии, а за сменой гармоний, что заметно расширило ресурсы фортепиано, так как сделало возможным оставлять звучащим не только то, что непосредственно выдержано пальцами (например, бас и аккорды в Ноктюрне ор. 9 № 2 Шопена или бас и гармоническую фигурацию в Ноктюрне № 3 из «Liebesträume» Листа).

Принцип гармонической педализации стал и источником особой красочности, возникающей благодаря смешиванию на одной педали аккордовых и неаккордовых звуков, что создает необыкновенно поэтичную звуковую атмосферу, словно окутывая мелодию, набрасывая на нее тонкую и ажурную вуаль (характерный прием такого использования педали встречаем в «Утешении» № 3 Листа)[3]. К сожалению, некоторые педагоги опасаются подобной педализации, считая ее «грязной», и заставляя учеников непременно ее «вычищать». Однако такая «санитарная» (как иронически назвал ее профессор К. Н. Игумнов) педаль может лишить музыкальное произведение всей его прелести, разрушая образ, задуманный композитором, превращая прекрасную музыкальную «картину» в унылый и сухой «чертеж».

Хотелось бы, чтобы юные пианисты уже на школьном этапе обучения начинали осознавать и чувствовать *красочные* возможности педали – этого выразительного средства фортепиано. «Не столько учить педализации, сколько влюблять в нее следует с самого раннего детства», – пишет профессор Н. Е. Перельман [13, *14*]. Поэтому, конечно же, неправы те педагоги, которые не воспитывают в своих учениках такого отношения к педали, а порой и вовсе запрещают ею пользоваться. Им темпераментно возражал Г. Г. Нейгауз: «Педаль есть органическое, неотъемлемое, важнейшее, наряду с другими, свойство и качество фортепиано, и устранять ее *совершенно* – значит безжалостно оскопить его» [12, *180*].

Говоря о фортепианной красочности, достигаемой с помощью педализации, следует сказать несколько слов и о применении *левой педали*. На наш взгляд, желательно приучать учеников к использованию также и этого средства рояля – средства, обладающего специфическими, незаменимыми колористическими свойствами.

Романтические средства, с их яркой выразительностью и ясной образностью, позволяют воспитывать в будущих музыкантах такое необходимое качество как *артистизм*. Поведение пианиста за роялем имеет большое значение для восприятия его игры слушателями, и передовые музыканты поняли это давно. Так, еще в 1753 году Карл Филипп Эммануэль Бах писал: «Музыкант может тронуть сердце слушателя, только если сам преисполнен переживаниями… При такой игре неизбежна некоторая жестикуляция; это может отрицать лишь тот, кто в полной бесчувственности сидит у инструмента, как истукан. Некрасивые жесты вредны и неприличны; красивые же полезны, так как они помогают слушателям понять ощущения музыканта» [2, *296*]. Эту же мысль развивает и один из выдающихся российских пианистов-педагогов профессор С. Е. Фейнберг: «Вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо – все это мало способствует располагающему впечатлению» [15, *180*]. Конечно, и Бах, и Фейнберг имели в виду взрослых исполнителей, но элементарные основы артистического поведения на сцене необходимо прививать музыканту с детства. И большую помощь в этой работе может оказать открыто-эмоциональная, увлекающая музыка романтиков.

***

Итак, произведения композиторов-романтиков XIX века, будучи весьма популярными в репертуаре учеников детских музыкальных школ, являются прекрасным педагогическим материалом для формирования многих необходимых профессиональных навыков. Они пробуждают творческое воображение и фантазию детей, служат хорошей базой для воспитания потребности в интонационно осмысленном, эмоциональном исполнении музыкальных произведений, способствует осознанию выразительных функций гибкого музы-

[3] Примеры подобного отношения к педали можно встретить и в некоторых произведениях Бетховена (речитативы в репризе 1-й части Сонаты ор. 31 № 2, рефрен финала Сонаты ор. 53, середина Багатели ор. 126 № 4). Но если у Бетховена такие педальные приемы были дерзким экспериментом, то для романтиков красочное, смелое использование «смешивающих» педалей становится преобладающей нормой.

кального ритма, развивают слышание тембрового многообразия фортепиано, дают возможность научить певучему звукоизвлечению, позволяют заложить основы художественной педализации.

Все ли из этих навыков нужно прививать *всем* ученикам школ? В методической литературе и в печати уже давно высказывается мысль о необходимости дифференцировать школьные программы и требования, предъявляемые к ученикам, занимающимся в музыкальной школе для общего развития, и к тем детям, для которых музыка могла бы стать будущей специальностью (см. об этом, например [8, *19*]). Поскольку пока действует единая программа, решение этого вопроса, по-видимому, в каждом конкретном случае зависит от педагога. Настоящие рекомендации в первую очередь ориентированы, конечно, на работу с наиболее способными учениками, которые смогут продолжить музыкальное образование в училище, а потом, возможно, и в консерватории. Поэтому для них особенно важно и нужно овладеть азами профессионализма в музыкальной школе.

