

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

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ  
2013'2 (13)  
SOUTH-RUSSIAN  
MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура  
Юга России

Проблемы  
музыкальной науки

Исполнительское  
искусство

Проблемы  
музыкального театра

Музыка в мире искусств

Подписной индекс  
в каталоге  
«Роспечать»  
**79315**

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

Учредитель и издатель:  
ФГБОУ 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, заведующая редакцией –  
кандидат искусствоведения, доцент  
Елена Юрьевна Андрющенко

Ответственный секретарь, технический редактор  
Влада Евгеньевна Наинова

Корректор – старший библиограф РГК  
Константин Анатольевич Жабинский

Редакционная коллегия

А. М. Цукер, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. С. Рудиченко, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. В. Франтова, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. Ф. Шак, докт. иск., проф. (Краснодар)

П. С. Волкова, докт. филос. наук, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Е. В. Показанник, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)

Н. А. Мещерякова, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)

Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)

М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)

М. Г. Раку, канд. иск., доц. (Москва)

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц.

Верстка В. А. Козяков

Обложка А. А. Селицкий

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

E-mail: riocons@mail.ru

www.rostcons.ru

Подписано в печать 29.12.2013. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500.

Отпечатано в типографии  
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

*Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.*

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или  
частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письмен-  
ного 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 MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

<i>E. Уринсон. Фольклорный балет «Тихий Дон» Л. Клиничева: принципы музыкальной характеристики и вопросы тематизма. Публикация и комментарии К. Жабинского; вступительная статья Т. Франтовой.....</i>	4
<i>E. Urinson. The folklore ballet «The Quiet Don» by L. Klinichev: the principles of musical characteristic and the problems of thematism. The publication and comments by K. Zhabinsky; introductory article by T. Frantova</i>	
<i>E. Клиничева, Н. Чаленко. Донская казачья песня в творчестве Леонида Клиничева (на примере хоровых обработок) .....</i>	12
<i>E. Klinicheva, N. Chalenko. Don Cossack Song in the works by Leonid Klinichev (on example of the choral arrangements)</i>	
<i>A. Дорошенко. Шахтинский музыкальный колледж глазами ростовчан .....</i>	16
<i>A. Doroshenko. Shachty college of music in Rostov resident's opinion</i>	
<i>T. Овчинникова. Памяти маэстро (о творческой деятельности В. Гончарова) .....</i>	22
<i>T. Ovchinnikova. In memory of maestro (about V. Goncharov's creative activity)</i>	
<i>A. Черкесова. Свадебный обрядовый комплекс кумских ногайцев .....</i>	29
<i>A. Cherkesova. Wedding ritual complex of Kuma Nogais</i>	

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

<i>M. Караманова. Проблемы концепции и жанровых взаимодействий в Литургии «Оплаканный ветром» Г. Канчели .....</i>	37
<i>M. Karamanova. The problems of conception and genre interactions in G. Kancheli's Liturgy «Mourned over the Wind»</i>	
<i>I. Гребнева. Специфика и формы проявления модуса игры в concerti grossi А. Корелли.....</i>	45
<i>I. Grebneva. Specific character and forms of manifestation of the modus of playing in A. Corelli's Concerti Grossi</i>	

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

<i>E. Лубянaya. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, эксперименты .....</i>	50
<i>E. Lubyanaya. Piano in jazz on the border of the XX–XXIst centuries: traditions, novations, experiments</i>	
<i>A. Тихонравова. Гармонические возможности русской семиструнной гитары .....</i>	55
<i>A. Tikhonravova. Harmonic possibilities of the Russian seven-string guitar</i>	

## ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Г. Калошина, А. Предоляк. Проблема концепции и симфонизм в опере «Моисей и Аарон» А. Шенберга.....	60
G. Kaloshina, A. Predolyak. The problem of conception and symphonism in A. Schoenberg's opera «Moses and Aron»	
T. Кондрат'ева (Киценко). Лейтгармония в балете «Каменный властелин» В. Губаренко как один из формообразующих факторов гармонии.....	75
T. Kondrat'yeva (Kitsenko). Leit-harmony in the ballet «The Lord of Stone» by V. Gubarenko as one of the formative factors of harmony	
K. Жабинский. Неоконченная опера «Монна Ванна» и современные проблемы творческого наследия С. Рахманинова.....	80
K. Zhabinsky. The unfinished opera «Monna Vanna» and contemporary problems of S. Rachmaninov's creative legacy	
B. Мовчан. Либретто «Гамлета» А. Тома как «извращенный Шекспир»: объективная реальность или музыковедческий миф?.....	85
V. Movchan. Libretto of the «Hamlet» by A. Thomas as «perverted Shakespeare»: objective reality or musicological myth?	

## МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

E. Андрущенко. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла .....	93
E. Andruschenko. Musical theatrical projects by A. Lloyd-Webber on a cinema screen: about some transformations of the author's conception	
T. Шак, Ю. Цицишвили. Музыка Игоря Корнелюка в жанре экранизации .....	97
T. Shak, Y. Tsitsishvili. Music by I. Kornelyuk in the genre of the screen adaptation	
Сведения об авторах .....	102
Information about authors	
Правила оформления и публикации статей.....	105

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

---

---

*E. Уринсон*

### ФОЛЬКЛОРНЫЙ БАЛЕТ «ТИХИЙ ДОН» Л. КЛИНИЧЕВА: ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ВОПРОСЫ ТЕМАТИЗМА

---

---

*E. Urinson*

### THE FOLKLORE BALLET «THE QUIET DON» BY L. KLINICHEV: THE PRINCIPLES OF MUSICAL CHARACTERISTIC AND THE PROBLEMS OF THEMATISM

В статье представлено авторское толкование балета «Тихий Дон» Л. Клиничева как фольклорного произведения. Особое внимание уделено интонационно-тематическим связям балета с донскими народными песнями и музыкальным характеристикам главных действующих лиц. Во вступительной заметке подчеркнута бесспорная значимость исследовательской и просветительской деятельности Е. Уринсона применительно к музыке ростовских композиторов.

*Ключевые слова:* Л. Клиничев, балет «Тихий Дон», М. Шолохов, фольклорный тематизм, музыкальная характеристика.

The author's interpretation of the ballet «The Quiet Don» by L. Klinichev as folklore composition is presented in the article. A special attention is paid to intonation and thematical connections of this ballet with Don folk song and musical characteristics of the main personages. The introductory essay notes weightily importance of E. Urinson's research and enlightenment activities conformly to music by Rostov composers.

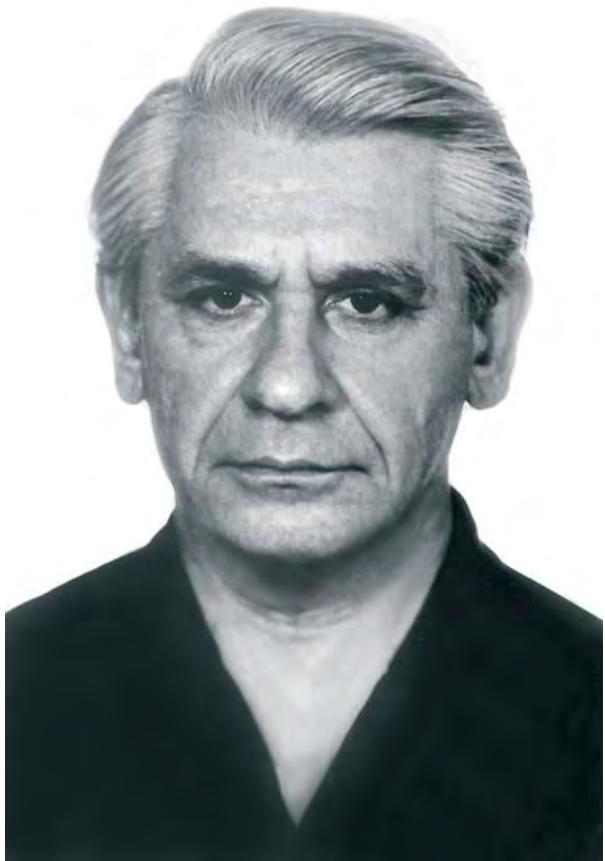
*Key words:* L. Klinichev, ballet «The Quiet Don», M. Sholochov, folklore thematism, musical characteristic.

**А**втор публикуемой статьи – ростовский музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель Евгений Григорьевич Уринсон (1936–1994) – не столь уж хорошо известен молодому поколению, чей путь в музыкальном искусстве начался на рубеже XX–XXI столетий или позднее. Учитывая это, представляется необходимым предварить настоящую публикацию краткой биографической справкой.

Е. Г. Уринсон родился в г. Каменске-Шахтинском (ныне относящемся к Ростовской области). Его отец, Григорий Израилевич, с первых дней Великой Отечественной войны был мобилизован и погиб на фронте в 1942 году. Матери, Анне Никитичне, о которой Евгений Григорьевич преданно заботился до конца своих дней, довелось пережить сына. Детские годы Е. Г. Уринсона прошли в Майкопе. По окончании школы, решив посвятить себя музыке, он отправился в Ленинград, где окончил музыкальное училище

(как пианист и теоретик), а затем и консерваторию (по специальности «музыковедение», научный руководитель – М. С. Друскин).

Начало профессиональной деятельности Е. Г. Уринсона было связано с Владивостоком. Он преподавал теоретические дисциплины в местном музыкальном училище (1961–1963) и, со дня основания, в Дальневосточном институте искусств (1963–1970), где на протяжении 1966–1970 годов заведовал кафедрой теории и истории музыки; одновременно обучался в заочной аспирантуре Ленинградской консерватории у П. А. Вульфиуса. Переселившись в Ростов-на-Дону (1970), Евгений Григорьевич без малого четверть века работал на кафедре теории музыки и композиции музыкально-педагогического института (позднее – Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова), с 1970 по 1987 годы в должности доцента: читал курс анализа музыкальных произведений, руководил дипломными работами.



Е. Г. Уринсона с полным основанием можно было назвать ключевой фигурой в музыкально-общественной жизни донского региона. Он – один из наиболее активных членов областной организации Союза композиторов (возглавлял музыковедческую секцию, избирался в состав правления, был заместителем председателя), член художественного совета Ростовского театра музыкальной комедии и совета Молодежного музыкального клуба, организатор и руководитель городского Клуба филонистов. Нужно заметить, что деятельности Евгения Григорьевича в различных сферах музыкального просветительства сопутствовал безоговорочный успех: более двух десятилетий он вел филармонические концерты и радиопередачи, публиковал в донских газетах многочисленные статьи, рецензии и заметки по актуальным проблемам музыкальной жизни... Своебразной кульминацией этой деятельности явились первые постсоветские годы (1992–1994), на протяжении которых Е. Г. Уринсон занимал должность директора Ростовского академического симфонического оркестра<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Более подробная характеристика многогранной научно-творческой деятельности Е. Г. Уринсона в Ростове-на-Дону приводится на страницах обстоятельного очерка, принадлежащего автору данной заметки (см.: [5]) (Примеч. ред.).

У коллег Евгения Григорьевича порой складывалось впечатление, что научно-исследовательская работа не принадлежит к числу наиболее существенных, значимых для него амплуа. Список научных статей, представленных Евгением Григорьевичем на кафедру и хранящихся ныне в рукописном фонде библиотеки Ростовской консерватории, исчерпывается десятком наименований. Лишь немногие из упомянутых рукописей удостоились публикации при жизни автора. Но и сегодня любой компетентный читатель, обратившийся к научному наследию Евгения Григорьевича, подтвердит: в неизданных текстах о творчестве В. А. Моцарта, И. Брамса, И. Стравинского явственно ощущим «почерк» подлинного мастера аналитических штудий, органично сочетающих в себе острую наблюдательность и глубину обобщений.

Сказанное в полной мере относится и к статьям Е. Г. Уринсона, посвященным музыке ростовских композиторов<sup>2</sup>. Он фактически явился первопроходцем, еще в 1970-е годы рассматривавшим произведения А. Артамонова, Л. Клиничева, А. Кусякова как полноценный художественный материал для теоретико-аналитических изысканий самого высокого уровня. И в том, что сочинения композиторов Дона все чаще привлекают внимание современных исследователей (включая диссертационные труды), безусловно, есть и заслуга Е. Г. Уринсона. Его интерес к подобной музыке, рождающейся «здесь, сегодня и сейчас», никогда не был отстраненно-созерцательным: Евгения Григорьевича по-настоящему волновали произведения, о которых он размышлял в контексте актуальных проблем теоретического музыкознания. Это высокое волнение, несомненно, передается и читателю, открывающему для себя труды Е. Г. Уринсона в новую историческую эпоху.

Татьяна Франтова  
Tatyana Frantova

Два эпиграфа, подобно эпическому зачину, открывают «Тихий Дон» М. Шолохова – и оба взяты писателем из старинных казачьих песен. Народная песня пронизывает всю художественную ткань романа. Она звучит в устах его героев. Становится основой авторского комментария. Песня, возникающая по ходу романа, так же естественно, как в жизни, погружает нас в гущу народного быта, позволяет со всей непосредственностью представить его колоритные детали. Она зримо живописует обычаи, нравы, характеры. Доносит голоса природы и, кажется, дыхание самой жизни.

<sup>2</sup> Две из упомянутых статей были опубликованы в 1970–1980-х годах (см.: [4; 6]) (Примеч. ред.).

С народной песней во многом был связан и путь Л. Клиничева к музыкальному воплощению шолоховской эпопеи. Конечно, создавая в начале 1960-х годов «Симфонические картины по Н. Гоголю»<sup>3</sup>, молодой композитор, тогда еще студент консерватории, не мог предполагать, что тема заключительной части сюиты («Русь-тройка») потребует своего продолжения. В балете «Тихий Дон» композитор вернулся к столь удачно найденной когда-то теме, соединившей в себе широту русского напева и плакатную обобщенность, могучую потенцию симфонического тезиса. Тема «Руси-тройки», трансформировавшись в «тему Октября», стала одной из главных образных сфер балета, основ его интонационной драматургии.

Балет «Тихий Дон» как бы сфокусировал в себе наиболее значимые смысловые мотивы и музыкальные образы, идеи, которые волновали композитора на различных этапах его творчества, предшествовавших созданию балета (основная работа над ним проходила в первой половине 1980-х годов).

Так, в ряде произведений Л. Клиничева складывается характерный для его балетных адажио тип лирики с ее народно-песенным мелосом, плавной грацией девичьих хороводов, длительным вариантым развертыванием диатонических попевок, создающим целую гамму эмоциональных оттенков. Лирику такого рода мы находим, например, в № 2 («Полный месяц встал над лугом») из хорового цикла на стихи А. Блока (1974), а также во II части Третьего струнного квартета (1977), материал которой использован в одном из эпизодов «Свадьбы» – «Хороводе» (II картина балета)<sup>4</sup>. В I части этого же квартета проступают очертания еще одной темы, занимающей важное место в драматургии балета, – церковного православного песнопения «Вечная память».

В произведениях, предшествующих созданию балета, композитор очерчивает и круг интонаций, которые составят основу трагической сферы «Тихого Дона». Одним из важных элементов этой сферы является «тема трагического

<sup>3</sup> На рубеже 1970–1980-х годов Л. Клиничев вновь обратился к этому произведению, создав вторую редакцию «Картины». Она получила название «Сюита для симфонического оркестра по произведениям Н. Гоголя» (Примеч. ред.).

<sup>4</sup> Публикуемая статья датирована 1990 годом. К этому времени были известны 2 редакции партитуры «Тихого Дона» – трехактная (авторская) и двухактная (с купюрками и композиционными изменениями, подготовленная Н. Боярчиковым для постановки в Ленинграде). Последующие аналитические комментарии основываются на более полном трехактном варианте балета (Примеч. ред.).

предчувствия». Впервые мы слышим ее в «Молитве» из хорового Концерта на стихи М. Лермонтова, посвященного памяти матери композитора (1978). Наконец, в последней части вышеупомянутого блоковского цикла – «Голос молчал» – проступает прообраз финала балета. Герой цикла, пройдя дорогой жизненных сkitаний, мечтает об успокоении, о родном приюте. Путь к нему долг, труден, и лишь в неясной дали брезжит надежда: «Дорога моя тяжела, далека, / Но песня мой спутник и друг». Такой же сосредоточенной тишиной завершает свое повествование Клиничев и в балете: «тема трагического предчувствия» глухо звучит в низком регистре, сменяясь музыкой, вызывающей ассоциации с образом простора, дали. Вспоминаются последние строчки шолоховского романа: «...вот и сбылось то немногое, о чем бесконными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» [8, 395].

Важно отметить, что в формировании трагического тематизма балета велика роль интонационного строя народной песни. Прообраз такого решения можно обнаружить в одном из ранних сочинений Клиничева – его второй «Донской поэме»<sup>5</sup>. Сходные интонации образуют одну из главных тем балета, которую можно назвать «темой рока». Она вырастает из мелодии протяжной лирической песни «На восходе солнца красного повстречался коршун с вороном».

Именно здесь, в области фольклорного песенного материала, интенсивнее всего происходило накопление музыкального материала будущего балета. Работа эта началась во время фольклорных экспедиций, которые Клиничев организовывал и в которых активно участвовал на рубеже 1960–1970-х годов. Трудно сказать, что представляло для композитора, незадолго до этого поселившегося в Ростове, большее значение – собранный фольклорный материал или непосредственное знакомство с краем, где протекало действие романа Шолохова, с людьми, бытом, обычаями, природой Дона. Впечатления эти оказались для будущего автора балета неоценимыми<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Здесь и далее упоминаются «Донские поэмы» для хора и симфонического оркестра: Первая (1970), Вторая («Донская былина», 1971) и Третья («1812 год», 1973. – Примеч. ред.).

<sup>6</sup> Итоги названных экспедиций, а также индивидуальные особенности хоровых миниатюр, которые создавались Л. Клиничевым на донском фольклорном матери-

Вскоре появились и первые творческие результаты, связанные с преломлением донского фольклора, упомянутых впечатлений и давшие впоследствии толчок к возникновению соответствующих образов балета. Так, из интонаций свадебной песни «Ты Егорушка, Егор», положенной в основу первой «Донской поэмы» (1970), родилась главная тема II картины балета – «Свадьба». Плясовая же песня «Казаки в Польше», вошедшая в третью «Донскую поэму» («1812 год»), была использована композитором в заключительном номере IV картины балета – «Бой с австрийцами».

Неоднократно обращаясь в «Тихом Доне» к фольклорным источникам, Клиничев применяет различные методы их претворения. Так, в отдельных случаях наблюдается прямое цитирование народных мелодий. Последнее обычно характерно для жанровых сцен, иллюстрирующих те или иные моменты внешнего действия. Назову, к примеру, марш из I картины, рисующий возвращение казаков со сборов, а также сцену строевой подготовки из IV картины, где звучит мелодия подлинного строевого казачьего марша «Всадники, други, в поход собирайтесь».

В сцене строевой подготовки используется и другая цитата – гимн «Боже, царя храни». Это указывает на еще одну функцию цитаты в балете, заключающуюся в своего рода комментировании происходящего. Цитируемая мелодия в этом случае обычно проходит контрапунктом к основной теме, неся в себе тот или иной подтекст, что требует и соответствующей интерпретации указанной мелодии. Таков, например, иронически-готескный комментарий в сцене «Вакханалия белых» (VII картина), возникающий благодаря вплетению в музыкальную речь «огрубленной» мелодии песни «Ах, мороз, мороз».

При всей простоте подобных приемов, не свободных от опасности лобового иллюстративного решения (опасность эта подчас дает о себе знать и в характеризуемом балете), их драматургические возможности могут оказаться весьма значительными. В композиционно-драматургической структуре «Тихого Дона» большую роль играют различного рода «арки», образующие развитую систему вариантов повторов, в том числе связанных с жанровой вариантностью. Укажу в качестве примера на «арку», переброшенную от упомянутой сцены строевой подготовки к сцене «Похороны Петра» из VII картины. Родство этих сцен основывается

але, более подробно освещены в статье Е. Клиничевой и Н. Чаленко, публикуемой в настоящем выпуске «Альманаха» (Примеч. ред.).

на однотипном контрапунктическом сочетании жанров марша и гимна. Но сфера марша в «Похоронах Петра» переосмыслена – здесь звучит траурный марш, отчего меняется и смысловая направленность цитируемого гимна, равно как выявляется комментирующая функция данной драматургической параллели.

Этот пример показателен и с точки зрения обобщающего значения, которое может приобретать метод цитирования. Благодаря ему «Похороны Петра» перерастают рамки локального сюжетного эпизода и наделяются широким символическим смыслом – обличения бессмысленной войны и трагического крушения старого мира.

Претворение фольклорного материала в жанрово-лирических сценах балета также имеет свои особенности. Когда композитор прибегает здесь к цитированию народных напевов, оно отличается более свободным характером. Так, во второй теме «Казачьего перепляса» (I картина) используются начальные попевки свадебной песни «Ты воспой в саду, соловейко», однако напев развивается в несколько ином, по сравнению с оригиналом, мелодическом направлении. Аналогичным образом цитируется и другая мелодия – «Туман яром при долине», составляющая основу первого адажио Аксиньи и Григория (в I картина): помимо свободного мелодического продолжения первых фраз свадебной песни, в ней иначе расставлены ритмические акценты, изменен темп. В теме же первого эпизода рондальной композиции «Свадьбы» мелодия еще одной свадебной песни «Виноград я садила» как таковая отсутствует – сразу дана вариация на соответствующую тему.

Наряду со свободным цитированием, композитор использует и прием жанрового цитирования, создавая собственные мелодии по типу фольклорных. В качестве примера назову тему Петра из второго эпизода «Свадьбы», обобщающую характерные черты народных шуточных плясовых жанров.

Прибегая к упомянутым традиционным приемам претворения фольклорного материала, композитор стремится не только сохранить жанровую и мелодическую целостность народных образов. Речь идет о максимально непосредственной передаче выразительности народно-песенного стиля как основы прочтения шолоховской эпопеи.

Решению перечисленных задач должны способствовать и более активные формы преобразования фольклорных элементов. В этом отношении показательны ведущие темы балета, призванные охватить многозначное содержание, дать емкие музыкальные характеристики

## Музыкальная культура Юга России

---

действующих лиц, ситуаций, идей, стать основой темообразования и симфонического развития в балете.

Об одной такой теме уже шла речь. «Тема Октября» впервые появляется в VI картине, но исподволь подготавливается интонационным строем предшествующих тем. Начиная же с VI картины, «тема Октября» приобретает опорное смысловое и композиционное значение: ряд ее проведений образует своего рода распределенный динамический вариационный цикл, который охватывает последующие VII и VIII картины.

Еще две лейттемы экспонируются во вступлении к балету. Смысловой диапазон первой из них весьма обширен – это и тема судьбы Григория, и тема народа (а также испытаний, выпавших на его долю), и тема, символизирующая драматические коллизии балета в целом.

Столь же объемна по своему смыслу вторая тема – тема простора, воли, рождающая ассоциации и с донским пейзажем, и с образом казачьей вольницы. Тема, выражающая размах, щедрость народной души. Тема мира, того – вспомним еще раз заключительные строки шолоховского романа – огромного, сияющего под солнцем мира, родство с которым не перестает ощущать Григорий.

Обе темы,озвучные двум песенно-поэтическим эпиграфам романа и соотносимые с различными смысловыми гранями указанных эпиграфов, могут быть названы «темами Дона» – в широком значении данного определения. При этом каждая тема наделена в балете собственной драматургической функцией.

Три названные авторские темы объединены бесспорной общностью фольклорных жанровых истоков – подразумеваются донская и, шире, южнорусская протяжная песня с ее вольным мелодическим развертыванием, богатством ладовых градаций, искусственным, бесконечно разнообразным плетением ритмического узора. В то же время каждой из упомянутых тем присущ особый жанровый профиль. Так, первая тема восходит и к строевым казачьим песням, и к песенности эпически-повествовательного склада. Не лишенная оттенка эпического повествования, вторая «тема Дона» принадлежит сфере собственно протяжных лирических песен. Наконец, в «теме Октября», символизирующей вздыбленную, устремленную вдаль Россию, можно распознать черты крестьянской молодецкой песни.

Жанровой многозначности главных тем балета соответствуют богатство их внутреннего интонационного строя, разнообразие соответ-

ствующих элементов, способных к дальнейшему развитию. В этом плане особенно велики потенции первой «темы Дона». И масштабы ее воздействия на процесс темообразования в балете, и образно-смысловая значимость как бы соотносятся с функцией главной темы произведения.

Темообразующую роль приобретают самые различные элементы указанной темы – пунктирная ритмика и характерные интонации со сдвигами ладовых опор, сочетаниями специфических оборотов натурального, фригийского, дорийского звукорядов, и определенные формы мелодического движения, наряду с волнообразным профилем темы в целом. Существенным оказывается и сочетание напевного, декламационного и маршевого начал, характерное для рассматриваемой темы.

Аналогичные элементы, прорастающие в дальнейшем течении музыки, содержат и остальные лейттемы балета. В то же время три названные темы образуют единый интонационный комплекс на основе как типовых особенностей народно-песенной стилистики (прежде всего, разнообразно обыгрываемых трихордовых попевок), так и ряда индивидуальных признаков. Это позволяет рассматривать лейттемы балета как единый темообразующий комплекс произведения<sup>7</sup>.

В известной мере к упомянутому комплексу относятся еще две темы, экспонируемые во вступлении и также имеющие фольклорное происхождение. Одна из них – тема хорала «Вечная память»: символ патриархального мира, олицетворение его непреклонного нравственного закона и, одновременно с этим, предзнаменование скорой гибели. Подобно предзнаменованию, звучит и вторая тема, выдержанная в характере народного причита и воспринимаемая в контексте балета как «тема одиночества» (выше она именовалась «темой трагического предчувствия»).

Обе характеризуемые темы интонационно связаны с главной темой. При этом для выразительного облика темы хорала особенно важна ее поступенно-восходящая начальная интонация – она как бы развивает заданный мелодический импульс главной темы (именно указанный импульс будет существенным для тем Наталии, безусловно родственных теме хорала в смысловом отношении).

<sup>7</sup> В числе указанных лейттем должна рассматриваться и «тема Октября», предшествовавшая всему тематизму балета и несомненно учитывавшаяся композитором при формировании данного тематизма, хотя по своему положению в циклическом произведении она является скорее итоговой, результирующей.

Тема же «трагического предчувствия», как и некоторые другие темы балета, вытекает из ниспадающих интонаций главной темы (в частности, из заключительной попевки с никнущими секундовыми «вздохами», ограниченной диапазоном тонической квинты)

Фольклорная природа тематизма балета «Тихий Дон» определяет все стороны его стилевого решения – особенности музыкальных характеристик, принципы формирования лейтмотивной системы и образно-тематической структуры балета, тип симфонизма (последний принято определять как песенный), логику драматургии.

«О человеке – как о народе! Любой из героев есть частица народной жизни, по-своему – носитель народной психологии» [2, 53]. Претворение музыкальными средствами данного тезиса, полагаемого в основу поэтики шолоховского романа, сопряжено, как явствует из вышесказанного, с широкой опорой на фольклорный материал. При этом особое значение приобретает определенный фольклорный (а также бытовой) жанр, который, как правило, воспроизводится композитором в более или менее целостном виде. Избранный жанровый ракурс, типизирующая роль жанра – такова основа для создаваемых образов балета, олицетворяющих, по замыслу композитора и в соответствии с шолоховским методом типизации, определенные начала народного мировосприятия, народной жизни. Последующая эволюция упомянутых образов также связана прежде всего с жизнью жанра, его движением. Представляется необходимым рассмотреть этот аспект образно-тематической структуры балета, во многом определяющий стилистическое своеобразие данного произведения.

Свадебная лирическая «Туман яром при долине», звучащая в начале первого адажио Григория и Аксиньи, становится не только тематическим зачином, но и главным жанровым истоком характеристики Аксиньи. Из обобщающих жанровых свойств народного напева, в котором слышатся «...и плавная поступь девичьей красоты в хороводах... и столько любования и красования здоровьем и жизнью» [1, 31], происходит эмоционально полнокровный и гармоничный образ героини – «естественного человека», являющегося как бы частью самой природы, олицетворением поэтического начала народного бытия.

В том же поэтизирующем жанровом ключе выдержаны любовная лирика Аксиньи и Григория. Примечательно, что отправным моментом тематического развития этих любовных дуэтов, во многом определяющим их эмоционально-

образный строй, служат темы одной жанровой сферы – лирических женских свадебных песен, девичьих хороводов, которые отражают самую поэтичную, светлую сторону народного мировосприятия. Такова и главная тема адажио Григория и Аксиньи, венчающего I действие балета, – еще одна тема любви. По своему интоационному строю («тетрахорд в сексте», образованный попевками в диапазоне большой терции с прибавленной снизу квартой) она соответствует напевам так называемого «летнего» звукоряда (понятие, введенное Ф. Рубцовым; см.: [3, 101]). Выразительность последних характеризуется вполне определенными эпитетами – «солнечная», «светлая», «яркая», «летняя».

Крестный путь Аксиньи отмечен в музыкальной драматургии балета двумя жанровыми вехами. Об одной из них упоминалось выше: это «тема рока», выросшая из протяжной лирической песни «На восходе солнца красного повстречался коршун с вороном». В авторской модификации народной песни подчеркнуты черты скорбного повествования, суровой эпичности. Другая веха соотносится с жанровой сферой причета, плача. Она объемлет целый тематический ряд, формирующийся и постепенно разрастающийся, начиная со сцены «Одиночество Аксиньи» (V картина). От светлой, «летней» свадебной лирической через горестно-повествовательную протяжную лирическую к трагической экспрессии плача – таков жанровый цикл повествования о судьбе Аксиньи, любви Григория и Аксиньи, их общей судьбе.

Иной принцип жанрового решения избирает композитор, рисуя портрет Натальи. Здесь сразу обозначается полярность двух жанровых сущностей, противоречиво сочетающихся в музыкальной характеристике героини, – ритуально-обрядового «Плача невесты» и лирической стихии, в которой ламентозная ариозность соединяется с трепетно-порывистой вальсовостью. Так очерчиваются нравственные и психологические основы образа Натальи, олицетворяющей вечно женственное начало жизни и, вместе с тем, – верность этическим установлениям патриархального уклада. Духовная стойкость и жертвенность, порыв и скованность соединяются в чувстве Натальи. Экспозиция ее образа дана в рамках свадебного обряда, символизирующего идею жизни как ритуала. Иными словами, жизненный процесс героини подчинен незыблемым законам рода, сложившимся в народном мировосприятии.

Особенно широка и многозначна жанровая палитра музыкальной характеристики Григория. Она охватывает жанровые элементы, на которые опирается композитор, создавая

портреты Аксиньи и Натальи, прослеживая их судьбы, неотделимые от судьбы самого Григория<sup>8</sup>. Подобной многогранности способствует и то обстоятельство, что в партии главного героя почти отсутствуют сцены-монологи и его характер, чувства и мысли раскрываются по преимуществу в дуэтах с Аксиньей или Натальей, а также в массовых сценах. Упомянутое решениеозвучно тому, как Григорий изображен в романе. Зачастую главный герой «раскрывается» через отношение к нему окружающих, в словах и действиях которых Григорий находит отзвук своих чувств и поступков. Так и в балете: вслушиваясь в звучание первого адажио (встреча Григория и Аксиньи) – в прозрачные звоны вступления с его ясными красками лазоревого утра, в плавное, завораживающее течение песни «Туман яром при долине», в мажорный вариант темы Григория, мускулистой и лихой, а затем в венчающую адажио новую лирическую тему-признание (еще один вариант темы Григория), мы рисуем в воображении облик главного героя в молодости, запечатленный на страницах романа: прямодушный, цельный, общительный, наделенный казачьей удалью и песенной душой. Разумеется, и начальный, и последующие дуэты с Аксиньей – прежде всего ее мир, пронизанный всепоглощающей и все прощающей любовью. Но это и мир Григория, где он всегда прав, всегда праведен, – неизменно прежний Григорий Мелехов, сильный, открытый, честный.

Столь же существенны для раскрытия психологической сути главного героя и его дуэты с Натальей: свет и тени, которые исходят от музыки, характеризующей героиню, падают на фигуру Григория, отражаясь в нем и душевной мукой, и сознанием долга, и чувством утешения.

Жанрово-тематическая палитра музыкальной характеристики Григория отражает, как видим, все многообразие связей главного героя с другими персонажами, ситуациями, в которых он оказывается, проходя свой путь жизненных испытаний, с теми или иными сторонами казачьего быта, окружающей действительности. Тема Григория (будем называть ее так, учитывая, однако, зафиксированный ранее широкий спектр значений этой темы) предстает в виде военного казачьего сигнала, угадывается в очертаниях казачьего строевого марша, в мелодиях плясовой, что танцуют на свадьбе

подвыпивший Петро и Дарья, или вальса, звучащего в доме казачьего офицера Листницкого.

Гротеско-танцевальный вариант темы Григория представлен в деформированной теме мазурки из сцены насилия казаков над Франей и избиения Григория, а также в эпизоде драки на свадьбе в сцене «Новочеркасск. Вакханалия белых». Другой пример аналогичной гротеско-жанровой трансформации – «тема нашествия» в сцене «Бой с австрийцами».

Приведенный выше перечень жанровых вариантов темы Григория свидетельствует о значительном смысловом диапазоне, что позволяет с полным основанием назвать ее «темой Дона» – столь широко охватывает указанная тема и разнообразные сюжетные коллизии романа, и различные планы повествования, и повороты человеческих судеб. При этом на всем протяжении балета сохраняется основополагающее значение исходного жанрового комплекса – главной темы произведения.

Тема эта (наряду с ключевыми темами Аксиньи и Натальи) – превосходный пример мастерства композитора в создании портретной характеристики. Пластичность в изображении внутреннего состояния героя сочетается здесь с выявлением специфических черт, живописных подробностей, изобразительных деталей его внешнего облика. Между тем, благодаря богатству жанровой природы, емкости интонационного строя названная тема остается темой-символом, обобщающей различные содержательные планы произведения, различные грани «судьбы человеческой и судьбы народной».

Метод создания музыкальных характеристик, которому следует в композитор в «Тихом Доне», явственно перекликается с приемами классической лейтмотивной техники, – вспомним характерные для нее способы образования интонационных связей, жанровые трансформации тем и т. д. Но у этого метода, бесспорно, есть и другое основание, коренящееся в народно-песенной традиции. Лейтмотивная система, на которую опирается музыкальная драматургия балета, по преимуществу соотнесена с областью фольклорных песенных и танцевальных жанров (что, разумеется, не исключает возможности обращения к другим жанровым пластам, связанным со сферой городской бытовой музыки или с традиционными дансантными жанрами классического балета).

В самом же способе темообразования, переинтонирования, тематического развития ощущается близость к мелодической вариантности народно-песенного типа. Основным материалом для темообразования, во многих случаях

<sup>8</sup> «Григорий распят между этими двумя женщинами, – замечает музыкальный критик, размышляющий о постановке «Тихого Дона» в Ленинграде, – он рожден, воспитан в родовом укладе и в нем живет стихийное буйство вольного казачества» [7, 17].

– движущим моментом развития являются попевки, определенные интонационно-ладовые образования, жанрово характерные ритмические структуры. Приведенный выше анализ интонационного строя темообразующего комплекса «Тихого Дона» позволяет зафиксировать важнейшие конструктивные и экспрессивные элементы, из которых произрастают, как из единого песенного «ядра», многие темы балета, объединенные мелодико-вариантными связями. При этом, если одна группа тем характеризуется структурной протяженностью, обусловленной сцеплениями нескольких попевок, строение тем другой группы предопределено кратким обыгрыванием одной попевки (также заимствованной из темообразующего комплекса балета) в русле так называемого формульного тематизма.

Фольклорные корни обнаруживаются и в специфической особенности интонационной драматургии балета – подразумевается обобщенная и, в силу этого, многозначная семантика попевок, интонационных оборотов и целых тем, составляющих основу тех или иных музыкальных характеристик. Благодаря этому разноплановые, порой контрастные характеристики воспринимаются как логически взаимосвязанный и в то же время «многоликий» ряд образов, который формирует определенную линию музыкальной драматургии целого.

В частности, попевка, выросшая из интонаций причета, представляющая «тему одиночества Аксиньи» (источником данной попевки служит ниспадающая мелодическая ветвь главной темы балета), при содействии тематических

звеньев-«посредников» вовлекается в процесс остинатного варьирования «темы Октября», а затем выходит из подголосочного пласта на первый план, как бы воплощая образ грозного вихря (VI, VIII, IX картины). В данной попевке семантика плача, причета соединяется с семантикой темы «Dies irae», что благоприятствует формированию на указанной основе широкого образного обобщения.

Аналогичный прием – постепенное расширение смыслового диапазона и масштабности образного обобщения – используется композитором и в процессе развития других тем: например, «темы ритуального плача» («Плач невесты» – сцена расстрела Петра и офицеров – сцена самоубийства Листницкого), темы плача Аксиньи («Одиночество Аксиньи» – «Болезнь и смерть дочери» – «Сцена обольщения Аксиньи» – «Расправа над пленными красноармейцами» – «Бегство белых» – «Смерть Аксиньи»), темы рока – в сценах, раскрывающих трагизм личной судьбы героев или символизирующих трагический исход старого мира («Похороны Петра и офицеров»), и т. д.

Двумя песенными эпиграфами открывает свой роман М. Шолохов. Два песенных эпиграфа звучат и в симфоническом прологе балета «Тихий Дон» Л. Клиничева. Однако народная песня здесь нечто большее, чем эпиграф. Исходя из принципов, органически присущих донскому песенному фольклору, композитор последовательно претворяет их в звучаниях симфонической партитуры большого балета на основе синтеза фольклорных и классических музыкальных традиций.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О русской песенности // Асафьев Б. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – С. 26–33.
2. Литвинов В. Михаил Шолохов. – М.: Радуга, 1985.
3. Рубцов Ф. Смыслоное значение кадансов в календарных напевах // Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – Л.: Сов. композитор, 1973. – С. 82–104.
4. Уринсон Е. Тематизм и форма Седьмой и Восьмой симфоний А. Артамонова // Музикование и вопросы теории искусства: сб. статей / отв. ред. Н. Ф. Орлов. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1975. – С. 32–38.
5. Франтова Т. Смотрите, кто ушел (К 70-летию со дня рождения Е. Уринсона) // Южно-Российский музыкальный альманах–2006. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 282–291.
6. Цукер А., Уринсон Е. Обретение зрелости (заметки о творчестве В. Ходоша и А. Кусикова) // Композиторы Российской Федерации: сб. статей / ред.-сост. В. И. Казенин. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 80–115.
7. Чернова Н. Прорастание смысла [о постановке балета «Тихий Дон» Л. Клиничева в Ленинградском Малом театре оперы и балета] // Советский балет. – 1989. – № 1. – С. 16–18.
8. Шолохов М. Тихий Дон: Роман: в 4 кн. – Ростов н/Д: Ростовское книжн. изд-во, 1975. – Книга 4.

Публикация и комментарии К. Жабинского  
The publication and comments by K. Zhabinsky

*E. Клиничева, Н. Чаленко*

**ДОНСКАЯ КАЗАЧЬЯ ПЕСНЯ  
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА  
(на примере хоровых обработок)**

*E. Klinicheva, N. Chalenko*

**DON COSSACK SONG  
IN THE WORKS BY LEONID KLINICHEV  
(on example of the choral arrangements)**

Многие произведения известного российского композитора Леонида Клиничева связаны с историей и культурой донского края. Основа авторского стиля таких сочинений – диалог с традициями казачьей песенной культуры. Жанр хоровой обработки является плодотворной почвой для обретения творческого опыта в области взаимодействия принципов, относящихся к различным системам мышления – академической музыке и фольклору.

*Ключевые слова:* донская казачья песня, Л. Клиничев, фольклор, хоровая обработка, взаимодействия академической музыки и фольклора.

Many works by the famous Russian composer Leonid Klinichev are connected with the history and culture of the Don region. The basis of the author's style of such works is a dialog with traditions of Cossack song culture. Genre of choral arrangement is a fertile ground for finding a creative experience in the field of interaction of the principles relevant to different systems of thought – academic and folklore music.

*Key words:* Don Cossack song, L. Klinichev, folklore, choral arrangement, interactions between academic and folklore music.

**Б**ольшим жанровым разнообразием отмечено творчество известного российского композитора, заслуженного деятеля искусств России, профессора Ростовской консерватории Леонида Павловича Клиничева (р. 1938). Созданные им произведения для музыкального театра (опера, балет), симфонические, вокально-оркестровые и хоровые композиции, камерно-вокальные опусы и инструментальные ансамбли, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам востребованы жизнью. Многие сочинения Л. П. Клиничева имеют счастливую судьбу: ставятся на сценах ведущих театров, звучат в престижных концертных залах, входят в репертуар прославленных исполнительских коллективов и гастролирующих солистов – как отечественных, так и зарубежных (см.: [2]).

Значительная часть произведений Л. П. Клиничева вдохновлена красотами нашего края, страницами истории и культуры Дона. Каждое сочинение – достойный вклад в музыкальную летопись земли донской. Многогранное претворение традиций казачьей песни, связанное с глубинным постижением особенностей музыкального языка фольклорного первоисточника, определяет основу авторского стиля Л. П. Кли-

ничева и в театральных, и в концертных жанрах. Во всей красе и самобытности казачья песня зазвучала в балете «Тихий Дон» и опере «Цыган», фольклорные напевы органично вплетены в партитурную ткань «Трех донских поэм» для смешанного хора и симфонического оркестра. Старинный казачий фольклор как истинное сокровище донского края представлен в музыкальном ряде известных документальных кинофильмов «Песни Тихого Дона» и «Михаил Шолохов», художественных фильмов «Дело было, да!», «Память земли» и «Цыганский остров», в музыкальном оформлении спектакля «Поднятая целина».

Созданию этих произведений предшествовали многочисленные поездки Л. П. Клиничева по Дону. Начиная с 1969 года, в числе первых отечественных композиторов второй половины XX века, он обратился к систематическому собиранию и изучению фольклора донских казаков, активно привлекая к полевым исследовательским работам и студентов Ростовского музыкально-педагогического института (ныне – консерватории). Маршруты фольклорных экспедиций пролегли по хуторам и станицам Нижнего Дона (Пухляковский, Старочеркасская, Кочетовская, Мелиховская, Раздорская)



и Северского Донца. Цель этнографических походов заключалась в поиске, записи и расшифровке песенного материала, упоминаемого М. А. Шолоховым в романе «Тихий Дон». В результате такой целенаправленной собирательской работы композитору удалось выявить и записать весьма разнообразный в жанрово-стилевом плане фольклорный материал. Яркие впечатления от посещения памятных мест, связанных с историей донского казачества, от незабываемых встреч с народными исполнителями и упоительных степных пейзажей послужили побудительной причиной для активных творческих поисков Л. П. Клиничева. В художественном мышлении композитора обозначились новые, вдохновляющие перспективы, что, в свою очередь, способствовало обновлению авторского музыкального языка.

Именно с произведений донской тематики 1970-х годов в творчестве Леонида Павловича отчетливо наметилась тенденция к самобытному преломлению и развитию эстетических установок и культурных традиций особой системы мышления – фольклора. В объективе его пристального внимания и непрестанного творческого осмысливания, с тех времен и до наших дней, находится именно музыкальное наследие казачества Дона, претворяемого с подлинным

размахом и универсализмом в условиях синтеза характерных черт академического искусства и традиционной культуры.

Большое значение в поиске возможных путей взаимодействия принципов, относящихся к названным системам мышления, имел художественный опыт композитора. После концептуально сложных, масштабных и драматургически многоплановых сочинений рубежа 1960–1970-х годов Л. П. Клиничев создает ряд хоровых миниатюр – обработок донских казачьих песен. Освоение названного жанра, по мнению композитора, является необходимым этапом на пути осмысливания определенного пласта традиционной культуры, соответствующего ему типа мышления и системы музыкально-языковых средств. Такой вид творческой деятельности должен предшествовать созданию значительных произведений крупной формы и разнообразных жанров, которые присущи академическому музыкальному искусству.

В выборе казачьих песен для обработки Л. П. Клиничев руководствовался двумя параметрами: содержанием текста и характером мелодического решения. Композитор отдавал предпочтение сюжетным песням с активно развертываемым событийным рядом и ведущей ролью действенного начала, а также оригинальным мелодическим рельефом.

Итогом творческих исследований Леонида Павловича в области композиторского претворения казачьей песенной традиции на Дону явился сборник «Песни и обработки для народного хора», опубликованный издательством Ростовской консерватории в 2006 году. Предназначая хоровые миниатюры для концертного исполнения, автор уделял особое внимание поэтическим текстам первоисточников. В отдельных случаях протяженные песенные тексты подверглись своеобразному сжатию при помощи целенаправленного монтажа ключевых строк, обретая необходимую динамику повествования. Так, в обработке песни «Ой, да разродимая моя сторонка» наличествующие сорок строф оригинального текста редуцировались до шести. Предлагаемая композитором транскрипция казачьей песни «Ой, буйны ветры» сохранила исконные жанровые характеристики при обновлении структурных параметров: запев проводится шестикратно, тогда как в оригинале звучит единожды.

Следует заметить, что выбор той или иной песни для последующей хоровой обработки мотивируется и психологически: Л. П. Клиничева особенно увлекают и волнуют темы, сюжеты, мотивы, характерные для фольклорной лирики. Сложный внутренний мир героев – донских

казака и казачки – воспринимается композитором в неразрывной связи с историческими судьбами казачества и Донского края. Лирическая сфера в донских казачьих песнях характеризуется яркостью, зrimой очерченностью и эмоциональной силой воссоздаваемых образов. Вот почему, обрабатывая такого рода напевы, Л. П. Клиничев избегает «актуализации», нарочитого «осовременивания» фольклорного материала. В новых коммуникативных условиях он стремится к сохранению великой традиции в ее незамутненной чистоте, к безусловному соответству предлагаемых художественных средств музыкальной сути народно-песенного первоисточника. Обширный арсенал композиторской техники применяется Л. П. Клиничевым весьма избирательно, что способствует органичному диалогу с фольклорной основой.

Помимо вышеназванных обработок казачьих песен, композитор создал стилистически близкие фольклорным оригинальные произведения: «Туман яром» (слова народные), «Да гуляй жа, гуляй, девица» (слова народные), «Гляну в поле, гляну в небо» (на стихи С. А. Есенина).

Особая судьба у песни «Туман яром». В 1968 году Л. П. Клиничев показал сочиненную им хоровую миниатюру для женских голосов, в духе лирических протяжных и хороводных донских песен, А. Н. Квасову – впоследствии художественному руководителю прославленного Ансамбля донских казаков, народному артисту РФ, лауреату Государственной премии России им. М. И. Глинки, профессору Ростовской консерватории. Анатолий Николаевич дал следующее заключение: песня народная, жанр ее – удалая плясовая. Автор доверился мнению специалиста, полагая, что полюбившаяся мелодия осталась в памяти с детства, после душевых песенных вечеров в семейном кругу. Однако не расстался с ней композитор, и в разные периоды его творчества эта песня наполняла своей сердечной теплотой и лирической экспрессией звуковое пространство хоровой композиции, балетной партитуры и музыкальный ряд фильмов «Песни Тихого Дона» и «Дело было, да!». В течение нескольких десятилетий донские музыканты были убеждены в происхождении напева из казачьей среды и замене композитором его жанровой основы [2, 42; 1, 4]. Однако позднее жизнь внесла изменения в историю этой песни. В 2007 году, за месяц до смерти Анатолия Николаевича, состоялась встреча Л. П. Клиничева с маэстро, который поведал, что именно такого напева действительно нет в песенном наследии казачества, но по духу своему он из донского фольклора. А. Н. Квасов рассказал теперь уже именитому автору, что

в далекие 1960-е годы попросту усомнился в творческой удаче молодого композитора. Художника, не настолько еще погруженного, как представлялось тогда, в песенный мир донского казачества, чтобы создать оригинальную песню в статусе народной. А песня «Туман яром» давно считается казачьей, слушатель ее знает, поет и любит. Это свидетельствует о глубоком проникновении интонационных особенностей песенного фольклора донских казаков в сознание композитора, музыкальная речь которого, в свою очередь, формируется на указанной основе.

Претворяя донскую тематику на сцене музыкального театра, Л. П. Клиничев обратился к другой миниатюре для хора – «Ой, буйны ветры». Звуковая палитра хоровых обработок напевов «Туман яром» и «Ой, буйны ветры» запечатлена в балете «Тихий Дон» – к настоящему времени итоговом опыте композиторского диалога с казачьим песенным наследием и важнейшем, этапном произведении в творчестве Л. П. Клиничева 1970–1980-х годов.

Концертные хоровые миниатюры, включенные в упоминавшийся сборник, композитор адресовал профессиональным и самодеятельным народным коллективам. Эти произведения вызвали живой отклик у музыкантов-исполнителей и закрепились в репертуаре многих хоров Юга России, в том числе детских. Так, в ходе концерта, состоявшегося в конце 2013 года в Большом зале Ростовской филармонии, с искренней увлеченностью и душевной доверительностью детский хор Ростовской консерватории (художественный руководитель и дирижер – заслуженный деятель искусств РФ, профессор С. А. Тараканов) исполнил песню «Туман яром».

Обработки народных песен и оригинальные произведения, созданные Л. П. Клиничевым, неоднократно звучали в концертных программах и театрализованных постановках Ансамбля песни и пляски Донских казаков. С проникновенными интерпретациями упомянутых сочинений можно ознакомиться в аудиофондах Каменского народного хора, на протяжении долгих лет возглавляемого заслуженным работником культуры РФ И. Ф. Толкачевым.

Создание серии хоровых пьес, равно как и публикация соответствующего сборника, наглядно подтверждают тезис о приоритетном значении донского казачьего фольклора как источника творческого вдохновения Л. П. Клиничева. Композитор еще в 1970-е годы заявлял о своей приверженности глинкинским заветам, лаконично и емко сформулировав собственную позицию применительно к дискуссиям о взаимоотношениях академической и

народной музыки: «Сильнее и лучше того, что создал сам народ, не создать. Все уйдет, все отмется временем, останется только то, что от народа, от его судьбы, от его достоинств и душевного творческого потенциала» (цит. по: [1, 4]). Этому художественному кредо Леонид Павлович остается верен и сегодня.

Чуткое и бережное претворение традиций донского фольклора в жанре хоровой миниатюры обуславливает несомненную значимость освещаемых обработок для пополнения современного педагогического репертуара. Сборник «Песни и обработки для народного хора» может быть использован в качестве учебного материала педагогами отделений сольного и хорового народного пения как средних

специальных, так и высших учебных заведений. Для молодых композиторов и этномузикологов знакомство с данными произведениями явится необходимой ступенью в процессе приобщения к богатейшему пласту традиционной культуры южнороссийского региона – фольклору донского казачества. Представляется очевидной и необходимость изучения указанных обработок в разделах «Регионоведение» курсов современной отечественной музыкальной литературы. Наконец, благодаря вдумчивому анализу этого сборника творческий портрет Л. П. Клиничева – композитора, неразрывно связанного с донской казачьей песенностью, – обретет подобающую многогранность и полноту в монографических исследованиях.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Клиничева Е., Чаленко Н. Об авторе // Клиничев Л. Песни и обработки для народного хора / сост. и ред. Е. М. Клиничева. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2006. – С. 3–4.
2. Соколова А. Леонид Клиничев: Песнь о России // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. статей / ред.-сост. Г. Р. Консон. – М.: Композитор, 2007. – С. 34–48.

*A. Дорошенко*

## ШАХТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ ГЛАЗАМИ РОСТОВЧАН

*A. Doroshenko*

### SHACHTY COLLEGE OF MUSIC IN ROSTOV RESIDENT'S OPINION

Статья посвящена юбилею Шахтинского музыкального колледжа. Автором приводятся воспоминания профессоров и доцентов Ростовской консерватории, в разные годы связанных с этим учебным заведением.

**Ключевые слова:** Шахтинское музыкальное училище (колледж), Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Э. Рабинович, М. Фуксман, Е. Сурин, А. Селицкий, Н. Самоходкина, Л. Борисова.

The article is devoted to the jubilee of Shachty College of Music. The author adduces some memoirs of professors and docents of the Rostov State Rachmaninov conservatoire who were associated with this College in different years.

**Key words:** Shachtinsky college of music, Rostov State Rakhmaninov Conservatoire, E. Rabinovich, M. Fuksman, E. Surin, N. Samokhodkina, A. Selitzky, L. Borisova.

**III** естидесятые годы XX века явились важным этапом в развитии отечественного музыкального образования. Именно в этот период на Юге России был организован целый ряд новых музыкальных образовательных учреждений. Так, в двух расположенных по соседству городах Ростовской области с разницей в год открылись два учебных заведения – Ростовский музыкально-педагогический институт, ныне – Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова (1967), и Шахтинское музыкальное училище, сегодня – Шахтинский музыкальный колледж (1968). При этом уже более сорока лет ростовчане и шахтинцы стремятся развивать профессиональное сотрудничество в различных сферах.

Будучи созданными практически одновременно, ростовский вуз и колледж из Шахт с небольшим интервалом отмечают юбилейные даты. Совсем недавно, в 2012 году, отпраздновала свое 45-летие Ростовская консерватория; сейчас настал черед шахтинцев принимать поздравления.

В данной публикации мы не стремились подробно осветить историю колледжа, решив обратиться к педагогам консерватории, на протяжении длительного времени так или иначе связанным с этим учебным заведением. Кто-то из них учился в Шахтах, другие плодотворно работали в Шахтинском музыкальном колледже или довольно долго поддерживали творческие контакты с его коллективом.

Вопросы, которые были предложены нашим собеседникам, касались общих впечатлений от учебного заведения и города в целом, изменений, происходивших в колледже с годами, воспоминаний об интересных событиях, о замечательных людях, чья трудовая деятельность протекала и протекает в Шахтах. Естественно, особое внимание было уделено совместным проектам, реализуемым РГК и ШМК. Все опрашиваемые охотно согласились поделиться своими размышлениями на заданную тему и поздравили коллектив колледжа с юбилеем. Итак, предлагаем перелистать страницы из «шахтинских мемуаров» ростовчан.

*Вспоминает Элла Александровна Рабинович, концертмейстер кафедры струнных инструментов:*

Каждый год в нашей стране празднуют День шахтера. На одном из концертов, посвященных этой дате, я выступала в качестве концертмейстера вместе со знаменитым певцом, народным артистом СССР Николаем Кондратюком. По счастливой случайности этот концерт посетила моя давняя подруга по Ростовскому музыкальному училищу, которую я давно не видела, Валентина Дмитриевна Рябова. Как оказалось, к тому времени она стала директором ШМУ. Во время дружеской беседы Валентина Дмитриевна предложила мне работу в своем училище. Сначала я отказывалась – работы мне хватало и в Ростове, – но соблазн получить квартиру, которую мне пообещала подруга, оказался

слишком велик, и на следующий год я приехала в Шахты. Поначалу пытаясь совмещать работу в двух городах, а затем все же выбрала училище. Нагрузка была огромной, зарплата более чем достойной по тем временам – 390 рублей! Так что работала я с большим энтузиазмом (*смеется*). Этому способствовала и очень теплая атмосфера в нашем дружном коллективе. Когда заболела моя мать, коллеги с пониманием отнеслись к этой ситуации, в 2002 году я вернулась в Ростов и с тех пор живу здесь. С коллегами из Шахт до сих пор сохраняю прекрасные отношения. Когда я приезжаю в гости – теперь уже в Шахтинский колледж, мы собираемся все вместе, как одна семья, и ведем долгий разговор старых друзей. Я намного старше многих моих приятелей, но мы всегда говорим друг с другом на одном языке. Ощущаю себя человеком без возраста (*смеется*). Более того, в Шахтинском колледже работает немало выпускников Ростовского музыкального училища и нашей консерватории. В конце каждого учебного года я вместе со многими студентами нашей консерватории еду обыгрывать их экзаменационные программы; даем концерт именно в Шахтах...

Я проработала в этом учебном заведении много лет и видела, какие изменения происходили на протяжении длительного времени. А они были весьма существенные. Колледж, как и сам город Шахты, вырос во всех отношениях.

Из особо запомнившихся событий привести хотелось бы несколько. Было время, когда выпускник консерватории, известный вокалист Валерий Костин, обладатель роскошного лирико-драматического тенора, давал в Шахтинском училище концерты. Его программа включала все, что угодно душе любого слушателя, – оперные арии, романсы, шлягеры. Концертмейстером у него была ваша покорная слуга. Эти концерты, как правило, проходившие в начале сентября, становились праздниками для многочисленных слушателей. Настоящим событием всегда были концерты хоровых коллективов под руководством Виктора Гончарова. Еще когда я работала в училище, он привозил в Шахты свой хор. Как они звучали! Однажды хор исполнял какой-то совершенно невообразимый канон, названия не вспомню, – и это была фантастика!..

Я горжусь тем, что так много времени отдала городу Шахты. Мысль о том, что я стольким молодым людям помогла обрести профессию, заставляет меня радоваться: жизнь прожита не зря. В нашей стране и за рубежом живет большое количество моих бывших подопечных. Поэтому к Новому году и дню рождения я всегда получаю такое же количество

поздравлений! А это дорогое стоит! Я хочу пожелать Шахтинскому музыкальному колледжу благополучия: преподавателям – хороших, заинтересованных студентов, а студентам – побольше трудолюбия и творческого энтузиазма.

*Вспоминает кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, композитор Михаил Адольфович Фуксман:*

Я учился в Шахтинском музыкальном училище в 1990–1993 годах. Я выбрал именно это училище потому, что... работал в нем. Да, сначала я закончил РГМПИ как композитор, был направлен по распределению в Шахтинское музыкальное училище, где и работал после армии преподавателем музыкально-теоретических дисциплин. Учился же я как скрипач – недаром ведь когда-то закончил детскую музыкальную школу по классу скрипки. Вдруг, после более чем десятилетнего перерыва (!), захотелось восстановить и усовершенствовать исполнительские навыки. По специальности я занимался у Ксении Федоровны Кошлаковой. Она – серьезный, требовательный педагог, скидок на мой возраст и длительный перерыв в обучении не делала, хотя связанные с этим трудности, разумеется, учитывала. Ксения Федоровна немало дала мне, за что я ей сердечно благодарен.

Жизнь музыкантов в Шахтах, по сравнению с Ростовом, представляется значительно более сложной. В училище работали и работают настоящие энтузиасты. Связь с Ростовской консерваторией была и остается тесной. Из Ростова-на-Дону приезжали педагоги на госэкзамены (А. Я. Селицкий, Е. А. Сурин), некоторые педагоги и выпускники РГК в разные годы трудались и ныне трудятся в колледже (Н. П. Захарченко, С. П. Крылов, Ф. А. Ревенко, Л. В. Борисова, Т. И. Соха, Л. В. Михалева, В. Б. Герасимова, В. А. Михайлова, Э. А. Рабинович, Л. В. Арбузова, Т. А. Адининская, Л. П. Степыгина, Н. Ю. Мережко, Е. В. Николаева, Е. Г. Фельдман)...

Запомнился биг-бэнд училища под руководством А. М. Лосева, эрудированного и творчески мыслящего джазового музыканта. В джазовом трио «Профиль» я играл вместе с Ю. Геворкяном (бас-гитара) и В. Александровым (ударные). Лосев консультировал нас компетентно и тактично. Запомнились наши репетиции, иногдаочные. Во время одной из них по моей «устной партитуре» мы наиграли недурную free-jazz-композицию / импровизацию «Сон Ниагары». Запомнились студенчки из моего единственного выпуска (музыкovedы, у которых я вел курсы музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений): Наташа Белоусова, Таня Манухова, Ира Гелемеева (Сережкина), Лена

## Музыкальная культура Юга России

---

Галушкина, Лена Ломоносова. Запомнился безвременно ушедший В. В. Шаповалов, руководитель хора ШМУ, очень неравнодушный, эмоциональный человек, глубокий музыкант. Под его управлением хор пел мою комическую пьеску «Федул» – очень ярко и смешно. Когда я преподавал в училище, привлекли к себе внимание интересные выпускники; например, в РГК сейчас работают Е. В. Кисеева (тогда – Скобликова), Н. В. Самоходкина, Т. К. Овчинникова. В настоящее время я поддерживаю контакты с педагогами училища Л. П. Степыгиной, Л. В. Михалевой, Т. А. Сохой, а также с К. Ф. Кошлаковой, преподающей ныне в Ростовском колледже искусств. К сожалению, я плохо осведомлен о сегодняшнем состоянии дел в училище, не могу судить о текущем уровне. Знаю, что заметно улучшилась материальная база, за что спасибо администрации. Нынешним педагогам и студентам я желаю творческого энтузиазма, несмотря на трудности (их в Шахтах хватает), терпения, удачной творческой и педагогической судьбы.

*Вспоминает профессор кафедры специального фортепиано Евгений Александрович Сурин:*

Я познакомился с училищем, если не ошибаюсь, в 1978 году, когда выезжал туда для проведения концерта моих студентов. Поэтому в первую очередь у меня установились тесные контакты с фортепианным отделением. Заведующим отделения тогда был Владимир Листопадов, с которым мы вместе учились в Ростовском училище. После этого приезда концерты моих студентов в Шахтах стали традиционными. Позднее я посещал это учебное заведение и в качестве председателя аттестационной комиссии, выполняя данную миссию в общей сложности раз шесть на протяжении 15 лет. Помимо концертов и аттестаций, мне довелось провести не один мастер-класс в Шахтинском училище, а в 1980-е годы я даже был куратором фортепианного отделения. До сих пор меня ежегодно приглашают туда с мастер-классами...

Я считаю, что тесная связь с Ростовской консерваторией благотворно отразилась на жизни Шахтинского училища. С момента открытия в этом учебном заведении произошли существенные изменения. На рубеже 1970–1980-х годов здесь ощущался дефицит квалифицированных педагогов. Не случайно многие музыканты из Ростова приезжали тогда работать в Шахты. Так, на фортепианном отделении, с которым я сотрудничаю, в течение десятилетий успешно работают наши бывшие студенты. Помимо двух моих выпускниц, упомяну воспитанников Владимира Владимировича

Орловского, Натальи Николаевны Симоновой, Риммы Григорьевны Скороходовой. На протяжении 1980-х годов ситуация стала меняться в лучшую сторону – профессиональный уровень педагогов Шахтинского училища значительно вырос. Радостно осознавать, что многие шахтинцы усматривают в этом и мою заслугу (*смеется*). Сегодня педагоги из Шахтинского колледжа не уступают по качеству работы своим коллегам из Ростова-на-Дону. При этом ростовчанам живется полегче – здесь много музыкальных школ, есть возможность отобрать нужное количество талантливых абитуриентов. Город Шахты, в отличие от Ростова-на-Дону, располагает всего двумя музыкальными школами, решать подобные проблемы сложнее. Но к моменту выпуска благодаря грамотной работе педагогов даже у не слишком одаренных студентов наблюдается заметный прогресс. Впоследствии многие из выпускников поступают к нам в консерваторию.

Сейчас Шахтинский колледж расположен в великолепном новом здании. Например, у многих моих коллег-пианистов есть собственные комфортабельные классы, о чем я могу только мечтать. Училище, безусловно, заслуживает благополучного существования, так как из года в год выполняет свою функцию, обеспечивая страну квалифицированными кадрами. Поэтому хочу пожелать: преподавателям – не терять оптимизма и столь же добросовестно работать, студентам – плодотворно трудиться вместе с талантливыми педагогами.

*Вспоминает доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Александр Яковлевич Селицкий:*

Мое первое знакомство с Шахтинским музыкальным училищем произошло в конце 1980-х годов – то есть, страшно представить, около 25 лет назад! Я приехал туда в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии на выпускных экзаменах, впервые оказавшись не только в училище, но и в самом городе. Как сейчас помню, это было чудесное время – начало июня. Если не считать вызывающего раздражение тополиного пуха, все было просто замечательно! Меня сразу же удивил сам город, «шахтерское» название которого производит не очень приятное впечатление. Вопреки ожиданиям, это оказался очень светлый, красиво украшенный, солнечный город. В училище, к моему удивлению (как-никак приехал в первый раз!), встретилось много знакомых лиц – выпускников РГМПИ разных лет. Более того, многие из них когда-то были моими студентами. В ходе наших встреч на лекциях и семинарах я не задавался

вопросом о месте жительства этих студентов, и только сейчас выяснилось, что значительная их часть – выходцы из Шахт. Абсолютное большинство педагогов на теоретическом отделении составляли наши бывшие студенты, среди них была даже моя дипломница. Поэтому вполне естественно, что никакого дискомфорта от посещения незнакомого места я не испытывал.

Тогда училище произвело на меня вполне благоприятное впечатление, тем более что я понимал, в каких трудных условиях, по сравнению с Ростовским, оно находится. Небольшой город Шахты, в отличие от Ростова, располагал всего двумя музыкальными школами, возможность отбора талантливых абитуриентов была намного меньше. Поэтому перед педагогами училища стояла сложная задача – показать максимальный результат, изначально оказавшись не в самом выгодном положении. И, нужно сказать, им это удавалось великолепно.

Вслед за первым посещением Шахт я приезжал туда не раз. Был период, когда руководство училища предложило мне курировать теоретическое отделение. Наши встречи проходили несколько раз в год, работа велась в самых разнообразных формах: прослушивания учащихся старших курсов, проведение различных концертов, открытых уроков...

Спустя много лет две воспитанницы Шахтинского училища оказались моими студентками – я имею в виду Наталью Вячеславовну Самоходкину и Елену Васильевну Кисееву. Обе они сегодня преподают в Ростовской консерватории, являются кандидатами искусствоведения, доцентами, реализуют себя и в других областях. Наталья Вячеславовна ныне заведует музыкально-литературной частью Ростовского музыкального театра, Елена Васильевна занимает важную административную должность в нашем вузе...

Дружба двух территориально близких учебных заведений, к тому же почти ровесников – Ростовской консерватории и Шахтинского музыкального колледжа, – безусловно, принесла свои плоды. Уже много лет педагоги исполнительских факультетов консерватории приезжают в Шахты не только для оказания методической помощи, но и для концертных выступлений. В качестве примера могу упомянуть Евгения Александровича Сурина, который неоднократно привозил студентов своего класса на подобные концерты в училище. Для многих шахтинцев эти «творческие отчеты» служили хорошим примером, наглядно показывавшим, как можно научиться играть, поступив в консерваторию и прилежно занимаясь по специальности. Бывало, педагоги нескольких кафедр

Ростовской консерватории собирались в Шахтах с целью обсуждения различных вопросов, относящихся к сфере учебного процесса в аналогичных образовательных учреждениях. Такие мероприятия позволяли учащимся и педагогам пополнить запас своих музыкальных впечатлений.

Есть одна история, связанная с этим учебным заведением, о которой мне хотелось бы обязательно рассказать. Приехав в Шахтинское училище, на отделении струнных инструментов я обнаружил знакомого. А впервые я встретился с ним почти за четверть века до этого, обучаясь в Артемовском музыкальном училище (Донецкая область). Тогда наше учебное заведение посетил молодой выпускник Института имени Гнесиных, скрипач Борис Гордон. Он пробыл в Артемовске недолго, но его игру я запомнил на долгие годы. Музыкальные впечатления, которые были первыми в твоей жизни, остаются в памяти и не вытесняются последующими, хотя бы и гораздо более яркими. В исполнении Бориса Гордона я впервые услышал «Меланхолическую серенаду» Чайковского. Возможности бывать на хороших концертах в маленьком городе нет, грампластинки в то время купить было не просто. Поэтому я запомнил эту «Сerenаду» именно в исполнении Гордона. И вот спустя много лет мы встретились как старые друзья. Может быть, мы так тепло отнеслись друг к другу оттого, что нас объединял небольшой кусочек совместного прошлого, который более никакую пару людей в это время и в этом месте не связывал. Позднее я в меру своих сил способствовал назначению его на директорскую должность. Человек он был прекрасный, жаль, что его давно уже нет в живых.

*Вспоминает кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Наталья Вячеславовна Самоходкина:*

Я поступила в училище в 1992 году, окончила в 1996. Учиться было чрезвычайно интересно. Непросто, но интересно. Вспоминаются совместная с однокурсниками подготовка к занятиям, долгие часы в фонотеке и библиотеке. Учеба не производила скучного впечатления, это было активное познание мира, музыки, впитывание всего нового и незнакомого. Помнится особое отношение к нам и педагогов, и сотрудников. По сути, в 15–16 лет мы еще были детьми. Мамы звонили нам в училище на вахту (ведь тогда не было мобильных телефонов), а вахтерши знали всех по именам и фамилиям. Концерты, капустники, КВНы, пение романсов, инструментовка, задачи по гармонии, курсовые работы... Особенно запомнилась подготовка к

## Музыкальная культура Юга России

---

олимпиаде по музыкальной литературе в Ростовской консерватории. Было боязно, но жутко любопытно. Помню, как мне достался вопрос о «Русалке» Даргомыжского (кто бы мог подумать, что через 11 лет я защищу диссертацию по оперному творчеству этого композитора?!), как с улыбкой Г. Е. Калошина и Е. Г. Шевляков расспрашивали меня о Князе, а я знала только о Мельнике и Наташе...

Надина Илаловна Аносова – зав. теоретическим отделением, умная, интеллигентная, увлеченная профессией. С нее все и началось. Когда родители привезли меня в училище на прослушивание, я хотела поступать на дирижерско-хоровое отделение, потому что отчаянно мечтала стать оперной певицей. Но в тот момент заведующей этим отделением не было на месте, и меня отправили к Надежде Илаловне (так мы ее называли). Она убедила моих родителей, что мне следует непременно поступать на теоретическое... И не ошиблась!

Мои однокурсники после училища выбрали другие профессии, я одна поступила в Ростовскую консерваторию. А с младших курсов теоретического отделения в Ростов поступила Лена Скобликова (Елена Васильевна Кисеева). В училище началась и продолжается моя дружба с Антониной Аносовой, дочерью Н. И. Аносовой. В консерватории мы учились вместе, но на разных факультетах...

Я редко бываю в родном училище. Но никогда не сомневаюсь, что педагоги, которые воспитывали меня, по-прежнему дарят необычайное тепло ученикам, любовь к музыке, к профессии...

Мое пожелание нынешним студентам Шахтинского колледжа – верить и знать, что избранная профессия важна, нужна, что она удивительна, способна сделать мир прекраснее, стать источником счастья и радости. А педагогам желаю здоровья, долгих лет жизни, хорошего настроения, уверенности в завтрашнем дне и, конечно, талантливых и любящих учеников.

*Рассказывает доцент кафедры струнных инструментов Любовь Викторовна Борисова:*

Мое знакомство с Шахтинским музыкальным училищем состоялось по окончании учебы в РГМПИ. Тогда я была принята на отделение камерного ансамбля в качестве концертмейстера. После пятилетней работы в училище наступил перерыв, а затем обстоятельства вновь сложились в пользу Шахт, где началась моя педагогическая деятельность.

Могу сказать, что с момента моей первой встречи с колледжем здесь произошли

значительные изменения. Нынешние педагоги и студенты уже являются представителями нового времени, а у тех, кто там работает давно, возобладал новый подход к своему делу: требовательность каждого по отношению к самому себе заметно возросла. Явно улучшилась организационная составляющая образовательного процесса – в колледже постоянно проводятся творческие встречи, мастер-классы, яркие концерты. У ребят ощущимо выросла заинтересованность в освоении выбранных профессий. Если 20–30 лет назад многие учились без особого энтузиазма, не совсем понимая, зачем им нужна данная специальность, то сейчас я наблюдаю все больше деятельности молодых людей, которые успевают, с одной стороны, совершенствовать исполнительское мастерство, с другой, – участвовать в артистической жизни колледжа, выступая на концертной сцене, различных капустниках и других увлекательных мероприятиях. Когда в учебном заведении преобладают и учатся заинтересованные люди, это не может не повлиять на образовательный процесс. В лучшую сторону изменился колледж и внешне. Можно заметить, что его администрация с большой любовью относится к учреждению, в котором работает.

Об интенсивности профессионального сотрудничества Ростовской консерватории и Шахтинского колледжа наглядно свидетельствует тот факт, что в настоящее время практически все педагоги колледжа – выпускники Ростовской консерватории разных лет

Плодотворные связи такого рода наблюдаются во всех сферах жизни училища. К примеру, на выпускных экзаменах в Шахтах регулярно присутствуют педагоги консерватории. Стремясь получить профессиональные консультации относительно перспектив своих воспитанников, шахтинцы приезжают именно в консерваторию, к своим педагогам по специальности. Это общение учителей и учеников не прерывается, оно во многом предопределяет организацию всех составляющих учебного процесса.

Напомню также, что ведущие специалисты нашего вуза постоянно участвуют в работе итоговых аттестационных комиссий. Я замечаю, как трепещут шахтинцы – баянисты и аккордеонисты, когда приезжает Людмила Васильевна Варавина: здесь ее очень уважают и любят, на нее все равняются. Собственно говоря, подобный пиетет присущ отношению преподавателей и учащихся колледжа к любому авторитетному педагогу консерватории.

На протяжении последних лет, работая в Шахтинском колледже, я с неизменным удовлетворением воспринимаю напряженный

ритм творческой жизни этого учебного заведения. В самом деле, здесь постоянно проходят различные мероприятия, концерты, ни одна праздничная или юбилейная дата не упускается из виду. Есть учащиеся, которые очень любят быть на сцене и обладают разносторонним артистическим потенциалом. Иногда ребятам удается просто замечательные постановки, мы не устаем удивляться: откуда у этих энтузиастов столько изобретательности, выдумки, неисчерпаемой энергии?! Я даже иногда сожалею, что различные обстоятельства не позволяют мне принимать участие в подобных мероприятиях. Кроме того, в последние годы всеми отделениями колледжа организуется немало выездных концертов. Иногда я приезжаю на работу и узнаю: мои ученики еще не вернулись с концерта, проводимого в другом городе. Ну что поделаешь, – ожидаю их возвращения (смеется).

В значительной мере эти позитивные сдвиги являются заслугой нынешнего директора Шахтинского колледжа Натальи Павловны Захарченко. Ей поразительным образом удается быть и дипломатичной, и очень требовательной, поддерживая теплую атмосферу в коллективе.

В связи с юбилейной датой хочу пожелать педагогам колледжа побольше заинтересованных и талантливых учеников. Каждый из нас мечтает о воспитанниках, которые смогут реализовать все наши творческие помыслы и в которых можно будет вложить всю душу. Если появляется хотя бы один такой ученик – это уже счастье. Пусть не иссякает приток талантливых ребят, общение с которыми способно доставить нам истинное удовольствие от работы. Хочу пожелать выдающихся художественных результатов, а самое главное, – крепкого здоровья и неиссякаемых жизненных сил всем шахтинцам.

*T. Ovchinnikova*

## ПАМЯТИ МАЭСТРО (о творческой деятельности В. Гончарова)

*T. Ovchinnikova*

## IN MEMORY OF MAESTRO (about V. Goncharov's creative activity)

Статья посвящена Виктору Гончарову (1951–2013) – выдающемуся хоровому дирижеру, народному артисту России, профессору Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова. Подробно характеризуется творческая деятельность В. Гончарова во главе синтез-хора «Певчие Тихого Дона» (1984–2013), Ансамбля песни и пляски Северо-Кавказского военного округа (1994–2009), достижения в сфере хоровой аранжировки и музыкальной педагогики.

*Ключевые слова:* В. Гончаров, синтез-хор «Певчие Тихого Дона», Ансамбль песни и пляски Северо-Кавказского военного округа, хоровой театр, хоровая аранжировка.

The article is devoted to Victor Goncharov (1951–2013) – the prominent choral conductor, People Artist of Russian Federation, Professor of the Rostov State Rachmaminov Conservatoire. Creative activity by V. Goncharov as a leader of synthesis choir «The Quiet Don Choristers» (1984–2013) and artistic director of Song and Dance Ensemble of North-Caucasian Military District (1994–2009), his achievements in the spheres of choral arrangement and musical teaching are characterized in detail.

*Key words:* V. Goncharov, synthesis choir «The Quiet Don Choristers», Song and Dance Ensemble of North-Caucasian Military District, choral theatre, choral arrangement.

5 сентября 2013 года внезапно ушел из жизни народный артист России, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры хорового дирижирования Ростовской консерватории Виктор Иванович Гончаров. Талантливый и разносторонний музыкант, он на протяжении многих лет осуществлял смелые творческие замыслы и проекты не только в сфере хорового искусства, но и в области музыкальной культуры и образования. Виктор Иванович был неиссякаемым источником творческих идей, что проявилось в его многогранной деятельности – исполнительской, композиторской, организаторской. Жизнь любого музыканта таит в себе не только яркие взлеты, но и кризисные тенденции; между тем, обозревая по прошествии времени творческий путь Виктора Ивановича, понимаешь, что маэстро посчастливилось избежать подобных кризисов. Неутомимый труженик, В. И. Гончаров постоянно пребывал в атмосфере творчества – создание хоровых обработок, аранжировок и переложений, музыкальное руководство крупнейшими региональными мероприятиями в сфере искусства и культуры<sup>1</sup>, концертные

выступления и гастрольные поездки с лауреатом девяти международных конкурсов синтез-хором «Певчие Тихого Дона», ансамблями песни и пляски СКВО и МВД (в разные годы), детским театром-студией вокально-сценического мастерства «Жар-птица», работа в жюри всероссийских и международных вокально-хоровых конкурсов, а также огромное количество художественных проектов, реализованных или, к сожалению, оставшихся в планах...

В. И. Гончаров «прошел творческий путь от солиста городского хора мальчиков, руководимого заслуженным деятелем искусств В. А. Никольским, до профессора Ростовской государственной консерватории», – так повествует о маэстро энциклопедическое издание «Культура Дона в лицах» [1, 200]. Действительно, Виктор Иванович считал началом своей профессиональной карьеры выступление с хором мальчиков на одном из концертов фестиваля «Донская музыкальная весна» (1961). Тогда он, десятилетний солист коллектива, исполнил песню Д. Шостаковича «Родина слышит» в присутствии автора, который поблагодарил юных музыкантов и лично пожал руку В. Гончарову.

<sup>1</sup> В числе этих мероприятий – всесоюзные и всероссийские литературно-фольклорные праздники «Шолоховская весна» и «На земле Кочетовской», областные и

региональные марши-парады, международные и всероссийские фестивали искусств, дни городов – пограничников Ростова-на-Дону – и др.



Нужно заметить, что любовь к хоровому пению проявилась у Виктора с детства. Его родители не имели отношения к музыке, но звучание «хора» многочисленных родственников, которые собирались у Гончаровых в праздничные дни, Виктор Иванович и много лет спустя оценивал высоко. В 14-летнем возрасте юный музыкант организовал мужской вокальный quartet при ДК строителей; через два года, при поддержке администрации Ростовской обувной фабрики, создал вокально-инструментальный ансамбль «Россияне», просуществовавший более 10 лет и удостоенный звания лауреата многочисленных конкурсов и фестивалей.

Будущий дирижер получил профессиональное образование в Ростовском училище искусств и музыкально-педагогическом институте. Годы учебы в РУИ запомнились многочисленными фольклорными экспедициями, во время которых был собран огромный песенный материал, послуживший основой для целого ряда хоровых обработок и инструментальных композиций В. И. Гончарова последующих десятилетий<sup>2</sup>. Уже в зрелые годы Виктор

<sup>2</sup> Начиная с 1990-х годов, В. И. Гончаров подготовил к публикации 5 сборников хоровой музыки: «Обработки донских казачьих песен для хора без сопровождения и в сопровождении баяна (ф-но) и ударных» (в 2 ч.,

Иванович с большой теплотой вспоминал В. А. Никольского («деда», как его называли выходцы из хора мальчиков), настойчивость которого сыграла решающую роль и в организации упомянутых поездок, и в проведении Первого фестиваля донского фольклора.

Наряду с этим, обучаясь в институте, Виктор продолжал серьезно заниматься музыкальным искусством эстрады. В качестве музыкального руководителя и солиста вокально-инструментального ансамбля Ростовской филармонии «Красны девицы» (1973–1975) он объездил весь Советский Союз. О многих поездках Виктор Иванович на всю жизнь сохранил яркие воспоминания, иногда трепетные, связанные с благодарными откликами аудитории, с удачными выступлениями, иногда курьезные, а порой и драматические. Так, срочно возвращаясь домой из очередной гастрольной поездки для участия в концерте факультетского хора (студенту В. Гончарову, блестяще учившемуся и работавшему в филармонии, было разрешено свободное посещение занятий, но пропуск концертов не допускался), Виктор опоздал на авиарейс до Ростова (заминка произошла в аэропорту из-за того, что В. Гончаров превысил установленную норму веса для багажа). Но пережитое разочарование обернулось чудесным спасением: самолет, на котором не удалось вылететь Виктору, потерпел катастрофу, все пассажиры погибли. Позднее, вспоминая этот случай, маэстро благодариł судьбу, которая столь своеобразно предоставила ему шанс продолжить творческую жизнь и достичь подлинных высот в искусстве.

Увлеченность концертным исполнительством в области эстрадной музыки, создание соответствующих аранжировок и композиций являлись безусловными жизненными приоритетами для В. Гончарова. Он поначалу решительно отверг предложение своего педагога, ректора РГМПИ, профессора В. Г. Шипулина о преподавательской работе на кафедре хорового дирижирования. И все же маститый специалист смог убедить талантливого выпускника в необходимости сделать этот шаг – и оказался прав. Уже достигнув зрелого возраста, Виктор Иванович восхищался прозорливостью и мудростью горячо любимого наставника, распознавшего в своем ученике далеко не очевидный педагогический талант. Действительно, В. И. Гончаров многого достиг в сфере педагогики.

1999); «Календарные праздники Древней Руси: Песенно-обрядовое действо в 7 частях» (2 т., 2007); «На пути к вершинам вокально-хорового исполнительского мастерства: Обработки и переложения для хора без сопровождения и в сопровождении ф-но и ударных» (2011).



*Первый состав театра-студии «Жар-птица»*

Наглядными тому подтверждениями служат и ученое звание профессора, присвоенное Виктору Ивановичу в 47 лет, и успешная творческая деятельность любимых его учеников – народной артистки России Г. Егоровой, заслуженного работника культуры РФ, профессора М. Кревсун, руководителя муниципального хора «Лик» г. Таганрога, заслуженного деятеля ВМО А. Логинова и многих других (быть может, еще не удостоенных почетных званий, но бесконечно преданных хоровому искусству). Ярким подтверждением профессиональной преемственности, утверждаемой в классе В. И. Гончарова, и царящих здесь подлинно дружеских отношений явился концерт, посвященный 60-летию маэстро. Тогда, в 2011 году, на сцену выходили 10 хоровых коллективов, возглавляемых выпускниками юбиляра! Два года спустя, осенью 2013-го, Виктора Ивановича провожали в последний путь многочисленные коллеги, ученики, почитатели его таланта. Они, как подобает, устроили замечательному артисту продолжительную овацию, сопровождая прощальные аплодисменты криками «браво», «бис». Тем самым присутствующие подтвердили безусловный профессиональный авторитет и широкое признание, которого удостоился маэстро.

Исполнительская и композиторская деятельность В. И. Гончарова была теснейшим образом связана с несколькими руководимыми

им коллективами. Виктор Иванович являлся организатором и бессменным руководителем синтез-хора «Певчие Тихого Дона», более полутора десятилетий возглавлял Ансамбль песни и пляски Северо-Кавказского военного округа, затем – оркестр Ансамбля песни и пляски МВД и Детский театр-студию «Жар-птица».

Синтез-хор «Певчие Тихого Дона» был организован в 1984 году. Поначалу коллектив, именовавшийся «Хором учителей г. Ростова-на-Дону», придерживался вполне традиционных принципов и форм исполнения. Но затем сказалось стремление В. И. Гончарова придать исполнительской манере хора ярко выраженную индивидуальность, насытить концертные программы подлинной динамикой. Преобразованиям подверглась «фольклорная» часть концертной программы – авторские обработки народных песен. «Синтетическая идея хора “Певчие Тихого Дона”, – указывает музыковед Н. Мещерякова, – выросла из исконно казачьей традиции, из стремления найти самобытный облик хора, который отличал бы его от обычных академических коллективов» (цит. по: [2, 122]). Так появились в репертуаре коллектива хоровые обрядовые действия, созданные В. И. Гончаровым на фольклорном материале: «Казачья свадьба», «Календарные праздники Древней Руси в песнях и обрядах», а несколько позже – эстрадно-танцевальная программа «Популярные песни и танцы народов мира» (см.: [3]).



Синтез-хор «Певчие Тихого Дона»

В первом сочинении был представлен годовой обрядовый цикл, включающий Масленицу, Семик, Троицу, Ивана Купала и заканчивающийся святочными гаданиями и встречей коляды. На сцене разворачивались красочные картины народных празднеств: катание на санях, обряжение березы, гадание со свечами, выход ряженых, начинавших колядовать сначала на сцене, а затем и в зрительном зале. Второе сочинение – «Казачья свадьба» – композиционно объединяло словесные диалоги, «балиндрасы» (шуточные казачьи разговоры) с пением и танцами<sup>3</sup>. Музыкальная структура действия предопределялась чередованием обработок свадебных песен, относящихся к различным этапам казачьей свадьбы («Смотрини и сватовство», «Девишник», «Подушки», «Поезджание», «Застолье»).

Задумав обогатить репертуар коллектива песенно-театрализованными программами, В. И. Гончаров вынужден был решать сложную задачу: предстояло научить хористов сценическому движению, наполнить вокальные номера подлинной действенностью. «Нам, студентам отделения академического хора, казалось просто нереальным одновременно петь и двигаться», – вспоминали участники синтез-хора много лет спустя. Тем не менее, столь смелые

<sup>3</sup> Либретто было написано сценаристом С. Можаевым по материалам исследования А. Листопадова «Старинная казачья свадьба на Дону».

вокально-хореографические новации активно претворялись в жизнь В. И. Гончаровым. Театрализованное исполнение фольклора академическим хоровым коллективом, не сразу принятое профессиональным сообществом на родине, было восторженно встречено за границей – в 1991 году хор стал обладателем «Гран-При» фольклорного фестиваля в Галисии. С этого времени, помимо гастрольных поездок, начались и весьма успешные конкурсные выступления «Певчих»: с 1991 по 2001 годы коллектив стал лауреатом и дипломантом девяти международных конкурсов<sup>4</sup>.

Поиск новых форм общения исполнителей со слушателями, доминировавший в творческой деятельности синтез-хора под руководством В. И. Гончарова, протекал на фоне более масштабных процессов, которые увенчались рождением нового направления в отечественном музыкальном искусстве – хорового театра.

<sup>4</sup> Международный фольклорный фестиваль в Галисии (Испания, 1991) – «Гран-При»; Международный конкурс в Марктобердорфе (Германия, 1993) – Диплом; Международный конкурс в Майнхаузене (Германия, 1993) – «Золото» и «Серебро» в 2 категориях; Международный конкурс в Рива-дель-Гарда (Италия, 1994) – «Золото» в 2 категориях и специальный приз «За лучшее исполнение классической вокальной полифонии»; Конкурс композиторов Германии «Рейн-Рур» (1995) – Диплом и специальный приз; Международный конкурс в Линденхольцаузене (Германия, 1996 и 2001) – «Золото» и «Серебро» в 2 категориях.



Фестиваль ансамблей песни и пляски МВД (Москва, 2011)

Тогда идеи театрализованного исполнения лишь «витали в воздухе», фактически хоровой театр сформировался на грани XX–XXI веков, но В. И. Гончаров сумел чутко уловить и реализовать, вместе со своим коллективом, эти веяния нового времени значительно раньше. Еще в начале 1990-х маэстро говорил о хоровом театре как понятии более широком, нежели театрализованное исполнение. Подразумевалось формирование репертуара, включающего в себя целый спектр музыкальных стилей, жанров и направлений: европейское наследие эпохи Возрождения, русские духовные песнопения, отечественная и зарубежная классика, антология русской оперы, современные хоровые композиции, творчество донских мастеров и, разумеется, театрально-хоровое действие (см.: [4, 112]).

Длительное время параллельно с синтез-хором в жизни маэстро существовал Ансамбль песни и пляски Северо-Кавказского военного округа. Около 15 лет Виктор Иванович отдал работе в Ансамбле СКВО. Именно в этот период В. И. Гончаровым было создано большое количество хоровых и оркестровых аранжировок. Для ансамбля Виктор Иванович создавал разнообразные песенные попурри – о солдатской службе наших дней, из шедевров военных лет, о семейной жизни и любимых женщинах. Им была проведена огромная работа по совершенствованию различных сторон

деятельности коллектива: приглашались талантливые молодые исполнители, обновлялся репертуар (за счет ярких, интересных современных песен), осуществлялась целенаправленная театрализация концертных программ. Виктор Иванович принимал непосредственное участие в организации и проведении огромного количества концертов, включая «горячие точки» Северного Кавказа.

Художественное руководство столь специфическим военным коллективом может быть признано успешным только при условии органичного сочетания в личности того или иного музыканта ярких профессиональных качеств с активной гражданской позицией. Виктору Ивановичу всегда были близки патриотические настроения. Эта сторона его мировоззрения, по словам маэстро, формировалась с детства – родители воевали на фронтах Великой Отечественной (мать – радиостанция, отец – сапер), дошли до столицы Германии, были награждены медалями «За взятие Берлина» и «За освобождение Кавказа». Виктор Иванович любил Ростов-на-Дону, в котором родился и прожил жизнь, любил донской край и Россию. Побывав на гастролях во многих странах Европы, прославленный музыкант с нетерпением и трепетом ждал возвращения домой, встречи с Родиной. Скорее всего, именно поэтому Виктор Иванович отказывался от неоднократных предложений, связанных с педагогической

работой за границей. Длительное проживание за рубежом, тем более – эмиграция для него были неприемлемыми.

Профессиональная деятельность В. И. Гончарова в Ансамбле СКВО высоко оценивалась и командованием округа, и руководителями нашего государства. Маэстро был отмечен благодарностью Верховного главнокомандующего Вооруженными силами РФ В. В. Путина (2002), удостоен медали «За выполнение миротворческой миссии в Абхазии и Грузии», почетного знака – креста «За службу на Кавказе». Последней наградой Виктор Иванович особенно гордился, подчеркивая, что этот нагрудный знак имеет историческое происхождение.

В 2010 году В. И. Гончаров был назначен музыкальным руководителем и дирижером оркестра в Ансамбле песни и пляски Северо-Кавказского регионального командования Внутренних войск МВД РФ, сумев за короткий период времени достичь высоких результатов. Благодаря этому коллектив, впервые за все время своего существования, стал дипломантом (2010), а затем и лауреатом (2011, 2013) всероссийского конкурса аналогичных ансамблей МВД (в Москве).

На протяжении последних лет жизни Виктор Иванович много внимания и сил отдавал детскому творчеству. В 2010 году был реализован семейный творческий проект В. И. Гончарова и автора этих строк – театр-студия вокально-сценического мастерства «Жар-птица»<sup>5</sup>. Поначалу театр функционировал на базе детской музыкальной школы № 1 г. Батайска, а затем – под патронажем Центра дополнительного образования при Ростовской консерватории. В рамках этого оригинального проекта организуются занятия по постановке голоса и сценической речи, индивидуальная и групповая работа с балетмейстером; итогом соответствующего тренинга становится участие ребенка в музыкальном спектакле. За время своего существования театр поставил мюзиклы «Брысь, или История кота Филофея» Я. Дубравина (с аранжировками и фонограммами В. Гончарова), «Незнайка» на музыку Г. Гладкова и М. Минкова, «Концерт на болоте» (композиция из произведений современных авторов, сценарий Т. Овчинниковой), участвовал в постановке оперы М. Красева «Морозко», осуществленной Камерным хоровым театром Шахтинского музыкального колледжа (руководитель – Т. Овчинникова).