«Как трудно бывает научить аспиранта тому, чему его не научили еще до поступления в консерваторию!» – воскликнул однажды профессор Ленинградской консерватории И. А. Бруадо. Перефразировав слова известного музыканта, можно было бы сказать: «Как трудно бывает научить студента тому, чему его не научили еще до поступления в музыкальное училище!»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
2. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства игры на клавире // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – С. 281–297.
3. *Благой Д.* Образная речь педагога // Советская музыка. – 1966. – № 6. – С. 81–84.
4. *Буасье А.* Уроки Листа. – М.: Композитор, 1964.
5. *Бузони Ф.* [Комментарии] // Бах И. С. Клавир хорошего строя. – М.; Л.: Музгиз, 1941. – Ч. 1.
6. *Голубовская Н.* Искусство педализации. – М.; Л.: Музыка, 1967.
7. *Зетель И.* Кто учит музыке? // Советская Россия. – 1984. – 5 января.
8. *Кирсанова В.* Каток или скрипка? // Советская культура. – 1963. – 26 марта.
9. *Коган Г.* Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Советская музыка. – 1975. – № 11. – С. 94–96.
10. *Мильштейн Я.* Советы Шопена пианистам. – М.: Музыка, 1967.
11. *Мильштейн Я.* Ф. Лист. – М.: Музгиз, 1956.
12. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музгиз, 1958.
13. *Перельман Н.* В классе рояля. – Л.: Музыка, 1975.
14. *Ройзман Л.* Спрашивают педагоги-практики // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 25–67.
15. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965.
16. *Цыпин Г.* Обучение игре не фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT AUTHORS

Дайч Владимир Самуилович – заслуженный артист России, профессор, зав. кафедрой специального фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Daych Vladimir Samuilovich – Honoured Artist of Russia, Professor, Head of Piano Department of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Корниенко Марина Сергеевна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Kornienko Marina Sergeyevna – student of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Лобзакова Елена Эдуардовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Lobzakova Elena Eduardovna – Candidate of Art Study, Associate Professor of History of music Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatiore (Academy)

Ляхович Артем Владимирович – лауреат международных конкурсов, преподаватель специального фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского и Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра (Украина)
Lyakhovich Artem Vladimirovich – Laureate of international competitions, piano teacher of National Music Academy of the Ukraine named after P.I.Tchaikovsky and Kiev Music Institute named after R.M.Glier (the Ukraine)

Надлер Светлана Владимировна – преподаватель Таганрогского музыкального колледжа
Nadler Svetlana Vladimirovna – teacher of Taganrog Music College

Панкратова Ольга Владимировна – преподаватель Российской академии музыки им. Гнесиных, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Pankratova Olga Vladimirovna – teacher of Russian Gnesin Academy of Music, applicant for the degree of Candidate of Art Studies of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Реченко Мария Владимировна – зав. теоретическим отделением Ставропольского колледжа искусств, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Rechenko Mariya Vladimirovna – Head of Theory of Music Department of Stavropol Art College, applicant for the degree of Candidate of Art Studies of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Рудиченко Татьяна Семеновна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Rudichenko Tatyana Semenovna – Doctor of Art Studies, Professor of History of Music Department of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Ткаченко Евгения Александровна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Донского педагогического колледжа (Ростов-на-Дону), соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
Tkachenko Evgeniya Alexandrovna – teacher of music and theoretic subjects of Don Pedagogical College (Rostov-on-Don), applicant for the degree of Candidate of Art Studies of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy)

Цукер Анатолий Моисеевич – заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, председатель Ростовского отделения Союза композиторов России
Zuker Anatoly Moiseyevich – Honoured Worker of Arts of Russian Federation, Doctor of Art Studies, Professor, Head of History of Music Department, Chairman of Dissertation Council of Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (academy), Chairman of Rostov Department of the Union of Composers of Russia

ПРАВИЛА ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо:

1. Составить по нижеследующей форме «Сведения об авторе» и приложить к статье отдельным файлом

- **на русском и английском языках:**

Фамилия_____
Имя_____
Отчество_____
Ученая степень и звание_____
Место работы (учебы), занимаемая должность_____
Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес)
_____

- **на русском языке:**

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

2. Составить аннотацию и ключевые слова (от 3 до 10 слов) на русском и английском языках.

3. Все материалы необходимо направлять на электронный адрес: riocons@mail.ru с пометкой для «Южно-Российского музыкального альманаха».

4. Полученные статьи регистрируются, рецензируются и, в случае положительной оценки, публикуются в соответствии с установленным очередным порядком.

5. Оформление статьи:

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. л.), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом N 12, Times New Roman; текст не форматируется, т. е. не имеет табуляций, колонок и т. д.

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, 23].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru.

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

1. Рудиченко Т. Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 3–8.

Статья или материалы из Интернета:

2. Корниенко М. Авангард на дефиле [Электронный ресурс] // Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова: Официальный сайт. URL: http://rostcons.ru/library_r/stud_147.htm.

Статья из сборника статей:

3. Фролов С. Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве : сб. ст. / ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 11–21.

Монография:

4. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.

Учебное пособие:

5. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : [учеб. пособие]. – М.: Владос-Пресс, 2007. – (Учебное пособие для вузов).