<sup>5</sup> Авторами упомянутого проекта изначально предусматривалась поэтапная организация учебного процесса по трем основным направлениям сценического вокала – эстрадному, академическому, фольклорному.

Одаренные дети, обучаясь в театре-студии под руководством В. И. Гончарова, добились впечатляющего прогресса. Многогранно передавать содержание песни, гибко сочетая вокальные, драматические и хореографические навыки, учиться раскованному и естественному поведению на сцене, ощущать себя неотъемлемой частью слаженного актерского ансамбля, – вот лишь наиболее существенные требования, которые предъявлял к юным воспитанникам Виктор Иванович. Практически все артисты театра достигли значительных успехов в сольных и ансамблевых выступлениях, были удостоены званий лауреатов и дипломантов на всероссийских и международных конкурсах. Накопленный опыт сценических выступлений позволил театру-студии блестяще выступить на VIII Международном конкурсе современного искусства «Le spiagge d’Italia» (2012, I премия).

Последние месяцы творческой биографии В. И. Гончарова связаны с руководством вновь созданным Ростовским филиалом Всероссийского хорового общества<sup>6</sup>. Сколько ожиданий и надежд связывал Виктор Иванович с этим назначением! Маэстро в короткие сроки разработал грандиозный проект – создание Академической профессиональной капеллы Хорового общества при Администрации Ростовской области. По мнению Виктора Ивановича, следовало бы создать хор из лучших певческих голосов (60–80 человек), объединяющий многочисленных профессионалов и молодежь, сформировать несколько составов, ориентируясь на возрастные показатели и уровень исполнительского мастерства. Далее, под эгидой Хорового общества планировалось объединить всех музыкантов, связанных с этой сферой деятельности (от детских до профессиональных коллективов всех направлений – классического, народного, эстрадного), для оказания действенной помощи в учебной и методической работе, пополнении репертуара (включая пропаганду сочинений донских композиторов), аудио- и видеозаписи, рекламе. Виктор Иванович считал необходимым создать постоянно действующий хоровой абонемент Ростовской филармонии, упорядоченную многоуровневую систему творческих конкурсов и фестивалей, продюсерский центр для организации концертов и различных культурных мероприятий с участием хоровых коллективов и многое другое. Несомненно, масштаб личности этого человека позволял надеяться на осуществление задуманного! К сожалению, грандиозным

<sup>6</sup> Всероссийское хоровое общество было возрождено в 2013 году с целью сохранения, развития и популяризации отечественной вокально-хоровой культуры.

преобразованиям в сфере донского хорового искусства не суждено было сбыться...

Виктор Иванович Гончаров не только принадлежал к числу крупнейших деятелей музыкальной культуры в Ростовской области. С именем В. И. Гончарова ассоциируется целая эпоха в вокально-хоровом искусстве Юга России. Память о выдающемся музыканте живет в сердцах его соратников, коллег, в его музыке,

с большим успехом исполняемой отечественными хоровыми коллективами на концертных площадках многих стран мира<sup>7</sup>. У коллег маэстро возникла идея об организации и проведении на донской земле фестиваля им. В. И. Гончарова. Будем надеяться, что это предложение найдет отклик у профессионалов и в ближайшие годы новый праздник хорового искусства станет реальностью.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Культура Дона в лицах: Эксклюзивное досье [справочник] / сост. Ф. Ф. Баев. – Ростов н/Д: Рост. книжн. изд-во, 1997.
2. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: [исследование.] – Ростов н/Д: Книга, 2010.
3. Овчинникова Т. Хоровой театр в репертуаре ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона» // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: материалы V Международной науч.-практ. конф. / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог: ТГПИ, 2010. – С. 98–104.
4. Ходош Э. В. Гончаров: «Аве, Виктор» // Ростовская консерватория в лицах: очерки / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2013. – Вып. 1. – С. 107–119.

<sup>7</sup> В частности, яркие и зажигательные обработки народных песен «Ох, уж ты, Порушка-Пораня», «Ой, пролегала путь-дорожка», переложение «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, театрализованные обработки для женского хора («Горенка», «Свеча», «Колечко») звучат в Германии, Австрии, Швеции, Финляндии, Японии и др.

**A. Черкесова**

## **СВАДЕБНЫЙ ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС КУМСКИХ НОГАЙЦЕВ**

---

---

*A. Cherkesova*

### **WEDDING RITUAL COMPLEX OF KUMA NOGAIS**

Статья посвящена изучению традиционного свадебного ритуала кумских ногайцев. Автор стремится выявить структуру свадебного ритуала и дать сравнительное описание его версий – реконструированной по рассказам информантов и бытующей в наши дни. Материалы исследования были получены в ходе экспедиции в село Канглы Минераловодского района Ставропольского края.

**Ключевые слова:** кумские ногайцы, свадебный ритуал, традиционная и современная версии.

The article is devoted to the study of the traditional wedding ritual of Kuma Nogais. The author aims to identify the structure of the wedding ritual and make comparative description of its versions – reconstructed by the stories of informants and according nowadays forms. Materials of the research were obtained during the expedition in the village Kangly of Mineralovodsky district, Stavropolsky region.

**Key words:** Kuma Nogais, wedding ritual, traditional and contemporary versions.

**Н**астоящая статья посвящена изучению традиционного свадебного ритуала кумских ногайцев, прежде всего, выявлению его компонентов – устойчивых и подвергшихся изменениям в наши дни. Объектом изучения является современная форма бытования традиционного свадебного ритуала кумских ногайцев, предметом – трансформация свадебного ритуала и фольклора в современности. Задачи состоят в выявлении структуры свадебного ритуала, а также в сравнительном анализе его версий (реконструированной по рассказам информантов и бытующей в наши дни) и свадебного репертуара. Материалом исследования послужили полевые записи автора в селе Канглы Минераловодского района Ставропольского края.

Свадебный обрядовый комплекс с. Канглы зафиксирован по воспоминаниям информантов 1930–1940-х гг. рождения – С. Ш. Байрамакаевой, М. Э. Джамбулатовой, М. А. Муратовой, Д. А. Мустафаевой, А. Д. Нуриева, чья юность пришлась на 60-е годы. Селение Канглы расположено на левом берегу реки Кумы, поэтому его жители именуют себя кумскими ногайцами.

В настоящее время наибольшее распространение получили издавна существовавшие у ногайцев формы заключения брака – купля-продажа с предварительным словором (*сватовством*) – «кыз айттырган», умыканье без согласия (*«акашув»*) или с согласия девушки, без разрешения или с разрешения родителей (*«разылыкпан акашув»*). К умыканию прибегают, чтобы избавиться от части материальных

тягот, связанных с проведением свадьбы. В обеих названных формах брака доминирующим является коммуникативно-обменный план ритуала.

Обряды могут быть подразделены на предсвадебные, свадебные и послесвадебные. Предсвадебные обряды кумских ногайцев при заключении брака по предварительному словору включают следующие действия: *сватовство* («кыз айттырган»); *ритуальный дар* рода невесты роду жениха («шайтан кирмес») – знак согласия и нерасторжимости договора; *выкуп* – «калым» («белги той»)<sup>1</sup>. Важно отметить, что все предсвадебные обряды традиционно происходили в локусе невесты, а время их проведения могло занимать полгода.

Согласно обычаю, о намерении жениться юноша сообщает *снохе* («енъге») – жене старшего брата или родственника; та, в свою очередь, передает известие родителям. В случае отсутствия снохи, он может обратиться к старшему брату или к матери. Узнав о намерении сына, глава семьи собирает *семейный совет* («кенъес»), который в отсутствие будущего жениха подбирает невесту или обсуждает кандидатуру уже имеющейся избранницы. Важным условием считается отсутствие родства. Из людей, имеющих общего предка, только праправнук и праправнучка в седьмом колене (*«шоьшке»* и *«тувналет»*) могут заключать

<sup>1</sup> Полевые записи Черкесовой А. А. 4.11.13 в с. Канглы Минераловодского района Ставропольского края. Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна, 1947 г. р., род. в г. Кондопоге Карельской АССР.



Передача калыма. Фото И. Сатырова

брак. Ногайцы четко разграничивают детей по линии сына и дочери. Существуют специальные термины родства, обозначающие каждого потомка по мужской и женской линии. Значимы также соответствие социального статуса и материального положения семей жениха и невесты, их родов, а также красота, здоровье, ум и хозяйственность девушки<sup>2</sup>.

*Сватовство* – *кыз айттырган*. Со стороны жениха традиционно выбирали три-пять посредников (*«элшилер»*), в число которых входили мулла и дяди – братья матери (*«нагаш акасы»*) и отца (*«акасы»*). Посредники старались прийти в первой половине дня, обычно в четверг или пятницу. Первый их визит в народе назывался «Дорогу открывать идут» (*«Йол ашпага барадылар»*)<sup>3</sup>; упоминание «дороги» (освоения пространства) характерно для мужского поведенческого стереотипа. Хозяин дома обязан был проявить гостеприимство, даже если намеревался отказать посредникам. Положительного ответа при первом визите не давали, а поскольку приглашение к столу означало согласие, то и не угостили, назначая день следующего посещения. Чтобы определиться с ответом, родители девушки собирали семейный совет и обсуждали кандидатуру юноши.

<sup>2</sup> Инф. Байрамакаева (Мижева) Светлана Шугаиповна, 1939 г. р., род. в ст.-це Ураковской, аул Эркин-Юрт.

<sup>3</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.

В случае положительного решения, договаривались о размере калыма и дне его передачи (*«белги той»*); подтверждая согласие и нерасторжимость договора, родители невесты дарили *«шайтан кирмес»* (*«шайтан не пройдет»*) – платки, отрезы тканей – и угостили гостей. Верили, что выполнение всех предсвадебных обрядовых действий сделает союз двух семей таким крепким, что даже шайтан не сможет его разрушить.

В назначенный день посредники приходили на *«белги той»* и приносили выкуп за невесту – калым. Сторона девушки устраивала небольшое застолье и дарила сватам отрезы тканей (*«белги»*), обернутые пятью белыми платками<sup>4</sup>. Назначался день проведения мусульманского бракосочетания (*«неке кыюв»*). С этого времени девушка считалась засватанной (*«нышан салынган»*). Сторона жениха отныне могла называть девушку невесткой (*«келин»*), а сторона невесты – называть юношу зятем (*«киев»*).

Обряды свадьбы проходили в два приема: сначала мусульманское бракосочетание, а через некоторое время – неделю, месяц – собственно свадьба (*«той»* или *«тав көшшә той»*).

*Бракосочетание* в соответствии с традициями ислама (*«неке кыюв»*) проходило в доме жениха, но поскольку муллу приглашали

<sup>4</sup> Инф. тот же.



*Танец невесты и друга жениха. Фото И. Сатырова*

родители невесты<sup>5</sup>, две снохи жениха приезжали в ее дом за муллой и свидетелями. Обязательным при заключении брака являлось (и поныне является) присутствие свидетелей – по двое мужчин со стороны жениха и невесты (число свидетелей может быть и большим). Мулла спрашивал у свидетелей, действительно ли они согласны с заключением брака, здоровы ли невеста и жених. Получив положительные ответы, он просил свидетелей подать правые руки, скать кулаки, отставив большие пальцы, и приставить кулаки один к другому, затем спрашивал: «Свидетельствуете ли?» («Шаатсызба?»), на что получал ответ: «Свидетельствуем!» («Шаатпыз!»). После прохождения этого обряда жених и невеста считались мужем и женой. Муллу одаряли деньгами, пиалой («шынъ аяк») и платком. Гости со стороны невесты также дарили близким родственникам жениха пять пиал, обернутых пятью платками, остальным – тремя или двумя платками, в зависимости от степени родства с женихом. Общее число подаренных пиал иногда доходило до четырехсот<sup>6</sup>. Обряд завершался угощением.

Большинство ногайцевправляют свадьбы поздним летом или осенью, когда заканчива-

ются главные полевые работы. В подготовке к свадьбе, как правило, помогают родственники и соседи. Праздничная национальная кухня ногайцев состоит преимущественно из мясных блюд, поэтому к свадьбе специально откармливается бычок. Такая заготовка мяса в сельской местности оправдана еще и тем, что в нужное время вряд ли найдется требуемое количество продукта по сходной цене.

В день свадьбы традиционные обряды проходили как в доме невесты, так и в доме жениха. В локусе невесты: встреча гостей со стороны жениха, застолье, вынос [на руках] невесты («кыз шыгарган») из родительского дома, танцы, перевоз невесты («тав көйшө») в дом жениха. В локусе жениха: встреча невесты и гостей, внесение невесты («кыз айкелуув») в дом мужа, определение места («шымылдык») для невесты в новом доме, свадебный пир<sup>7</sup>.

Свадьбу («той») назначали обычно на субботу. На территории жениха – стороне («бет») – празднование начиналось с четверга. Согласно этикету, на праздниках родинного и свадебного циклов поздравления принимали (и принимают) старшие члены семьи – бабушки и дедушки. Мужчины, пришедшие поздравить, говорили: «На свадебный кортеж посадить пришли» («Тав көйшө олтыртпага келдик»), а женщины дарили отрезы тканей «кийит» («кийим» – одежда и «эт» – сделай).

<sup>5</sup> Инф. Мустафаева (Ажбекирова) Даурхан Абдуловна, 1936 г. р., род. в с. Канглы.

<sup>6</sup> Инф. тот же.

<sup>7</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.

## Музыкальная культура Юга России

Днем в субботу снохи, друг («яс агасы») и сестры новобрачного собирались в путь за невестой. Молодые, незамужние родственницы жениха не могли присутствовать на торжествах без приглашения, даже если находились в близком родстве с новобрачным. Старшие родственники молодожена просили разрешения у родителей младших родственниц поехать за невестой. Принято было говорить: «На арбу сесть приглашаем» («Арбага миннеге шакырамыз»)<sup>8</sup>, что означало побуждение к поездке за невестой. Приглашенные незамужние родственницы готовили в качестве подарка «козы бойрк» (буквально «ореховую шапку»). Последняя представляла собой деревянный каркас в форме купола на длинном шесте; к образующим его частям привязывали орехи, конфеты, нанизанные на нить. В конце пира сторона невесты в обмен на «козы бойрк» дарила отрезы тканей («кийит»). Родители невесты устраивали что-то вроде фуршета: гости («кудашалар») не садились за стол, а угощались стоя<sup>9</sup>. Приглашенные могли посмотреть на приданое невесты – кровать с одеялами и подушками, стул, таз с кувшином (для предмолитвенного ритуального омовения), которые в день свадьбы выносили во двор<sup>10</sup>.

Невесту одевали снохи, а подруги лишь наблюдали. Голову повязывали шелковой шалью с кистями («казбалы»). К прощальному танцу с родными невесту вели под руку сноха и друг жениха («яс агасы или шавкат яс»)<sup>11</sup>. Родственники танцевали с невестой и дарили ей деньги. Затем невесту вводили в дом, где ей вместо фартука спереди завязывали платок («ябув»), накрывали белой шалью («буыркоыншек»), закрывающей лицо, и повязывали на мизинцы платки. Из отцовского дома невесту выносил на руках родной брат, а если его не было, – двоюродный. Он должен был посадить сестру в машину так, чтобы ее ноги не коснулись земли. Невесту, не покидая, сопровождала ее сноха. В момент вывода невесты из родного дома звучал гармошечный наигрыш «Кыз шыгарган саз», при звуках которого присутствующие не могли сдержать слез<sup>12</sup>.

*Свадебный кортеж*, перевозящий невесту в дом жениха, именуется «тав көши». Его составляют автомобили и всадники. На пороге дома невесту встречает бабушка жениха, обсыпая прибывшую зерном и кукурузой. Друг

<sup>8</sup> Инф. тот же.

<sup>9</sup> Инф. Байрамакаева (Мижева) Светлана Шугаиповна.

<sup>10</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.

<sup>11</sup> Инф. Муратова (Тутаришева) Марьем Алимгереевна, 1931 г. р., род. в с. Канглы.

<sup>12</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.

жениха вносит невесту на руках, а затем опускает ее (непременно) в пространство за занавеской («шымылдык»). С указанного момента друг жениха становится родственником невесты («шавкат яс»), их дети не могут в будущем вступать в брак<sup>13</sup>. Непосредственно после этого в дом врывается всадник на коне, требующий выкуп; пытаясь «избавиться» от него, хозяева преподносят желаемое<sup>14</sup>. Невеста скрывается за занавеской, когда в комнату заходят старшие родственницы жениха. Последние действия (скрытие невесты и вторжение всадника) в наши дни выполняются не всегда.

Согласно обычаяу, сохранившемуся и в наши дни, невеста может показываться родственникам мужа только после проведения обряда «открывания лица» («бет ашар»)<sup>15</sup>. Покрытие невесты, ее пребывание в закрытом углу, шум, сопровождающий свадебный кортеж, способствуют ее защите; осыпание зерном и сластиями обеспечивает благополучие.

С невесты снимали платки и дарили незамужним девушкам, чтобы и они вышли замуж. Перед трапезой младшая родственница мужа приносила невесте чашу с водой для мытья рук, за что получала в качестве подарка кольцо. После *внесения* невесты в дом мужа все приглашенные отправлялись на скачки, которые, как правило, проходили на берегу реки Суркуль. Прискакавшему первым дарили «козы бойрк», второму – платок, третьему – бутылку водки. Во время свадьбы жених неотлучно находился в доме старшего брата матери («яс түйскен уй»); его приводили на следующий день после проведения обряда «бет ашар»<sup>16</sup>.

Согласно этикету, приглашенные мужчины и женщины сидели в разных помещениях. Мужчин обслуживали юноши, а женщин – снохи хозяев. Гостям подавали традиционные блюда, такие как «сорпа» (мясной бульон с крупными кусками мяса), «кувырылган эт» (жареное мясо), «сокта», «йоърме», «кыйма» (различные виды традиционных колбас). Из напитков мужчинам подавали бозу, женщинам – ногайский чай (со сливками).

Гостей рассаживали в соответствии со статусом: самых почетных – напротив входа («тоър») и по правую сторону, по левую – менее значимых. Руководил застольем тамада, произносивший тосты и представлявший слово

<sup>13</sup> Инф. Муратова (Тутаришева) Марьем Алимгереевна.

<sup>14</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна, Байрамакаева (Мижева) Светлана Шугаиповна, аул Эркин-Юрт.

<sup>15</sup> Инф. Муратова (Тутаришева) Марьем Алимгереевна.

<sup>16</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.



*Привод жениха. Фото И. Сатырова*

приглашенным<sup>17</sup>. Гости провозглашали многочисленные здравицы и благопожелания в адрес новобрачных, веря, что сила слова и искренность просящего могут обеспечить счастливую супружескую жизнь молодым. Старики пели традиционные народные песни, в том числе эпические – отрывки из героических песен и сказаний.

*Свадебное торжество* у ногайцев и в наши дни не обходится без танцев. Хозяева во время танцев повязывают платки на руки гостей, тем самым одаряя представителей другой стороны. Это действие символизирует скрепление союза двух родов<sup>18</sup>. Еще в 1960-е годы кумские ногайцы танцевали под гармошку «Тоъгерек» («круг»), «Шалт тоъгерек» («быстрый круг», другое название «Коъшемеке»), «Узын» («длинный»). Именно на свадьбах во время танцев происходило общение молодежи брачного возраста. На танец «Тоъгерек» девушки выстраивались в ряд, к ним подходили юноши, каждый брал под руку понравившуюся девушку и выводил на середину. «Тоъгерек» – парный танец, где пары идут друг за другом, образуя круг. Это особый танец-знакомство, чему способствует и умеренный темп. Только во время описываемого танца, находясь в непосредственной близости, молодой человек мог познакомиться и пообщаться с понравившейся девушкой.

<sup>17</sup> Инф. Муратова (Тутаришева) Марьем Алимгереевна.

<sup>18</sup> Инф. тот же.

вившейся девушкой. Юноша брал девушку под правую руку, пальцы их рук переплетались; он смотрел на свою девушку и говорил с ней. Если юноша был симпатичен девушке, она держала голову прямо, в противном случае – отворачивалась от него. По этикету девушки не могли свободно беседовать во время танца, они больше слушали и изредка давали короткие ответы. Когда гармонистка начинала играть мелодию «Шалт тоъгерек», пары тут же перестраивались в хоровод, держась за руки и переплетая пальцы. Танцующие двигались по кругу справа налево, правой ногой делали шаг вперед, затем шаг назад и в сторону, а левая нога приставлялась к правой.

«Узын» – медленный парный танец, сдержанный по характеру. Руки танцующих были свободны. Юноша находился слева от девушки, пары шли по кругу, поочередно поднимая руки: девушка – до талии, юноша – до уровня груди, сгибая руки в локтях. Во время танца юноша смотрел на девушку, которая держала голову прямо, опустив глаза<sup>19</sup>. Танцы завершали собственно свадьбу и ее заключительную фазу – *свадебный пир*.

*Послесвадебные обряды* состояли из раскрытия невесты – «открывания лица» («бет ашпар»), привода жениха («яс айкелген той»), разжигания

<sup>19</sup> Инф. Байрамакаева (Мижева) Светлана Шугаиповна; Джамбулатова Мария Эрежеповна, Мустафаева (Ажбекирова) Даурхан Абдуловна.



Один из даров, преподносимых родственницами жениха стороне невесты. Фото А. Зитляужева

печи («бет йылытар»), выхода невесты за водой, приглашения зятя.

Раскрытие невесты происходило на следующий день после свадьбы. Новобрачную знакомили со свекровью и родственницами мужа («бет ашар»). Две снохи (со стороны жениха и невесты), взяв невесту под руки и закрыв лицо покрывалом («буъркоиншек»), вели ее во флигель («казан уйй»), где собирались старшие родственницы мужа. Друг жениха забирался на крышу дома и обсыпал новобрачную зерном и сластиами, которые затем собирали дети. Обряд проходил в сопровождении национальной гармоники. Открыть лицо невесты поручалось старшей родственнице мужа, уважаемой женщине, благополучной в браке, имеющей много детей, предпочтительно сыновей. Чтобы молодая прожила счастливую жизнь в согласии с мужем и не разводилась («батып калсын»), свекровь наступала правой ногой на ногу стоящей напротив невестки. Слова, исходящие из уст последней, должны быть сладки, поэтому свекровь давала новобрачной мед, который та слизывала с ее пальца. После обряда «бет ашар» сноха невесты («енъге») дарила родственникам мужа «кыйит», приготовленные родителями невесты заранее. При этом ценность ткани соответствовала близости родства. Отцу мужа дарили отрезы тканей на рубашку («кыйлеклиги») и брюки («ыстанлыгы»),

матери мужа – на платье («шыбалыгы»)<sup>20</sup>. Раньше девушка должна была собственными руками сшить одежду для родителей жениха и тем самым показать мастерство в рукоделии.

Днем позже, а иногда и в этот день проводили обряд «бет йылытар» («лицо согреть»). Он заключался в разжигании печи невесткой, что означало включение молодой в работу. Уже в 1960-е годы названный обряд был утрачен и сводился, по сообщениям информантов, к знакомству с родственниками и соседями мужа. Содержание «бет йылытар» соседней субэтнической группы – кубанских ногайцев – заключалось именно в разведении невесткой огня в печи.

Согласно обычаю, все это время жених избегал встречи со своими родными, так как испытывал чувство стыда и неловкости перед старшими членами семьи. Ночью после проведения «бет ашар» друзья приводили жениха («яс айкелген той») домой. Молодые люди несли в руках факелы, вилы с подожженным кизяком («тезек»), распевая «Орайда шаладылар»: «Орайда, молодого джигита ведем» («Яуарайда, орайда, дейди. Яс йигитти айкеле ятырмыз, дейди»), – и останавливались у ворот. Затем выходила почтенная родственница со сладким напитком «бал сув» («медовая вода») и просила жениха вернуться домой:

<sup>20</sup> Инф. Джамбулатова Мария Эрежеповна.



Обряд открывания лица невесты. Фото И. Сатырова

Иди, дитя мое,  
Иди, дитя мое,  
Я истосковалась, ты истосковался.  
В лощине овцы твои остались,  
В степи скотина твоя осталась,  
На ветру табун твой остался,  
Серпом твоим трава не сжата,  
Косой твоей сено не скошено.  
На сбившегося с пути нет обиды,  
Вернись, обрети свой дом, дитя мое.  
Я истосковалась, ты истосковался,  
Иди, дитя мое,  
Иди, дитя мое.

Кел балам,  
Кел балам,  
Сен аьсирет, мен аьсирет.  
Ойда койынъ калган,  
Кырда малынъ калган,  
Елде йылкынъ калган,  
Орагынъ орылмай калган,  
Шалгынъ шалынмай калган.  
Адасканда айып йок,  
Кайтып уйгинъди тап, балам.  
Сен аьсирет, мен аьсирет,  
Кел балам,  
Кел балам.

Как правило, жених не сразу соглашался возвратиться, тогда родственница перечисляла ряд дополнительных действий, которые ему предстояло выполнить<sup>21</sup>. После долгих уговоров жених все же возвращался. Он отпивал «бал сув» из чаши, преподнесенной родственницей, и старался убежать, иначе рисковал быть «побитым» друзьями. Все неженатые друзья жениха также отпивали «медовой воды» из чаши. Верили, что это поможет скорее найти избранницу и построить семью. Тем временем жених тайно в сопровождении дружка приходил к невесте.

Через несколько дней проводили обряд выхода молодой на реку по воду – «сувга шыгув».

<sup>21</sup> Инф. тот же.

В ведра невестки свекровь клала подарки, которые надлежало подарить первому встреченному человеку.

Завершающим обрядом послесвадебного цикла является официальное *приглашение зятя* – «киев шакырган». Родители юноши и их близкие родственники приходят днем, а юноша, его друзья и «еньге» – вечером. Прием гостей проходит торжественно: зятя знакомят с родственниками жены. С момента проведения обряда «шайтан кирмес» до «киев шакырган» жених не должен встречаться и разговаривать с родителями невесты, братьями родителей невесты и старшими братьями. Посещение молодым дома родителей невесты («киев шакырган» – приглашение зятя) традиционно было

отложенным действием, выполнявшимся в промежуток от месяца до полугода<sup>22</sup>.

Изучение современной версии свадебного ритуала показало, что его трансформация и адаптация в современности может быть прослежена в нескольких направлениях, не влекущих за собой изменения семантики узловых моментов.

Подверглись существенным корректировкам временные и пространственные характеристики ритуала. При назначении даты свадьбы не учитывают так строго, как прежде, периоды поста и сезонных работ. В связи с сокращением времени проведения ритуала произошло слияние обрядов, относящихся к разным этапам: в день свадьбы теперь проводят некоторые предсвадебные (ритуальный дар рода невесты роду жениха – «шайтан кирмес»; передача выкупа – «калыма» – «белги той») и послесвадебные обряды (*раскрытие невесты* – «бет ашар», *привод жениха* – «яс айкелген»). Выявлено исключение из современного свадебного ритуала некоторых обрядов, проводимых после свадьбы (*разжигание печи*, *выход невесты за водой*), а также обрядовых действий, связанных с вечным спутником ногайцев – конем (скакки, вторжение всадника в дом).

Благодаря введению новых обрядов – регистрации брака молодых в муниципальном учреждении и возложения цветов к памятнику воинам, погибшим в Великой Отечественной войне, – наблюдается увеличение числа обрядовых локусов. Раньше свадебный ритуал проходил в рамках двух локусов (сторон) – домов жениха и невесты; теперь добавились еще два: дом бракосочетаний (или сельская администрация) и памятник погибшим воинам. Обряд возложения цветов к памятнику был заимствован из русской традиции, так как у ногайцев

не принято в день свадьбы посещать кладбища, да и по мусульманским канонам женщина не должна входить на территорию кладбища. Инновацией также можно считать совместное появление молодых в обществе и участие в обрядах, поскольку, согласно традиции, все обряды свадебного ритуала раньше проводили родственники. Публичное прощание родителей с невестой, во время которого они дают напутствия своей дочери, покидающей родной дом, является еще одним новшеством в ногайской свадьбе.

Сравнение современной и реконструированной версий свадебного ритуала приводит к выводу о нарушении некоторых правил традиционного этикета. Раньше о намерении пожениться молодые сообщали родителям через сноху (это объяснялось испытываемым стыдом), сейчас оповещают их сами. Самые значительные трансформации в поведении наблюдаются на протяжении свадебного пира: женщины находятся в одном помещении с мужчинами, а новобрачные, которые раньше не показывались старшим родственникам, теперь сидят во главе стола; женщина может выступать в качестве тамады. Вообще активная роль женщин – отличительная черта современной свадьбы (посредницы, незамужняя подруга невесты, женщина-тамада, участница застолья).

Музыкальный фольклор в современной свадьбе кумских ногайцев подвергся практически полному разрушению. К утраченным в наши дни жанрам можно отнести инструментальные наигрыши, сопровождавшие обряды, народные танцы и героические песни. Чаще всего на свадьбе звучат авторские песни на русском языке в сопровождении фонограммы.

Процесс трансформации традиционного свадебного ритуала требует дальнейшего изучения.

<sup>22</sup> Инф. Байрамакаева (Мижева) Светлана Шугаиповна, Джамбулатова Мария Эрежеповна.

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

---

---

*M. Караманова*

### ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ И ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ЛИТУРГИИ «ОПЛАКАННЫЙ ВЕТРОМ» Г. КАНЧЕЛИ

---

*M. Karamanova*

### THE PROBLEMS OF CONCEPTION AND GENRE INTERACTIONS IN G. KANCHELI'S LITURGY «MOURNED OVER THE WIND»

Литургия «Оплаканный ветром» рассматривается автором статьи в контексте сакральных циклических композиций советских и постсоветских мастеров (1970–1990-е годы). Раскрываются концепция религиозно-философской трагедии, концепция двойного портрета, выявляются черты иерархичности в драматургии и полижанровости как результат взаимодействия жанровых особенностей концерта, реквиема, литургии, симфонической поэмы и саундтрека современного кинофильма.

*Ключевые слова:* Г. Канчели, «Оплаканный ветром», художественная концепция, религиозно-философская трагедия, полижанровость, концерт, литургия, реквием.

The author of the article considers G. Kancheli's Liturgy in context of sacral cyclical works by Soviet and post-Soviet composers of 1970–1990s. The conception of religious and philosophical tragedy and conception of the double portrait are exposed. Hierarchical features of dramaturgy and poly-genre specificity which peculiar to Liturgy as result of some interactions (between genres of concerto, requiem, liturgy, symphonic poem, and sound-track of contemporary film) are exposed.

*Key words:* G. Kancheli, «Mourned over the Wind», artistic conception, religious and philosophical tragedy, poly-genre specificity, concerto, liturgy, requiem.

На протяжении 1970–1980-х годов в советском искусстве активизировался интерес к религиозной тематике, происходила актуализация сакральных мотивов в произведениях различных жанров. Годы «оттепели» (1960-е) сменились периодом жесткого идеологического давления на сферу культуры, осуществляемого официальными кругами. Наметившееся ухудшение социального климата, государственный диктат в области литературы и искусства, несомненно, воспринимались интеллигенцией как величайшая опасность. Стремление сохранить внутреннюю свободу сопровождалось поисками новой духовности. Эта тенденция, не имевшая аналогов в западной культуре упомянутого периода, объединяла творцов, которые принадлежали к различным искусствам, школам и направлениям. Отмеченные процессы наблюдались и в музыке. Так, в творчестве А. Шнитке появились Вторая симфония («Месса»), Реквием, Второй

скрипичный концерт («Пассион»), Четвертая симфония (с чертами литургии и вариационного моноцикла). С. Губайдулиной были созданы «инструментальная литургия» – метацикл из трех концертов («Detto-II», «Introitus», «Offertorium»), Партита «Семь слов», хоровые полотна «Страсти по Иоанну», «Пасха по Иоанну», «Аллилуия». По мнению отечественного исследователя, «...сакральное, как Вневременное и Ценностное, позволяет художнику найти необходимые смыслы, определить духовные доминанты и, сквозь призму Бечных ценностей, посмотреть на Время Настоящее. Сакрализация смысла опирается в первую очередь на религиозную традицию, устойчиво закрепившуюся в сознании нации на протяжении двух тысячелетий» [6, 78]. Именно в 1970–1980-е годы сознательные сближения или параллели с иконографией страдающей Богоматери, Распятием, Снятием с креста, с другими пассионными сюжетами закрепились в творческом арсенале

ряда отечественных мастеров, после чего были освоены композиторами ближнего зарубежья и России 1990-х годов. По-своему претворяя идеи русской религиозной философии рубежа XIX–XX столетий, композиторы на исходе советской эпохи тяготели к созданию произведений, обнаруживающих более-менее явные жанровые признаки реквиема и литургии.

Религиозная тематика в то время ассоциировалась не столько с определенными конфессиями и соответствующими богослужениями, сколько с возвышенными духовными устремлениями. Например, в одночастном Концерте для фортепиано и камерного оркестра «Introitus» Губайдулиной отсутствуют цитаты литургических напевов. Композитор обращается к инструментальному, а не вокальному составу, ограничившись названием одной из частей мессы. По-иному реализуется скрытый сакральный смысл во Втором скрипичном концерте Шнитке. Беседуя с музыковедом Д. Шульгиным, автор подробно прокомментировал тайный сюжет сочинения. Начальное соло скрипки – «Христос в пустыне». Далее – связная последовательность событий: приход учеников Христа («постепенно их число увеличивается до двенадцати»); агрессивное, «злобное» скерцо – «олицетворение... враждебной к христианам толпы»; эпизод Тайной вечери, поцелуй Иуды (флажолет как «натуралистическая деталь»), пленение Христа и «всевозможные мучительные допросы»; затем – «последний отказ Христа от ответов» и «приговор толпы», самоубийство Иуды. Последующие картины («землетрясение и другие стихийные бедствия», оплакивание и погребение Христа) сменяются итоговым эпизодом – Воскресением Господа, с консолидацией всех голосов оркестра (см.: [7, 48–49]).

В этом контексте находится и широко известное произведение Г. Канчели – Литургия «Оплаканный ветром» для симфонического оркестра и солирующего альта. Намерение сочинить масштабное произведение для указанного инструмента с оркестром возникло у композитора в начале 1980-х годов. Именно тогда Канчели познакомился с Юрием Башметом, одним из наиболее перспективных отечественных музыкантов, который весьма целеустремленно работал над формированием собственного концертного репертуара, включая новейшую альтовую литературу, и обращался с «просьбами-заказами» ко многим крупным мастерам бывшего СССР – от А. Эшпая до С. Губайдулиной. Непосредственными импульсами, способствовавшими реализации этого намерения, послужили события 1984 года: безвременная кончина Гиви Орджоникидзе – ведущего грузинского

музыканта, близкого друга Канчели – и заказ от дирекции Западноберлинского фестиваля искусств на сочинение оркестровой пьесы в память усопшего. Литургия, счастливым образом соединившая в себе два самостоятельных замысла, была завершена осенью 1988 года. «Двуединство» художественной концепции отразилось в названии сочинения: «“Оплаканный ветром”. Литургия памяти Гиви Орджоникидзе. Посвящается Юрию Башмету»<sup>1</sup>.

Создание мемориальных сочинений, вслед за «Траурной музыкой» П. Хиндемита, стало характерным явлением XX века. Канчели в одном из интервью заметил, что фактически любое его сочинение так или иначе сближается с литургией. Безусловно, заупокойная литургия – культовый жанр церковного богослужения. Но автор не стремится целенаправленно воплощать в инструментальной композиции характерные детали и подробности религиозного обряда. Достаточно, чтобы в процессе исполнения слушатели преклонили головы, вспоминая умершего художника-Творца, размышляя о Жизни и Смерти, о смысле человеческого существования, Вере, Молитве. «Я не воспринимаю Вашу Литургию как собственно литургию. На мой взгляд, литургия содержит более отвлеченное начало. Она возвышается над непосредственно эмоциональным выражением страдания, – указывала В. Конен в письме, адресованном композитору. – Разумеется, Ваша Литургия – не “плач” и не “вопль”, ассоциирующиеся с жанрами, посвященными слабости человеческой души. Ваша музыка воплощает силу, а не слабость. Но каждый звук в ней наполнен чувством великого горя, великой потери. Вот разве только это ощущение величия и связывает ее с литургическим началом» (цит. по: [3, 337]).

Двойное посвящение в названии Литургии обусловливается авторской художественной концепцией двойного портрета – Гиви Орджоникидзе и Юрия Башмета. Портрет Башмета воссоздается при помощи исполнительских ресурсов ныне здравствующего альтиста, а музыкальная драматургия характеризует подвижнический и тернистый путь служения искусству ушедшего из жизни Гиви Орджоникидзе. Основной конфликт цикла – противостояние и упорная борьба художника с окружающим миром – способствует концентрации

<sup>1</sup> Впоследствии Канчели посвятил выдающемуся музыканту-исполнителю современности «персональное» произведение – «Стикс» для альта, смешанного хора и симфонического оркестра (1999). Идея же двойного посвящения была вновь использована в Lament – «Скорбной музыке памяти Луиджи Ноно» (1993), посвященной Г. Кремеру.

внимания на четырех основных образных сферах: ностальгической, молитвенной, агрессивно-императивной и идеально-возвышенной. Об этом конфликте повествует и обращение Канчели к умершему другу – указанный текст расположен на титульном листе партитуры: «И каждый раз, с честью выдержав уготованные судьбой новые испытания, ты обретал силы для очередной неравной схватки. Конечно, тебе помогали живущие в твоей душе ненависть к безобразному и любовь к прекрасному, непримиримость ко лжи и преданность истине. Тебе помогала упорная вера в добро. И еще – музыка!» (цит. по: [3, 329]). Многогранность образного содержания Литургии привлекла внимание прославленного режиссера Роберта Стуруа, который, используя эту музыку, поставил в Тбилисском драматическом театре имени Ш. Руставели спектакль «О, Мать-Богородица» о трагических событиях в Грузии на рубеже 1980–1990-х годов. На протяжении всего спектакля актеры, находившиеся на сцене, безмолвствовали – за них говорили музыкальные инструменты. Упомянутый спектакль придал сокровенным смысловым аспектам Литургии публицистическую направленность.

В Литургии «Оплаканный ветром» нашли свое отражение темы, присущие всему творчеству композитора, – Жизни и Смерти, Судьбы, Человека и Социума, бренности Человеческого бытия. Названием сочинения становится фраза «Оплаканный ветром» из стихотворения поэта Галактиона Табидзе. По мнению композитора, данная цитата не является скрытой программой Литургии. Однако в этой фразе содержится основной эмоциональный импульс: скорбно-молитвенное настроение предопределяет динамику художественного процесса. Можно полагать, что выбор, сделанный автором, был не случайным. Обращение к мифологеме Ветра в некоторых восточных традициях и образам-символам скорби, плача в европейском ритуале позволяет сформировать определенные смысловые ориентиры применительно к содержательным аспектам Литургии. Ветер – движение Воздуха, дуновение, Дух, дыхание, Душа. Символика дуновения, Ветра как духовной стихии взаимодействует с символикой огня и света. Ветер, рожденный духом, порождает свет в индуистской традиции. В китайских учениях *ветер и поток – фэнлю* – символизируют жизнь. Звук – волна – также связан с движением, а музыка есть звуковой Поток. Жизнь Художника, интерпретируемая как поток событий, как направленное движение к истинным смыслам, омыта (оплакана) звуковым ветром – звуковым потоком поминальной Литургии.

Эти размышления позволяют дополнить концепцию *двойного портрета* многочисленными символическими параллелями. Альт становится центром произведения, стержнем музыкальной драматургии цикла, символизируя собирательный образ Художника-Творца: музыкoved Гиви Орджоникидзе – альтист Юрий Башмет – «голос от Автора». Заметим, что творчестве Ю. Башмета духовная интенция не только определяет направленность интерпретаторского замысла, но и рассматривается как органическая составляющая процесса исполнения. «Для меня как музыканта, – говорит Ю. Башмет, – всегда играли большую роль мои внутренние представления – внутренние видения, ассоциации, художественные импульсы. Они оказывали заметное воздействие на мое общее душевное состояние и тем самым на исполнение» (цит. по: [5, 29]). Не случайно, размышляя о концертно-сценических воплощениях Литургии, Н. Зейфас пишет: «Не знаю, как бы прозвучала «Литургия» у просто хорошего альтиста, но когда ее играет Башмет, буквально за каждым звуком встает несказанная тайна» (цит. по: [5, 29]). Действительно, исполнительскому искусству Башмета присуще некое особое «чувство космоса», увлекающее слушателя в «зоны» свободного полета духа и напряженной мысли. Партия солиста фактически лишена концертного блеска и виртуозности; учитывая это, Канчели не решился назвать Литургию концертом. Впрочем, указывает автор, от солиста здесь «... требуются специфическая культура звукоизвлечения и особое ощущение тембра, умение делать постепенно *diminuendo* и выстраивать целую динамическую шкалу звучностей от одного до четырех *piano*... Иными словами, тоже виртуозность, только без быстрого темпа и головоломных пассажей» [3, 334]. В целом партия солирующего альта отличается особой задушевностью, что обусловлено стремлением композитора запечатлеть облик своих близких друзей – умершего и ныне живущего.

Конфликтные сопряжения образных сфер воплощаются композитором в художественном процессе через «...взаимодействие трех слоев времени: времени метрически-драматического (неожиданные, внезапно оживывающие вспышки истории); времени внеметрически-вечного (парящего, как облака возвышенной неизменности) и времени суммирующее-итогового (где острова вечной драмы человечества и вечное пространство ее неизменного успокоения находят личностно-надличностное, субъективно-объективное разрешение)» (цит. по: [3, 333]). Тем самым достигается напряженно-экспрессивный характер развертывания основного конфликта.

Как и подобает масштабной религиозно-философской концепции, драматургия «Оплаканного ветром» иерархична, становление образных пластов осуществляется по горизонтали и по вертикали. В частях I–III излагается основной конфликт, экспонируются и развиваются все образные сферы цикла. IV часть, формируя *второй, более высокий драматургический ярус*, вводит в контекст упомянутого процесса новые семантические знаки и резюмирует итоговые смыслы целого. Ярусное восхождение направлено к вершине-результату, к формированию зоны Просветления, Преображения (кода IV части), где торжествует лейттема Идеала=Света. Ступенчатое восхождение к итоговой вершине обусловливается тем, что Литургия запечатлевает концепцию *религиозно-философской трагедии*: торжествует идея Бессмертия, Жизни после Смерти и Смерти – Новой Жизни в христианском смысле. Как отмечает Ю. Башмет, в зоне Просветления господствует музыка «невероятной красоты... невероятной глубины» [1, 151].

Интонационным первоистоком всего сочинения является ламентозная секунда – стон, плач или вопрошание, молитва. Она предстает в различных вариантах: интонируется альтом и оркестром, пронизывает музыкальный материал всех частей цикла, прорастает в разных пластиках фактуры. Конструктивная тематическая идея – опора на секунду и терцию, их нанизывание, накопление по горизонтали в мотивном развитии и по вертикали в аккордовых гроздьях, – напоминает о «Метаморфозе растений» И. В. Гете, о вытекающих из этого трактата фундаментальных законах творческих процессов А. Веберна, которого особенно почитает Канчели. Иными словами, художественный процесс в Литургии воспроизводит мифологему *Мирового Древа* и упоминаемого выше жизненного *Потока*; здесь Пространство превращается во Время и наоборот. Присущая Канчели запредельная экономия средств невольно ассоциируется с минималистами. Однако у последних художественный процесс характеризуется многократными повторами заданных паттернов, тогда как соответствующие микроэлементы у Канчели, порождаемые стилевыми «клише», наделены специфической семантикой и смысловыми кодами. Возникновение этих микроэлементов из тишины Вечности, их дление, варьирование, метроритмическое расширение призваны воплотить *идею вечного становления* (Жизнь как Поток Времени и Пространства). Исходная секундовая интонация становится строительным материалом для формирования важнейших элементов и комплексов: прежде

всего, комплекса *A* – *Страдания и Скорби* и молитвенно-хорального символа *Веры* (комплекс *B*). Далее, секунды и терции являются основой агрессивно-громогласных аккордов у фортепиано на *ffff* – полисемантического комплекса *C*: символа *вспоожиющего неумолимого (профанного) Времени* (*Кронос*), а также символа *Смерти* и обобщенного символа *Зла* – агрессивного Социума. Спонтанно возникшая на протяжении I части, комплекс *C* достигает впечатляющих масштабов и служит основой драматургического развития во II-й.

Доминирование агрессивного начала свойственно и III части. Комплекс *C* преобразуется здесь в комплексы *D* и *E*, звучание которых приобретает холодный «металлический» оттенок (благодаря соответствующим тембрам клавесина и честы), символизируя бренность человеческой жизни, суетность земного бытия. В дальнейшем эти комплексы появляются сразу после темы *C* (Времени–Судьбы) или одновременно с ней. На протяжении IV части комплекс Времени–Смерти–Судьбы, представленный в двух вариантах: жестко-агрессивном и бездушно-отвлеченном, – достигает апогея своего развития. И только миновав эпизод «бичевания», где названный комплекс прямо ассоциируется с Апокалипсисом, лирические лейттемы Героя, концентрируемые в партии альта, достигают слияния, воссоединения. Речь идет о возвышенной гимнической теме *обретенного идеала* (комплекс *M*) – теме Преображения в коде *финала*.

Экспозиция главной темы I части (основой указанной темы являются ламентозная интонация в декламационно-плачевом и молитвенном вариантах, а также мотив креста) уподобляется Портрету Художника – Героя повествования. Партия оркестра также характеризуется активным развитием секундовой интонации. В мелодическую линию альта периодически «вторгаются» то мотив Судьбы из Пятой симфонии Бетховена, то мотив креста, то элемент *C* (тяжелые аккорды у фортепиано) – символ Злого начала, безжалостного Времени. Но здесь перечисленные мотивы еще не получают должного развития. Альт с новой силой и экспрессией продолжает свою скорбную и щемящую песнь. Скорбно-трагический комплекс (*A*) непрерывно взаимодействует с молитвенно-хоральным (*B*). В среднем разделе (ц. 4) из фигураций сольной партии (варьирующихся мотив креста) произрастает новый – «летящий», устремленный ввысь – тематический элемент. Его «воздушность», усугубляемая аккомпанементом честы (возможно, мотив *Ветра?*), предвосхищает романтические аллюзии III части цикла.

Комплекс Зла–Времени–Смерти–Судьбы активизируется во *II части* Литургии (*Allegro moderato*, форма – сонатное аллегро). Уже в начальном разделе короткие, осторожные и неуверенные реплики альта прерываются ударными аккордами фортепиано и оркестра. Но экспрессивная мелодическая линия солиста звучит все более уверенно и утверждающе, словно Художник–Творец находит в себе силы для дальнейшего сопротивления. Противостоящий альту оркестр как олицетворение негативного начала обнаруживает тенденцию к возрастанию агрессии и напора. Ударные «вторжения» фортепиано находят отклик в партиях других инструментов, порой достигая большой временной протяженности и значительных динамических масштабов. Так концентрируются силы Зла, постепенно вырастая к концу части в грозную всесокрушающую силу. Диаметрально противоположные в образном плане сольная и оркестровая партии вступают между собой в непримиримую схватку, итогом которой становится возвращение основной скорбно–трагической темы *I части*. Благодаря этому создается драматургическая «арка», скрепляющая музыкальный материал обеих частей. В коде появляется некое «предвестие» итоговой темы *Финала* (мотив будущего флейтового подголоска).

Если *I* и *II* части представляют столкновение лирического Героя–Творца и Смерти–Социума в смертельной схватке, то *III часть* переносит слушателя в иной бытийный, мистическое пространство. Тема Времени–Судьбы трансформируется, рождая два новых музыкальных образа; один из них обозначен нами как *D* (экзальтированное лирическое переживание, воплощенное посредством «воздушных» гармонических фигураций на квартсекстаккордах, что вызывает параллели с творчеством Малера<sup>2</sup>), другой – как *E* (вспоминание о ритмоинтонационной формуле романтического вальса). Их величественное и отстраненное звучание напоминает о безжалостном Времени в «Стиксе», где цитируются строки из пролога «Зимней сказки» Шекспира – аллегорический персонаж Время произносит следующее:

Не всем я по душе, но я над каждым властно.  
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.  
Я – радость и печаль, я – истина и ложь.  
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.

<sup>2</sup> Речь идет о фигурациях в *IV части* Третьей симфонии (соло контрабаса на текст из «Заратустры» Ф. Ницше), во *II* и *VI* частях «Песни о Земле» Малера. Показательно родство тематизма и образной атмосферы в целом (при отсутствии точных цитат).

У Шекспира Время всевластно и амбивалентно по отношению ко всем моральным нормам и принципам. Указанный вариант Внеличностного начала представлен в *III части* Литургии. Возникают ассоциации с весами, на которых взвешиваются добро и зло, накопленные человеком при жизни, или с маятником Времени. В этой части вопросы Жизни–Смерти–Судьбы–Борьбы осмысливаются композитором философски отстраненно. Канчели, рассуждая о собственном творчестве, вновь и вновь подчеркивает, что хотел бы создавать музыку над событийную, воспринимать происходящее в мире с горных высот космоса. Он глубоко убежден, что с подобной дистанции, напоминающей о высшей Истине, бессмысленность людских разногласий выглядит очевидной. Поэтому *III часть* и есть возвышенное, «горнее», фактически не достижимое в мире реальном и непостижимое, как мистическая суть Бытия. Применительно к названной сути высшие ценности искусства являются лишь отдаленными подобиями, что рождает аллюзии с философскими концепциями Малера. В партии альта интенсивному развитию подвергаются летящие пассажи лейтмотива *Vetra* (объединяющего мотив креста и *passus duriusculus*).

Новый этап столкновения противоборствующих сил – финал Литургии (*Andante maestoso*). Эта часть, подобно слову от Автора, достигает предельной сокровенности высказывания. Именно здесь обобщаются и синтезируются все тематические комплексы предшествующих частей, подводятся итоги пройденного пути. Эпиграфом к этой части могли бы стать авторские строки из цитируемого выше письма к горячо любимому другу: «Как несправедливо, как больно, что ты так рано ушел из жизни». Музыка с еще большей силой воплощает боль и горечь утраты – не случайно протяженность финала достигает 1/3 всего сочинения. Основой тематизма финальной части являются комплексы *C* и *B* (Времени=Смерти – Молитвы, оркестровая партия) и *A–B* (Скорби–Молитвы, альтовая партия). Отметим показательную тенденцию к их «прорастанию» в полнокровные темы, сохраняющие интонационные и фактурные связи со своими первоистоками. Новые тематические построения пребывают в непрерывном диалоге; соответствующие взаимодействия ассоциируются не с традиционной сонатностью (наподобие главной и побочной партий), но с двойной фугой (при совместном изложении «конфликтующих» тем). Первая – громогласная аккордово–хоральная тема – вбирает в себя комплекс Времени–Судьбы, элементы героических тират и заостренных

«ломбардских» ритмоформул марша. Альтовое соло звучит то скорбно и печально, то отчаянно и надрывно, как бы сопротивляясь приближению неотвратимого конца. Молитвенный комплекс и «внеличностные» варианты комплексов Добра и Зла, периодически также выходящие на первый план, в основном пребывают на периферии художественного процесса. Постепенно обе темы утрачивают свою наступательность, «рассеиваясь» в различных «плоскостях» оркестровой фактуры, словно уходя в некое пространство Памяти=Воспоминания. Очередной прорыв комплекса Смерти–Судьбы сменяется паузой с повисающим у альта звуком *g*. Сходный прием использует А. Брукнер в I части Восьмой симфонии: вслед за провозглашением темы смерти у тромbones и труб наступает генеральная пауза, что ассоциируется с гибелю героя. Кoda цикла (ц. 47 и далее) синтезирует элементы, заимствованные из I части (цц. 1 и 4), мотив вальса из III-й, а также итоговую тему из II-й. Основной мотив итоговой темы *M* проводится трижды в G-dur (*g-a-a-h-g* на фоне *d* и *h* у оркестра). Таким образом, Литургия завершается квартсектаккордом – аллюзией комплекса мечты из III части.

Наложение тональностей *G* и *D* явно апеллирует к монограмме Гиви Орджоникидзе. Как известно, последовательность звуков *g-a-a-s-c-h-e* является монограммой Г. Канчели, а *g-d-s-c-h-d-e* – Г. Орджоникидзе на немецком языке (*g-a-a-c-h-e* и *g-d-h-d-e* – на английском). По нашему мнению, основной мотив темы, проводимой в коде, основывается на монограмме Канчели, а тональный «парадокс» связан с квартсектаккордом G-dur из монограммы Орджоникидзе. Тональный план цикла: I ч. – *d*; II ч. – *g*; III ч. – *cis-h*; IV ч. – *d-g*. На данном уровне обнаруживается мажорный квартсектаккорд *d-g-h*, который в заключительном разделе цикла подводит итог предшествующему тональному развитию. Основной тональностью Литургии является *d-moll*, как и в Седьмой симфонии; однако благодаря скрытому «воздействию» монограммы на протяжении цикла постепенно утверждаются мажорные тематические элементы, – Н. Зейфас указывает, что они ассоциируются с музыкой западноевропейского романтизма, которую так любил Орджоникидзе (см.: [3, 334]).

Итак, в Литургии Канчели синтезирующие процессы осуществляются на различных уровнях. Первый уровень синтеза – тематический. Среди элементов, вовлекаемых в темообразование, наиболее значимы стилевые константы различных эпох, из которых формируются основные музыкально-тематические комплексы:

барочные риторические фигуры *catabasis*, *passus duriusculus*; черты культовых и традиционных фольклорных жанров – грузинских хоралов, псалмодии, плача, причета; романтические элементы – народно-жанровые, декламационные, романсы; современные композиторские техники и приемы. Мелодический рельеф «тем», характеризующих «лирического героя» Литургии (партия альта), довольно сложен, прихотлив, отличается регистровой свободой, сочетанием интонаций в узком диапазоне и широкохватных скачков. Благодаря интонационной многосоставности материала и его комбинаторному варьированию, комплекс элементов, образующих тематизм солиста, оказывается емким и легко трансформируемым. «Авторский голос», презентируемый в основном интонационными «осколками», наиболее полно представлен в момент наивысшего откровения – перехода «героя» в иное бытие (IV часть). При этом основная тема, интонируемая альтом, воспринимается как истовое покаяние Души.

Особой разветвленностью в Литургии отличается система символов, связанных с религиозной сферой. Охарактеризуем данную систему подробнее, опираясь на классификацию О. Поповской (см.: [4, 153–154]). Во-первых, это музыкальные элементы, воплощающие символику «страдания и молитвы». К числу таковых относятся риторические фигуры «крестного пути», «креста», «распятия», «вознесения», которые обретают особую личностную окрашенность в монологах альта. Во-вторых, образы, представляющие сферу Божественного: «вечной благодати», «Бога-Духа», «воздушного парения Души». Они воплощаются посредством фигуры *catabasis*, «невесомых» пассажей III части, сонорных кластеров, «сияющих» звуковых шлейфов. В-третьих, это образная сфера, презентирующая идеи Времени–Смерти–Социума с позиции Страшного суда – риторические фигуры «существо в ад», «преисподней», «греха» (ум. 7 и тритоны). Музыкальными «вестниками» данной сферы являются фигура *passus duriusculus*, утвердившаяся в барочной практике как знак «хаоса» и «существо в ад», а также кластерные наложения секунд в аккордах Смерти. Центральной в Литургии является сфера исповеди и преображения, очищения, «вечной благодати», воплощаемая на протяжении финала и синтезирующая барочные и романтические элементы. Существенное место в процессе претворения культовой традиции отведено псалмодии, сопряженной с поисками истины, с молитвой, обращенной к Богу. Этот комплекс-«медиатор» обладает двойственной

природой, взаимодействуя не только с миром «личностного» I части, но и с «внеличностным» пространством III-й. Интонационная простота и тональная устойчивость связывают псалмодию с образами финала, олицетворяющими Божественное начало. «Ее присутствие в “речи героя” в драматически сложные моменты знаменует обретение нового взгляда, на основе которого происходит преображение» [4, 152].

На композиционном уровне Литургии, как отмечает А. Шнитке, «...теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом; все это предстает в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю *неизобретенную новизну* этого удивительного композитора» (цит. по: [3, 333]; курсив мой. – М.К.). Упомянутая новизна прежде всего обусловлена синтезом различных принципов формообразования и, соответственно, тех или иных музыкальных форм. Так, в Литургии обнаруживаются черты импровизации, свойственные грузинскому фольклору. Наряду с этим, в сочинении заметны признаки *сонатного цикла, модулирующего в моноцикл*, что роднит Литургию с *симфонической поэмой*. Присутствуя на премьерах «Оплаканного ветром», Канчели просил дирижеров исполнять эту музыку «на одном дыхании» – не опускать руки в паузах между частями, не позволять слушателям расслабиться. На московской премьере, которая состоялась через 15 лет после завершения Литургии, все части цикла впервые прозвучали без перерыва. И тогда композитор, высказавший это пожелание, убедился, что оно в полной мере соответствует художественному замыслу, – речь идет о моноцикле продолжительностью 43 минуты.

Исторически моноцикл соединил в себе конфликтность сонатной формы, философичность и эпический размах симфонического цикла. В статье Г. Калошиной «Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели» [2] описаны характерные черты *особого моноцикла*, созданного композитором. В симфониях Канчели, начиная с Четвертой, доминируют закономерности *современного моноцикла*. Как отмечает исследователь, ключевым звеном данного цикла (в отличие, например, от поэм Листа) является традиционная для симфонии *вторая часть – своеобразный портрет «человека размышающего*. То же наблюдается в Литургии. Основной круг образов, преобладание медленных темпов говорят о том, что в контексте целого важнейшее значение приобретает упомянутая философская составляющая драматургии сонатно-симфонического цикла. Подобное

смещение акцентов явственно ассоциируется и с общей направленностью реквиема, и с молитвенными разделами литургического богослужения. Вопросы Жизни – Смерти – Веры – Бытия – Инобытия осмысливаются композитором вместе с солистом и слушателями, что предполагает обращение к внутреннему духовному миру человека, его сакральным генетическим истокам.

Авторская жанровая характеристика в данном случае тесно связана с литургической символикой и с толкованием богослужения как «воспоминания» (анамнесиса). Размышляя о сокровенной сути литургического священномействия, Св. Дионисий Ареопагит говорит, что оно совершается «в Его воспоминании». Это – особое, *вневременное воспоминание*, не подчиняющееся обыденной логике. В нем живут и прошлое, и настоящее, и будущее, как уже *Бывшее и Вечно длящееся*. Иначе говоря, воспоминание, выходящее за пределы антиномий «литургического времени», преодолевает и тем самым снимает логику повседневности. «Такое ощущение формы, при всей своей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает – мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем до Канчели не замеченное» (цит. по: [3, 333]), никем ранее не воссозданное. Это – мгновение, устремленное в Вечность.

Трактовка художественного времени, столь своеобразно представленная в Литургии «Оплаканный ветром», далеко не сразу была воспринята профессиональной аудиторией за рубежом. Премьеру сочинения в исполнении Ю. Башмета под управлением В. Гергиева на Берлинском фестивале (сентябрь 1990 года) рецензенты встретили без особого восторга. В частности, немецкий музыковед К. Гайтель, освещавший концерты фестиваля, весьма иронически высказался по поводу Литургии: «Получасовое сочинение звучит изысканно и скромно, не причиняет слушателю никакой боли и предстает столь же неживым, как и усопший музыковед Гиви Орджоникидзе, о котором оно скорбит; это, так сказать, прекрасный мертвец» (цит. по: [3, 335]). Скепсис рецензента был опровергнут успешными премьерами сочинения в различных городах мира, осуществленными как Юрием Башметом, так и другими – японскими, китайскими, бельгийскими – музыкантами. Приобрел известность виолончельный вариант Литургии. Большой интерес вызвали красивые, эмоциональные и цельные по форме хореографические постановки в Майнце и Сиднее. Кстати, в упомянутых спектаклях явственно прослеживалось воздействие

специфических приемов театрального киноискусства на музыкальную драматургию «Оплаканного ветром»: особая роль контрастных сопряжений и кадровости в композиционном процессе, монтажной комбинаторики в тематической организации сочинения и т. п.

Отмеченные выше мифологемы и религиозно-философские символы образуют *самостоятельный религиозно-символический уровень художественной концепции произведения*. Синтез

музыкальных (реквием, концерт, симфония, симфоническая поэма) и внemузыкальных (драматический театр, кино, поэзия, проза) жанровых сфер, а также культового действия свидетельствует о претворении в Литургии «Оплаканный ветром» характерных черт *полижанровости* высшего порядка, присущей наиболее значительным произведениям Г. Канчели – таким, как опера «Музыка для живых» или «Стикс» для альта, хора и симфонического оркестра.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Башмет Ю. Вокзал мечты. – М.: ВАГРИУС, 2003.
2. Калошина Г. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели // Памяти учителей: сб. статей / ред.-сост. Е. Г. Шевляков. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1995. – С. 109–118.
3. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. – М.: Музыка, 2005.
4. Поповская О. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной // Вопросы музыкального содержания: сб. трудов (межвуз.) / отв. ред. Л. П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 136. – С. 146–164.
5. Чернова-Строй И. Юрий Башмет – грани совершенства. – Львов: Пирамида, 2003.
6. Шалькова К. Сакральные циклы Софии Губайдулиной в контексте духовных исканий 1970-х – начала 1980-х годов // Этюды культуры–2007: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых / под ред. Д. В. Галкина. – Томск: ТГУ, 2008. – С. 77–80.
7. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – Изд. 2-е, испр. – М.: Композитор, 2004.

*И. Гребнева*

## СПЕЦИФИКА И ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ МОДУСА ИГРЫ В CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ

*I. Grebneva*

### SPECIFIC CHARACTER AND FORMS OF MANIFESTATION OF THE MODUS OF PLAYING IN A. CORELLI'S CONCERTI GROSSI

В статье рассмотрены особенности репрезентации концертного диалога в concerti grossi А. Корелли. Особое внимание уделено модусу игры, проявляющемуся на уровнях тематизма, фактуры, скрипичной (струнно-смычковой) техники.

*Ключевые слова:* музыка барокко, А. Корелли, concerto grosso, концертный диалог.

The features of representation of concert dialogue in A. Corelli's Concerti Grossi are considered in the article. Special attention is paid to the modus of playing which is manifested on such levels as thematism, facture, violin (bow-instrumental) technique.

*Key words:* baroque music, A. Corelli, Concerto Grosso, concert dialog.

**Ц**елью статьи является рассмотрение сущности концертного диалога в concerti grossi А. Корелли – одного из создателей указанного жанра. **Объект** исследования – жанровый стиль concerto grosso, **предмет** – специфика и формы претворения концертной диалогичности через модус игры в сочинениях А. Корелли.

В «больших концертах» А. Корелли наблюдается своеобразный симбиоз антифонно-диалогических звуковых конструкций: последним присуща, наряду с традиционным фонизмом «solo–tutti», диалогичность в сфере изложения заданного материала (фактуре), тональном плане, тематизме. Из распространенных типов диалогичности, описываемых в лингвистике, – параллельного диалога (сплетения двух взаимокомментирующих диалогов), полилога (беседы трех-четырех людей), диалога-спорта, диалога с соотношением вопросительно-ответных единиц, различных видов диалогического подхвата (подхват-развитие, подхват-перебивание, подхват-дополнение; см. об этом: [9, 82]), – господствующим здесь является фактурно-тональный «диалог-дубль». Он основывается на диалоге-подхвате, при котором сохраняется тематическая идея, реализуемая с помощью определенных фактурно-функциональных и тональных сопряжений.

Это соответствует «диалектике диалога», о которой пишет Б. Асафьев, подчеркивая первичность диалогического как принципа, свойственного концертности, по отношению к сонатности, которая противоположна диалогу как принцип диалектики, но генетически из

него вытекает (формула концерта: «соревнование–соглашение» [1, 219–220]). Испытывая ощущение влияния диффузности (переходности, несводимости к определенным стабильным решениям в области целостной формы), корелиевские «большие концерты» все же находятся в русле общелогических закономерностей концертного типа мышления.

Его диалогическая природа реализуется по-разному (история концертного жанра – наглядный тому пример), но константы концертности, исторически (генетически) сформировавшиеся, сохраняют свое значение в любом музыкальном стиле. В контексте процессов музыкального мышления диалог есть «элементарный механизм перевода», тогда как «перевод», в свою очередь, – «элементарный акт мышления» (Ю. Лотман [4, 268]). Триада «мышление – перевод – диалог» составляет сущность концерта как жанровой формы, истоки которой в музыке барокко впервые наиболее отчетливо зафиксированы в циклах оп. 6 А. Корелли.

Принцип диалога, господствующий в концерте, реализуется на основе двух функций – солирования, которое по своей природе тяготеет к монологичности, и ансамблевого взаимодействия, являющегося отражением полилога. В результате становится возможной двойственность трактовки самого понятия «концерт». Главным признаком концерта в большинстве случаев считается «концертность», под которой понимается «...специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» (Л. Раабен [6, 5]). Аналогичную мысль,

признавая наличие двух основных принципов концертной формы – «солирования» и «соревнования», – высказывает и Ю. Хохлов [7, 5–9].

Первично здесь все же «солирование», представляемое фактурно выделенной партией (партиями) солиста (солистов). Последний излагает основную музыкальную мысль, рождающуюся, благодаря наличию ансамбля или оркестра, из общей коллективной идеи. Что касается «соревнования», то данное понятие четко не обозначается и даже не рассматривается как рядоположное «солированию». При этом «соревнование» соотносится с наличием глубинной идеи концертной формы – «диалога», стремящегося стать «диалектикой», но в рамках концертности не достигающего цели (ведь концертная музыка может быть и сугубо сольной или исключительно ансамблевой).

Применительно к *concerti grossi* A. Корелли, мы вправе говорить о «концерте» в обоих взаимосвязанных значениях: это наличие обязательного солирования и столь же обязательного его оттенения туттийной звучностью оркестра.

На всех уровнях драматургии и формы «большого концерта» ведущим становится игровой принцип. Он выступает в виде «модуса игры», воздействующего на систему музыкальных модусов: «Музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [5, 239]. Корелли был одним из первых композиторов, в творчестве которых реализуется «игра модусов» – эмоциональных состояний, запечатленных в соответствующих «моделях-схемах». Применительно к двум типам модусов в «больших концертах» А. Корелли – «церковному» и «камерному» – упомянутые «модели» обозначают определенные виды структурной организации материала концертной формы, в которой «модус игры» (по Е. Назайкинскому) действует как основополагающий эмоционально-игровой принцип.

Модус игры – исходная предпосылка концертного диалога, но, одновременно, и общая характеристика психологического состояния, создаваемого концертным произведением. Игра в музыке – это «...увлекательная цепь событий, каждое из которых, являясь откликом на предшествующее, в свою очередь порождает новые отклики или новое течение мысли. Развитие идет в быстром темпе, захватывает своей динамичностью и остроумием и обычно предполагает нескольких участников, по меньшей мере двух, между которыми и возникает игровой диалог» [5, 222–223]. Специфика «игрового диало-

га» в *concerto grosso* прослеживается на уровнях: 1) тематической организации, несущей на себе основную эмоционально-смысловую нагрузку; 2) взаимодействия сольных и оркестровой партий как функционального «знака» принципа концертности; 3) организации «игровых фигур», облик которых определяется артикуляционным комплексом скрипки как ведущего инструмента «большого концерта».

В кореллиевских «больших концертах» семантика игры раскрывается в первую очередь через тематизм, тяготеющий к индивидуализации: «...хотя композитор еще не вполне порывает с несколько отвлеченным тематизмом в духе старых традиций... все же у него проступает тенденция к торжественному, величавому или патетическому *Grave* (*Largo*), к лирической, со средоточенной или идиллической медленной части, к живому, динамичному или бурному финалу» [3, 559–560]. «Тематические программы» концертов оп. 6 А. Корелли насыщены стилевыми (и жанровыми) «цитатами» и «аллюзиями» (Ал. Шнитке [8, 327–328]) – от оперных арий до пластики определенных танцевальных движений. Например, тема *Largo* из I части Концерта № 1 стилистически решена в духе французской оперной увертюры с ее патетикой и характерными «призывами к вниманию». Весь «набор» игровых средств здесь подчинен моделируемому «жанру-стилю»: обыгрываются звуки тонического трезвучия, октавные скачки, краткие ямбические мотивы, представленные в звучании всей оркестровой массы на *ff*. Даже в темах фуг Корелли стремится к индивидуализации. Так, обе фуги D-dur в «церковных» циклах №№ 1 и 7 построены по принципу образной «специфичности» тем, которые, несмотря на краткость (соответственно 1 и 2 такта), приобретают благодаря противосложениям семантику «бега по кругу», выступающую основой для развития в свободной (нефигированной) части.

Разножанровые и разностилевые истоки «тематической игры» в циклах оп. 6 А. Корелли позволяют акцентировать идею их структурирования с помощью тематических «арок». Начиная с *Concerto grosso* № 1, эта идея представлена в различных, более или менее последовательно реализуемых вариантах. В цикле № 1 источником тематизма становится «разложенное» тоническое трезвучие, выступающее как типовой «опознавательный знак» мелодики гомофонного плана. В *Largo* звуки «гармонической тоники» являются опорными в кратких мотивах, а скачок V–I–I становится исходным звеном для последующего секвенцирования. Тематическая игровая логика прослеживается и на уровне темпоритмических процессов. Применительно

к соотношениям частей цикла в концертах оп. 6 действует принцип «торможения», «замедления» развития. Так, раздел Allegro в границах одной части сменяется заключительным Adagio (уровень контрастно-составной формы); в других случаях замедление осуществляется ритмически – например, посредством движения половиными и четвертями после шестнадцатых в Allegro I и Allegro II цикла № 1 (уровень моноформы).

Тематическая «игра» в «больших концертах» А. Корелли тесным образом связана с фактурными процессами, прежде всего – сопоставлениями soli и tutti как основной игровой особенностью этого типа оркестрово-сольного концерта. Варианты указанной «игры фактурами» в чередованиях concertino и grosso на протяжении концертов оп. 6 достаточно многообразны. Однако тематический материал в соотносимых звуковых массах распределяется почти равномерно. Это связано с принципом камерности, присущим «большому концерту» как конкретическому жанру. Диалогический принцип концертности реализуется здесь как «диалог-повтор» – показ одного и того же материала в разных воплощениях: тембровых, артикуляционно-штриховых, а главное – плотностно-динамических.

Благодаря контрастам-диалогам в фактурно-тембровом комплексе образуется глубинный параметр фактуры «больших концертов» Корелли, – речь идет о планах «звуковой интенсивности», создающих пространственный эффект «далъше – ближе» [5, 76]. Концертный принцип «двойной экспозиции» в concerto grosso действует не на макроуровне (повтор экспозиции сонатной формы в первой части классического сольного концерта), а на микроуровне, благодаря повтору тем или тематических фрагментов, распределемых между solo и tutti. Демонстрируя различные варианты групповой соревновательности в концертировании, А. Корелли избегает однообразия: типы изложения комбинируются по признаку плотности звучащей массы голосов в соответствии с разделами формы.

Так, в Allegro из I части цикла № 1 с самого начала выдержано типовое соотношение soli–tutti (4 т. – soli, 4 т. – tutti). В процессе развертывания этой трехчастной композиции с точной репризой и серединой, модулирующей в тональность доминанты, указанное соотношение сохраняется: каждый раздел начинается concertino, а вступление оркестра tutti везде совпадает с утверждением нового типа движения и кадансированием. Характерная особенность «игры фактурами» в данном Allegro – их логическое совпадение с тонально-гармоническим планом,

построенным согласно принципу «неустой–устой». Использование группы солирующих инструментов связано со сферой неустойчивости в ладогармонии, с активными октавными ходами в партиях первой и второй скрипок, с эффектом эха, хроматическим «скользением» по тональностям диатонического родства. Оркестровые tutti совпадают с утверждением устоя в заключительных кадансах. Всем связкам и заключению в названном Allegro, излагаемым в tutti, присуща динамика ладогармонического движения от неустоя к устою, что позволяет преодолевать схематизм «параллельного» действия выразительных средств фактуры и гармонии (Г. Игнатченко [2]).

Сочетанием устойчивой и повторяющейся «схемы» с ее «нарушениями» у Корелли как выражателя идей барочной антиномичности предопределяются некоторые «несовпадения» тонально-гармонической и фактурной логики в циклах оп. 6. Описанный выше прием поочередного вступления solo–tutti представлен в целом ряде концертов «церковной» группы, например, в Largo из II части цикла № 1 и в Allegro из II части концерта № 7. Взаимопроникновение тонально-гармонической и фактурной логики во всех этих случаях создает единую линию развития материала, а контраст concertino и grosso оказывается минимальным – они выступают как единый пласт, из которого вычленяются «сегменты», не приобретающие устойчивой «сольности», как бы возвращаемые оркестру.

Соотношение solo–tutti, представляемое в иной игровой антиномии, присущее Allegro из II части цикла № 1. Барочный тематизм, в котором «общие формы звучания» поддерживаются гармоническими опорами, не дает возможности определить приоритет, функцию сольности по отношению к тому или иному пласту фактуры. Эта функция выявляется при помощи инструментария, в котором первые и вторые скрипки наделяются ролью ведущих голосов. Весь характеризуемый раздел уподобляется диалогу двух инструментальных комплексов: 1) первых скрипок из concertino и grosso; 2) вторых скрипок из concertino и grosso.

В «игре светотени» – главной составляющей фактурно-игровой логики в concerti grossi Корелли – действуют определенные закономерности: 1) устанавливается стабильный состав барочного оркестра (concertino – две скрипки и виолончель, grosso – скрипки, альты, виолончили с контрабасами и continuo); 2) утверждается и окончательно закрепляется принцип группового концертирования; 3) варьируется и специфически трактуется само понятие «группа», выходящее за пределы сопоставления

concertino–grosso; 4) свободно комбинируемые «группы» создаются из наличных инструментов, объединяемых в целостную оркестровую массу, то наделяемых функцией солирования, то сопоставляемых по принципу «ансамбль–оркестр»; 5) в concerto grosso, благодаря комбинаторике и многообразию подобных звуко–динамических приемов, нарастает процесс внутрижанровой дестабилизации, связанный с вычленением солирующего инструмента – скрипки.

Фактурно–динамическая игровая логика в процессе «диалога–спорта» между солированием и групповым концертированием предполагает множественность проявлений – «...спор может вестись относительно выбора одного из полярных решений: неустой или устой, продолжать или кончать, субдоминанта или доминанта» [5, 214]. Потенциально в подобный «диалог–спор» могут вступать темы, фактурные рисунки, тональности и инструменты. Е. Назайкинский характеризует музыкальный диалог как принцип построения целого, распространяемый на различные стороны композиции – от формирования «циклических процессов», которые могут быть «плавным движением волнообразного типа» или «резким переключением на основе контрастного сопоставления элементов процесса», до «интонационных сопряжений диалогических реплик», относящихся к области синтаксиса [5, 252, 215].

Для упомянутых «циклических процессов» в «больших концертах» Корелли преимущественное значение имеет «игра контрастами», тяготеющая не к «волнообразности», а к сопоставлению противоположных «элементов», прежде всего – solo и tutti. Инstrumentальный диалог–соревнование вызывает к жизни и другие явления «композиционного ритма» – регулярные смены типов фактуры, тональностей, образных и жанровых сфер. Игровая логика, присущая тематизму, подчиняется закономерностям композиции, под которой Е. Назайкинский понимает «все произведение», а не только его временную форму – процесс, реализованный в соответствующих структурах. На протяжении этого «всего произведения» композиционный замысел воплощается посредством специфических интонационных формул, носителей эмоционально–образного смысла – «игровых фигур».

В числе подобных «игровых фигур» – приемы «...логики выбора, обсуждения темы с разных позиций, подтверждения–усиления, вторы, реплики–эха, приостановки действий, вторгающегося повторения, интонационной ловушки, эксцентрических акцентов <...> вторгающегося каданса, обрывающего удара, застрявшего тона... прорыва импровизационности» [5, 227].

Для «больших концертов» Корелли наиболее типичны некоторые из них. Это, в частности, «логическая фигура смены модуса» – неожиданная смена пульсации, типа изложения, основной ритмической длительности, подобная театральным приемам: внезапному появлению нового персонажа или смене «маски» действующего лица [5, 221].

Такие эффектные «театрально–игровые» приемы часто обнаруживаются в концертах оп. 6. К примеру, в Allegro из III части цикла № 3 на протяжении начальных тактов 1–4 экспонируются два разнохарактерных тематических комплекса: «бегущее» триольное движение, которое вызывает ассоциации с «раскручивающейся пружиной», внезапно прерывается мерным нисхождением четвертных и половинных длительностей. Упомянутый диалог двутактовых мотивов наделен особой ролью в процессе формирования общей композиционной структуры Allegro благодаря неоднократным повторениям с возрастающими масштабами построений.

В «больших концертах» Корелли впервые на протяжении крупной циклической формы инструментального типа осуществляется глобальная «игра модусами». Речь идет о разномасштабных временных проявлениях упомянутой модальности – от соотношения частей крупных циклических форм, сопоставления разделов одночастной структуры до синтаксического сопряжения кратких интонационных единиц. Принцип «игры» связан с двумя фундаментальными составляющими барочной музыкальной эстетики и поэтики – теорией аффектов и музыкальной риторикой. В жанрах «чистой» инструментальной музыки образное содержание раскрывается без помощи словесных программ, для чего применяются многочисленные «игровые фигуры», тяготеющие к активным и разномасштабным модуляциям такого рода (известно, что в Средневековье саму музыку называли «искусством модуляции»).

Утверждение гомофонного стиля с его тонально–тематической логикой сопровождается поисками соответствующей «новой модальности», что и находит воплощение в «больших концертах» оп. 6 Корелли. Близость к упомянутой новой трактовке модуса: аффект, эмоциональное состояние могут быть запечатлены при помощи определенных интонационных комплексов, – прослеживается в разделе Vivace из II части цикла № 4. Здесь фигура «смены модуса» используется как синтаксический прием, воплощающий мимолетную смену настроения, «шутку», «притворство» путем презентации несколько «преувеличенного» драматизма и чувствительности. Начальный мажорный раз-

дел, в котором доминирует ярко выраженная танцевальность (с «игривыми» синкопами на второй доле в размере 3/4), неожиданно сменяется минорным, где господствуют нисходящие секундовые интонации «плача» и «демонстративно» акцентируемые «изящные» трели у солирующих скрипок *concertino*.

С игрой модусов связаны не только фигуры «спор» или «внезапного появления», но и постоянно встречающиеся в циклах оп. 6 знаки «согласия-подтверждения». В первом *Allegro* из «церковного» цикла № 4 репликами «подтверждения-усиления» насыщен диалог двух солирующих скрипок из *concertino*, повторяющихся несколько раз по очереди один и тот же мотив. Игровая фигура «согласия-повтора» может соответствовать и модусу «обсуждения темы с разных позиций». В этом случае развитие материала протекает менее напряженно, чем при «споре». Как правило, мотив или более протяженное тематическое построение целиком «обсуждается» путем переинтонирования. Самый простой способ – перемещение темы в другую тональность, более сложный – импровизационный повтор. В упомянутом первом *Allegro* из цикла № 4 начальный трехтактовый мотив, исполняемый скрипкой *solo*, без модуляции-перехода «транспонируется» на квинту (D-dur–A-dur) и звучит в партии второй скрипки из *concertino*.

Широко используются в циклах Корелли игровые формулы «вторы» и «эха», благодаря которым на первый план выдвигается темброво-регистровый фактор. Оба названных приема по сути «микродиалогичны» и свойственны камерному мышлению, что позволяет констатировать наличие в «больших концертах» оп. 6 определенных черт камерности, сосуществующей «на равных правах» с концертностью. Семантика

рассмотренных выше приемов в целом вытекает из «театральности», но Корелли не ограничивается этой сферой моделирования аффектов. В его музыкальной лексике встречаются игровые приемы, идущие от верbalного языка, – «приостановки действий», «паузы удивления», «паузы ожидания». Приемами «квазисловесной» риторики насыщены вступительные разделы некоторых частей «церковных» циклов. Например, в *Vivace* из цикла № 2 унисонное утверждение основных устоев F-dur каждый раз отделяется «паузами ожидания», что ассоциируется с накоплением внутренней энергии перед последующим *Allegro*.

Особую область смысловой и синтаксической «игры» в циклах Корелли представляют кадансовые зоны разделов или частей. Здесь наблюдаются многократные повторения краткого мотива, определяемые Е. Назайкинским как «кружения» или «увязания» в одной и той же интонации, «интоационные ловушки», служащие «средством оттягивания каденционного завершения» [5, 225]. Такие «ловушки» обнаруживаются в завершении первого раздела Аллеманда из цикла № 9 и в кадансе заключительного *Allegro* из цикла № 1. Подобные приемы иногда встречаются и внутри частей, где возникает эффект «застревания» на какой-либо интонации. Благодаря этому создается эмоциональная неопределенность, как правило, предшествующая динамическому напряжению, которое завершается кульминацией.

Таким образом, модусу игры принадлежит первостепенное значение в концертных диалогах, развертывающихся на протяжении *concerti grossi* оп. 6 А. Корелли. Исходя из этого, дальнейшее изучение упомянутого жанра в аспекте концертно-игровых тенденций представляется весьма перспективным.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977.
2. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. ... канд. ист. – Киев: КГК им. П. Чайковского, 1984.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1: По XVIII век.
4. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 150–391.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – М.: Музыка, 1967.
7. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М.: Музгиз, 1956.
8. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.
9. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / ред. І. А. Котляревський та ін. – Київ: Музична Україна, 1987. – Вип. 22. – С. 77–83.

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART

---

---

*Е. Лубянская*

### ФОРТЕПИАНО В ДЖАЗЕ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХI ВЕКОВ: ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ, ЭКСПЕРИМЕНТЫ

---

---

*E. Lubyanaya*

### PIANO IN JAZZ ON THE BORDER OF THE XX–XXIst CENTURIES: TRADITIONS, NOVATIONS, EXPERIMENTS

В статье рассматриваются важнейшие процессы, влияющие на формирование стилей современного джазового пианизма. Автор освещает взаимодействие джаза с классической, этнической и поп-музыкой. В связи с этим характеризуется творчество ряда современных пианистов – российских и зарубежных.

*Ключевые слова:* искусство джаза, джазовый пианизм, современные стили фортепианного джаза, стилевые взаимодействия.

Most important processes which have an influence upon forming of contemporary jazz piano styles, are examined in the article. The author describes some interactions between jazz and classical, ethnic and popular spheres of music. In this connection, creative activities of prominent contemporary pianists (Russian and foreign) is characterized.

*Key words:* art of jazz, jazz pianism, contemporary styles of piano jazz, style interactions.

**И**стория джазового фортепиано насчитывает уже более ста лет, охватывая множество стилей и стилевых трансформаций. Сегодня указанные трансформации продолжаются, и обзор их общей картины представляет интерес для изучения закономерностей развития джазового искусства.

Фортепиано традиционно занимает в джазе одну из ведущих позиций. Однако в ходе эволюции джазовой музыки существенно менялись функции, выполняемые пианистами, менялись приемы игры на фортепиано, совершенствовался, преобразовывался музикальный язык. Облик фортепиано в джазе претерпевал различные метаморфозы: от сольного музикарирования ради увеселения публики к участию в различных по составу группах на большой концертной сцене. Наряду с репертуаром, менялся исполнитель: вариационное «расцвечивание» известных мелодий из мюзиклов уступило место концептуальному фри-джазу, унификация пианистов в рамках популярных фортепианных стилей начала XX века была преодолена благодаря многообразию индивидуальных исполнительских стилей на рубеже ХХI столетия.

Джазовый пианизм, как и джаз в целом, сегодня активно развивается. Упомянутый процесс охватывает все составляющие – композицию, импровизацию, аранжировку, инструментарий, саунд [7, 101–102]. Характеризуя в общих чертах это движение, можно обозначить два пути: эволюцию традиционных элементов внутри джазового искусства и взаимодействие последнего с другими сферами музыкального творчества (поп-музыкой, академической музыкальной традицией, различными национальными культурами и др.). Внутри джазового исполнительства существуют многочисленные стили – нео-боп, нью-джаз, эсид-джаз, смуз-джаз, кул-джаз, нью-эйдж-джаз, «всемирная музыка» и многие другие [3, 453–476]. Музыканты, работающие в этих стилях, не отрицают достижений своих предшественников, тяготеют к постоянному поиску новых выразительных средств, красок, приемов исполнительства. Стилевая интеграция и воздействия на джазовую музыку извне способствуют глобальному смешению названных элементов, в результате чего джаз как таковой все более ассоциируется с масштабным музыкальным направлением

– «всемирной музыкой». Впрочем, есть и существенное отличие: джаз опирается на собственные средства и приемы исполнения, в то время как «всемирная музыка» оперирует этническими компонентами. Правильнее будет сказать, что названные культурные пласти взаимно обогащаются благодаря таким сопряжениям.

Сегодня джазовое фортепианное исполнительство связано с концертными выступлениями в различных формах – сольными концертами, записями альбомов, выступлениями на джазовых фестивалях. И каждый исполнительский акт становится экспериментом, в процессе которого смешиваются разнообразные элементы мирового музыкального наследия. Разумеется, пианистам принадлежит немаловажная роль в эволюционном развитии современного джаза. Есть среди них музыканты, настроенные крайне авангардно и склонные к поиску новых средств выразительности; есть и мастера, тяготеющие к традиционным джазовым направлениям, прежде всего – к мейнстрому. Нередко происходит и так, что музыкант-новатор выступает совместно с представителями традиционного «амплау». Это оказывается вполне возможным благодаря универсализму джазовых исполнителей. Таким образом, современный джаз, объединяющий множество талантливых мастеров, располагает огромным потенциалом для дальнейшего развития и смешения стилей, жанров и культур.

Цель и задачи настоящей статьи – охарактеризовать общие направления, с которыми связано формирование стилей современного джазового пианизма: проанализировать творчество ряда современных джазовых пианистов, обозначить основные принципы взаимодействия элементов джазовой, академической, популярной и этнической музыки, отметить инновации в сфере музыкального языка.

Процесс эволюции стилей джазового пианизма привлекал внимание зарубежных и отечественных теоретиков джаза – Л. Фэзера [10], М. Стернса [12], В. Конен [5], Е. Овчинникова [8], Ю. Кинуса [4] и др. Особенности современных стилей джазового пианизма и элементы авторского музыкального языка известных пианистов кратко освещаются в практических пособиях Дж. Мехегана («Jazz improvisation», vol. 1–4, New York, 1962), М. Левина («Jazz Piano Book», Petaluma, 1989), в серии репертуарных сборников Х. Леонарда («Hal Leonard Keyboard Style Series», Milwaukee, 2003–2013). Но теоретических исследований, затрагивающих проблемы формирования стилистики фортепианного джаза, обнаруживается немного (см., например, [11]). Важные сведения о представителях

фортепианного джаза и их творчестве содержат периодические издания и электронные ресурсы – журналы «Down Beat», «Джаз-квадрат», отечественный портал jazz.ru.

Эксперименты в сфере джазового пианизма связаны преимущественно с тремя основными направлениями: соединением элементов джаза и классической музыки, джаза и популярной музыки, джаза и этнической музыки.

Одна из главных линий развития джазового пианизма сегодня – сочетание элементов джаза и классической музыки. Указанные эксперименты охватывают почти столетие; в частности, одним из пионеров этого направления исследователи считают Арта Тейтума. Тейтум часто исполнял обработки произведений Моцарта, Дворжака, Шопена. Позднее к опытам с академической музыкой обращались Оскар Питерсон, Джордж Ширинг, Джон Льюис, Дэйв Брубек и многие другие.

Важной фигурой в области синтеза джазовой и классической музыки является Жак Лусье, посвятивший себя интерпретациям классики в составе фортепианного джазового трио. Еще в годы учебы он сочинял вариации на менуэты Баха, изменяя ритм и мелодию. К настоящему времени Лусье выпустил целую серию альбомов «Играя Баха», которые быстро приобрели мировую известность. Он также интерпретирует произведения Генделя, Шумана, Вивальди, Равеля, Дебюсси, Сати, Марчелло, Альбинони, Скарлатти, – по утверждению некоторых музыкальных критиков, джаза в этих аранжировках гораздо меньше, чем в бауховских. Лусье привлекает для своих записей и электронные клавишные инструменты.

Американец Маркус Робертс – одаренный современный джазовый пианист, универсальный музыкант, выступающий в разнообразных составах (от традиционного джазового трио до симфонического оркестра). Помимо джазовых форм исполнительства, Робертс выступает со многими симфоническими оркестрами мира, включая в программы «Рапсодию в блюзовых тонах» и Концерт для фортепиано с оркестром Дж. Гershвина. Запись этих произведений, осуществленная совместно с оркестром Берлинской филармонии под руководством Сейджи Озавы, была удостоена престижной награды «Grammy Awards» в 1996 году. Интерпретируя сочинения Гershвина, Робертс умело использует техники рэгтайма и страйда: в сольных отрывках пианист через фактуру этих стилей плавно переходит к свинговой импровизации в сопровождении ритм-секции, после чего возвращается в «пространство» авторского текста.

## Исполнительское искусство

---

Известный отечественный пианист-«классик» Денис Мацуев, первым сыгравший джазовый концерт в Московской консерватории, подходит к джазу со стороны академической музыки. Сам исполнитель считает, что его джазовые опыты – это импровизации «в духе джаза». Несмотря на сотрудничество с Бобби Макферрином, Чиком Кориа, Игорем Бутманом, Георгием Гараняном, он никогда не называл бы себя джазовым музыкантом. По словам Мацуева, увлеченность джазом помогает и в исполнении академического репертуара. Импровизационное начало в интерпретации классики представляется очень важным – сиюминутное озарение обогащает ее трактовку<sup>1</sup>.

Вторая линия – взаимодействие джаза с поп-музыкой. Как известно, последняя в Америке тесно связана с историей некоторых джазовых стилей. Окончательное размежевание этих сфер произошло в 1960-е годы XX века, вслед за появлением соул-культуры. Однако и в дальнейшем соприкосновения джаза и поп-музыки продолжались. В пианизме крупные достижения на этом пути принадлежат Герберту Джейфри («Хэрби») Хэнкоку, чья творческая карьера продолжается уже свыше сорока лет. Он – виртуозный пианист, клавишник, неутомимый экспериментатор. Хэнкок органично проявляет себя в самых разнообразных музыкальных направлениях, постоянно использует всевозможные технологические новинки (сэмплеры, синтезаторы, Rhodes-фортепиано, вокодер, луп-стейшн и др.). В середине 1960-х годов Хэнкок тяготел к внедрению элементов рока и популярной музыки в джазовое исполнительство. Обе названных сферы заметно повлияли на его последующее творчество.

Позднее Хэнкока привлекали опыты с электронными инструментами и гаджетами. Активное использование этих электронных новинок позволяет считать его родоначальником джазового направления электронной музыки (см.: [6, 679–683]). Он стал первым джазовым пианистом, регулярно использующим в своей практике электронные клавишные инструменты наравне с фортепиано. Многие альбомы Хэнкока не только задавали тон развитию определенных направлений джаза, но и оказали влияние на стили поп-музыки – фанк, соул и хип-хоп.

В 2001 году Хэнкок впервые привлек к сотрудничеству ди-джея. Позже он сотрудничал со звездами рок- и поп-музыки – Карлосом Сантаной, Полом Саймоном, Энни Леннокс, Джоном Майером, Кристиной Агилерой, Стингом и другими. В 2007 году Хэнкок выпустил

альбом «River: The Joni Letters», посвященный творчеству легендарной рок-певицы Джони Митчелл, в записи которого приняли участие Нора Джонс, Тина Тернер, Коринн Бейли Рэй, Леонард Коэн. Этот альбом был отмечен премией «Grammy» в самой престижной номинации – «Альбом года» (2008). Хэнкок также выступал, исполняя «Рапсодию в стиле блюз» на вручении премии «Classical British Awards» за 2009 год с пианистом академического направления Ланг Лангом.

Еще один артист, занимающийся экспериментами в этой области, – Кейко Мацуи, широко известная и творчески продуктивная пианистка из Японии. В 1987 году она записала свой первый альбом «A Drop Of Water», который вызвал огромный резонанс в Японии и США. Музыка этого альбома перекликается с рядом джазовых стилей, тяготеющих к области поп-музыки, – нью-эйдж, смуз-джаз и контемпорари-джаз. В дальнейшем творчество Мацуи завоевывает большую популярность у приверженцев нового радиоформата «New Adult Contemporary», который, благодаря продвижению подобной легкой фоновой музыки, вытесняет джазовые станции из эфира. По итогам хит-парада, опубликованного на страницах журнала «Billboard», три альбома Мацуи входят в десятку, а еще четыре – в двадцатку лучших в категории «Modern Jazz» (см.: [13]). Сегодня в активе 50-летней Мацуи фигурируют 20 альбомов и обширнейшая гастрольная география.

Исполнительский стиль Мацуи сложно классифицировать в рамках только лишь джаза. Сама она, вопреки утверждениям американской музыкальной прессы, не считает, что играет джаз. Мацуи широко применяет элементы, связанные с академической традицией, ритм-энд-блузом, роком, фанком, джаз-попом и фьюжн, африканской музыкой, но все же в ее творчестве преобладают японские национальные мотивы. Указанному стилю придают специфическую окраску электронные, а также часто используемые народные инструменты.

Другим широко известным пианистом современности, сочетающим принципы джаза и поп-музыки, является американец Роберт Гласпер. Его профессиональная карьера началась в Нью-Йорке – мировом центре джаза. Получив джазовое образование, Гласпер увлекся хип-хопом и начал экспериментировать в сфере взаимодействия отмеченных музыкальных направлений. Показательно его сотрудничество с такими известными рэперами, как Мос Дэф, Коммон, Эрика Баду и Джей Зи. Эти искания, несомненно, обогащают каждый из упомянутых пластов современной музыкальной

<sup>1</sup> См. интервью Д. Мацуева в документальном фильме «Музыкант» (режиссер А. Матисон, ТПО «Рок», 2012).

культуры. Отвечая на вопрос об экспериментах за пределами джазовой музыки, Гласпер говорит, что сейчас очень мало молодых людей слушают джаз, как это ни прискорбно. Следует популяризировать джаз, привнося в него какие-то новые, необычные черты. О том, насколько удается перевоплощение, задуманное американским музыкантом, свидетельствуют комментарии прессы после его выступления на фестивале «Усадьба-джаз» в России: «Роберт Гласпер больше похож на гангста-рэпера, чем на джазового пианиста» [1].

Говоря об исполнительском стиле Гласпера, необходимо подчеркнуть ведущие качества – интеллектуализм, актуальность музыкального языка, мышление компактными гармоническими единицами, использование нестандартных ритмов. Его музыка – смесь джазового лаунджа, хип-хопа и фанка. Сейчас Роберт Гласпер одинаково успешно выступает как в составе своего акустического джазового трио, так и вместе с известными звездами рэпа и хип-хопа. Преподносить джазовую музыку столь широкому кругу слушателей сегодня мало кому удается, и Гласпер в этом уникален.

География джазового пианизма в настоящее время охватывает все континенты. Наряду с общим для всех фундаментом – традиционным джазом – и стабильным составом фортепианного трио, которому чаще всего отдают предпочтение пианисты, каждый исполнитель приносит в созданную музыку неповторимые черты. Безусловно, происхождение и среда, в которой формировался конкретный музыкант, во многом предопределяют его ориентацию на те или иные стороны исполнительства. Соответственно, кроме использования универсальных исполнительских формул и моделей, каждый пианист неизбежно преломляет в своем творчестве специфические принципы устройства некой национальной музыки. С этим связана третья линия развития джазового пианизма – смешение элементов джаза и этнической музыки.

Одним из ярких представителей данного направления является японская пианистка Хироми Уэхара. Она занимает сегодня одну из лидирующих позиций среди молодых джазовых музыкантов. Подчеркивая собственный универсализм, Хироми не берется давать определение своей музыке. Ее исполнительский стиль, преломляющий отдельные элементы классической традиции, рок-музыки, джаза, можно охарактеризовать как виртуозный, энергичный фьюжн с элементами пост-бопа. При этом в ее творчестве немаловажен вес этнических элементов: Хироми активно использует различного рода

пентатоники, что способствует некоему смешению джаза и японской музыки, облаченному в виртуозную форму.

После концерта в Светлановском зале Московского международного дома музыки (2012) столичная пресса отмечала: «Музыка Хироми насыщена звуками и внутренней драматургией, которая не исчезает ни на секунду. Сумбурность нанизывается на четкие гармонии, а образующееся пространство заполняется головокружительными пассажами, чередой аккордов, трелями, другими украшениями» [9].

Еще один пианист, соединяющий джазовые и этнические элементы, – индиец Виджай Айер. Во всей истории джазового исполнительства трудно отыскать музыканта, настолько всесторонне развитого, успешно работающего сразу в нескольких областях фундаментальной науки. На протяжении многих лет музыка для Айера сопутствовала математике и физике. К 20 годам он получил степень бакалавра по математике и физике, затем – степень магистра в области физики и междисциплинарных наук, доктора философии в области технологии и искусств. Являясь фактически самоучкой в музыке, джазовый композитор и пианист Айер выступает по всему миру со своими ансамблями (трио, квартетом и квинтетом), а также сотрудничает с другими коллективами. Его альбом «Historicity» возглавил хит-парад лучших джазовых альбомов 2009 года. Айер долго изучал этническую музыку Индии, особенно южно-индийскую классическую традицию. Теперь он активно применяет традиционные элементы в своем творчестве [2].

Крупное направление в джазе возникло благодаря влияниям со стороны народной музыки стран Латинской Америки. Оно сформировалось в 1940-е годы и получило название «афрокубинский джаз». Многие жанры, относящиеся к данному направлению, завоевали популярность и широко используются практически всеми джазовыми музыкантами мира. В исполнительской практике и трудах исследователей музыка такой стилистической направленности обобщенно именуется «латин-джазом». Круг музыкантов-новаторов, занимающихся экспериментами в области джаза и латиноамериканской музыки, весьма обширен. Среди известных исполнителей выделяются такие имена, как Чучо Вальдес, Мигель Камило, Гонсало Рубаль-каба, Гарольд Лопес Нуса и многие другие.

Пианист и композитор Боян Зульфикарпашич (Bojan Z – Боян Зет), соединяющий джаз и этнику, – уроженец Белграда, обладатель множества премий и наград. Характерной особенностью музыки Бояна является активное

## Исполнительское искусство

---

---

использование переменных размеров, наряду с одновременным взаимодействием ритмических моделей (от свинга до транса и брейк-бита, через всевозможные варианты восьмидольных джаз-роковых ритмов, фанковых грувов и нечетных ритмических формул балканской музыки). Боян Зет считается знатоком современного европейского джаза, умело применяющим его достижения для решения собственных эстетических задач – достаточно многообразных и в меру оригинальных, включая обращение к традиционной музыке родной Сербии. Боян – музыкант харизматичный, притягивающий внимание слушателей самобытностью своей музыки и ее эмоциональным исполнением.

Разнообразные эксперименты в области слияния джаза и этники характерны для творчества Азизы Мустафазаде – дочери известного советского пианиста и композитора Вагифа Мустафазаде. Следуя по стопам отца, Азиза синтезирует различные элементы джаза и традиционной азербайджанской музыки. Одновременно с игрой на фортепиано Азиза поет, демонстрируя великолепную координацию и незаурядный вокальный профессионализм, – помимо огромного диапазона голоса, исполнительница владеет различными техниками голосообразования (от национального пения до *bel canto*).

В России подобными экспериментами в этой области занимается бывший выпускник

Ростовской консерватории Михаил Иванов – композитор, пианист, музыкальный продюсер, создатель нового музыкального инструмента «Русская звонница „София“». В его творчестве явственно прослеживается влияние русского мелоса; так, на протяжении композиции «Барыня» тема в духе русской народной песни «расцвечивается» фанковыми ритмами. Весьма авторитетной фигурой российского джаза является пианист и композитор Андрей Кондаков. Его эксперименты также относятся к области смешения джаза и этники, однако последняя представлена элементами бразильской музыки, а не русским мелосом.

Джаз от самых истоков был пронизан экспериментальностью. Родившись в недрах стихии развлечений, со временем он обрел высокий профессионализм и составил конкуренцию академическому искусству. Пианистам в этом процессе принадлежала одна из существенных ролей – вслед за классическим роялем, с его блестательной историей жанров, созвездием композиторских и исполнительских имен, джазовое фортепиано продолжило триумфальное восхождение на инструментальный Олимп.

Именно опыты скрещивания джаза с различными музыкальными культурами, направлениями, стилями оказываются мощной движущей силой, благодаря которой джазовые пианисты открывают все новые пути и перспективы развития своего искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ариман М. О фестивале «Усадьба-джаз» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.timeout.ru/music/event/239936/>.
2. Аускерн Л. Релятивистский вальс Виджая Айера // Jazz-Квадрат. – 2004. – № 6. – С. 2–5.
3. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие. – Ростов н/Д: Феникс, 2011.
4. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства: учеб. пособие. – Ростов н/Д: Феникс, 2009.
5. Конен В. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор, 1984.
6. Мошков К., Филиппева А. Хэрби Хэнкок: «Музыка настоящего времени» // Великие люди джаза: [ очерки и материалы] / под ред. К. В. Мошкова. – СПб.: «Лань» – «Планета музыки», 2009. – С. 675–686.
7. Ньютон Ф. Джазовая сцена. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007.
8. Овчинников Е. История джаза: учебник: в 2 вып. – М.: Музыка, 1994. – Вып. 1.
9. Ордашонов А. Hiromi Uehara: Экспрессия шепотом [Электронный ресурс]. – URL: <http://musecube.org/?p=66583>.
10. Feather L. The book of jazz. – New York: Shirmer, 1961.
11. Herzig M. An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style. – New York: IAJE Research Proceedings, 1999.
12. Stearns M. W. Die Story vom Jazz. – München: G. Henle, 1959.
13. Widran J. Keiko Matsui [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.allmusic.com/album/ring-mw0000662117>.

*A. Тихонравова*

## ГАРМОНИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РУССКОЙ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

*A. Tikhonravova*

## HARMONIC POSSIBILITIES OF THE RUSSIAN SEVEN-STRING GUITAR

В статье приведены результаты исследования, посвященного гармоническим возможностям русской семиструнной гитары в сравнении с классической шестиструнной гитарой. Автор предлагает ввести в музыкоизнание широко используемый естественнонаучный термин «полиморфный» для уточнения определения типологии органологических признаков родственных модификаций и разновидностей музыкальных инструментов, принадлежащих к известным классификационным семействам. Доказано, что русская семиструнная гитара с терцовым строем существенно превосходит классическую шестиструнную гитару по количеству вариантов и удобству исполнения септаккордов.

*Ключевые слова:* гитара, семиструнная гитара, терцовый строй, септаккорды, полиморфизм, полиморфные музыкальные инструменты.

The article adduces the results of the study devoted to harmonic possibilities of Russian seven-string guitar in comparison with conventional six-string guitar. The author proposes to apply a widely used natural history the term «polymorphic» into the musicological vocabulary to clarify the definition of the typology signs of closely modifications and varieties of musical instruments belonging to the known classification families. It is proved that the Russian seven-string guitar with tertian tuning greatly exceeds the classical guitar in the number of options and ease of performance of seventh chords.

*Key words:* guitar, seven-string guitar, tertian tuning, seventh chords, polymorphism, polymorphic musical instruments.

**С**емиструнная гитара с терцовым строем появилась в русской культуре в последнее десятилетие XVIII века практически одновременно с европейской (классической) шестиструнной гитарой квартового строя [7]. Первые полвека стремительного развития нового музыкального инструмента характеризовались явным доминированием семиструнной гитары, которая более успешно адаптировалась к специфике городского фольклора и бытового музенирования того времени [10]. В указанный период российская гитарная исполнительская школа вполне соответствовала европейскому уровню, а по некоторым аспектам его превосходила. Русский гитарист С. Н. Аксенов (1784–1853) первым использовал в концертной практике сложные флаголеты. Гениальный импровизатор М. Т. Высотский (1791–1837) задолго до Ф. Таррети (1852–1908) применял тремоло, отличающееся от современного только последовательностью пальцев правой руки [1, 104]. Ему же принадлежит и наиболее раннее переложение произведения И. С. Баха для гитары [1, 346]. Педагог и композитор Д. Ф. Кущенов-

Дмитриевский (1782–1835) в 1808 году описал важнейший прием современной гитарной техники – баррэ, на 17 лет опередив Д. Агуадо (1784–1849).

В дальнейшем обе разновидности гитары существовали в России параллельно, однако в XX столетии семиструнная гитара, не выдержав конкуренции с классической шестиструнной (прежде всего, в плане репертуарного разнообразия), к началу 80-х годов оказалась почти полностью вытесненной из обихода.

Актуальность работы обусловлена необходимостью теоретического осмысливания феномена русской семиструнной гитары в проблемном поле современной музыковедения путем объективного исследования и освещения ее потенциальных возможностей.

Строй семиструнной гитары (*ре, си, соль, ре, си, соль, ре*) инструмента гармонического назначения с последовательностью интервалов м. 3, б. 3, ч. 4, м. 3, б. 3, ч. 4 можно рассматривать как естественный результат исторического развития отдельной ветви щипковых хордофонов терцового строя (барочной лютни, немецкой цистры, английской и португальской гитары).

Параллелизм интервалов, служащий основой указанного строя, предопределяет необходимость наличия седьмой струны *ре*, которая не просто является дополнительным басом для увеличения диапазона, а «...гармонически завершает 2-ю половину открытого аккорда, создавая в отношении квартового интервала 3–4 струн (*соль–ре*) параллельный квартовый интервал в басовых струнах (*соль–ре*)» [3, 21].

Строй шестиструнной гитары (ми, си, соль, ре, ля, ми), интервальные соотношения открытых струн которой (ч. 4, б. 3, ч. 4, ч. 4, ч. 4) образуют диссонирующий аккорд, сформировался путем естественного совершенствования пятиструнной гитары с квартовым строем в Испании и Германии. Поскольку достоинства и репутация европейской гитары квартового строя как самодостаточного сольного и ансамблевого инструмента не подлежат сомнению, анализ гармонических возможностей русской семиструнной гитары представляется целесообразным осуществить, используя в качестве эталона для сравнения именно шестиструнную гитару, которая в своих разновидностях (классическая, джазовая, фольклорная, электрогитара) является одним из наиболее востребованных музыкальных инструментов в мире.

В научной литературе гармонические возможности терцового и квартового строя гитары в сравнении до сих пор всесторонне не исследовались. В Европе русскую семиструнную гитару не знали, а в России данный вопрос всегда относился к числу спорных, решался субъективно и являлся отражением той непримиримой «войны», которую вели между собой наиболее активные приверженцы двух разновидностей гитары (см.: [2; 3; 5]). По мнению московского композитора И. В. Рехина (род. 1941), начало нездоровой конфронтации двух близкородственных инструментов было положено субъективными высказываниями русского гитариста Н. П. Макарова (1810–1890) о преимуществах шестиструнной гитары – подразумевается брошюра «Несколько правил высшей гитарной игры» (1874) [5]. Однако наибольшего антагонизма отношения между сторонниками двух разновидностей гитары достигли в Советской России, что психологически обусловливалось стремлением к монопольному господству как «проекции» аналогичного стиля управления в сфере культуры и искусства при однопартийном социализме. «Шестиструнники» рассуждали об ограниченности семиструнной гитары только на основании ее нераспространения в Европе, а «семиструнники» столь же рьяно обвиняли своих оппонентов в преклонении перед Западом.

Первую попытку научного анализа возможностей квартового и терцового строя гитары предпринял учитель выдающегося российского семиструнника С. Д. Орехова (1935–1998) – московский гитарист В. М. Кузнецов (1887–1953). Его работа «Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной» (1935) отличается объективностью исходной концепции, но, будучи «результатом необходимости защитить семиструнную гитару от пренебрежения со стороны некоторых шестиструнников...» [3, 5], также не лишена схоластических преувеличений в оценке возможностей и назначения «чужого» строя.

В настоящее время, после повсеместного освоения приема баррэ и отказа семиструнников от использования большого пальца левой руки для прижатия басов, стандартная мензура (650 мм) и, следовательно, ширина ладов на грифе, а также правила постановки рук и технология звукоизвлечения на двух рассматриваемых разновидностях гитары совершенно идентичны.

Исполнительский опыт современных музыкантов Анастасии Бардиной (Россия, Москва), Айнуре Бегутова (Россия, Казань), Юрия Каманина (Россия, Москва), Анны Суботы (Украина, Харьков), успешно играющих в двух строях, говорит о том, что, несмотря на разное количество струн и ширину грифа, применение баррэ и выполнение продольной растяжки на шестиструнной и семиструнной гитарах по сложности не отличаются.

Достижению виртуозного уровня игры на любом щипковом музыкальном инструменте, имеющем гриф с ладами, после правильной постановки игрового аппарата благоприятствует компактное расположение интервалов и аккордов на грифе, от которого существенно зависят особенности голосоведения, удобство исполнения арпеджио и гармоническое разнообразие аккомпанемента. Сопоставление технологических возможностей русской семиструнной гитары терцового строя (G-dur) и шестиструнной гитары стандартного квартового строя выполнялось нами при помощи методологии искусствометрии – современного и быстро развивающегося направления теоретического музыказнания – на основании сравнительного анализа сводных таблиц интервалов и аккордов по результатам вычисления площади их размещения на грифе исследуемых инструментов, измеряемой количеством ладов требуемой растяжки пальцев левой руки.

За счет большего количества струн общее число вариантов исполнения любого аккорда на семиструнной гитаре оказывается больше, чем на шестиструнной: для трехзвучных аккордов – на 25%, для четырехзвучных – на 33,33% и для пятизвучных – на 50%.

Трезвучия и их обращения в тесном расположении без открытых струн удобно исполняются на обеих разновидностях гитары в позиционном расположении пальцев левой руки без растяжки, за исключением двух вариантов уменьшенного трезвучия на 3–5 и 4–6 струнах шестиструнной гитары, имеющих пятиладовое размещение. В 37% вариантов площадь трезвучий на семиструнной гитаре оказывается на один или два лада меньше, в 23% – больше, чем на шестиструнной. На первых трех струнах основной вид мажорных, минорных и уменьшенных трезвучий более компактно расположен на семиструнной гитаре, а их сектаккорды – на шестиструнной. Квартсекстаккорды на тонких струнах обоих видов гитары расположены одинаково компактно.

Сравнительный анализ площади (измеряемой количеством ладов), занимаемой на грифе септаккордами в тесном расположении и их обращениями без использования открытых струн, позволяет выявить более существенные отличия (таблица 1).

На семиструнной гитаре 64 из 112 теоретически существующих вариантов взятия таких септаккордов (т. е. 57%) свободно исполняются в позиционном расположении пальцев левой руки на грифе без растяжки (4 лада и менее). Это дает возможность применять названные аккорды в хроматической смене тональностей по всему грифу. Еще 42 септаккорда (38%) требуют предельно возможной растяжки пальцев левой руки в 5 ладов, и только 6 вариантов (5%) оказываются неисполнимыми из-за растяжки в 6 ладов.

На шестиструнной гитаре теоретически существует 84 варианта исполнения септаккордов в тесном расположении на прижатых струнах. Из них лишь 5 видов (6%) допускают позиционное расположение пальцев левой руки без растяжки. Еще 10 видов септаккордов (12%) на шестиструнной гитаре требуют максимально возможной растяжки в 5 ладов, тогда как остальные 69 (82%) оказываются неисполнимыми.

Использование открытых струн в аккордовой фактуре удобных тональностей и аккордов в широком расположении уменьшает процентные соотношения неисполнимых аккордов на обоих видах гитары и сглаживает их отличия (в особенности когда речь идет о септаккордах и аккордах с четными ступенями). Употребительные аппликатурные схемы построения огромного количества названных аккордов как для шестиструнной, так и для семиструнной гитары приведены в специальных работах (см. [8; 9]).

В практике гитарной гармонизации неисполнимые в полном изложении аккорды

обычно заменяются неполными. Прежде всего, исключают квинтовый тон, а при игре в ансамбле – и тонику, наличествующую в партиях бас-гитары или клавишных инструментов. Данная рекомендация существенно увеличивает количество аккордов, исполнимых на шестиструнной гитаре, однако, являясь применимой и для гитары семиструнной, не может повлиять на приведенную выше сравнительную динамику процентных соотношений и изменить ее в пользу гитары с квартовым строем.

Особенности строя, вне зависимости от технического уровня музыканта, предопределяют объективное существование интервалов, аккордов и тональностей, «удобных» и «неудобных» для исполнителя. Для каждой гитары удобными являются тональности, чьи главные аккорды включают в себя звуки открытых струн [6]. Напомним, что для исполнения на шестиструнной гитаре лютневая Прелюдия и фуга g-moll И. С. Баха транспонируется в a-moll. Нередко в тональностях d-moll, D-dur, g-moll и других гитарист вынужден перестраивать 6-ю струну в ре, а 5-ю – в соль или си. На семиструнной гитаре многие пьесы, написанные в соответствующих тональностях, можно играть без транспозиции, так как И. С. Бах и С. Л. Вайс сочиняли музыку для барочной лютни с терцовым строем.

Использование хроматических ходов в басу, сопровождаемых аккордами в одинаковом тесном расположении, облегчает как голосование, так и отклонения в другие тональности. Это придает музыке, исполняемой на семиструнной гитаре терцового строя, особую гармоническую насыщенность, а компактность расположения аккордов на грифе положительно влияет на аппликатуру и технические возможности правой руки (особенно в арпеджиированных аккордах). Так, например, киргизский гитарист и композитор А. А. Агибалов (род. 1940), пополнивший репертуар русской гитары более чем 80 произведениями разных жанров (в том числе тремя концертами для гитары с оркестром), в I части Сонаты № 1 (раздел Largo pensieroso) применяет семизвучные арпеджиированные аккорды, аппликатура которых не требует предельной растяжки пальцев. Другим ярким примером реализации исполнительского потенциала гитары терцового строя является атональный «Новгородский концерт для русской семиструнной гитары и оркестра», сочиненный итальянским композитором и гитаристом А. Джилардино (род. 1941) под впечатлением от архитектуры старинных русских городов и просмотра советского фильма «Александр Невский» (1938). Российская премьера данного произведения

Септаккорды на грифе шестиструнной и семиструнной разновидностей гитары

Септаккорд	Шестиструнная гитара, струны, количество ладов			Семиструнная гитара, струны, количество ладов			
	1–4	2–5	3–6	1–4	2–5	3–6	4–7
<b>Малый мажорный</b>	5	5	6	3	4	3	3
Квинтсекстаккорд	7	7	8	5	5	5	5
Терцквартаккорд	7	6	7	5	4	4	5
Секундаккорд	6	6	7	4	4	4	4
<b>Большой мажорный</b>	4	5	5	3	3	2	3
Квинтсекстаккорд	7	6	7	5	5	5	5
Терцквартаккорд	6	6	7	5	5	4	5
Секундаккорд	7	7	8	5	5	5	5
<b>Малый минорный</b>	5	5	6	3	3	3	3
Квинтсекстаккорд	6	6	7	4	5	4	4
Терцквартаккорд	7	7	8	5	5	5	5
Секундаккорд	6	6	7	5	4	4	5
<b>Большой минорный</b>	4	4	5	3	2	2	3
Квинтсекстаккорд	6	6	7	4	5	5	4
Терцквартаккорд	7	7	7	4	6	5	5
Секундаккорд	7	7	8	6	5	5	6
<b>Уменьшенный</b>	6	6	6	4	4	4	4
Квинтсекстаккорд	6	6	6	4	4	4	4
Терцквартаккорд	6	6	7	4	4	4	4
Секундаккорд	6	6	7	4	4	4	4
<b>Увеличенный</b>	4	4	5	2	3	3	2
Квинтсекстаккорд	7	8	8	5	6	5	5
Терцквартаккорд	6	7	8	6	5	5	6
Секундаккорд	6	6	7	5	4	4	5
<b>Малый вводный</b>	5	5	6	4	3	3	4
Квинтсекстаккорд	6	6	7	4	4	4	4
Терцквартаккорд	6	6	7	4	5	4	4
Секундаккорд	7	7	8	5	5	5	5

состоялась в марте 2009 года в рамках Первого международного фестиваля «Русская гитара в XXI веке» им. С. Д. Орехова.

Руководствуясь эстетическими представлениями той или иной эпохи, люди ищут новые краски для субъективного отражения бытия, – отсюда проистекает существующее разнообразие музыкальных инструментов, доминирующей категорией экзистенции которых является множество модификаций и органологических признаков. При помощи разнообразных конструктивных параметров и механизмов извлечения звука «...инструмент

отражает артикуляционно-речевую органику; струны оказываются голосами явных и тайных диалогов художественного Я и его Вселенной <...> Освоенные слухом жизненные семантические поля через колокола и звонь, через эхо и все многообразие звуковой среды благодаря ассоциациям переходят в новый мир, каким по существу и оказывается музыкальный инструмент...» [4, 114].

Для уточнения определения типологии органологических признаков, которые присущи близкородственным модификациям и разновидностям музыкальных инструментов,

входящих в известные классификационные семейства, мы считаем возможным обратиться к широко используемым естественнонаучным терминам «полиморфизм» и «полиморфный».

По нашему мнению, *полиморфными* являются близкие по конструкции и способу звукообразования родственные музыкальные инструменты, имеющие, вместе с тем, некоторые существенные отличия, которые определяют сферу их применения и влияют на динамику развития в системе культурных ценностей общества. Например, полиморфными инструментами являются скрипка и альт, саксофоны альт и тенор, рояль и пианино, индийские барабаны дага и tabla. Скрипка и виолончель входят в одно семейство, но полиморфными не являются. Предлагаемое сужение терминологии является актуальным в связи с частым применением понятия «семейство музыкальных инструментов» в более широком смысле по критерию происхождения от одного древнего инструмента (например, «семейство лютневых»). В этом случае в одну группу попадают как современные, так и архаичные инструменты

с совершенно разными органологическими параметрами и исполнительской спецификой.

### *Выводы и перспективы:*

– шестиструнные и семиструнные гитары с разными вариантами строя и конструкции корпуса являются типичными полиморфными инструментами, а тысячелетняя история гитары представляет собой яркий примерialectического *полиморфизма* как перманентного процесса конструктивного совершенствования, обусловленного многомерностью мировосприятия в искусстве;

– русская семиструнная гитара существенно превосходит классическую шестиструнную по количеству вариантов и удобству исполнения септаккордов. Общее число септаккордов, исполнимых в тесном расположении на семиструнной гитаре (106), в 7 раз больше, чем на шестиструнной (15);

– гармоническое богатство русской семиструнной гитары делает аккомпанемент на этом инструменте разнообразным и полиголосным, что особенно ценно для современной (в том числе джазовой) музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Высотский М. Полное собрание сочинений для семиструнной гитары / сост. В. Украинец. – Кривой Рог: Издательский дом, 2005.
2. Иванова-Крамская Н. Жизнь посвятил гитаре: Воспоминания об отце. – М.: Тепломех, 1995.
3. Кузнецов В. Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной. – Кривой Рог: Издательский дом, 2004.
4. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки: [монография]. – М.: Музыка, 1988.
5. Рехин И. Вариации на тему «Гитара в России». Субъективные заметки о путях развития гитары с точки зрения композитора // Гитаристъ. – 2004. – № 1. – С. 24–29.
6. Субота А. Исполнительский анализ технико-художественных возможностей и репертуара семиструнной гитары // Вестник Международного Славянского университета. Серия «Искусствознание». – 2008. – Т. 11. – № 1. – С. 27–32.
7. Тихонравова А., Тихонравов С. Три версии происхождения русской семиструнной гитары // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики (Тамбов). – 2013. – № 4. – С. 171–176.
8. Украинец В. Школа джазовой игры на семиструнной гитаре. – Киев: Музична Украина, 2000.
9. Peckham R. Berklee Jazz Guitar Chord Dictionary. – Boston: Berklee College Press, 2007.
10. Timofeyev O. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800–1850: Diss. ... Ph. D. – Durham: Duke University, 1999.

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Г. Калошина, А. Предоляк

### ПРОБЛЕМА КОНЦЕПЦИИ И СИМФОНИЗМ В ОПЕРЕ «МОИСЕЙ И ААРОН» А. ШЕНБЕРГА

G. Kaloshina, A. Predolyak

### THE PROBLEM OF CONCEPTION AND SYMPHONISM IN A. SCHOENBERG'S OPERA «MOSES AND ARON»

В статье дана многоаспектная характеристика религиозно-философской концепции оперы «Моисей и Аарон» А. Шенберга. Авторами освещены теологические, историко-культурные и социальные источники произведения, их взаимосвязи с композиционными и драматургическими процессами. Определено жанровое своеобразие сочинения как «мистерии нового типа».

*Ключевые слова:* А. Шенберг, «Моисей и Аарон», Ветхий Завет, религиозно-философская концепция, мистерия.

The polyaspect characteristic of religious and philosophical conception of A. Schoenberg's opera «Moses and Aron» is made in the article. The authors elucidate some theological and historical, social and cultural sources of the work in their interactions with composition and dramaturgic processes. The genre peculiarity of the work as «new species of mystery» is determined.

*Key words:* A. Schoenberg, «Moses and Aron», Old Testament, religious and philosophical conception, mystery.

**Н**а рубеже XIX–XX веков развитие европейской культуры в значительной мере обуславливается формированием нового творческого контекста: композиторы, художники, литераторы и философы разных стран захвачены общей устремленностью к трансцендентному. Заметно возрастает интерес к мистицизму; открытие новых художественных миров совершается параллельно с прорывом в неизведанные, сверхчувственные мистические и духовные сферы Вселенной. Существенное место в философских исканиях эпохи занимают проблемы религиозной философии и философии религии. В немалой степени этому способствуют социальные потрясения и войны, трагические последствия которых влекут за собой потребность в утешении, милосердии и обостренное тяготение к вере.

Важным событием в сфере европейской церковной жизни, благоприятствовавшим ускорению описываемых процессов, стало реформирование официальной доктрины католицизма: августинскую парадигму сменила неотомистская, вызвавшая ожесточен-

ные споры в кругах теологов и религиозных философов. Указанная дискуссия способствовала возникновению и развитию многочисленных разновидностей современной философии религии<sup>1</sup>. В русле обоих направлений – августинского и томистского – обсуждалась проблема взаимосвязи Личности и Абсолюта, соотносимая с исторической эволюцией художественного творчества индивида и сакральными истоками последнего. Человек и человечество характеризовались как носители Божественного начала.

<sup>1</sup> Святой Августин рассматривал человека с дуалистических позиций: «дух использует тело», сопричастное Вечности и «божественному озарению». История представлялась Августину как процесс противопоставления «града земного» и «града Божьего» (церковное сообщество), с неизбежным торжеством второго над первым. Фома Аквинский, напротив, трактовал человека как сложную субстанцию, состоящую из двух простых – души и тела, стремился примирить духовное и материальное, показать их неразрывное единство и взаимопроникаемость. История есть взаимодействие двух градов – «земного» и «небесного», которое трактуется в аспектах взаимодополнительности и сотрудничества.

Искусство европейских стран (в частности, Франции, Германии, Австрии), приобщаемое к упомянутым дискуссиям, фактически становится проблемным «полем», где испытываются на «прочность» различные концепции веры, индивидуальные толкования сущности Божественного мироздания. Так, Э. Жильсон рассматривает искусство, всегда явленное в откровении, как форму проповеди, эмоционально заостряющей и корректирующей воздействие слова. Ценность искусства, по мнению Ж. Маритена, заключается в том, что «оно есть воплощенный в художественных образах божественный Промысел» (цит. по: [4, 69]). Только постижение глубинной связи личности и Абсолюта, теономичности человека служит ключом к восприятию подлинного источника творчества – «трансцендирования», считает Г. Марсель, определяя «трансценденцию» как «схватывание меня Богом» (цит. по: [4, 71]). П. Тейяр де Шарден, излагая свою теорию эволюции космического целого, делает вывод: «...мистическое начало в конечном итоге призвано восторжествовать над рациональной цепью выкладок о внешней оболочке космической эволюции» (цит. по: [4, 97]). «Становление царства небесного», согласно П. Тейяру де Шардену, происходит в каждом акте земной деятельности: «В действии я становлюсь наследником творческого могущества Бога, я совпадаю с ним, я становлюсь не только его инструментом, но и живым продолжением... Человек и человечество продолжают процесс космического становления, Христогенеза, в этом – космическая миссия человека» (цит. по: [4, 106]). Эти идеи получили развитие в литературном творчестве П. Клоделя, М. Жакоба, Ж. Бернаноса, Ф. Жамма, Ф. Мориака, в музыке Ф. Пуленка, А. Онеггера, Д. Мийо, П. Хиндемита. В сфере неокатолических идей и эстетических принципов неотомизма формировалось мировоззрение О. Мессиана, А. Жоливе, А. Дюттие. Указанные идеи нашли отражение и в творческих исканиях Шенберга 1910–1920-х гг.

Композитор рос в атмосфере первых десятилетий XX века, пропитанной идеями ницшеанства, теософии, поствагнеровской мистики. Он неоднократно встречался с членами общества «Круг грядущих», где в 1901–1902 годах отец антропософии Рудольф Штайнер читал курс лекций под названием «От Будды до Христа». Уже тогда, вслед иррационализму Г. Риккerta, композитор ставил религию и искусство выше науки. Шенберг по-своему интерпретировал понятие интеллектуальной интуиции как основы творческого процесса, принадлежащее Э. Гуссерлю. Композитору была близка мысль А. Бергсона о том, что Жизнь познается путем

мистической интуиции, «реальность же воспринимается не в логических понятиях, а в формах индивидуального видения» [1]. Шенберг страстно защищал эту идею в письме В. Кандинскому: «Искусство принадлежит *бессознательному!* Надо выражать себя, выражать себя непосредственно!» (цит. по: [3, 15]). Источником жизни и Шенберг, и Бергсон считали сверхсознание Бога. В этом же ключе рассматривались композитором идеи Ф. Ницше об исключительной роли отдельных индивидов в жизни общества (вне ницшеанской апологии власти). Проповедуя значение художника-Гения, будущий автор «Моисея и Аарона» руководствовался тезисом о религиозном призвании творца, охваченного мистической любовью ко всем людям.

«В основе всей деятельности Шенберга лежит убеждение в высочайшем предназначении искусства и художника как его жреца. Быть художником означало для него не только ни с чем не сравнимый дар, но и серьезные моральные обязательства», – подчеркивает Н. Власова [3, 11]. Целью истинного произведения искусства является воссоздание непознаваемого, трансцендентного бытия; творчество же, по Шенбергу, есть бессознательное выражение «высшей воли». Поскольку «то, что делает художник, сродни Божественному творению», современное «...представление о творце и творении следует формировать в соответствии с Божественным примером», – полагал Шенберг (цит. по: [3, 15]). Содержание музыки для него находилось в неразрывной связи с «освобождением творческого духа»: композитор был убежден, что «...музыка несет пророческое послание, открывающее более высокую форму жизни, к которой стремится человечество» (цит. по: [17, 373]). Речь шла о духовном преображении человечества, о совершенствовании мира посредством «высшего сознания».

Упомянутое «высшее сознание» есть «сознание расширенное», опирающееся на синтез пространственно-временных категорий реального мира и трансцендентального Универсума. Оно связано с «духовным зрением», которое открывается личности на определенной ступени духовного развития или ниспосылается свыше художнику-Гению. «Формула Гения» появляется в шенберговском докладе о Малере (1913)<sup>2</sup> и сразу же проецируется автором на собственное творчество: «Сущность гения в том и состоит, что он – будущее. <...> Будет время – и мы все

<sup>2</sup> В молодости Шенберг отрицал композиторское давление Малера. Однако позднее, благодаря изучению малеровской Пятой симфонии и личному знакомству с ее автором в 1903 году, Шенберг стал восторженным поклонником Малера как творца и как человека.

## Проблемы музыкального театра

---

станем такими, если только этого добьемся. Гений светит нам впереди, а мы силимся идти за ним. Там, где пребывает гений, уже светло, но этот свет невыносим для нас. Мы ослеплены, мы видим только одну действительность, которая еще не есть действительность, а лишь современность, настоящее. Но высшая действительность вечна, а настоящее проходит. Непреходящее только будущее, и потому высшая действительность, действительность нашей бессмертной души, вечно существует лишь в будущем» [12, 518].

Шенберг, вслед за Малером, провозглашает: «Традиции – это хлам», стремясь «выстроить» свое творчество сообразно кантовскому определению Гения – с непременным созданием новых норм и законов в искусстве: «Композитор... сочиняет только тогда, когда имеет сказать нечто такое, что еще не было сказано и что, он чувствует, должно быть сказано» (цит. по: [18, 154]). Самый страшный грех – изменить себе, свернуть с предначертанного пути, поддаться соблазну легкого успеха. Художник призван достигать максимума в искусстве – предельной высоты, на которую способен, руководствуясь высочайшими требованиями, никогда не идти на компромисс. По мнению Шенберга, «нет великого искусства, которое бы не несло нового послания человечеству. Нет великого художника, который бы не выполнял эту миссию» (цит. по: [17, 374]). Как отмечает Н. Власова, «для художника существует лишь одно самое великое стремление: выражать себя»; при этом «самовыражение» художника в понимании Шенберга обретает широкий, общечеловеческий смысл, приближающийся к формулировке К. Дальхайзуза: «Музыка есть форма выражения, в которой сочиняющий субъект выходит за пределы самого себя и достигает области, которая надындивидуальна». Вот почему, указывает российский исследователь, «главным событием творческого процесса становится "Einfall" – озарение, наитие, нежданное откровение, пришедшее из сферы бессознательного» [3, 15].

Это озарение, полагает Шенберг, сродни Божественному откровению в философии религии. Композитор стремится к универсальному толкованию языка звуков, наделяемого мифологическим и мистическим смыслом. «Вербальный язык лишь благодаря своей поэтической функции, лишь как материал поэзии может приблизиться к тайне мироздания, – отмечает Ю. Кон. – Но и музыкальный язык выражает эту тайну туманно, а постичь ее дано лишь тому, кто наделен особым даром слышания» [9, 115]. Следовательно, музыка таит в себе некий «эзотерический» подтекст. «Гений Шенберга вел его по пути создания такого музыкального

“алфавита”, символы которого могли бы стать “звукующими изображениями” и своими очертаниями представлять доподлинно идею» [18, 19]. Автору «Моисея и Аарона» представлялось несомненным, что «композитор, говоря о своих собственных проблемах, одновременно говорит о проблемах человечества. Но он делает это посредством особых символов...» [16, 304]. Каждое произведение содержит в себе тайну, загадку, а творчество предполагает развитие «шифрующих и расшифровывающих» методов. Структура сочинения есть *формула, скрывающая трансцендентное бытие*.

К началу 1920-х годов Шенбергом был найден ключ к художественному открытию огромного значения. Композитор обрел уверенность в том, что «явленный ему» метод творчества – дodeкафония – универсален, а 12-тоновые сочинения, подобно скрижалим Моисея, станут «сакральными письменами», адресованными всему человечеству. На протяжении этого периода Шенберг детально штудировал древние и средневековые писания и мистические учения – Тору, Талмуд, Каббалу. «Всемирно-историческая трилогия», принадлежащая перу Августа Стриндберга – драматурга, высоко ценимого Шенбергом, – подтолкнула композитора к мысли обратиться к сюжету о пророке Моисее, основоположнике ортодоксального иудаизма и монотеизма. Библейские легенды о Моисее были теснейшим образом связаны с проблемами толкования Слова и тайны Попсвящения. Шенберга привлекала возможность соединения философско-эстетических и музыкально-технологических аспектов, Слова Творца и «слова» композитора как со-Творца. Кроме того, указанный сюжет позволял соотнести идею монотеистической веры с главенством единого интонационного 12-ступенного комплекса (серии) – символа Божественного Слова, основы централизованного тематического процесса. Не исключено, что сакральное толкование числа 12 – символа мифологемы Пути – приобретало здесь особый смысл.

Уже в 1920 году Шенбергом было задумано канатно-ораториальное сочинение, главным героем которого являлся Моисей<sup>3</sup>. Став профессором композиции Берлинской академии искусств (1925) и обретя официальное признание, Шенберг тем более мог ощущать себя пророком «новой музыки». Существовал и промежуточный замысел – опера «Библейский путь», которая, впрочем, недолго занимала воображение композитора. Именно опера «Моисей и Аарон» стала квинтэссенцией возврений Шенберга, его

<sup>3</sup> История создания «Моисея и Аарона» подробно изложена в книгах С. Павлишин и Е. Сухановой [4; 5].

исповедью и «мистическим откровением» как религиозного философа и художника-новатора. Здесь он впервые предпринял попытку использования техники додекафонии в масштабах большого монументального произведения. Наша цель – выявить концептуальные ряды оперы, проследить, как они логически последовательно отражены в музыкальном процессе. Напомним, что концепция, в широком смысле (от латинского «conceptio» – восприятие), есть система взглядов на определенные явления, способ (метод) рассмотрения каких-либо явлений, понимание чего-либо; в узком понимании – основная мысль художника, писателя, ученого. Следовательно, концепция охватывает *и комплекс идей, и метод=способ, и важнейшую сверх-идею*. Названные аспекты концентрируются Шенбергом в единой точке, подобно сжатой пружине, из которой «раскручиваются» все пространственно-временные процессы драматургии.

Религиозно-философская дискуссия, развертываемая в «Моисее и Аароне», облачена в мифологические и мистериальные одежды. Содержательные пласти оперы, подобно мифологическим структурам, образуют многослойное «пространство» религиозно-философских идей. Опираясь на библейский текст, оно втягивает в себя философско-эстетические взгляды самого композитора, проблемы философии религии Ж. Маритена, П. Тейяра де Шардена, Г. Марселя, идеи А. Бергсона, Э. Гуссерля, Г. Риккера. Драматургия и религиозная экзальтация «Моисея» близки философским мистериям Клоделя-Мийо («Христофор Колумб»), Клоделя-Онегтера («Пляска мертвых»), операм Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира», оратории «Преображение» и мистерии «Святой Франциск Ассизский» Мессиана, операм Бриттена «Блудный сын» и «Река Керлью», оратории «Потоп» Стравинского. Центральное место в этих сочинениях отведено проблемам веры и поиска истины, основой драматургии являются *принципы религиозной дискуссии, диспута, жанр проповеди* как синтеза музыкально-театральных и религиозно-культовых форм. Но для философской трагедии Шенберга характерны предельная централизация музыкального материала и философская трактовка последнего. Подобно тому, как Моисей с помощью Слова Господа «укрощает» варварскую стихию язычества, Шенберг посредством додекафонии формирует и преобразовывает музыкальное пространство – олицетворение звукового Хаоса.

*Верbalный ряд, сохраняющий сюжетную канву библейского повествования, дополняет и композиционно перестраивает соответствующий*

текст<sup>4</sup>, раскрывает его глубинные смыслы, обнаруживая новые символические аспекты ве-роучительных истин. *Внешне-действенный*, событийный ряд оперы в целом совпадает с первоисточником. При этом библейский текст излагается Шенбергом сжато, лаконично и «пре-реинтонируется» с учетом привносимых смысловых акцентов. Основой либретто становится книга Исход из Пятикнижия Моисея (Исх 3:4–9, 10–12; 4:1–10, 14–16; 24:12, 18; 32:1). События, за-печатленные в легендах о Моисее, относятся ко второй половине II тысячелетия до н. э. Библейский Моисей – первый пророк Яхве и основатель его религии, законодатель, религиозный настав-ник и политический вождь еврейских племен в период их переселения из Египта. Характеризуя Моисея, ветхозаветные повествователи подчер-кивают его необычайную кротость в сравнении с другими пророками. Моисей никогда не упра-кает свой маловерный, переменчивый народ в нарушении заповедей Яхве. Сердце пророка ни-когда не воспламеняется против гнева Божьего. Роль Аарона, в соответствии с Ветхим заветом, оказывается вторичной: это посредничество между Моисеем и народом. Аарон и его сыно-вья призваны Богом к священному служению; кроме того, Аарону доверено руководить коле-ном Левиинным, представители которого уча-ствуют в совершении культовых действий. Его отличают добросердечие, мягкость, готовность к компромиссу. Однако, воздвигнув Золотого тельца, Аарон навлекает на себя гнев Яхве. Лишь благодаря заступничеству Моисея опальный первосвященник избегает наказания. Гнев Бога обрушивается и на израильтян, но Моисей вы-маливает своему народу прощение и спасает от гибели. Сорок лет предводительствует Моисей своими соплеменниками в скитаниях по пустыне. Когда же Моисею исполняется 120 лет, Яхве извещает его о завершении срока земной жизни и о том, что войти в Землю обетованную Мои-сею не суждено. Эта кара постигает вождя из-раильтян за погрешности в исполнении долга. Моисей всенародно поет песню о благодеяни-ях Яхве. Перед смертью ему дозволено бросить последний взгляд на недостижимую для него Землю обетованную с горы Нево.

Основой повествования о Моисее в Библии являются отношения между Богом и избран-ным Им народом, проблема формирования этого народа. Шенберг, напротив, акцентирует конфликты между главными героями, между Богом и личностью, народом и личностью. Указанная трактовка явственно сближается с

<sup>4</sup> Перевод на русский язык и подробный срав-нительный анализ либретто оперы и библейского первоисточника осуществлены Е. Сухановой [5].

## Проблемы музыкального театра

---

идеями Ж. Маритена и Г. Марселя: «Ценность искусства состоит в том, что оно есть воплощенный в художественных образах *божественный Промысел*. Художник должен создавать произведения, в которых через *материю этого мира* (звук, слово, краски) просвечивает предо- существленная в земное *Божественная идея*. Тем самым искусство становится вестником Бога... дорогой к Богу, и в тем большей степени, чем сильнее ощущается в нем творческая сила. Только понимание связи личности и Абсолюта, теономичности человека дает ключ к пониманию источника творчества, его трансцендирования» (цит. по: [4, 69, 71]). «Матерей» у Шенберга становится исходная Ur-серия, из которой, словно из корня Мирового древа, произрастает весь тематический поток сочинения. Серия – *основа интонационно-комбинаторного симфонизма* и стержневой элемент жанрового синтеза, важнейшие составляющие компоненты которого – опера, оратория, мистерия – взаимодействуют в этом монументальном творении. Явленное здесь великое множество идей и символов аккумулируют и «спрессовывают» концепты моделей Веры, главенствующие в современной философии религии. Вот он – осуществленный *промысел Божий!* Концепты моделей Веры образуют глубинный, мистический *сверх-стержень* сочинения, накладывающие свой отпечаток на сюжетные, вербальные, жанровые, композиционные, музыкально-симфонические компоненты целого.

Опера становится музыкальной эманацией философски окрашенной теологии. Героями обсуждаются идеи Божественного присутствия, суть Божественного Ничто, приоритеты моноотеизма или язычества, чудеса и таинства Веры, концепты Веры, то есть основополагающие проблемы философии религии. Разрешение последних призвано способствовать наглядному и убедительному доказательству существования Бога; определению Его природы; характеристике отношений Бога и мира, Бога и человека. Подобно средневековой литургической драме, в процессе театрализации Слова разворачивается музыкальный комментарий к нему. Отсюда проистекает неторопливость, даже подчеркнутая медлительность художественного процесса. Эпический тонус повествования достигается благодаря величественному характеру монументальных фресок-картины и своеобразию *ведущих пластов* драматургии. Религиозные идеи сочинения непрерывно дискутируются в спорах-диалогах Бога и Моисея, Аарона и Моисея, обоих пророков и различных групп народа, Аарона и народа. *Внешнее действие* реализуется через *внутреннее: морально-этический пласт*

(сцены-дискуссии, выяснение нравственных и религиозных позиций); *медитативно-экстатический пласт* (молитвенные, ритуальные сцены, эпизоды чудес); надвременной, *религиозно-символический пласт*, обобщающий все линии и остальные пласти. Герои защищают и *проживают* свои идеи с необычайным эмоциональным размахом. Поэтому и морально-этический, и медитативный уровни теснейшим образом сопряжены с весьма экспрессивной, порой – обжигающе страстной стихией чувств, что придает им живую достоверность. Линия *психологических взаимодействий* формирует пятый пласт драматургии. Следовательно, основой драматургического замысла становится *религиозно-философская трагедия*, в которой выявлены следующие аспекты:

- *теологический*, мистериальный, связанный с мифологическим «священным» временем и организацией мифологического пространства, с категориями жертвоприношения, Веры, послушания, с категорией Божественного и чудесного;
- *ритуальный*, где раскрываются смысл церемоний с Золотым тельцом, таинства познания Божественной сути бытия и обретения Божественных законов;
- *социальный*, через конфликт народа и духовного лидера воссоздающий конфликтное столкновение художника с современным обществом, с политической системой фашизма;
- *автобиографический*, реализуемый посредством многочисленных параллелей между композитором и главным героем оперы (включая проблему взаимоотношений Учителя и учеников).

Подобная широта идейного спектра представляется достаточно трудной для музыкально-театрального воплощения. Это наложило отпечаток на драматургическую и композиционную структуру оперы, повлияло на трактовку образов главных героев – Моисея и Аарона. *Моисей* у Шенберга – ортодоксальный и фанатичный проповедник веры. Он не задается вопросом: принимать веру или нет, его не одолевают сомнения, он истово верит в незыблемость Божественных истин, во всемогущество Бога. Моисей, как и Всеышний, является собой *образ-символ веры без времени и пространства, «расширенного сознания»*. Совмещая сакральное время Библии и нынешнюю эпоху, автор уподобляет себя великому пророку. Шенберг размышляет над тем, как повел бы себя Моисей в политических ситуациях XX века. Агрессивная атмосфера эпохи формирует облик агрессивного героя, способного противостоять надвигающейся мировой катастрофе.

Образ Аарона у Шенберга сближается с кротким и смиренным Моисеем из Библии. Аарон в опере более мягок и человечен, спокоен и рассудителен. Он активно деятелен, связан с миром людей. Будучи призванным разъяснить мысли Бога народу, Аарон не доводит свою миссию до конца. Он не столь ортодоксален, как Моисей, и потому непрерывно сомневается в правильности своих поступков, действий и речей. Исходя из этого, Аарон не может убедить народ действовать согласно Божественной воле.

Народ в опере олицетворяет «архаическое безумие». Он консервативен в своих взорениях, суеверен, весьма далек от подлинной веры в единого Бога. Народ заставляет Аарона извять Золотого тельца как символ единобожия, приносит жертвы идолу, устраивает вокруг него ритуалы в духе язычества. Работая над музыкальным и пластическим решением танца вокруг Золотого тельца – кульминационного эпизода ритуальных действ, – Шенберг писал Веберну: «Ты знаешь, что я не большой поклонник “Танца”. По выразительности он, в общем, стоит не выше самой примитивной программной музыки, а его “красота” кажется мне одиозной в своей окаменевшей механичности. Но до сих пор мне удавалось придумывать такие движения, которые, по крайней мере, принадлежат к иной сфере выразительности, нежели принятые у нас балетное прыганье. Надеюсь, этот путь окажется более перспективным» [16, 222]. Следует заметить, что в этой сцене объединяются несколько культовых линий:

– историко-теологическая, согласно которой кульп Золотого тельца соответствует культу быка Аписа. Евреи поклонялись Апису, находясь в египетском рабстве. «Коллективно-бессознательное» возрождает старый символ поклонения, устремляясь к первобытным инстинктам и к египетскому рабству;

– современно-культовая, не только углубляющая историческое толкование, но и актуализирующая данное толкование с помощью различных мотивов («пляска» немецкого народа вокруг зарождающегося культа личности Гитлера; «пляска народа» вокруг сложившейся политической системы; «пляска темных сил», «зверское олицетворение» агрессивного начала в человечестве, торжество бессознательных сил хаоса). Автор намеренно контаминирует разнообразные культовые линии, соединяя их в одной точке – ритуальной сцене. Достигаемое здесь крайне взвинченное, предельно напряженное состояние позволяет композитору «прорвать» пространственно-временной континуум, устремляясь к архетипическому первохаосу.

Можно полагать, что центральные образы соотносятся с тремя моделями отношения к вере современного человечества, описываемыми Д. Келленбергером (см.: [8, 140]). Первая модель – ортодоксальная – представлена в Ветхом и Новом заветах. Существование Бога и таинства веры принимаются верующими как непреложная данность. Носителем этой модели в оператории является пророк Моисей, фанатично убежденный в истинности явленного ему откровения и готовый это ревностно и страстно защищать в полемике с Аароном и народом.

Мучительные поиски веры отражены в двух экзистенциальных моделях. Так, абсурдная модель веры воссоздана в образе Аарона: верю, но сомневаюсь; верю, но не доверяю; верю, но хочу понять и доказать, почему верю. В этом заключаются его разногласия с Моисеем. Человеческая воля в этом случае должна преодолеть сомнения и направить личность по пути веры. Шенберг писал: «Современный человек, проходя через материализм, социализм и анархизм, и несмотря на свой атеизм, все же сохраняет в себе какие-то крохи старой веры (в форме суеверия). Он борется с Богом... и, наконец, обретает Бога и становится религиозным. Учится молиться!..» [17, 344–345]. Цена сомнений, неуверенности Аарона, его жалости к народу – его жизнь. Однако и перед лицом смерти он не раскаивается. Третья модель – парадоксальная: не верю, но хочу во что-то верить. Ее суть заключена в стихийности сознания и в стремлении обрести некую опору существования. Воплощением данной модели является образ народа, который не верит в непонятного и невидимого Бога, но хочет во что-то верить. Ему все равно, каким будет это «что-то», – нужны лишь подтверждения могущества и силы нового Бога, конкретной выгоды, приобретаемой благодаря заключенному «соглашению». Золотой телец вполне устраивает народные массы. Как и любой тотем, он конкретен при всей своей символичности. Подобно медиатору, Золотой телец соединяет язычество и монотеизм. Вокруг него вершатся ритуальные действия, с готовностью приносятся кровавые жертвы. По сути, уничтожается сама идея новой веры, что и вызывает ярость Моисея, вернувшегося со скрижалями Торы.

Три модели веры, воссоздаваемые в дискуссиях главных персонажей, конфликтно сопряжены друг с другом. Каждая модель, предлагая свой путь познания истины, претендует на абсолютность. Концепция конфликтного взаимодействия трех моделей веры формирует глубинный пласт драматургии. Но вопрос истинности при этом остается открытым – вопреки внешней победе Моисея, итог полемики не выявлен.

## Проблемы музыкального театра

Экспозиция трех моделей веры дана в I акте. Он открывается сценой молитвы Моисея, погруженного в мистическое общение с предвечным Богом. Эпизод откровения «Бог – Моисей» близок понятию трансценденции в трактовке Г. Марселя. Автор завораживает слушателя многократными молитвенными повторениями возвышенных, сверхчувственных эпитетов: «единственный», «неповторимый», «непостижимый», «нераздельный». Впоследствии смысловое поле расширяется до всеохватывающей мифологемы Божественного присутствия, которая постепенно «поглощает» и Аарона, и народ, и куль Золотого тельца с его пространством и временем. Только Он, «единственный» и «непостижимый», – символ вечности в бесконечном пространстве. Слова молитвы предстают как закрытый, сакральный текст, доступный лишь посвященным. «Непостижимость», «нераздельность» являются собой и конфликт, и его нейтрализацию. Перед нами точка Сверх-Бытия, точка Моно-Пространства, в которую свернуты изначальное время и пространство, где все «непостижимо», «нераздельно», «неповторимо» и «единственно». Символическая поэтика текста, ее сокровенный смысл реализованы в музыке различными способами: системой многочисленных мотивов-символов и особой формой вокально-речевого воплощения диалога между Моисеем и Высшей субстанцией.

Проблема сопряжения слова и звука в опере «Моисей и Аарон» Шенберга решается через мысль, которая подчинена Сверх-мысли Бога. «Понятие „мысль“ становится центральным в концепции оперы „Моисей и Аарон“...», – констатирует Н. Власова [3, 27]. Синтез указанных категорий позволяет прийти к новому моделированию художественной реальности (или новой форме его мистического выражения). Этот переход можно зафиксировать схематически:

Схема 1



Иерархия категорий приобретает здесь мистифицированный характер. Процесс выстраивается по направлению от Сверх-уровня к уровню идеино-образному. Последний воспринимается как отблеск процесса или действия, как

катарсис в конце долгого мистического пути познания Бытия, с достижением нового уровня и возвращением обратно. Образ является порождением подсознательного «темного» плана, он порочен и не должен омрачать своим присутствием чистоту мысли, идеи, звука. Интонация Моисея – Sprechgesang – наиболее ярко символизирует чистоту мысли, не связанной с земным образным началом. Используя этот прием, композитор не только разграничивает образы Моисея и Аарона, но и стремится обособить сферу каждого действующего лица по принципу недосягаемости идеального синтеза мысли и чувства, порывов сердца и велений разума.

Глас Божий, представленный полифоническим наложением поющего sexteta солистов и ритмодекламации хора, возвещает Моисею, что он явится посредником между Богом и человечеством, защитником идеи Веры, утверждающим волю Всевышнего в сознании людей. Каждая группа исполнителей содержит 6 голосов и преломляет традиционный для иудейской псалмодии антифонный принцип (шесть по три). Числа наделены сакральными смыслами: 3 – составная часть шестиугольной звезды иудеев (образуемой двумя наложенными треугольниками), 6 – символ последней, 12 – число колен Израилевых (что связано с Аароном), символ истинного Пути. Музыкальная символика сцены – комплекс Божественной воли (два квартотритоновых аккорда), символы Веры и Закона (крестообразный сегмент из центральной части серии), звукосимвол Крестного пути народа, его Избранности (семизвучный комплекс, вычленяемый из ряда и насыщаемый фигурами креста).

Фрагменты произносимых фраз текста вступают в диалог по принципу канонических имитаций. В полифонический процесс вовлекаются мотивы-символы, интонационные комплексы, заимствованные из серии. Шестиголосная ритмодекламация хора суммирует тот же текст в ритмическом сжатии. Благодаря постепенному ритмическому ускорению в кульминационной зоне между пластами ансамбля и хора возникает ритмическая полифония. Тип интонирования, характерный для солистов, концентрируется в партии Аарона, а ритмизованная декламация, включающая Sprechstimme, – в партии Моисея. Каждый из героев акцентирует некую грань Божественного присутствия: один – стремительно развертывающуюся мысль (Моисей), другой – ее эмоциональное содержание (Аарон). Они нераздельны и противопоставлены, как Мысль и Слово, Разум и Сердце. Интеллектуальное и чувственное начала Божественной воли выступают как две формы сокровенного: Аарон наделяется даром эмоционального выражения Высшего

смысла, Моисей выступает непосредственным носителем и транслятором Божественных идей. Представляется чрезвычайно важным, что в дальнейшем так же будут дифференцироваться высказывания народа – посредством совмещения «говорящих» и «поющим» групп из шести голосов. Следовательно, фактурные хоровые средства сочинения едины: Бог и Народ взаимосвязаны, ибо Моисей и Аарон принадлежат как Богу, так и Народу. «Говорящий» аспект связан с качеством вокально-речевого интонирования в партии косноязычного Моисея и символизирует «вечное» как непознаваемую бесконечность; «поющий» символизирует идею – Вечное есть мгновенное. Говорящий хор сопровождает «весть», возглашаемую поющим. Сочетание высотно-определенных и высотно-неопределенных форм декламации инвариантно противопоставлению тематических и «рассредоточенных» (по систематике В. Бобровского) групп интонаций. «Рассредоточенная тема, – поясняет В. Валькова, – это специфический момент организации эмоционально-интуитивной стороны творческой активности слушателя» [2, 41–42], исторически связанный с религиозным сознанием, а через него с более древней универсальной сферой осмыслиения мира – мифологическим мышлением. Мифологический компонент опирается на иррациональную, интуитивную сторону постижения мира и, наряду с этим, заключает в себе индивидуальность. Такой процесс «темообразования» не вычленяется из контекста, воплощая мифологический принцип «все во всем» и религиозные представления о «всепроникающей благодати» Бога. «Вариативность, бесконечная и ускользающая от точной фиксации изменчивость облика одной темы, одного “первообраза”...» характеризует природу религиозного сознания, его тяготение к живой и подвижной естественности представлений [2, 54]. К тому же «говорящий» аспект Божественного произрастает из древней еврейской псалмодии.

Этапы драматургического процесса и формирования его художественного пространства иллюстрирует схема 2. Она показывает, что композиционная стройность оперы<sup>5</sup> отраже-

<sup>5</sup> Кратко охарактеризуем этапы драматургического процесса. I акт. Инstrumentальное вступление – экспозиция сферы Бога, осуществляемая посредством лейтмотивов – Божественной мысли и Божественной воли. 1 сцена – экспозиция образа Моисея, завязка соответствующего внутреннего конфликта. 2 сцена – экспозиция образа Аарона, завязка конфликта Моисей – Аарон. 3 сцена – экспозиция народа, завязка конфликта Моисей – Аарон – народ. 4 сцена – кульминация развития Божественной сферы. Сфера трех чудес: оживление змеи из посоха Моисея, излечение прокаженной руки, превращение воды в кровь. Развитие линии конфликта Моисей – Аарон. Моисей провоцирует Аарона совершать чудеса

на в симметрии целого и постепенном расширении конфликта, включающем в себя дополнительные мотивы, новые противоречия. В композиционном плане диалог-спор Моисея и Аарона разрастается до их столкновения с народом; в драматургическом плане, благодаря целенаправленному и постепенному расширению, нарастанию конфликтных взаимодействий, осуществляется прорыв за пределы реального пространства и времени в мистическую инфернальную зону Бытия. «Точки-прорывы» обнаруживаются в трех кульминационных моментах оперы:

1. В кульминационной сцене I акта, где Аарон совершаet чудеса, чтобы заставить людей поверить в могущество неизвестного им Бога. Эпизод подчеркивает архетипическую природу «коллективного бессознательного», охватываая три пространственно-временных континуума. Здесь соединяются: сфера будущего – мечты о новой жизни, Обетованной земле, новом Боге; сфера прошлого – *память* народа, реминисценция чудесных деяний в земле египетской, где прошли долгие годы рабства; сфера *реального* пространственно-временного контекста. Иными словами, реальность сознания самого народа плюс «реальность» мистических откровений Моисея плюс категория чудесного как реальность «коллективно-бессознательной» стихии бытия. Поэтому народ соглашается следовать за Моисеем.

2. В красочном эпизоде II акта с плясками вокруг Золотого тельца – кульминационной сцене внешнего действия оперы и высшей точке

– для того, чтобы Аарон сам убедился в существовании «невидимого Бога» и убедил народ. Это очень важный драматургический момент: с одной стороны, категория чудесного есть неотъемлемая часть мистериального действия, с другой, – нельзя убеждать или обращать к вере других, если не веришь сам.

III акт. 1 и 2 сцены: конфликты Аарона и народа, внутренние конфликты Аарона. 3 сцена – кульминация развития линии народа – жертвоприношения и танец вокруг Золотого тельца, кульминация оперного действия, развязка конфликта Аарон – народ.

4 сцена – возвращение Моисея, кульминация и развязка линии Моисея; обострение конфликта Моисей – Аарон, начало развязки конфликта Моисей – Аарон. 5 сцена – развязка конфликта Моисей – Аарон – народ.

III акт – развязка всех конфликтов оперы. 1 сцена – Моисей и Аарон, смерть последнего; 2 сцена – Моисей. Композитор не успел закончить либретто, оставил лишь текст 1 сцены. Необходимость III акта предопределялась философско-религиозной концепцией – воссозданием противоборства различных моделей веры в сознании персонажей. Моисей стремился служить только Богу. Аарон пытался сделать Бога реально ощутимым. Диалог-спор между Моисеем и Аароном должен был завершиться смертью Аарона и протяженным монологом Моисея.

## Проблемы музыкального театра

конфликта между пророками и народом. Золотой телец – символ языческого бога, которому евреи поклонялись в Египте. На его «жертвенный алтарь» люди приносят золото, драгоценности, вино, хлеб и другие богатства. Сюда стекаются далекие племена, нищие, дети. Кульминацией сцены становятся человеческие жертвы, самоубийства: «...обнаженные юноша и девушки взбегают на залипый кровью и вином алтарь, старики прыгают в огонь, а затем пылающими факелами взбираются на скалы и бросаются вниз» [14, 388]. Разнозданные страсти, раскрепощение и высвобождение демонических сил в полной мере характеризуют «стихийную сущность» подсознательных чаяний народа, его разрушительную первобытную жестокость.

3. В момент осознания Аарона как нового символа-жертвы во искупление грехов – его собственных и народных. Жертвенная смерть Аарона приносит ему освобождение от безудержной жестокости народной стихии, от ортодоксальности Моисея, который к концу оперы становится не менее жестоким, чем народ.

Согласно предлагаемой нами иерархической системе музыкального произведения (см.: [6]), символический ряд должен включать в себя некие комплексы, которые соотносятся с упомянутыми содержательными моделями. Именно здесь заключена проблема концептуального музыкального решения драмы идей. Шенберг, а вслед за ним и А. Берг в «Лулу», создают новую разновидность процесса симфонизации<sup>6</sup>. Ее уникальность обусловливается спецификой до-декафонного метода: использованием *одной* Ur-серии в качестве основы для всей совокупности интонационных, жанровых, темброво-фактурных элементов на протяжении монументального произведения. Виртуозно комбинируя различные составляющие исходных серий и основных модификаций (P, I, R, RI), опираясь на симметрию их внутренней структуры, автор создает обширный звуковой материал – фундамент, на котором строится дальнейшее развитие и формируются основные лейткомплексы. Отдельные интонационные группы возникают благодаря

<sup>6</sup> Типы симфонизации – континуальная, сплошная, целостная и дискретная, частичная, а также «цепная», структурная – охарактеризованы в специальной работе (см.: [7]). При целостной, сплошной симфонизации весь музыкальный процесс полностью централизован, наделен самостоятельной системой музыкально-драматургических функций. Интонационно-тематический процесс при дodeкафонии всегда полностью централизован, фоновый материал отсутствует, но качество тематизма изменяется: он рассредоточен, и формирование соответствующего художественного пространства осуществляется на интонационном уровне сочинения, не достигая тематического уровня.

расчленению серии на сегменты из 6 или из 3 звуков. Помимо 48 основных вариантов серии, Шенберг использует комбинации интервальных сочетаний, образуемые путем совмещения по вертикали различных форм серии (например, Р и I, откуда заимствуются интервалы ч. 4, ч. 5, ув. 2, м. 3, м. 2 и их обращения, – интонационная основа партии Моисея). Соединяя первый и четвертый трехзвучные сегменты в каждом из вариантов серии, композитор создает новую серию, на основе которой складываются аккордовые комплексы. Весь музыкальный процесс вращается вокруг *Ur-серии*, как Земля вокруг собственной планетарной оси. По мнению композитора, серия обладает магическим значением, будучи связанной с религиозно-философским содержанием оперы и выполняя функции «сверхтемы» сочинения. Как относительно абстрактная структура, серия символизирует надличностное, божественное начало. Для нее характерна насыщенность секундами, включая два комплекса креста (*e-d-es, g-f-fis*) и два тритона (в начальном сегменте и в центре симметрии). «Центральный» тритон, формула *lamento* и романтический комплекс м. 3+м. 2 (ув. 2+м. 2) образуют вторую половину серии.

A B E D Es Des G F Fis Gis H C  
 m. 2 vb. 4 vb. 4 m. 3 m. 2

Начальное ядро (i) – пара интервалов м. 2+ув. 4 – потенциально содержит все остальные элементы, формируемые из упомянутых исходных с помощью различных комбинаций. По своей функции в контексте целого серия инвариантна теме. Интонационная емкость ряда чрезвычайно велика, что позволяет сформировать на этой интонационной основе партии Моисея, Аарона, народа. Кроме того, ряд является аккордообразующим. Его вторая половина (звуки 6–12) представляет собой обращение первой (за исключением звука 11).

Различные компоненты серии наделены множеством семантических интерпретаций. Интервальные отношения серии и ракохода полагаются в основу ряда аккордов, которые становятся опорными комплексами. Из них начальные два – А–Е–В и С–F–Н – образуют комплекс-символ Божественной воли, присутствия Божественного духа в мыслях героев и окружающих предметных явлениях. Квarta и тритон связаны с еврейской фольклорной традицией; кроме того, тритону свойственно обилие конструктивных возможностей разрешения. Серия дробится на минимальные отрезки: четыре группы по три звука. Первый трехзвучный элемент ракохода есть комплекс-символ Крови, второй – символ Жертвы, тоны 1–7 основного ряда – комплекс-символ

## Проблемы музыкального театра

Избранничества еврейского народа. Названные группы фигурируют в различных комбинациях, подвергаются искуснейшим полифоническим преобразованиям (подобно тому, как это происходило в монодраме «Ожидание»). Отметим и другое: серия Шенберга инвариантна темам баховских фуг, ее развитие соотносится с полифоническими принципами «Искусства фуги» – сочинения, также ставшего прообразом данной звуковой системы. Символ бесконечности, Божественного Универсума, зашифрованный в произведении Баха, рождается из первой темы первой фуги, проходит 13 кругов и возвращается в первоначальное состояние. Эту идею замкнутости использует и Шенберг, только звук, с его бесконечностью и мистическим откровением, замещает тональную тему Баха.

Однако следует упомянуть и глубинные сакральные смыслы музыкальной концепции Шенберга. Они соотносятся с изысканиями А. Веберна, доказавшего, что основой серии могут стать средневековые латинские пентаграммы с помещенной в центре структурой креста – исконного знака-символа христианской веры, храма и церкви. В 1931 году Веберн описал старинную пентаграмму, изучение которой открывает необозримый простор комбинаторной фантазии автора. Различные варианты указанной пентаграммы встречаются во всех сочинениях Веберна, композиционно опирающихся на логику ракоходной симметрии<sup>7</sup>. Симметрическая структура пентаграммы могла читаться справа-налево, слева-направо, сверху-вниз, снизу-вверх. Возникшая при этом универсальная модель художественного пространства, благодаря использованию «абсолютного» математического ряда, могла рассматриваться как «проекция» модели Божественного мироздания. Эта модель не могла нарушаться никаким образом, за исключением мысленно проводимой диагонали, всегда условной и относительной по причине сопряженности с индивидуальными (субъективными) устремлениями композитора-художника. Приведем основной вариант упомянутой пентаграммы:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

<sup>7</sup> Об этом подробно говорится в статье Ю. Куряшова [10, 150–152].

Здесь возникает параллель со средневековым «магическим квадратом». Его «магия» состоит в следующем: цифры от 1 до 16 могут располагаться таким образом, что сумма по вертикали, горизонтали или диагонали равна 34. В приводимой ниже таблице 1 представлен упомянутый «магический квадрат». Любой из числовых рядов, выписанных здесь, при суммировании дает нам «магическое» 34. Его сумма цифр ( $3+4=7$ ) символизирует небесную полноту и совершенство, 3 является символом единства (Святой Троицы), 4 – символом креста. С «магическим квадратом» были связаны практически все средневековые мистерии, чья структура отражала закономерные принципы Божественного мироустройства.

Таблица 1

13	3	2	16
8	10	11	5
12	6	7	9
1	15	14	4

В сочинениях Веберна используются несколько вариантов этой пентаграммы. Первый – «исчезающий» крест, перекладины которого оканчиваются греческой буквой tau (символом креста). Второй – превращение квадрата в анаграмму (в виде креста), состоящую из тех же звуков. Однако чаще всего Веберн выбирает третий вариант с палиндромом TENET посередине:

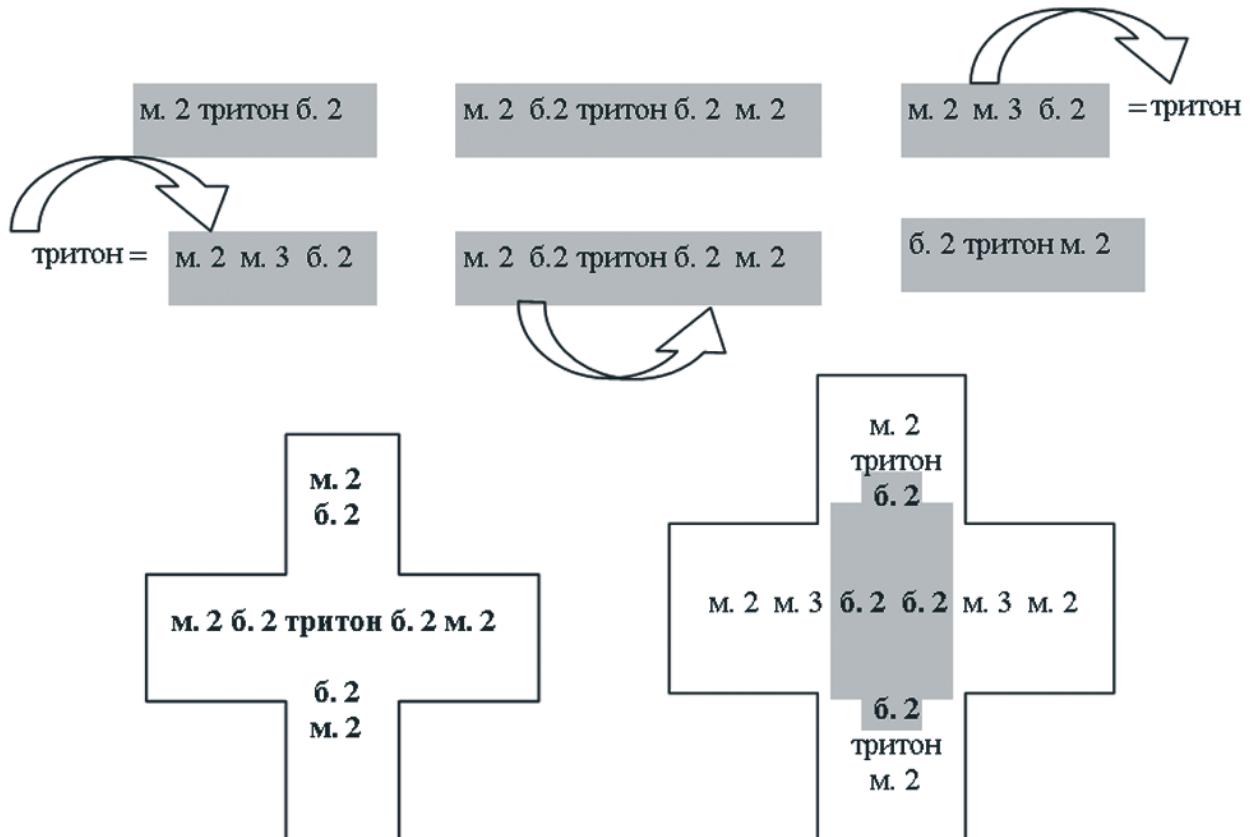
SATOR				
AREPO				
SATOR	AREPO	TENET	OPERA	ROTAS
			OPERA	
			ROTAS	

Изыскания Веберна привлекли внимание Шенберга, который стремился достичь такого же числового совершенства в своей опере. Центральное место (TENET) в горизонтальной и вертикальной проекциях шенберговской серии было отведено тритону как интонационно-образующей единице всего ряда и его сегментов. Далее по структуре креста формировались большие и малые секунды и терции. У Шенберга серия-пентаграмма стала моделью еврейского равнодольного креста, обретая значение символа «надличностного», внеземного

## Проблемы музыкального театра

Таблица 2

(слева – симметрия центрального сегмента, справа – симметрия «краев»)



Божественного начала. Выпишем серию и ракоход инверсии. Интонационная структура серии символична: крест – символ Веры и Закона, центральный шестизвучный сегмент – основа партии Моисея в его обращениях к Богу. Крайние части серии и ракохода, также уподобляемые крестам, связаны с образами главных героев – Моисея и Аарона, репродуцирующими идею Веры (таблица 2).

Кроме того, в последовательности 12 ступеней серии-символа **зашифрованы интонационные ячейки еврейского фольклора**, попевки танцевальных, бытовых и детских песен на идише, которым Шенберг владел с детства. Указанные интонации обнаруживаются и в Sprechstimme, что представляется глубоко символичным. Народ, согласно иерархической модели св. Бозация, олицетворяет символический «низ» – *musica instrumentalis*, или музыку Земли, хаотическую и несовершенную. При этом интонационный ряд заключает в себе главное противоречие ряду философско-символическому. Соответственно принципам эстетики парадокса, в опере эмансируется диссонанс: опираясь на характеристические особенности секунды и тритона, композитор выстраивает весь интонационный поток

оперы, формирует интонационные комплексы Божественного, Веры, Аарона, Моисея и народа. Совершенство архитектоники и последовательность комбинаторных преобразований серии (где царит идея логики математических структур как отражения упорядоченного космоса) не вызывают **эстетического ощущения** совершенства и покоя. Своей концепцией «диссонантности» Божественной сферы композитор вступает в конфликт с многовековыми традициями – европейской и иудейской, которые никогда не выражали Божественное при помощи аналогичных выразительных средств. «Раскрепощенный диссонанс», 12-ступенчатая хроматика, опора на тритоны, секунды и септимы в культуре минувшего соответствовали демоническим, стихийным и негативным образным сферам. Теперь указанные интонационные элементы призваны способствовать утверждению идеи незыблемости Божественного устройства космоса, концептов веры, запечатлеть победу созидательных сил. Музыкальный ряд, в сущности, противопоставлен ряду драматургическому, его интонационная идея агрессивна, равно как и процесс интонационного развертывания – бесконечный интонационный поток экспонирования без

четкого тематического оформления. Иными словами, из всех моделей веры в музыке находит подтверждение только экзистенциально-парадоксальная.

Освещаемая концепция драматургического процесса оперы представляет собой ступенчатое нисхождение от «горных» высот к «дольным» конфликтам и последующее проникновение конфликтности в сознание и подсознание главных героев, народа, вглубь психо-мистического процесса (схема 3). Такую разновидность религиозно-философской трагедии<sup>8</sup> можно назвать «мистериально-ниспадающей». Речь идет о радикальном изменении драматургического стержня оперы, усугубляемом и дополняемом различными мотивами и конфликтными линиями. Последние, казалось бы, направлены к преображению народа и героев, ощущающих свою причастность к Божественному Универсуму. Однако происходит обратное: преображение народа и героев способствует актуализации «коллективно-бессознательной», архетипической, подсознательно-жестокой ритуально-кодовой памяти.

А. Лосев считал сущностью трагизма вторжение Хаоса в Космос [11, 317]. У Шенберга также показан прорыв в универсум, но не космический и Божественный, – в универсум Бездны, Хаоса и безысходности. Автор запечатлевает торжество Хаоса над Космосом, творение обретает при этом мистериально-трагический оттенок безысходности. Тайна мистерии бытия приоткрывается только Моисею. Действие в опере ведет не к Просветлению, Преобразению и очищению, но к разгулу демонической стихии разрушения и уничтожения. Поэтому «Моисей и Аарон» является мистерией «ниспадающего» характера: ее итог – торжество беснования и жестокости<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Понятие религиозно-философской трагедии было сформулировано в 1800 году Ф. Шлегелем применительно к важнейшим целям и задачам романтического театра. Развитие соответствующей идеи в композиторском творчестве связано с именами Брамса, Брукнера, Вагнера (см.: [5]).

<sup>9</sup> В сходном ракурсе формулирует итог оперы Н. Власова: «Многое говорит в пользу того, что “божественную мысль”, которую не в силах выразить Моисей, и мысль музыкальную, воплощенную в основном ряду оперы, Шенберг трактует как аналогичные понятия, носителей одного и того же смысла и одних и тех же функций в разных измерениях сочинения. Означает ли крушение всех попыток Моисея разочарование Шенберга в возможностях адекватного преподнесения музыкальной мысли, так же, как ранее – в стихийной созидающей силе “Ausdrucksbedürfnis”? Или, быть может, катастрофа в конце II акта отражает лишь один из этапов пройденного композитором пути? Незавершенность оперы оставляет эти вопросы открытыми» [3, 27].

Авторская модель музыкального театра Шенберга возникла в результате синтеза сакрального, ирреального, мистического и реального начал, спроектированного на жанровые процессы. «Моисей и Аарон» есть средоточие не только духовных чаяний художника, но и поисков в области жанрообразования и драматургии, характерных для искусства XX века. Композитор обозначил жанр сочинения как оперу. Действительно, здесь есть драматические сцены столкновения Моисея с Аароном, сцены жертвоприношений перед Золотым тельцом, отличающиеся большим размахом. Но это необычная опера, на протяжении которой непрерывно развертывается религиозная дискуссия, переходящая в проповедь. Важнейшая роль хора, эпическая повествовательность, обстоятельность художественного процесса свидетельствуют о значительном воздействии ораториального жанра на данное сочинение. А мистические контакты Бога и Моисея, сцены чудес и превращений, использование символических рядов в драматургии говорят о том, что оратория и опера весьма оригинальным способом соединяются в творении Шенберга с мистерией. Автор стремится к синтезу этих монументальных жанров и симфонии, к созданию немецкой мистерии нового типа, претворяющей достижения Р. Вагнера («Парсифаль»). Однако новаторская модель мистерии также остается незавершенной, что выглядит естественным: указанное сочинение построено на принципе бесконечного экспонирования, осуществляемого в результате интонационного комбинирования исходного комплекса. Подобно пространственно-временному континууму бергсоновской Жизни, рассредоточенный, «распыленный» тематизм оперы непрерывно сворачивается в тематические элементы разной степени оформленности (интонации, риторические формулы, иудейские жанры, мелодико-ритмические группы, элементы хоралов и псалмов), сразу же их утрачивая. Здесь наблюдается непрерывное экспонирование, которое подчинено организации лишь на «молекулярном» уровне, почти не фиксируемом слухом. Прав Шенберг: не всякий может услышать в этой бесконечном экспозиционном потоке диссонансов исходную серию и ее модификации. Вот почему *формула творчества*, представленная в *новой мистерии* «Моисей и Аарон» Шенберга, удивительным образом иллюстрирует процесс рождения вселенной. Сцепляемые микроячейки и звуки серии репрезентируют бесконечное становление взаимосвязанных элементов, подобно тому как во Вселенной потоки космических энергий и излучений, воздействуя на пылевые туманности,

порождают процессы формирования астероидов, звездных и планетных систем, комет...

Уникальное текстовое пространство «Моисея и Аарона» заключает в себе информацию закрытого типа. Как отмечал А. В. Михайлов, «нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а *состояние закрытости*. К этому трудно привыкнуть. Но, по всей видимости, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры <...> Такой характер текстов можно было бы назвать *сакральным* <...> всякое раскрытие их

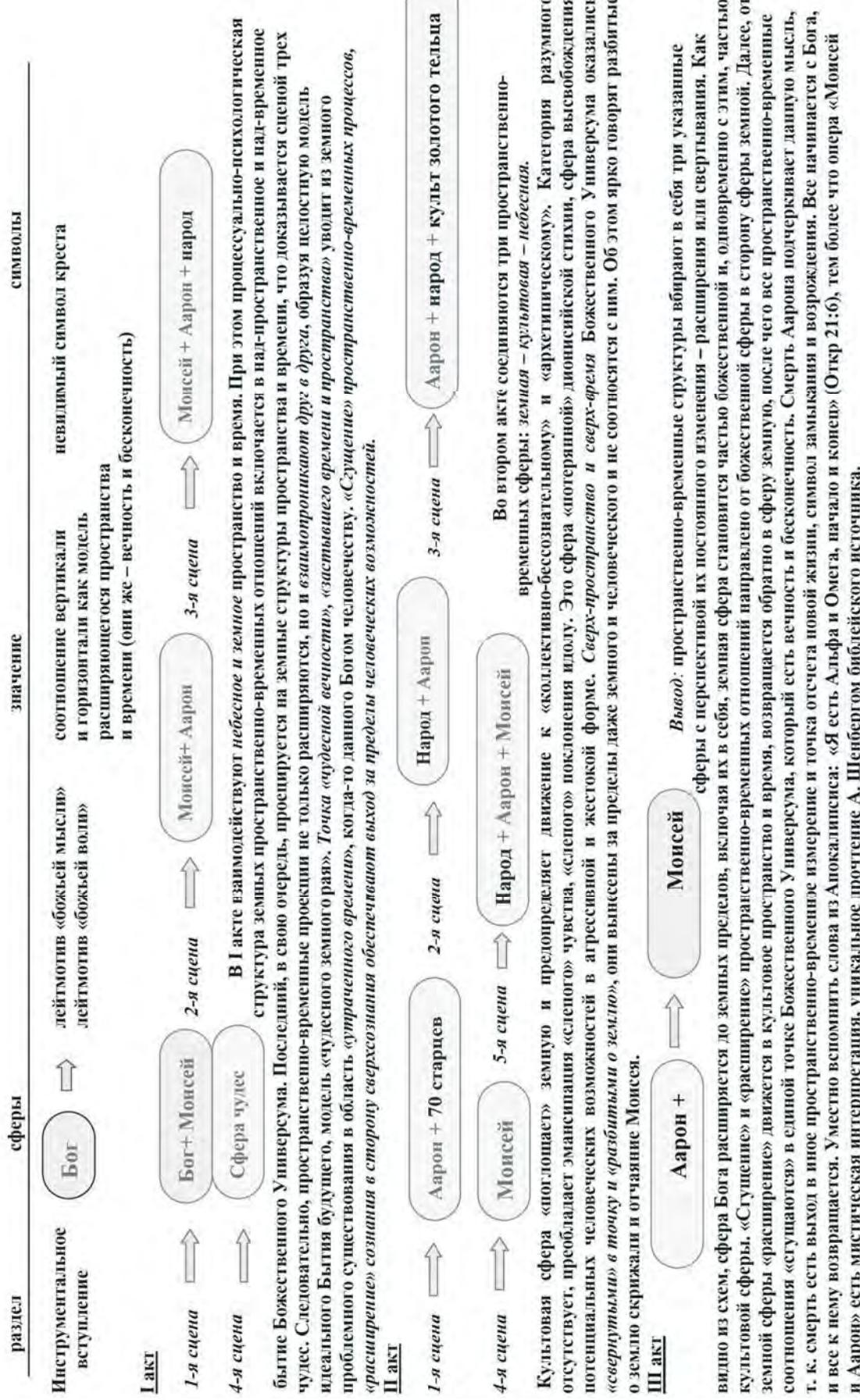
смысла есть процесс и бесконечный, и только всегда начинающийся» [13, 135–136]. «Моисей и Аарон» идеально воплощает этот бесконечный процесс, реализуя вышеизложенные идеи Шенберга: каждое произведение содержит в себе тайну, творчество есть развитие шифрующих и дешифрующих методов. Структура произведения уподобляется формуле, скрывающей трансцендентное бытие. Последнее, согласно Шенбергу, открыто и непознаваемо; однажды «оттолкнувшись» от Божественного Слова, оно пребывает в стадии бесконечного движения и самостановления.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.
2. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. В. Б. Валькова. – М., 1992. – Вып. 118. – С. 40–61.
3. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
4. Губман Б. Современная католическая философия: человек и история. – М.: Просвещение, 1988.
5. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры: материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1992. – С. 20–23.
6. Калошина Г. Музыкальное произведение как иерархическая система // Южно-Российский музыкальный альманах–2007. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 119–128.
7. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онегера: Дис. ... канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
8. Кимелев Ю. Современная западная философия религии. – М.: Наука, 1989.
9. Кон Ю. А. Шенберг и «критика языка» // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 113–117.
10. Кудряшов Ю. Элементы средневековой и раннеренессансной полифонии в творчестве Веберна // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики: сб. науч. трудов / ред.-сост. А. Л. Порфириева. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 122–158.
11. Лосев А. Строение художественного мировощущения // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 297–320.
12. Малер Г. Письма. Воспоминания / под ред. И. А. Барсовой. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1968.
13. Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избр. статьи. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. – С. 128–146.
14. Павлишин С. Арнольд Шенберг: монография. – М.: Композитор, 2001.
15. Суханова Е. Опера Арнольда Шенберга «Моисей и Аарон» в контексте эпохи. – Вологда: Русь, 2007.
16. Шенберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. – СПб.: Композитор, 2001.
17. Шнеерсон Г. О письмах Шенберга // Музыка и современность: сб. статей / ред.-сост. Т. А. Лебедева. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 4. – С. 330–401.
18. Stukkenschmidt H. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. – Zürich–Freiburg: Hug & Co., 1989.

Схема 2

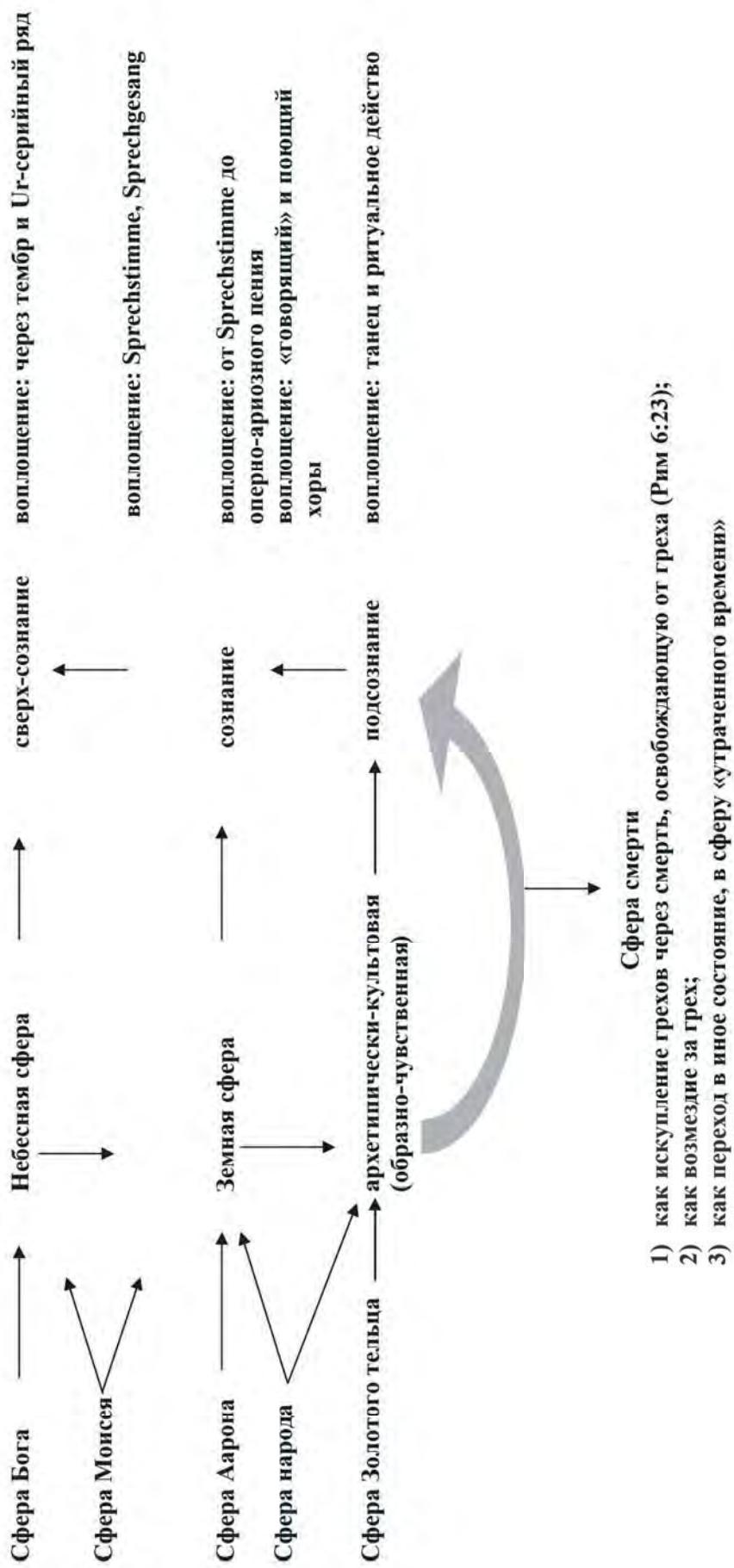
Совмещения пространственно-временных сфер в опере А. Шенберга «Моисей и Аарон»



## Проблемы музыкального театра

Схема 3

Действующие сферы в опере А. Шенберга «Моисей и Аарон»



**T. Кондратьева (Киценко)**

**ЛЕЙТГАРМОНИЯ В БАЛЕТЕ «КАМЕННЫЙ ВЛАСТЕЛИН»  
В. ГУБАРЕНКО КАК ОДИН ИЗ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ  
ФАКТОРОВ ГАРМОНИИ**

**T. Kondrat'yeva (Kitsenko)**

**LEIT-HARMONY IN THE BALLET «THE LORD OF STONE»  
BY V. GUBARENKO AS ONE OF THE FORMATIVE  
FACTORS OF HARMONY**

Основу статьи составляет рассмотрение особенностей гармонического языка и выявление формообразующих факторов в балете «Каменный властелин», созданном известным украинским композитором XX века В. Губаренко. Квартовый принцип аккордообразования выделяется как ведущий, которому поручена роль лейтгармонии в данном произведении.

*Ключевые слова:* гармония, лейтгармония, формы балетной музыки, нетерцовые структуры, квартаккорды.

The basis of this article is consideration of the features of the harmonic language and disclosure of the formation factors in the ballet «The Lord of Stone», created by V. Gubarenko – the famous Ukrainian composer of the XXth century. Fourth-chordmaking principle picks out as the leading, which is endowed with a role of leit-harmony in this composition.

*Key words:* harmony, leit-harmony, forms of ballet music, non-third structures, fourth chords.

Проблематика, связанная с лейтгармонией как средством формообразования, впервые была разработана В. Берковым (см.: [1]). При этом в качестве своего рода «предыстории» указанного термина фигурировало известное рассуждение Н. Римского-Корсакова: «Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» (цит. по: [1, 56]). Комментируя это высказывание, В. Берков заметил: «Римский-Корсаков подразумевал под лейтгармониями и некоторые гармонические последовательности, звучности в гармонических оборотах, и отдельные относительно изолированно взятые звуки, аккорды, даже двузвуки. Итак, по Римскому-Корсакову, лейтгармония – форма проявления лейтмотива» [1, 57].

К настоящему времени в теоретическом музыказнании отсутствуют фундаментальные работы, посвященные формообразующим факторам гармонии в творчестве украинских композиторов. По сути, не исследованным остается и гармоническое мышление В. Губаренко (1934–2000), что обуславливает актуальность и новизну данной статьи. Цель исследования – охарактеризовать специфику формообразующих факторов гар-

монии, определив звучание, которому поручена роль лейтгармонии. Поскольку же лейтгармония как вышеупомянутый фактор наиболее ярко и разнообразно представлена в музыкально-театральных произведениях (где она сопутствует сюжетной линии развития образа), объектом исследования является балет «Каменный властелин» – одно из наиболее ярких творческих достижений В. Губаренко.

Рассматриваемый балет создавался в 1968 году по одноименной драме Леси Украинки (либретто Э. Яворского). Как отмечает музыковед Н. Некрасова, украинская поэтесса, обратившись к легенде о «богопротивном обманщике, губителе женских сердец и безбожнике, осмелившемся бросить вызов смерти и понесшем наказание за кощунство», сохранила «...схему, созданную испанским драматургом Тирсо де Молина в его классической пьесе «Севильский озорник», или Каменный гость». Леся Украинка называла собственную драму новой – особо концентрированной, скульптурно-выразительной – формой лирики. Это произведение явилось украинской версией мировой темы, которую веками разрабатывали выдающиеся художники слова: Тирсо де Молина, Гольдони, Мольер, Гофман, Байрон, Пушкин [2, 74–75].

## Проблемы музыкального театра

---

«Каменный властелин» Леси Украинки – не традиционная драма любви, а сложное философское произведение, заостряющее вечные проблемы духовной свободы и бесчеловечной тирании, верности и измени высоким идеалам. Основу художественной концепции составляет противоборство «каменной власти», воплощенной в образе Командора, с гордой, эгоистичной донной Анной и «рыцарем воли» Дон Жуаном. На протяжении всего произведения каменное символизирует силу, убивающую все живое, уничтожающую лучшие человеческие порывы. Свобода и власть – столкновения этих антитез рождают несходные характеры, предопределяют развитие общественно-политических отношений, придают особую напряженность драматическому действию. Для Анны без власти нет свободы, для Дон Жуана свобода возможна лишь там, где нет власти. Обольститель женщин у Леси Украинки становится жертвой женщины, поборник «свободного духа» превращается в тирана, Каменного властелина. Изменив своим принципам, Дон Жуан отрекается от свободы ради плаща Командора.

В драме украинской поэтессы Виталий Губаренко уловил мотивы, близкие современности, своеобразно запечатлев атмосферу «командорства», характерную для рубежа 1960–1970-х годов. Идеи Леси Украинки весьма оригинально воплощены в музыке балета. Нигде не нарушая тональной ясности, композитор достигает многообразия колорита за счет использования различных видов гармонических вертикалей и структур (терцовой, секундовой, квартовой, квинтовой), которые могут быть представлены как изолированно, так и в виде целых пластов или взаимодополняющих сочетаний.

Роль лейтгармонии на протяжении балета отводится квартовой вертикалли в различных ее разновидностях. Важное значение приобретают и аккорды, построенные по секундам. Уже в самом начале, во вступлении, использован шестизвучный дискретный кластер. На этом фоне излагается первая тема Командора. Интонация, в которой нисхождение по звукам квартсептаккорда сменяется скачком к IV высокой ступени, запечатлевает образ мертвой силы – «каменной» власти. Мрачные, суровые звучности, призванные воссоздать гнетущую и напряженную атмосферу драмы, возможно трактовать как пятизвуковые квартаккорды ( $a-d-g-c-f$ ). Таким образом, уже в «преамбуле» к балету автор использует тесные взаимодействия нетерцовых структур, периодически сопрягаемых друг с другом. Символом несокрушимой, безжалостной воли, воплощением «зла» становится также второй лейтмотив Ко-

мандора – помпезная, надменно-величественная тема в стиле паваны, исполненная зловещей решимости (в основе темы – волевая интонация восходящей кварты). Лейтмотив подчеркнуто ритмизован, остро диссонантен, в нем акцентируются наиболее напряженные интервалы, основой сопровождения являются резко звучащие квартаккорды.

Картина карнавала (№ 2) изображается композитором при помощи элементов гомофонно-гармонической фактуры вальсового типа. Исходя из ладотональной устойчивости и ясности (C-dur), яркое, многокрасочное действие живописуют прежде всего гармонические средства. На тоническом органном пункте звучат трезвучия I и VII низкой ступеней с добавленной секундой, затем – трезвучие VI низкой и квартсекстаккорд V низкой, в собранном виде представляемый пятизвуковым кластером. Иными словами, композитор активно внедряет в терцовую структуру кластерные элементы путем ее усложнения (добавления тонов). Можно было бы определить подобные звуки как нонаккорды без септимы ( $c-e-g-?-d$ ). Однако септима является очень важным диссонирующими звуком нонаккорда, ее сохранение благоприятствует полноценному восприятию фонизма терцовой структуры. Поскольку в изначальном расположении этих аккордов безусловно доминирует «кластерный компонент» ( $g-c-d-e$ ), затем происходит постепенное усложнение данной структуры до полного пятизвукового кластера, приводимое нами определение: трезвучие с добавленной секундой – оказывается наиболее приемлемым.

В следующем разделе № 2 (ц. 7) гармоническое сопровождение кардинально обновляется. Здесь его основой служит квартовая последовательность, развертываемая по звукам четырехзвучного квартаккорда ( $b-e-a-d$ ). При этом на протяжении № 2, помимо нетерцовых структур, широко представлены аккорды терцового строения, а именно септаккорды и септаккорды с квартой.

В № 3 («Дон Жуан») экспонируется образ главного героя балета. Звучит лейтмотив Дон Жуана, объединяющий в себе важнейшие средства произведения – квартовые и секундовые интонации. Восходящие кварты, цементируя мелодическую линию, характеризуют Дон Жуана как человека решительного и волевого. Лейттема Дон Жуана развивается по восходящим квартсекстаккордам, достигая лидийской кварты. Тремоло в оркестровом гармоническом сопровождении ассоциируется с чувством тревоги, томительной неопределенности. Первое появление героя, обрисованное

## Проблемы музыкального театра

довольно кратко, сменяется развитием карнавального тематизма. Интонации лейттемы пронизывают музыкальную ткань балета, появляясь в партиях отдельных персонажей и взаимодействуя с тематизмом последних. Благодаря этому порой несколько «умеряются» важнейшие характеристики Дон Жуана – его энергия, целеустремленность и решительность, оттеняя другие черты главного героя (иронический взгляд на мир, грациозность и артистизм) или запечатлевая смены психологических состояний (трепетная возвышенность сокровенного лирического высказывания). На протяжении балета рассматриваемая лейттема Дон Жуана проводится в общей сложности девять раз – это №№ 3, 8, 14 (дважды), 23, 25, 36, 37 (дважды).

В № 4 («Карнавал продолжается») использован уже звучавший ранее музыкальный материал (№ 2). Основная тема, включающая репетиции, помещена в средний голос. Как и ранее, композитор прибегает к использованию септаккордов с квартой, постепенно усложняемых до четырехзвучных диатонических кластеров с дублировками (ц. 29) и шестизначных кластеров. Нарастающий размах карнавального празднества оттеняется шествием монахов (№ 5). Музыкальный материал этого номера отличается сдержанностью и неторопливостью. Четкий размеренный бас (квarto-квинтовые нисходящие октавные ходы) ассоциируется с неторопливым движением монашеской процессии. Черты характеристичности, присущие названному эпизоду, связаны с главенством секундовых гармоний – как дискретных, так и моноинтервальных кластеров. №№ 6 и 7, продолжающие линию карнавального действия, содержат реминисценции из вышеперечисленных номеров.

Весьма интересен № 8 («Маски»); соответствующая remarque автора гласит: «Среди вновь прибывших на площадь – севильская знать в масках и дорогих одеждах». Здесь наиболее масштабно показаны образы Принца и Дон Жуана. Облик «замаскированного» Принца воплощается посредством гаммообразного движения параллельными секстами, которому сопутствует постепенное расширение диапазона в гармоническом пласте (от звука *h* к дискретному трехзвучному кластеру *h–c–a–h*). Образ Дон Жуана, как и при первом появлении главного героя, представлен с помощью тремоло, квартовых и септимовых ходов. Помимо этого, в № 8 впервые появляется Долорес, чья музыкальная характеристика связана с использованием интонаций чистой и увеличенной кварт. В заключительном разделе снова звучат

лейттема Дон Жуана и вышеупомянутые секстовые интонации (рекомендация автора: «Аристократ в маске открывает лицо. Окружающие узнают в нем Принца»).

Поединку Принца и Дон Жуана (№ 9) сопутствует в музыке прямое «столкновение» лейттем, связанных с этими героями спектакля. Здесь секундово-квартовые аккорды (*h–c–f–h–c*) чередуются с движением параллельными секстами в октавном удвоении. Заметим, что при экспонировании образа Принца указанное движение было преимущественно диатоническим, теперь же оно заметно хроматизируется – в русле общей драматизации происходящего. Данное противостояние контрастных интонационных сфер сохраняется и в № 10, однако их развитие протекает параллельно: две самостоятельные линии фактически не «пересекаются» друг с другом.

Второе действие балета запечатлевает основные женские образы – Долорес и Анны. Образ Долорес экспонируется в № 13 выразительными средствами, присущими жанру колыбельной. Музыкальная ткань этого номера формируется тремя составляющими: мелодической линией с подголосками, гармоническим сопровождением и выдержаным басом. Развитие образа Долорес происходит в № 21 (рекомендация автора: «Окруженная хороводом монахинь-плакальщиц, молится у часовни Долорес. Появляется донна Анна. Долорес доверяет подруге тайну своей любви»). Здесь композитор использует фактуру хорального склада и сдержанный темп (*Sostenuto*), что характерно для молитвы. Большой интерес представляет гармоническое сопровождение мелодии (основная тональность № 21 – *b-moll*). Поначалу (фразы 1–3) чередуются два трезвучия – тоники и двойной доминанты, то есть аккорды тритонового соотношения. Далее автор вводит трезвучия II и V повышенных ступеней, субдоминанту и доминанту с добавленной секундой:

$$T^5_3 - IV^{\#5}_3 - II^{\#5}_3 - S^5_3 - V^{\#5}_3 - D^{5+2}_3$$

Но поскольку данная схема не является корректной с точки зрения классической гармонии (в миноре V ступень вообще не альтерируется, а II только понижается), использование таких необычных сопряжений допустимо объяснить исходя из политональной логики. В этом случае автором применяются аккорды минорных тональностей малосекундового соотношения – *b-moll* и *h-moll*.

Тогда вышеуказанная схема приобретает следующий вид:

<i>b-moll</i>	T	S	D <sup>+2</sup>	D
<i>h-moll</i>		S II	D	D

## Проблемы музыкального театра

---

Названные аккорды, рассматриваемые в контексте битональности, представляют собой наиболее употребительные функциональные обороты. Благодаря совмещению этих субтональных (диезной и bemольной) последовательностей формируется красочная гармоническая атмосфера, игра света и тени. С помощью описываемых гармонических сочетаний достигается эффект напряженного ожидания.

Образ донны Анны показан в балете более широко: помимо сольных характеристик (№№ 8, 30, 34), героиня ярко обрисована в дуэтных сценах с Дон Жуаном (№№ 31, 36, 37, 40). Так, наибольший интерес в № 28 («Сегидилья донны Анны») представляет ритм. Здесь применяются разнообразные виды ритмических групп (триоли, квинтоли, септоли), широко использованы «нестандартные» группировки мелких длительностей и различные виды синкоп. Мелодическая линия также довольно разнообразна – от поступенного движения и секвенцирования до скачков на уменьшенную октаву (*cis–c*). Отмеченные средства выразительности позволяют композитору воссоздать жанровый облик испанского танца сегидильи в его современной интерпретации.

Ведущая роль в хабанере (№ 30) также принадлежит ритму, а именно сквозной пульсации (восьмая с точкой, шестнадцатая и две восьмые), характерной для этого танца. Музыкальная ткань при этом разделяется на три пласта: бас, гармоническое заполнение и мелодическую линию. В каждом последующем разделе один из перечисленных пластов выдвигается на «авансцену», тогда как другие уходят «в тень». К примеру, на протяжении ц. 268 преобладает гармонический пласт: вертикаль формируется здесь трехзвучными квартаккордами в октавной дублировке, причем строение аккордов варьируется (ув. 4+ч. 4, ч. 4+ч. 4, ч. 4+ув. 4).

Еще одна сольная характеристика донны Анны представлена в № 34 («Танец с украшениями»). Здесь впервые появляется лейтмотив донны Анны, основой которого служат интервалы секунды, кварты и септимы. В ц. 288 этот лейтмотив, проводимый в двойном увеличении, звучит на фоне выдержанного баса и трехзвучных квартаккордов.

Итак, проанализировав гармоническую ткань балета «Каменный властелин», можно заключить: важнейшим элементом партитуры, ее интонационно-мелодическим зерном, которое наделяется гармонической функцией, выступает интервал кварты. Именно квarta и различные квартовые гармонические структуры с участием кварт могут быть названы лейтгармонией данного произведения.

Эмоционально-образный потенциал, присущий фонизму кварты (жесткость, неумолимость, волевое начало), в сочетании с другими средствами способствует наглядному и убедительному воплощению основной идеи музыкальной драмы – деспотического господства каменного властелина над людьми-марионетками.

Квартовость пронизывает всю музыкальную ткань балета, участвуя (более или менее явно) в формировании и развитии подавляющего большинства персонажей. При этом строение квартаккордов здесь может варьироваться за счет увеличенных и чистых интервалов, придающих звучанию целого определенную степень гармонической напряженности. В «Каменном властелине» квартсептаккорды взаимодействуют как между собой, так и с иными созвучиями. Квартовые цепи неоднократно встречаются в линейных последовательностях. По вертикали наблюдаются разнообразные соединения квартаккордов либо с иными интервалами (в частности, с квинтой или секундой), либо с другими аккордами в полиаккордовых комбинациях.

Квarta нередко используется композитором в качестве интонационной основы протяженного эпизода (№ 2 – двухголосное волнобразное движение чередующимися ч. 4 и ув. 4). При этом важной особенностью музыки характеризуемого балета является структурное многообразие (№ 34, где параллельные терции сменяются «тотальной» квартовостью в линейном движении, а затем – в трехплановой фактуре). Интересным примером использования квартаккордов в обращении служит № 18. Здесь основу гармонии среднего раздела составляют трехзвучные квартаккорды в первом обращении (ц. 166).

Зачастую квартовые аккорды в балете формируются на основе мелодической фигурации (№№ 11, 12, 16). Процессы мелодизации и полифонизации гармонической фактуры способствуют образованию различных проходящих аккордов, а также преобладанию мелодических связей между аккордами. Благодаря квартовым интонациям и квартовым аккордам возникает концептуально значимая «арка» между вступлением и заключением балета, где вновь утверждается главенство темы «каменной власти», сопровождаемой тяжелыми, зловещими «шагами» квартаккордов.

В целом, квартовый принцип в балете Губаренко – одна из важных составляющих композиторского музыкального языка. Квартовая структура наделена в балете как фонической, так и конструктивно-объединяющей

функциями. Ее роль лейтгармонии выявляется благодаря строго выдержанной повторности или сходству фонических эффектов, сочетаемых с другими важными средствами выразительности. Тем самым достигается надлежащее единство комплекса упомянутых средств, ориентируемого на создание ярких,

индивидуальных образов при помощи квартовой гармонии. Квартовость, пронизывающая всю музыкальную ткань балета, доминирующая на всех структурных уровнях мелодики и гармонии, способствует единству художественного восприятия цикла и выступает как наиболее значимый формообразующий фактор.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В. Формообразующие средства гармонии: Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко // Композиторы союзных республик: сб. статей / ред.-сост. М. И. Нестьева. – М.: Сов. композитор, 1976. – Вып. 1. – С. 48–102.

**K. Жабинский**

## **НЕОКОНЧЕННАЯ ОПЕРА «МОННА ВАННА» И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ С. РАХМАНИНОВА**

*K. Zhabinsky*

### **THE UNFINISHED OPERA «MONNA VANNA» AND CONTEMPORARY PROBLEMS OF S. RACHMANINOV'S CREATIVE LEGACY**

В статье обсуждаются некоторые актуальные проблемы, связанные с современными исполнениями «Монны Ванны» С. Рахманинова. Автор затрагивает вопросы авторского права, взаимоотношений между наследниками композитора и российскими музыкантами, различных окончаний этой оперы и т. д.

*Ключевые слова:* С. Рахманинов, опера «Монна Ванна», авторское право, художественный проект, Г. Белов.

The article takes up actual problems which are bound up with contemporary performances of S. Rachmaninov's «Monna Vanna». The author touches upon the subjects of copyright, interrelations between the heirs and Russian musicians, various completions of this unfinished opera etc.

*Key words:* S. Rachmaninov, opera «Monna Vanna», copyright, artistic project, G. Belov.

«**М**онна Ванна» – уникальное явление в рахманиновском творчестве, что неоднократно отмечалось специалистами (см.: [16, 201–202; 9, 161; 6, 48–49]). Изучение архивных материалов, относящихся к упомянутой опере, и связанного с ней «культурного ландшафта» – процесс, который таит в себе множество загадок. Исследователь, достигающий успеха в их разгадывании, «попутно» обнаруживает все новые проблемы. Самоочевидное предположение: максимальные трудности подстерегают музыковеда в хронологически удаленных сферах биографии и творческого процесса Рахманинова (1900-е гг.) – можно признать обоснованным лишь до некоторой степени. О событиях вековой давности: фактической предыстории «Монны Ванны», художественных «импульсах» к ее созданию и помехах, способствовавших «торможению» композиторской работы, – в настоящее время известно уже немало. Более-менее ясна, благодаря наличествующим мемуарным свидетельствам (прежде всего, И. Букетова и О. фон Риземана [15, 4–5; 11, 213]), дальнейшая судьба характеризуемого опуса как многолетней авторской интенции, неуклонного стремления, угасшего только с жизнью творца. Позднее «Монна Ванна» обретает иной статус и фигурирует в качестве проблемного поля рахманиновского наследия. Пристрастные «вопросы», адресуемые данному тексту сегодня, обнаруживают бесспорную актуальность и в

«диалоге» нашей эпохи с некоторыми другими сочинениями Рахманинова.

Первая из проблем, заслуживающих рассмотрения, – «наследие и наследники». Следует напомнить, что еще в годы Великой Отечественной войны руководство Музея музыкальной культуры имени М. Глинки (директор Е. Алексеева и главный хранитель фондов Е. Бортникова) инициировало переписку с вдовой композитора Н. Рахманиновой и его свояченицей С. Сатиной. Обмен письмами, продолжавшийся более тридцати лет, позволил запечатлеть важнейшие этапы сотрудничества рахманиновских наследников и Музея (который представлялся от имени всех музыкантов бывшего СССР) – с момента организации персонального фонда Рахманинова в ГЦММК до целенаправленной работы с указанным фондом отечественных специалистов различного профиля: источниковедов, текстологов, историков музыкального исполнительства и др. Ныне сохранившиеся письма С. Сатиной доступны для изучения как в Музее, так и в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ)<sup>1</sup>. Их комментированная публикация представляется весьма желательной, учитывая появление в наши дни весьма спорных и тенденциозных характеристик посмертной судьбы рахманиновского наследия.

<sup>1</sup> Автор этих строк искренне благодарен Т. Гинзбург за предоставленные копии упомянутых писем.

Так, В. М. Тропп обрисовал достаточно безотрадную картину событий 1940-х годов: «Архив Рахманинова рассредоточен по многим местам. Так получилось, потому что в СССР с пренебрежением отнеслись ко всем попыткам композитора и его семьи установить контакты с родиной. Известно, что Рахманинов долгое время не хотел принимать американское гражданство, надеясь возвратиться домой. Он даже обратился в советское посольство в США с просьбой позволить [ему] вернуться на родину. Но ответа не получил, и только незадолго до смерти, чтобы обеспечить своих близких авторскими правами, оформил американское гражданство. То же произошло в отношении архива. Жена Рахманинова уже после его смерти написала первому директору Музея имени Глинки, Алексеевой, письмо с предложением передать архив. Но ей не ответили, и семья приняла решение передать архив в Библиотеку Конгресса в Вашингтоне» [14, 10]. Цитируемое высказывание – причудливая смесь общезвестных, сомнительных и заведомо недостоверных фактов – до настоящего времени, скорее всего, не комментировалось, о чем приходится только сожалеть.

Подобные оценки, наряду с дезориентацией музыкальной общественности, формируют некий ложный контекст применительно к новейшим исследовательским работам. В частности, упомянем статью В. Антипова, посвященную истории рахманиновского нотного архива. Данная публикация включает в себя краткий обзор событий, относящихся к началу 1950-х годов и связанных с передачей архивных материалов музыкальному отделу Библиотеки Конгресса. Здесь приведена и заметка Е. Сомова «Открытие архива С. В. Рахманинова в Библиотеке Конгресса» (из газеты «Новое русское слово» от 10 апреля 1952 года) с характерным резюме: «Узнав о существовании этого архива, заведующий музыкальным отделом Библиотеки Конгресса доктор Спивак и его помощник доктор Воторес предложили Н. А. Рахманиновой, вдове композитора, предоставить место архиву среди богатой коллекции *musicalica*, хранящейся в Библиотеке Конгресса. Н. А. Рахманинова и обе ее дочери – И. С. Волконская и Т. С. Конюс – прямые наследницы композитора, – решили, что более достойного и верного места хранения не может быть, и передали весь материал Библиотеке Конгресса» (цит. по: [1, 107]). В комментариях В. Антипова к данному фрагменту говорится: «Трудно переоценить достойную подражания... оперативность, которую проявило руководство Библиотеки Конгресса по организации передачи архива С. Рахманинова в ее фонды». Указанная информация, вполне

корректная с научной точки зрения, приобретает негативную «окрашенность» в свете рассуждений В. М. Троппа: слишком уж контрастируют энтузиазм и деловые качества американских специалистов профессиональной инерции и равнодушию наших соотечественников.

Какие же сведения могут быть почерпнуты из многолетней переписки рахманиновских наследников и дирекции Музея имени Глинки? Во-первых, пресловутое намерение «передать весь архив» композитора Музею не декларируется, речь идет лишь о возможной пересылке в Москву отдельных документов (чаще всего копий). Такая предусмотрительность С. Сатиной вполне объяснима: ведь на протяжении девяти лет, с 1943 по 1952 годы (что отмечал Е. Сомов), формирование соответствующих фондов, их упорядочение и систематизация еще продолжались. Во-вторых, на рубеже 1940–1950-х годов транспортировка рахманиновского архива через океан выглядела крайне затруднительной по причине резко ухудшившихся американо-советских отношений. Достаточно сослаться хотя бы на факты, приводимые В. Юзефовичем в комментариях к переписке С. Прокофьева и С. Кусевицкого, свидетельствующие о печальной судьбе Национального совета американо-советской дружбы (включая Музыкальную секцию), о гонениях, которым подвергались его ведущие деятели со стороны правительственные органов и спецслужб США (см.: [10, 416–418]).

Наряду с этим, в-третьих, у рахманиновских наследников были формальные поводы упрекнуть руководство Музея имени Глинки в известных отступлениях от первоначальных договоренностей. Предполагалось, что совместная работа поувековечению памяти Рахманинова завершится формированием персональной экспозиции и выпуском монографии о жизни и творчестве композитора<sup>2</sup>. Ни то, ни другое в итоге не было реализовано, хотя, как мы знаем, получили воплощение совсем иные замыслы. Наконец, в-четвертых, для семьи Рахманинова представлялся далеко не малосущественным вопрос авторских прав, о котором говорилось выше. Официальная позиция властей СССР по этому поводу, мягко говоря, не совпадала с общепринятой международной практикой. Между тем, архив Рахманинова содержал ряд

<sup>2</sup> Так, в письме С. Сатиной от 4 сентября 1944 года читаем: «Я в восторге узнать, что дело музея С. В. (Рахманинова. – К.Ж.) в Москве налаживается и постепенно развивается». 18 июля 1945 года С. Сатина указывает: «Ждем... от Вас (Е. Алексеевой. – К.Ж.) с громадным интересом книгу Е. Е. Бортниковой, о которой Вы пишете, «Жизнь и творчество Рахманинова»» ([13, 3, 40б.]; стилистика автора сохранена; курсив мой. – К.Ж.).

## Проблемы музыкального театра

---

нотных рукописей, включая незавершенную оперу «Монна Ванна», и семья композитора желала сохранить права на эти рукописи. Наглядным тому подтверждением явился контракт, заключенный рахманиновскими наследниками с издательством «Belwin–Mills Publishing Corp.» (США) именно в 1951 году<sup>3</sup>. Советские же специалисты пребывали в полном неведении относительно планируемой публикации, намереваясь в ближайшее время ознакомиться с «Монной Ванной» и содействовать ее музыкальному воплощению (см.: [5, 105–106]).

Следует напомнить также, что профессиональные установки музыкального отдела Библиотеки Конгресса и Музея имени Глинки во второй половине 1940-х – начале 1950-х годов применительно к наследию Рахманинова отнюдь не совпадали. Библиотека Конгресса стремилась к сбережению, систематизации и законодательной охране поступившего архива, строго дозированному и контролируемому доступу лиц, интересующихся некими документами. Музей же был призван всемерно обеспечить исследовательскую и редакторскую работу с рукописями композитора и биографическими материалами, подразумевавшую регулярный выпуск научно-творческой «продукции» – книг и нотных изданий. Так, в 1944–1950 годах, невзирая на тяжелую экономическую ситуацию, были подготовлены к печати следующие сочинения Рахманинова: Первая симфония, поэма для оркестра «Князь Ростислав», два неоконченных струнных квартета, «Элегическое трио» № 1, пять фортепианных пьес, хоровые обработки народных песен («Бурлацкая» и «Чоботы»). При этом большинство упомянутых публикаций основывалось на материалах из фондов Музея. Тогда же были выпущены книжные издания, посвященные композитору: 4-й сборник «Советская музыка» (1945), «Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова», «С. В. Рахманинов: Сборник статей и материалов», «Рахманинов и русская опера» (см.: [4, 182–183]). Естественно, сотрудникам музыкального отдела Библиотеки Конгресса не приходилось даже мечтать о подобной продуктивности.

Как видим, однозначный ответ на вопрос: благодом или же несчастью для конкретной рахманиновской рукописи («Монны Ванны») обернулось решение наследников композитора о «дислокации» принадлежащей им части архива – представляется вряд ли возможным.

<sup>3</sup> Соответствующая дата внесена в копирайт издательства на первой странице клавира «Монны Ванны» (под редакцией И. Букетова), который был выпущен к мировой премьере сочинения (Саратога, 1984).

Окажись «Монна Ванна» в СССР, опера несомненно была бы оркестрована высококлассными специалистами, исполнена и опубликована к началу 1950-х годов (вслед за другими сочинениями дооктябрьского периода); аналитические очерки о незавершенном опусе фигурировали бы в исследовательских публикациях, и т. д. Разумеется, в этом случае семья композитора не получила бы ни копейки. Неизвестно, впрочем, удалось ли наследникам Рахманинова извлечь сколько-нибудь ощутимую выгоду, заключив контракт с американской фирмой: ведь полноценное издание «Монны Ванны» до сих пор не увидело свет (из-за препятствий со стороны правопреемников М. Метерлинка, по драме которого создавалось либретто оперы), а прокат оркестровых и хоровых партий, клавиров и т. п. оказался малоприбыльным вследствие довольно ограниченного количества исполнений в США и Европе.

Вышеизложенное позволяет нам утверждать, что проблема «наследие и наследники» по отношению к творчеству Рахманинова имеет не только историческое значение. Ведь позиция рахманиновских наследников относительно сценических или концертных перспектив «Монны Ванны» в целом не отличалась ярко выраженной стабильностью, что создавало препятствия для планируемых исполнений оперы и сопутствующего им роста популярности незавершенного сочинения. Кроме того, музыкальная общественность до сих пор пребывает в сложной правовой ситуации. Современному исследователю удалось выяснить, что права на сюжетно-драматургическую основу оперы, которыми обладают наследники М. Метерлинка, в ряде европейских стран (например, в Германии и Австрии) действительны до 2020 года [16, 199]. Далее, известными правами на оперу, создававшуюся в 1906–1907 годах, обладают потомки Рахманинова. В 1984 году были возобновлены и продолжены издательские права «Belwin–Mills Publishing Corp.», распространяющиеся на оркестровую редакцию И. Букетова. Масштабная идея академического Полного собрания сочинений Рахманинова, реализуемая «Российским музыкальным издательством» в Москве, также предусматривает соответствующее правовое обеспечение. Естественно, в интересах рахманиновского творчества и дальнейшей популяризации конкретного сочинения следовало бы заключить юридически выверенное «мировое соглашение», позволяющее уменьшить число препятствий на пути «Монны Ванны» к современному слушателю до разумного минимума.

В связи с этим следует упомянуть о весьма распространенной сегодня технологии оперно-сценических постановок – речь идет о *музыкальном проектировании*. На первый взгляд, стремление объединить в процессе работы над рахманиновской оперой высококвалифицированных специалистов различного профиля (музыкантов-исследователей, композиторов, оперных режиссеров, либреттистов, нотоиздателей, художников-сценографов, музыкантов-исполнителей, продюсеров etc.) выглядит весьма перспективным. Однако здесь же таится определенная опасность, связанная с принадлежностью рахманиновского текста к сфере классико-романтического искусства. Как известно, «проект» в терминологическом поле современного арт-менеджмента подразумевает деятельность, обусловленную «...получением некоего конечного результата, созданием некоторого конечного продукта» – концерта, выставки, спектакля, праздничного мероприятия и т. д. [2, 57]. Говоря о «создании» этого продукта и его «конечности», мы по сути допускаем возможность известного «недовоплощения», «незавершенности» каждой составляющей упомянутого процесса. Для концептуального искусства XX столетия отмеченное допущение чревато философскими интенциями в духе Ж. П. Сартра: «Посредством проекта человек... отрицает внешне инертную материю» и направляется «...к “определенному будущему объекту”, который стремится вызвать к жизни то, “что еще не было”» [12, 359].

Здесь обнаруживаются истоки целого ряда новейших проектов в сфере исполнительских искусств – проектов, объединяемых (вопреки многочисленным различиям) аксиоматическим «...положением об открытости границ и неисчерпаемости художественного смысла... вплоть до намеренной открытости самой структуры... произведения...». Между тем, классико-романтическому искусству несомненно чужда указанная «открытость». Как отмечает К. Зенкин, «...для классики правильное или неправильное понимание отнюдь не являются пустыми словами. Это положение выступает в качестве другой аксиомы, применяемой к соответствующему историческому типу искусства – прежде всего, XIX века, на протяжении которого ясная очерченность художественной идеи того или иного опуса рефлектировалась максимально глубоко и основательно. Игнорирование данной аксиомы приводит к неадекватному восприятию самодостаточной ценности классики, уподобляемой лишь “материалу” для бесконечных трансформаций» [7, 213]. Следовательно, художественное

произведение, принадлежащее романтической эпохе, может рассматриваться как «первооснова» концептуального проекта скорее в исключительных случаях.

Соответствующая постановка неоконченной оперы Рахманинова изначально должна корреспондировать с определенным уровнем завершенности авторского текста. Речь идет о композиторских *опытах досочинения* «Монны Ванны», получивших в настоящее время относительно широкий резонанс. К примеру, в конце 2000-х годов петербургский композитор Г. Белов написал второй акт, завершающий оперу, что несколько опрометчиво характеризовалось отдельными исследователями как «совместное творение». В недавней статье, посвященной Г. Белову, утверждается: «Говоря... об истории создания оперы “Монна Ванна”, мы подразумеваем трех художников: Метерлинка – Рахманинова – Белова» [8, 37]. Между тем, проблематичность упомянутого завершения обуславливается рядом «несовпадений»: подчеркнутой стилистической отграниченностью второго акта, скорее близкого позднему Шостаковичу и Салманову, чем Рахманинову середины 1900-х годов; отказом от литературного единства словесного текста (Г. Белов сам подготовил либретто, обратившись к современному переводу драмы Метерлинка); ощутимыми композиционными и драматургическими расходлениями с оперой Рахманинова (двухактная структура вместо трехактной<sup>4</sup>), и т. д. При этом и художественная «совместимость» объединяемых текстов, и «правильное понимание» рахманиновского замысла оказываются под сомнением. Вот почему один из главных инициаторов проекта, связанного с планируемым завершением «Монны Ванны» – пианист и дирижер В. Ашkenази, – до сих пор воздерживается от исполнения «версии» Г. Белова<sup>5</sup>. Является ли проектный подход приемлемым для рахманиновского наследия в целом, рассудит будущее.

Нынешнее состояние упомянутого наследия также вызывает ассоциации с неоконченной рахманиновской оперой. Еще два-три десятилетия назад предполагалось, что внушительное здание, выстроенное усилиями нескольких поколений рахманиновцев, нуждается лишь в косметических улучшениях. Сейчас же, в связи с открытием и осмыслением все новых матери-

<sup>4</sup> По словам Г. Белова, это решение мотивировалось нынешней оперно-сценической практикой (см.: [8, 34]).

<sup>5</sup> Отсюда вытекают и закономерные рассуждения экспертов о вероятном участии в проекте «новых лиц», о неизбежном появлении очередного варианта «Монны Ванны» и т. д.

алов, выдвижением новых исследовательских гипотез, вполне уместно говорить об основательной реконструкции этого здания. Подобная перспектива вряд ли должна представляться обескураживающей для современных специалистов – скорее весьма увлекательной. Тем более сказанное относится к рахманиновской опере «Монна Ванна». В сегодняшней ситуации, «утратив пространственно-временную

фиксированность, уникальность и единичность воплощения, сочинение предстает как процесс, но не результат этого процесса». Неоконченные сочинения, даже «получив формальное завершение» как нотные тексты, остаются «...потенциально незавершенными как постоянно пополняемые резервуары смыслов, будучи воплощением знаменитой метафоры К. Дальхайза: “история в сочинении”» [3, 35].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антипov B. К истории нотного архива С. Рахманинова // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2008. – Вып. 4. – С. 96–112.
2. Артемьева Т., Тульчинский Г. Фандрейзинг: Привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования. – СПб.: «Лань» – «Планета музыки», 2010.
3. Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии: Автoref. дис. ... докт. иск. – М.: ГИИ, 2011.
4. Гинзбург Т. Музей музыкальной культуры: К 90-летию со дня основания Музея [ГЦММК им. М. Глинки] и 60-летию со дня присвоения ему статуса государственного. – М.: Дека–ВС, 2003.
5. Дорохотов Б. Оперные замыслы С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: Сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. – М.–Л.: Музгиз, 1947. – С. 89–106.
6. Жабинский К. Заметки о «Монне Ванне»: опыт реконструкции творческой предыстории оперы // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1994. – С. 48–63.
7. Зенкин К. К истории Грааля. Состязание с Р. Вагнером в Байройте // Жабинский К.,
- Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. статьи. – Ростов н/Д: Б. указ. изд., 2005. – Вып. 3. – С. 195–214.
8. Кузнецова Е. А. Опера «Монна Ванна» С. Рахманинова – Г. Белова: Совместное творение // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 32–39.
9. Никитин Б. Сергей Рахманинов: Две жизни. – М.: Знание, 1993.
10. Прокофьев С. – Кусевицкий С. Переписка (1910–1953 гг.) / публ. и comment. В. А. Юзловича. – М.: Дека–ВС, 2011.
11. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М.: Радуга, 1992.
12. Розин В. Проект // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Степина, Г. Ю. Семигина. – М.: Мысль, 2010. – Том III. – С. 359.
13. Сатина С. [Переписка с Е. Алексеевой] // РГАЛИ. – Ф. 3090. – Оп. 1. – № 310.
14. Тропп В. М. Сохранить наследие Рахманинова [беседа с Е. Кривицкой] // Культура. – 2010. – № 45 (2–8 декабря). – С. 10.
15. Buketoff I. Rachmaninoff, Monna Vanna, and The Fourth Piano Concerto // Rachmaninoff S. Monna Vanna. Piano Concerto No. 4: Booklet (CD Chan 8987). – London: Chandos Records Ltd., 1991. – P. 3–6.
16. Martin B. Rachmaninoff: Composer. Pianist. Conductor. – Aldershot: Scolar Press, 1990.

**B. Мовчан**

**ЛИБРЕТТО «ГАМЛЕТА» А. ТОМА  
КАК «ИЗВРАЩЕННЫЙ ШЕКСПИР»: ОБЪЕКТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ  
ИЛИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ МИФ?**

---

---

**V. Movchan**

**LIBRETTO OF THE «HAMLET» BY A. THOMAS AS «PERVERTED  
SHAKESPEARE»: OBJECTIVE REALITY OR MUSICOLOGICAL MYTH?**

В статье рассматривается либретто оперы А. Тома «Гамлет» с точки зрения его близости к литературному первоисточнику. Автором предпринимается попытка разрушить весьма распространенное стереотипное представление о либретто оперы как о «извращении» великой трагедии У. Шекспира.

*Ключевые слова:* А. Тома, У. Шекспир, Ж. Барбье, М. Карре, либретто, литературный первоисточник, лирическая опера.

The article considered the libretto of A. Thomas's «Hamlet» in aspect of its proximity to the literary source. The author attempts to destroy the widespread stereotype conformably to the libretto of the «Hamlet» as a «perversion» of the great tragedy by W. Shakespeare.

*Key words:* A. Thomas, W. Shakespeare, J. Barbier, M. Carré, libretto, literary source, lyric opera.

«**Е**сть музыка хорошая, музыка плохая и музыка Амбруаза Тома», – в этом крылатом изречении Э. Шабрие отразились давние и весьма живучие стереотипные представления о наследии французского мастера. С ними плохо согласуется неизменная популярность сочинений А. Тома у аудитории и оперных режиссеров. Так, на протяжении 1866–1894 годов опера «Миньон» выдержала 1000 постановок на сцене «Опера комик», а «Гамлет», с 1868 по 1914 годы, – 326 представлений в «Гранд-Опера». В XIX веке названные произведения ставились практически во всех крупнейших оперных театрах, от Санкт-Петербурга до Буэнос-Айреса. Но лишь сегодня, по прошествии почти 200 лет со дня рождения композитора<sup>1</sup>, предпринимаются первые попытки современного осмысления его оперного творчества. Ж. Массон (G. Masson) в небольшой брошюре, выпущенной к двухсотлетнему юбилею А. Тома, сокрушается, упоминая о том, что «пренебрежительное отношение применительно к французским композиторам XIX века не ново, и особенно к тем, кто соприкасался с лирическим (оперным. – В.М.) жанром». Далее Ж. Массон пишет: «...нет пророка в своем отечестве, но очернение нашего собственного музыкального наследия, кажется,

становится своего рода национальным видом спорта», призывая прервать эту пагубную традицию и по достоинству оценить творчество крупнейших французских композиторов XIX столетия [35, 5]. В 2009 году А. Бабен (A. Babin) публикует методический очерк, посвященный «Гамлету» А. Тома [26]. Что касается исследовательских публикаций на территории бывшего СССР, то соответствующий перечень включает в себя статьи И. Беленковой (1995) и А. Балдиной (2005). К сожалению, монографических работ, в полной мере запечатлевавших весь спектр творческих достижений композитора, нам обнаружить не удалось.

Отсутствие исследовательского интереса к этой главе истории французского лирического театра XIX века явственно контрастирует процессу возрождения оперных произведений А. Тома на современной сцене, – соответствующие постановки<sup>2</sup> вызывают, как правило, весьма заинтересованную, хотя и неоднозначную критическую реакцию в прессе. Если музыкальная сторона указанных спектаклей чаще воспринимается благосклонно, то сюжет и словесный текст в целом вызывают ост्रое неприятие. Так,

<sup>1</sup> Шарль Луи Амбруаз Тома (Charles Louis Ambroise Thomas) родился 5 августа 1811 года в Меце, умер 12 февраля 1896 года в Париже.

<sup>2</sup> Вена (1992–1994, 1996), Лидс (1995), Женева (1996), Сан-Франциско (1996), Копенгаген (1996, 1999), Амстердам (1997), Вашингтон (1998), Токио (1999), Париж (2000), Тулуза (2000), Москва (2001), Прага (2002), Лондон (2003), Барселона (2003), Нью-Йорк (2010), Вашингтон (2009–2010), Марсель (2010) и другие.

## Проблемы музыкального театра

---

авторы многочисленных рецензий на постановку «Гамлета» в московской «Новой опере», словно соревнуясь в остроумии, дружно осмеивают «препарирование» шекспировской трагедии; жанровая специфика данной оперы и ее музыкальные достоинства при этом освещаются лишь вкратце. Взгляд на либретто лирической оперы как «слабое звено» жанра доминирует во многих научных источниках, проникая и в дидактические или энциклопедические издания.

В характеристиках оперного творчества А. Тома столь же негативно оценивается литературная сторона его произведений. Например, Б. Левик называет либретто оперы «Гамлет» (авторами которого являются Ж. Барбье и М. Карре) «...бесцеремоннымискажением шекспировской трагедии» [9, 386]. А. Гозенпуд высказывает еще более сурово: «Опера ("Гамлет". – В.М.) Тома свидетельствует не только о несоответствии его таланта задаче, но и о непонимании Шекспира. <...> Тома создал благонамеренное, не лишенное приятности произведение, лишь по названию и некоторым деталям сюжета сходное с великим оригиналом» [2, 143]. Д. Хенахан (D. Henahan) называет сюжет оперы «Миньон» по И. В. Гете «возмутительно сентиментальным и маловероятным», иронически замечая, что он «мог бы смутить и сценариста мыльной оперы» [33]; Л. Фачсберг (L. Fuchsberg) подчеркивает, что несоответствие либретто «Гамлета» замыслу Шекспира «является вопиющим» [31]. По мнению А. Сергеевой, «...пиетета перед великой литературой Тома явно не испытывал: его творения отличаются поверхностностью трактовки сюжетов, весьма вольной интерпретацией фабул используемых для либретто произведений» [17]. Аналогичный комментарий Е. Бирюковой гласит: «<...> оказавшись лицом к лицу с великим произведением (шекспировским "Гамлетом". – В. М.), композитор, не задумываясь, сделал с ним то же, что сделал бы с любым другим сюжетом, который надлежит приспособить для ходовой среднестатистической оперы. Вместе со своими либреттистами Карре и Барбье он убрал из него почти все мысли, сильно сократил количество героев (под нож пошли, например, Розенкрэнц и Гильденстern), основной сюжетной линией сделал любовную и, соответственно, максимально раздул главную женскую роль» [1]. Шекспироведы О. Захарова и Н. Захаров пишут по поводу «безнадежноискаженной трагедии в "Гамлете" А. Тома» [6]. В книге Г. У. Саймона весьма саркастично характеризуется творчество постоянных либреттистов А. Тома – Ж. Барбье и М. Карре: «Жила когда-то на свете пара литераторов по имени Мишель

Карре и Жюль Барбье. В середине XIX века они брали великие литературные произведения и делали из них либретто для французских опер. Многие из этих изуродованных творений стали знаменитыми французскими операми. Однажды получилась "Ромео и Юлия", в другой раз "Гамлет", потом "Фауст", в четвертый раз они взяли "Вильгельма Мейстера". Последний роман был написан Гете. Это очень философское, трагическое произведение. Но когда наши друзья-либреттисты прошли по нему, оно стало совершенно нефилософским и очень веселым. Его название, как и его суть, теперь тоже оказалось измененным: либретто для оперы стало называться "Миньон"» [16, 323].

Совершенно очевидно, что существующие стереотипы в оценках «Гамлета» и других опер А. Тома во многом предопределются указанными характеристиками либретто французских лирических опер как «сниженных» версий классических первоисточников. Более взвешенному и объективному осмыслению этого жанра способствовало формирование и развитие особой отрасли музыкоznания, получившей наименование либреттологии<sup>3</sup>. Одним из первых исследователей в этой области был У. Вайштайн (U. Weisstein), специалист по компаративным аспектам литературы и искусства. Он посвятил эссе «Либретто как литература» («The Libretto as Literature», 1961) изучению вербального текста оперного произведения. Либретто как значимому элементу оперы уделял специальное внимание американский музыковед П. Дж. Смит (P. J. Smith), опубликовавший книгу «Десятая муз: Исторический очерк оперного либретто» («The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto», 1970). В Германии значительным шагом в исследованиях подобного рода явился сборник трудов «Опера как текст: Изучение либретто в рамках романистики» («Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung», 1986), подготовленный профессором Бамбергского университета А. Гиром (A. Gier); среди ученых, которые внесли заметный вклад в развитие этой дисциплины, – К. Юст, К. Хонолка, К. Нидер [10]. В научном сообществе Франции либреттология как особая сфера гуманитарного знания была охарактеризована в работе М. Желан-Мейнауд (M. Jeuland-Meynaud) «Легитимность либреттологии» («Légitimité de la librettologie», 1976). Новейшая публикация о необходимости разработки терминологического аппарата либреттологии («Musique et littérature: plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines», 2013)

<sup>3</sup> Либреттология – наука о словесном компоненте музыкального произведения (термин Г. Ганзбурга).

принадлежит Э. Рейбел (E. Reibel). В СССР научные перспективы исследования либретто как самостоятельного литературного жанра были обозначены А. Богдановым («Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия», 1970). Вопрос о необходимости специального изучения оперных сценариев (на соответствующей теоретико-методологической основе) освещался харьковским музыковедом Г. Ганзбургом в многочисленных статьях, начиная с 1990-х годов. В XXI столетии на постсоветском пространстве и за рубежом был защищен ряд диссертаций, в которых оперные сочинения рассматривались с позиций либреттологии, – исследователями Е. Шпаковской (2001), И. Пивоваровой (2002), Е. Лаптевой (2002), Р. Моджика (R. Mojica, 2002), С. Арслановой (2004), Е. Рахраньковой (2009), Е. Кордиковой (2012) и др. Либреттология объявлена одним из направлений работы Института Да Понте (Da Ponte Institut, Вена), открытого в 2000 году.

Обсуждая вопрос о соотношении либретто и его литературного первоисточника, специалисты, как правило, единодушно признают за текстовой стороной оперного спектакля право на самобытность и отличие от оригинала. По мысли Е. Ручьевской, при интерпретации литературного текста в опере «...полное совпадение плана формы невозможно, как и полное совпадение художественно-содержательного ряда» [14, 11]. Говоря об опере и ее литературной первооснове, М. Сабинина подчеркивает: «В мировой опере можно найти немало случаев частичного (а то и полного) преодоления жанровых особенностей литературного произведения, положенного в основу либретто, и изменения ракурса сюжета. Иногда опера поднималась благодаря этому над литературным первоисточником, иногда, напротив, и снижалась. И даже при «снижении» идеино-философского содержания литературного оригинала, – а оно, строго говоря, имеет место, например, в «Евгении Онегине» Чайковского, – могут возникнуть оперные шедевры. Право композитора и либреттиста на пересмотр сюжета давно утверждено историей и практикой музыкального театра» [15, 94]. М. Тараканов делает акцент на закономерном возникновении отличий между либретто и его первоисточником: «...музыка обладает диктаторскими полномочиями, – пишет автор. – Поэтому к опере невозможно и бессмысленно предъявлять претензии в недостаточной верности оригиналу. <...> Выдающийся музыкант неизбежно переосмыслит любой сюжет...» [18, 72]. Согласно А. Шавердяну, литературный сюжет принципиально отличается от оперного «...по своим

жанровым и композиционным особенностям, по масштабам и соотношению частей», обладает «особой, глубоко специфической выразительностью» [21, 136]. Исследователь полагает, что не преобразованный литературный текст не может привести к ценным художественным результатам. Аналогичного мнения придерживается И. Лаптева: «Либретто по своему содержанию и структуре всегда сильно отличается от литературного первоисточника. Оно не дополняет, не иллюстрирует его, но всегда открывает неизвестное в известном. Любой литературный первоисточник переосмыливается и приобретает новый облик» [8, 7].

С позиций современной либреттологии представляется целесообразным анализ словесного текста музыкально-сценических произведений А. Тома для постижения художественного феномена французской лирической оперы. В качестве материала для изучения выбрана опера «Гамлет» – одно из наиболее критикуемых сочинений композитора.

Премьера оперы «Гамлет» А. Тома на либретто Ж. Барбье и М. Карре состоялась 9 марта 1868 года на сцене Императорской академии музыки. Современных музыковедов особенно шокирует кардинальное переосмысление либреттистами гениальной пьесы У. Шекспира, «снижение» ее содержания. Однако, обратившись к исследованиям по истории театральной жизни Франции XVIII–XIX веков, можно убедиться, что подобные «аранжировки» пьес великого англичанина длительное время считались вполне естественным явлением. Знакомство с произведениями Шекспира во Франции принято относить к 40-м годам XVIII века, когда П.-А. де Ла Плас (Pierre-Antoine de La Place), фамилию которого в русскоязычных источниках нередко транскрибируют как «Лаплас», опубликовал восьмитомную антологию «Английский театр» («Le Théâtre anglais», 1745–1749), первые четыре тома которой содержали прозаические переводы пьес Шекспира. Переводил Ла Плас очень выборочно: «...все, чтоказалось ему недостаточно важным, он опускал, заменяя целые сцены и даже действия их изложением, иногда весьма поверхностным и слишком лаконичным» [5]. По словам самого автора «Английского театра», подобные сокращения были единственным выходом, который мог помочь ему «избежать упреков обоих народов и воздать Шекспиру именно то, чего он вправе ждать от французского переводчика» [34, СХ–СХЛ].

Позднее, основываясь на переводах Ла Пласа, создавал свои варианты «Гамлета» (1769) и «Ромео и Джульетты» (1772) французский драматург Ж. Ф. Дюси (Jean François Ducis),

## Проблемы музыкального театра

---

который отнюдь не считал, что его трагедии могут дать сколько-нибудь точное представление об английском оригинале. Напротив, Дюси неоднократно говорил о желании создать на основе пьес английского драматурга новые произведения, приспособив шекспировские трагедии к современным нравам и художественным вкусам. «Трагический поэт, – утверждал он, – должен сообразовываться с характером народа, для которого он предназначает свои сочинения. Это неоспоримая истина, поскольку главная цель поэта – нравиться своему народу» [28, 181]. Говоря о метаморфозах, которые претерпели шекспировские трагедии в драмах Ж. Дюси, Л. Зaborов пишет: «Французскому зрителю, воспитанному на великих образцах классического театра, Шекспир нравиться не мог, в этом Дюсис<sup>4</sup> был совершенно убежден. Но как донести творчество Шекспира до этого зрителя, не оскорбив его привычных мнений о подлинной трагедии, как примирить его с гениальным, но столь чуждым ему искусством? Упростить содержание шекспировских пьес, сжать их разветвленное, сложное действие, поместив его на “прокрустово ложе” единства, предельно сократить число их персонажей, наконец, освободить их от чрезмерных “жестокостей” и “грубых” слов – таково было необходимое условие этого примирения». Основываясь на мыслях, высказанных Дюси в его письмах, Л. Зaborов утверждает, что в пьесах французского драматурга преобладают нравственно-философские темы, навеянные Шекспиром, «хотя и лишенные шекспировской сложности и глубины» [5]. «Прославить сыновнюю преданность и любовь», – такова цель Дюси, автора «Гамлета» [29, 222].

«Оригинальный» Шекспир в конце XVIII века совершенно не мог быть воспринят французской публикой. В «Гамлете» Дюси максимально сокращено количество кровавых событий и фантастических сцен. На сцене не появляется Тень короля; о ней зритель узнает лишь из рассказа принца о своем сне. Подобным же образом рекомендуется известить публику о расправе над Клавдием. Ни одного убийства в пьесе Дюси больше не происходит [5]. Показательна в этом отношении бурная реакция зрительного зала, которую, согласно воспоминаниям самого Дюси, вызвала развязка его версии «Отелло» Шекспира. «Никогда еще, – писал Дюси, – впечатление не было более ужасным. Все присутствующие в зале поднялись со своих мест, и из груди их вырвался крик. Некоторые женщины потеряли сознание.

Словно кинжал, которым Отелло поразил свою возлюбленную, пронзил одновременно все сердца» [29, 180]. Финал породил множество возражений и споров; в связи с этим к печатному тексту своей трагедии драматург приложил «счастливый» вариант двух заключительных сцен, предоставив директорам театров выбирать между развязкой «...“естественной”, но чересчур тягостной, и развязкой не только волнующей, но более “пристойной”» [5].

Таким образом, можно говорить о том, что в «переделанном Шекспире» Дюси при кардинальном переосмыслинии первоисточника во главу угла ставится некая нравственная идея – совпадающая с основной мыслью оригинала или придуманная автором. Согласно мнению исследователя, Дюси, «стремясь открыть Шекспиру дорогу на французскую сцену, приблизил его к современным вкусам и вместе с тем “с его помощью” попытался оказать на эти вкусы воздействие, утверждая “медитативный”, “чувствительный” и “страшный” жанр во французской драматической литературе и экспрессивный стиль в сценическом искусстве» [5].

Основой для «Короля Лира» (1783), «Макбета» (1784) и «Отелло» (1793) Дюси стал перевод пьес Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком П. Ле Турнером (Piere Le Tourneur) и опубликованный на протяжении 1776–1782 годов в 20 томах. В предисловии к изданию Ле Турнер писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания» (цит. по: [12, 301]). Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало яростные протесты со стороны классицистов. Так, Вольтер обратился с письмом в Академию (публично зачитанным 25 августа 1776 года), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Ф.-С. Лагарп (Frédéric-César Laharpe) в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е, 1776 год) также называл Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнера полагал смешным (цит. по: [11, 6]). Между тем, согласно мнению современных исследователей, упомянутый перевод также содержит недопустимые вольности в обращении с оригинальным текстом. Так, «краткие афористичные реплики превращаются в привычные для французской сцены философские монологи» [13].

<sup>4</sup> В цитате сохранена авторская транскрипция имени переводчика.

Пьесы Ж. Дюси сохраняли популярность вплоть до конца XIX века. Показательно, что именно постановка «Гамлете» в «бездарном стихотворном переложении Дюси» [19], осуществленная в Суассоне, произвела сильнейшее впечатление на А. Дюма-отца, который, выйдя из зала, принял решение стать драматургом. В 1847 году Дюма (при участии П. Мериса) завершил собственный вариант «Гамлете», по мнению специалистов, «близкий к подлиннику» в противовес «искаженной переделке» Дюси [23, 1096]. Однако эта пьеса, поставленная труппой «Комеди Франсез», не удержалась в репертуаре театра. Иными словами, наиболее жизнеспособным на французской сцене оказался компромиссный вариант шекспировской трагедии, – ведь «...только в таком виде тогдашняя французская публика могла переварить “пьяного дикаря” Шекспира [24, 396].

В дальнейшем пьеса Дюма «Гамлет, принц датский» [30] ставилась на сцене «Исторического театра». Поскольку данное произведение (а не оригинальная пьеса Шекспира!) послужило основой для либретто оперы А. Тома (на этот бесспорный факт указывают, в частности, А. Боттез и Д. Абрамс), остановимся на пьесе Дюма более подробно. Указанная версия более соответствует трагедии Шекспира, нежели пьеса его предшественника Дюси. Так, например, драматургом возвращены в повествование целый ряд действующих лиц (Розенкранц и Гильденстерн, Призрак покойного короля, могильщики) и дуэльные сцены. Однако по современным меркам пьеса Дюма все же представляет собой достаточно свободное прочтение оригинала. В частности, здесь отсутствуют фигура норвежского принца Фортинбраса и все связанные с ним сцены. Более выпукло показана линия любовных взаимоотношений Гамлета и Офелии (в I акте Дюма помещает лирический диалог героев). Клавдий не посыпает Гамлета в Англию, соответственно, остаются в живых Розенкранц и Гильденстерн. Примечательно, что в конце пьесы, когда Гертруда, Клавдий и Лаэрт умирают, согласно версии французского драматурга, появляется Призрак отца Гамлета и осуждает каждого из упомянутых персонажей. Раненый Гамлет спрашивает, какое наказание ожидает его; Призрак отвечает: «Ты будешь жить» [30], после чего занавес опускается. Дюма объяснял эти изменения в пьесе Шекспира тем, что оригинал, согласно его мнению, нарушает правдоподобие и преступает границы порядочности: «Так как Гамлет не виноват в той же степени, что и другие, он не должен умереть той же смертью, как и другие»; помимо этого, «четыре трупа на сцене и так будут представлять самый

неприятный эффект». Относительно же Призрака было сказано: «...поскольку он появляется в начале пьесы, то вполне логично, что он будет присутствовать и в конце» (цит. по: [32]).

Из всего вышеизложенного следует вывод, что переработка пьес Шекспира являлась для французского театра устойчивой традицией, нарушение которой влекло за собой непонимание и неодобрение со стороны публики. В связи с этим можно смело утверждать, что изменения, сделанные Ж. Барбье и М. Карре в тексте трагедии при его «переводе» на язык оперного либретто, предопределялись опорой либреттистов на вариант повествования о принце датском, предложенный в пьесе Дюма-отца. Кроме того, сокращения были совершенно необходимы с учетом специфики оперного спектакля, а также общепринятых норм театрально-постановочного процесса того времени. Как же соотносится «аранжированный Шекспир» в либретто Барбье и Карре с «Шекспиром оригинальным»?

Пяти актам трагедии соответствуют пять актов оперного либретто. Совпадают также время и место действия: ремарки на титульных листах либретто и трагедии гласят, что события разворачиваются в XVI веке в замке Эльсинор (Дания). По сравнению с оригиналом, в опере (вслед за пьесой Дюма-отца) заметно сокращено количество действующих лиц – в основном это касается второстепенных героев. Так, в либретто отсутствуют придворные Вольтиманд и Корнелий, английские послы, капитан, священник, Озрик, офицер Бернардо, солдат Франциско, а также Рейнальдо – приближенный Полония. В центре повествования трагедии и либретто находятся четыре персонажа: Гамлет, Гертруда, Клавдий и Офелия. По сравнению с первоисточником, Барбье и Карре отчасти переосмысливают фигуры главных героев и их значение в развитии действия. К примеру, образ Гамлета (чья роль центрального персонажа сохранена либреттистами), представлен в несколько более лирическом ключе благодаря появлению развернутой любовной сцены с Офелией в I акте (как это делает в своей пьесе и Дюма), а также введению нового мотива в finale V действия, – подразумевается готовность принца умереть вслед за возлюбленной (герой трагедии, напомним, хоть и скорбит по Офелии, не выражает желания последовать за ней в могилу).

Впрочем, обвинения критиков, адресованные либреттистам по поводу «отсутствия» у оперного Гамлете каких-либо мучительных сомнений и моральных терзаний, представляются беспочвенными. Так, в рецензии В. Журавлева

## Проблемы музыкального театра

---

на московскую постановку «Гамлета» говорит-ся, что ария о вине заменяет в опере «шекспи-ровское „Быть или не быть“» [4]. Между тем, обращение к либретто позволяет обнаружить, что монолог героя из 2-й картины I действия оперы – не что иное, как сокращенный вари-ант знаменитого «Быть или не быть»<sup>5</sup>. Стре-мясь более выпукло показать проблему выбо-ра между чувством и долгом, которая терзает принца, либреттисты превращают его в же-ниха Офелии. На первый взгляд, в трагедии нет любовных взаимоотношений между героями. О чувствах Гамлета к Офелии мы узнаем из адресованных ей писем принца, которые Полоний зачитывает королевской чете [22, 54], а также из отдельных реплик героев. О чувствах, которые испытывает к принцу Офелия, можно лишь догадываться, сопоставляя ее небольшой монолог из 1-й сцены III акта и краткий диалог с Гамлетом из той же сцены<sup>6</sup>. И все же, называя героев женихом и невестой, либреттисты опираются на шекспировский текст (сохраненный и в пьесе Дюма), а именно – реплику Гертру-ды<sup>7</sup> из 1-й сцены V акта: королева упоминает о неосуществленном намерении выдать dochь Полония замуж за Гамлета. Существенно рас-ходится с оригиналом лишь участь принца в финале оперы: согласно версии либреттистов, герой остается в живых и воцаряется на троне Дании<sup>8</sup>, хотя коронация Гамлета в пьесе Дюма вынесена за скобки повествования.

В целом соответственно литературному первоисточнику трактован образ братоубий-цы Клавдия. Его, как и в шекспировской траге-дии, терзают муки совести; Клавдий приходит в ужас от театральной постановки «Убийство Гонзаго», даже молит Бога и убиенного брата

<sup>5</sup> Ту же досадную оплошность находим в статье А. Сергеевой, которая утверждает: «В отличие от лите-ратурного прототипа, оперный Гамлет не философ и вопросом „быть или не быть“ не задается» [17].

<sup>6</sup> «Гамлет. <...> Я вас любил когда-то. – Офелия. Да, мой принц, и я была вправе этому верить.– Гамлет. Напрасно вы мне верили; потому что, сколько ни приви-вать добродетель к нашему старому стволу, он все-таки в нас будет сказываться; я не любил вас. – Офелия. Тем больше была я обманута. (Гамлет уходит) <...> А я, всех женщин жалче и злосчастней, / Вкусившая от меда лир-ных клятв, / Смотрю, как этот мощный ум скрежещет, / Подобно треснувшим колоколам, / Как этот облик юно-сти цветущей / Раsterзан бредом; о, как сердцу снести: / Видав былое, видеть то, что есть!» [22, 70–71].

<sup>7</sup> «Я думала назвать тебя невесткой / И брачную по-стель твою убрать, / А не могилу <...>» [22, 117].

<sup>8</sup> Напомним, что для постановки оперы в Лондоне композитор написал второй ее вариант, с трагической развязкой: Гамлет, убив Клавдия, сводит счеты с жизнью.

о прощении (чего нет у Шекспира), принимает смерть от карающей руки принца. Наиболее су-щественным отличием либретто от оригинала (и версии Дюма) оказывается отсутствие сюже-тной линии, связанной с попытками Клавдия ли-шить жизни собственного племянника. Кроме того, либреттисты вводят в III акт лаконичную сцену, в ходе которой устрашающий призрак покойного короля на несколько мгновений яв-ляется Клавдию<sup>9</sup>. Образ Гертруды также не под-вергается в опере существенным изменениям: перед зрителем – преступная жена, терзаемая угрызениями совести, и, одновременно, любя-щая мать, которая пытается защитить сына от смертельной опасности. Единственное отличие от первоисточника обнаруживается в финале оперы: Гертруда не погибает, но, повинуясь властной воле Призрака, отправляется замали-вать грехи в монастырь. Либреттисты оставля-ют в живых и Полония, вследствие чего безумие и гибель Офелии мотивируются только ее рас-ставанием с возлюбленным.

Интересное предположение по поводу на-правленности изменений в шекспировской трагедии, осуществляемых Барбье и Карре, со-держится в статьях Е. Цодокова [20] и А. Кениг-сберг [7]. Указанные исследователи отмечают близость сюжетной основы либретто к одному из наиболее ранних вариантов скандинавской саги о принце Амлете, изложенном на латыни в «Истории датчан» (ок. 1200 года) средневековым летописцем Саксоном Грамматиком. В финале этой легенды погибает лишь Фенгон (прототип Клавдия), Амлет восходит на престол, а Герута (прототип Гертруды), согласно легенде – не за- пятнанная участием в убийстве первого мужа, продолжает жить в замке в мире и покое. По мнению А. Кенигсберг, в либретто прослежива-ется стремление подчеркнуть средневековый и германский колорит повествования: «...в сцене безумной Офелии шекспировский текст заменен балладой о вилисе, губящей счастливых влю-бленных. <...> Это призрак невесты, брошенной женихом до свадьбы и умершей от горя, либо покончившей с собой; горя жаждой мщения, вилиса затанцовывает неверного возлюбленного до смерти» [7]. Композитор, полагает А. Кениг-сберг, «...поддержал эти поиски местного коло-рита и использовал в балладе подлинный скан-динавский напев. Помимо баллады, в том же IV акте, в танцевальном дивертисменте, рисующем деревенский праздник в честь прихода весны, один из танцев носит заголовок “Фрейя” – по имени германской богини юности и любви» [7].

<sup>9</sup> Этот отрывок удивительно перекликается со сце-ной безумия «преступного царя» Бориса из поставлен-ной в 1874 году оперы М. Мусоргского.

Таким образом, в либретто «Гамлета» обнаруживаются интересные параллели не только с традициями французского драматического театра, но и с европейским эпическим наследием. Это свидетельствует о необходимости пересмотра крайне поверхностных оценок упомянутого текста Барбье и Карре – малоудачной «ремесленной поделки», всецело ориентирующейся на предпочтения «сентиментальной аудитории», и т. д.

Что касается сюжетного ряда, то в либретто оперы Тома сохраняются основные узловые моменты действия трагедии Шекспира и пьесы Дюма. Либреттисты лишь исключают эпизоды, уклоняющиеся от магистральной линии повествования (например, диалог Полония и Рейнальдо о жизни Лаэрта во Франции из 1-й сцены II акта, диалог Розенкранца, Гильденстерна и Гамлета о законах мироздания и театре из 2-й сцены II акта, почти весь IV акт, посвященный отъезду Гамлета в Англию). Некоторые события, представленные в сценическом действии, заменяются рассказами героев (например, явление Призрака в начале I акта). Иными словами, либреттисты руководствуются спецификой музыкально-театрального искусства, сокращая сцены и фрагменты, которые не имеют прямого отношения к развитию основной коллизии. Как справедливо заметил французский режиссер П. Корье, «если переложить на музыку всю драму Шекспира, то ее прослушивание заняло бы 16 часов» (цит. по: [3]).

Барбье и Карре, вслед за Дюма, бережно относятся не только к сюжету, но и к тексту трагедии Шекспира. Сравнение оригинала и французской версии в целом представляет собой отдельную исследовательскую задачу. Укажем, в частности, на целенаправленное использование либреттистами определенных фрагментов трагедии при сохранении их смысловой направленности. Так, например, любовный дуэт из 1-й картины I акта оперы основывается на содержании письма Гамлета к Офелии, которое Полоний зачитывает королевской чете во 2-й сцене II акта пьесы. С незначительными сокращениями переносится в либретто диалог Гамлета и Призрака, практически полностью повторяется в опере сцена с постановкой «Убийства Гонзаго» в исполнении труппы бродячих актеров. Перечень подобного рода текстовых совпадений можно было бы продолжить.

Как уже говорилось выше, Б. Левик называет оперу «Гамлет» А. Тома «бесцеремонным искажением шекспировской трагедии». Однако либретто оперы «Отелло», написанное А. Бойто для Дж. Верди, цитируемый музыковед характеризует как «первоклассное», написан-

ное «с учетом всех современных требований» [9, 386]. Исследователь так описывает подход композитора и либреттиста к литературному первоисточнику: «Сохранив драматическую идею трагедии Шекспира и основные линии драматического действия, они очень чутко и мастерски подошли к переделке драмы в оперное либретто: сильно сократили текст, убрали все побочное и для оперы ненужное и сосредоточили внимание вокруг основной трагедии Отелло, Дездемоны и Яго; ввели необходимые для оперы, но не характерные, а порой вообще не мыслимые в драме эпизоды (любовный дуэт Отелло и Дездемоны, хоры и ансамбли)» [9, 386–387]. Из вышесказанного Б. Левик делает вывод: «При этом гениальная трагедия Шекспира не только не пострадала, но в опере благодаря музыке Верди получила новую жизнь» [9, 387]. Однако предпринятый нами анализ либретто «Гамлета», принадлежащего перу Барбье и Карре, позволяет заключить, что подход французских либреттистов к переработке шекспировского оригинала во многом близок принципам, которыми руководствовались Верди и Бойто. Речь идет, повторим, о сохранении основной драматической идеи и основных линий драматического действия конкретной трагедии Шекспира при одновременных значительных сокращениях текста. Следовательно, объективная характеристика достоинств и недостатков «Гамлета» с позиций либреттологии должна учитывать, наряду с перечисленными, и другие параметры: образно-смысловые, литературно-стилистические, драматургические (в общетеатральном и специфически-музыкальном аспектах) и т. д.

Представляется, что творчество крупнейших французских композиторов второй половины XIX века требует вдумчивого изучения, чуждого расхожим штампам «второсортности», «несерьезности» и «сентиментальности», долгое время кочевавших из одного музыковедческого опуса в другой. Кроме того, оценка положительных и отрицательных качеств оперного либретто исключительно с позиции его близости литературному первоисточнику фактически изжила себя не только в исследовательской литературе, но и в театрально-сценической практике. Как замечает режиссер П. Корье, сравнения такого рода вообще не продуктивны: «Я ставил “Гамлета” и как пьесу, и как оперу. И это две совершенно разные работы. В конце концов, когда вы идете на мюзикловского “Дон Жуана”, вы же не ожидаете встречи с зеркально отраженными копиями произведений Тирсо де Молины, Мольера или Пушкина» (цит. по: [3]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Е. Гамлет со скрипом (Шекспир в «Новой опере») [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_no\\_hamlett.html](http://www.smotr.ru/2000/2000_no_hamlett.html).
2. Гозенпуд А. Оперный словарь. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – СПб.: Композитор, 2005.
3. Дейвис П. В защиту поющегого Гамлета [Электронный ресурс]. – URL: <http://operanews.ru/10042501.html>.
4. Журавлев В. Омлет из Гамлета приготовили за три года в «Новой опере» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_no\\_hamlett.html](http://www.smotr.ru/2000/2000_no_hamlett.html).
5. Зaborов Л. Шекспир в интерпретации французского классицизма [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature6.html>.
6. Захарова О., Захаров Н. Шекспир в европейской музыке [Электронный ресурс]. – URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4021.html>.
7. Кенигсберг А. Гамлет [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/hamlet.html>.
8. Лаптева Е. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX–XX веков: автограф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский гос. ун-т им. М. Горького, 2002.
9. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран: [учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4: Вторая половина XIX века.
10. Либреттология [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F>.
11. Луков В. Шекспиризация (К теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы науч. семинара. – М.: МГТУ, 2005. – С. 3–20.
12. Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 2.
13. Полякова Е. О французских переводах Шекспира [Электронный ресурс]. – URL: <http://isgerdr.livejournal.com/136847.html?view=1564047#t1564047>.
14. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: сб. статей / ред.-сост. Н. И. Кузьмина. – СПб.: СПбГК им. Н. Римского-Корсакова, 1998. – С. 7–136.
15. Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1963.
16. Саймон Г. Сто великих опер. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999.
17. Сергеева А. «Гамлет» Амбруаза Тома [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.theatre.ru/review/nov\\_opera.html](http://www.theatre.ru/review/nov_opera.html)
18. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Сов. композитор, 1976.
19. Труайя А. Александр Диома [Электронный ресурс]. – URL: [http://lib.aldebaran.ru/author/truaiya\\_anri/truaiya\\_anri\\_aleksandr\\_dyuma/truaiya\\_anri\\_aleksandr\\_dyuma\\_0.html](http://lib.aldebaran.ru/author/truaiya_anri/truaiya_anri_aleksandr_dyuma/truaiya_anri_aleksandr_dyuma_0.html).
20. Цодоков Е. «Гамлет» А. Тома [Электронный ресурс]. – URL: <http://operanews.ru/dic-hamlet.html>.
21. Шавердян А. Опера и ее литературный первоисточник // Советская опера: сб. критич. статей / ред.-сост. М. А. Гринберг и Н. А. Полякова. – М.: Музгиз, 1953. – С. 132–144.
22. Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Избранные драмы. – М.: Художественная литература, 1934. – С. 23–143.
23. Шнейер А. «Гамлет» В. Шекспира // Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С. С. Мокульский. – М.: Сов. энциклопедия, 1961. – Т. 1. – Ст. 1095–1098.
24. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. – СПб.: Типо-Литография И. Ефрема, 1893. – Т. XI.
25. Abrams D. Thomas: Hamlet [Electronic resource]. – URL: <http://www.musicalcriticism.com/opera/met-hamlet-0410.shtml>.
26. Babin A. «Hamlet» A. Thomas, dossier pédagogique. – Marseille: Opéra de Marseille, 2009.
27. Bottez A. Other and mother in Shakespeare's Hamlet and the operas it inspired // University of Bucharest review. – 2012. – № 8. – P. 39–48.
28. Ducis J. F. Oeuvres: en 4 v. – Paris: Ladvocat, 1827. – V. 4.
29. Ducis J. F. Lettres. – Paris: G. Jousset, 1879.
30. Dumas A. Hamlet prince de Danemark [Electronic resource]. – URL: <http://www.cadytech.com/dumas/stories/hamlet.php>.
31. Fuchsberg L. Reimagined ‘Hamlet’ shines at Minnesota Opera [Electronic resource]. – URL: <http://www.startribune.com/entertainment/music/194799101.html>.
32. Hamlet (opera) [Electronic resource]. – URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet\\_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet_(opera)).
33. Henahan D. The opera Mignon by Ambroise Thomas [Electronic resource]. – URL: <http://www.nytimes.com/1984/04/09/arts/the-opera-mignon-by-ambroise-thomas.html>.
34. La Place P.-A. Le Théâtre Anglois: en 8 v. – Paris: A Londres, [s.n.]. – V. 1.
35. Masson G. Bicentenaire Ambroise Thomas: «Française de Rimini» son ultima opéra. – Metz: Cercle lyrique de Metz, 2011.

# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

---

---

*E. Andruschenko*

### МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА НА КИНОЭКРАНЕ: О ТРАНСФОРМАЦИЯХ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

---

---

*E. Andruschenko*

### MUSICAL THEATRICAL PROJECTS BY A. LLOYD-WEBBER ON A CINEMA SCREEN: ABOUT SOME TRANSFORMATIONS OF THE AUTHOR'S CONCEPTION

Статья посвящена режиссерским трактовкам прославленных рок-опер и мюзиклов Э. Ллойда-Уэббера в сфере кинематографа. Автор характеризует киномюзиклы «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита» и «Призрак Оперы» как трансформации авторских музыкально-театральных проектов.

*Ключевые слова:* Эндрю Ллойд-Уэббер, мюзикл, рок-опера, «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Призрак Оперы», киномюзикл, Норман Джусон, Аллан Паркер, Джоэл Шумахер.

The article is devoted to cinema producer's interpretations of celebrated rock operas and musicals by A. Lloyd-Webber. The author describes movie musicals «Jesus Christ Superstar», «Evita» and «The Phantom of the Opera» as transformations of the author's musical theatrical projects.

*Key words:* Andrew Lloyd-Webber, musical, rock opera, «Jesus Christ Superstar», «Evita», «The Phantom of the Opera», Norman Jewison, Alan Parker, Joel Schumacher.

Одной из приоритетных тенденций, характеризующих развитие музыкального кинематографа на протяжении 1970–2000-х годов, является неуклонное возрастание роли и значения киномюзикала. Как полагают специалисты, художественный потенциал упомянутой жанровой сферы оказался наиболее созвучен мироощущению современной эпохи: «Сейчас настал момент нового воздействия музыки, момент физиологического воздействия, которое очень многое может дать кинематографу. Киномюзикл поэтому представляется... идеальным вариантом современного фильма. Здесь наиболее полно могут быть использованы все средства воздействия на зрителя» (Э. Артемьев); «это наше время: калейдоскопическое, заряженное разнообразными тяготениями. Здесь есть сведение всего к определенному стереотипу, сведение всего в одну таблетку с бесспорным действием. <...> Ведь это... должно быть демократичное произведение, дающее сильное эмоционально-биологическое впечатление» (А. Шнитке; цит. по: [3, 16–17]). С отмеченной актуализацией киномюзикала, несомненно, перекликается и ярко выраженное

главенство центробежности как своеобразной «доминанты» соответствующих жанрово-эволюционных процессов.

Впечатляющий диапазон художественных притязаний киномюзикала 1970–2000-х годов может быть продемонстрирован на различных образцах. Представляется показательным, в частности, сравнение киноэкрананизаций ряда мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, чье творчество принадлежит к вершинным достижениям легкожанрового музыкального театра XX столетия. В числе выдающихся явлений музыкального искусства современности прочно утвердились такие произведения английского мастера, как «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы». Исходя из этого, можно признать закономерным неослабевающий интерес к сочинениям Ллойда-Уэббера со стороны авторитетных кинорежиссеров. Следует напомнить, что на протяжении примерно тридцати лет – с 1973 по 2004 годы – в прокат вышли четыре киноэкрананизации мюзиклов и рок-опер Ллойда-Уэббера («Иисус», «Эвита», «Лики любви», «Призрак Оперы»), был выпущен целый ряд телевизионных и видеоверсий

его музыкально-театральных проектов. Естественно, в исторической перспективе художественная значимость упомянутых интерпретаций может оцениваться по-разному. Кроме того, аналитическое рассмотрение указанных киномюзиков позволяет выявить некоторые примечательные тенденции в развитии данного жанра, а также наиболее перспективные подходы к будущим экранизациям уэбберовских сочинений.

Первый из киномюзиков, о которых пойдет речь, – «Иисус Христос – Суперзвезда», воплощенный на киноэкране канадским режиссером Норманом Джусоном в 1973 году. Названная экранизация изначально задумывалась как антипод нашумевшей бродвейской постановки «Иисуса» – эклектичной, претенциозной, сверх всякой меры эксплуатирующей внешние эффекты. Джусон намеревался, по его словам, бережно воссоздать художественную концепцию авторского тандема (Эндрю Ллойд-Уэббер – Тим Райс), сведя к минимуму сюжетно-драматургические и музыкально-композиционные «отклонения» от оригинала. Фактически же роль авторов прославленной рок-оперы в этой экранизации оказалась едва ли не номинальной, что вызвало у них откровенное неудовольствие (см.: [1; 2, 4]). В частности, специально сочиненная для будущего фильма новая песня «Then We Are Decided» (дуэт Анны и Кайафы) была исключена режиссером из окончательной версии. «Переработанная» оркестровка именитого Андре Превена исчерпывалась преимущественно малозначительными ретушами (хотя необходимость отграничить в этом плане экранизацию от театральной постановки оговаривалась Джусоном заранее). Откровенно разочаровала Ллойда-Уэббера и Райса прямолинейная «актуализация» событий далекого прошлого (почерпнутые из арсенала 1970-х годов униформа и вооружение легионеров Рима, современные танки и штурмовая авиация, которые надвигаются на предателя Иуду, и т. д.; см.: [4]) в манере тогдашних политических репортажей о молодежных «бунтах» или хроник арабо-израильских военных конфликтов.

Главная же проблема заключалась в том, что режиссерская концепция представляла собой некий компромиссный вариант между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение и соответствующую логику сопряжений между «реалистическим» и «условным» планами «единого киноповествования» (термины Л. Березовчук). Как отмечает современный исследователь, «...при

экранизации мюзикал... в качестве места действия была выбрана натура, не потребовавшая никакого преображения, чтобы выглядеть для европейского зрителя экзотически условной, – пустыня и руины храма в Израиле. Помимо этого, в сценарии фильма используется ход, по которому герои евангельских событий – актеры по профессии. Это они разыгрывают в реальных «декорациях» – на натуре – сцены жизни и смерти Иисуса Христа. И по природе киноискусства, в его отличиях от искусства театра, реалистичность натуры – места действия, в котором производились съемки фильма, – начинает преобладать над условностью сценария, расчлененного на музыкально-хореографические эпизоды. В результате актеры, как живые реальные люди, еще раз повторяют события Евангелия» [3, 22].

Особенно уязвимым, по мнению авторов мюзикала, оказался финал рассматриваемой киноверсии: «И вот режиссер в последний раз кричит: «Снято!». Актеры избавляются от исторических костюмов, переодеваясь в современное платье. Мы возвращаемся к автобусу съемочной группы. Но что это? Где же исполнитель главной роли? В последний раз обворачивается Карл Андерсон (исполнитель роли Иуды. – Е.А.), провожая задумчивым взглядом распятого Тэда Нили (исполнителя роли Христа. – Е.А.), и присоединяется к труппе. Автобус уезжает, оставляя Иисуса на кресте...» [8, 318]. Явная двусмысленность, присущая упомянутому финалу, его театральность на грани эпатажа, безусловно, противоречили намерению Ллойда-Уэббера и Райса подчеркнуть неиссякаемый трагический потенциал «вечного» сюжета [8, 319]. Именно поэтому, невзирая на внешний успех фильма «Иисус Христос – Суперзвезда» (он был удостоен ряда престижных кинопремий и номинировался на «Оскар»), композитор и либреттист в дальнейшем гораздо более позитивно оценивали видеофильм 2000 года, запечатлевший постановку Гейл Эдвардс.

Диаметрально противоположным образом складывалась история недавней экранизации «Призрак Оперы», осуществленной американским кинорежиссером Джоэлом Шумахером (2004). Роль композитора в данном проекте выглядела не просто значительной, но приоритетной. Ллойд-Уэббер выступил в качестве продюсера и одного из авторов сценария, преследуя при этом вполне конкретные цели: с необходимой полнотой осветить жизненную предысторию главных героев мюзикала и наметить пути дальнейшего продолжения сюжета (как известно, в этот период композитором уже был задуман сиквел «Призрака Оперы» – мюзикл

«Любовь не умирает никогда»). «Развернутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении, придает произведению Уэббера еще большую стройность и совершенство. Здесь все от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака – единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преображения-перерождения из монстра в Человека и великого сострадания к нему. Эта мысль, конечно, проведена в романе Г. Леруи, соответственно, мюзикле, но чрезвычайно углублена, укрупнена и усиlena в фильме», – полагает отечественный музыковед [10, 41].

Между тем, в результате подобных «углублений» первоначальная концепция мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре», оказалась отягощенной множеством «реалистических» мотивировок и бытовых подробностей. Лишь в малой степени приближаясь к «жизненной правде»<sup>1</sup>, обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской–слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля. Стремление Ллойда-Уэббера и Шумахера к исчерпывающей «понятности» сюжетных перипетий и подчеркнутое внимание к соответствующим «объяснениям» [6; 7] предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

В полном согласии с упомянутой идеей «реалистичности», режиссер насыщает видеоряд разнообразными (порой откровенно избыточными) деталями происходящего, «...вплетая в ткань сюжета все, что происходит за кулисами оперного театра, – штукатуров, реквизиторов, парикмахеров, декораторов, танцоров и певцов» (из интервью Шумахера накануне мировой премьеры фильма; цит. по: [7]). При этом отмеченное «изобилие», равно как и дидактически наглядная «синхронность кадров, движений, жестов с звучащей музыкой» [10, 41], отнюдь не всегда обусловлено логикой музыкально-драматургического развития, что представляется крайне желательным для киномюзикла. Режиссер, скрупулезно «илюстрирующий» разнообразные хитросплетения сюжета, умудряется отодвинуть на периферию не только заведомое большинство новых музыкальных эпизодов, сочиненных

<sup>1</sup> Как справедливо замечает один из рецензентов, иллюзорность такого приближения более чем предсказуема: ведь фильм создан «...на основе мюзикла, который, о свою очередь, поставлен на основе книги... про театр» [9].

Ллойдом-Уэббером специально для фильма, но даже некоторые признанные «хиты» (например, октет «Примадонна» из финала 1 действия).

Более продуктивным оказался подход к экранизации рок-музикла «Эвита», предложенный британским режиссером Аланом Паркером (1996). С одной стороны, Паркер стремился в полной мере сохранить и развить социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральной версии «Эвиты», с другой, – отстаивал трактовку будущего фильма как психологической драмы с «оченьенным политическим сюжетом», выдержанной в «строгом драматическом» ключе. Декларируемый режиссером принцип максимальной достоверности и убедительности («Нужно, чтобы это оставалось реалистичным и правдивым на экране») предопределил особую роль объективного тона в сценарном повествовании. Расстановка же эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многообразному и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов: «То, что фильм строится на музыке, представляется сегодня совершенно естественным, поскольку с внедрением MTV выросло целое поколение, с которым следует общаться через музыку и картинки» (цит. по: [5, 41]). Страгая упорядоченность и логическая закономерность музыкальной драматургии способствовали усилиению эмоционального воздействия на аудиторию целого ряда эпизодов, переосмысленных и переработанных Ллойдом-Уэббером и Райсом (например, «Requiem for Evita», «Another Suitcase in Another Hall» и др.).

Разумеется, повышенное внимание к музыкальному ряду отнюдь не равнозначно индифферентному отношению к словесному тексту. Показательна, в частности, коренная переработка песни «The Lady's Got Potential», осуществленная композитором и либреттистом по инициативе Паркера. Лаконичный и беспощадно меткий «политический репортаж», облеченный в оригинальную художественную форму, органично сочетается с нервной пульсацией рок-н-ролла (вокальная партия) и агрессивным напором маршевой ритмики (партия оркестра). При этом «...динамика, присущая музыкальному началу... активно влияет на временную организацию экранного изображения» [3, 12], что органически свойственно киномюзиклу и предопределяет безусловную убедительность композиционного решения данного музыкального номера «в духе видеоклипа». Впрочем, аналогичная «клиповость» заведомо присутствует в некоторых эпизодах театральной версии «Эвиты», благодаря чему режиссер соответствующим образом выстраивает визуальный ряд без каких-либо изменений в ряде

музыкальном. В качестве показательного примера можно упомянуть номер «Rainbow High», на протяжении которого калейдоскопическая смена кадров подчинена подобным же чередованиям разнохарактерных музыкальных фраз.

Значимость музыкального ряда в киноверсии «Эвиты» наглядно подтверждается кульмиационной ролью, отводимой песне «You Must Love Me». Эта песня, созданная Ллойдом-Уэббером и Райсом специально для фильма, знаменует собой позитивное жизнеутверждающее разрешение трагедийных сюжетных коллизий. По замыслу режиссера, перед лицом неминуемо приближающейся смерти главная героиня открывает для себя единственную ценность человеческого существования – Любовь. Комментируя данную сцену киномюзикла, Ллойд-Уэббер подчеркивал: «Эва умирает, и она знает об этом. Одна из причин, почему она говорит: “Ты должен любить меня”, – это отчаяние. И она повторяет: “Ты должен любить меня, потому что ты всегда должен был любить меня”. Здесь за игрой слов, которые написал Тим Райс, скрывается большой смысл» (цит. по: [5, 41]). Убедительность данного художественного решения была подтверждена и Американской академией киноискусства, удостоившей в 1997 году песню «You Must Love Me» специального «Оскара» в номинации «Original Song» (песня, сочиненная для кинофильма).

Подытоживая сказанное, представляется необходимым заметить, что каждый из упомянутых киномюзиков явственно корреспондирует с приоритетными тенденциями музыкального кинематографа определенного десятилетия. К примеру, в фильме «Иисус Христос – Суперзвезда» запечатлелись «эксперименты в стиле рок», характерные для соответствующих экранизаций 1970-х годов (достаточно упомянуть «Томми» К. Рассела, «Волосы» М. Формана, «Стену» А. Паркера и др.)<sup>2</sup>. «Призрак Оперы» – своеобразный «шаг навстречу» голливудскому музыкальному кинематографу рубежа XX–XXI веков – стал наглядным подтверждением ощущимого кризиса, переживаемого жанром мюзикла в наши дни. Фильм «Эвита» продемонстрировал весьма плодотворное преломление некоторых особенностей историко-биографического кинематографа 1990-х годов (так называемых «байопиков»), etc.

Вместе с тем, и сегодня творчество Эндрю Ллойда-Уэббера представляет собой благодатный материал для кинематографических интерпретаций. Допустимо предположить дальнейшее возрастание их количества и появление новых, оригинальных трактовок, переосмысливающих не только знаменитые сочинения Ллойда-Уэббера, о которых шла речь выше, но и менее известные проекты, чьи художественные достоинства пока еще не обрели подлинно убедительного воплощения на киноэкране.

### ЛИТЕРАТУРА

1. [Без подписи.] «Иисус Христос – Суперзвезда» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.timrice.narod.ru/2455.html>.
2. [Без подписи.] Музыкальное кино идет в наступление [о «Призраке Оперы» Дж. Шумахера] // Фильм. – 2004. – № 12. – С. 2–6.
3. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003.
4. Ботев А. Римейк Библии [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ekranka.ru/?id=f1222>.
5. Евдокимов А. Великолепный британец [об Э. Ллойде-Уэббере] // Медведь. – 1997. – № 5. – С. 37–41.
6. Елена ди Венериа. The Phantom of the Opera: Сравнение фильма Шумахера и мюзикла Уэббера [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.operaghost.ru/m\\_m\\_webber\\_retz.html](http://www.operaghost.ru/m_m_webber_retz.html).
7. Кузнецова М. «Призрак Оперы» [о фильме Дж. Шумахера] [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html>.
8. Опрышко Е. «Иисус Христос – Суперзвезда» // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 303–386.
9. Petroo. Поющие в катакомбах [о фильме Дж. Шумахера «Призрак Оперы»] [Электронный ресурс]. – URL: [http://sqd.ru/movies/musical/the\\_phantom\\_of\\_the\\_opera](http://sqd.ru/movies/musical/the_phantom_of_the_opera).
10. Полупан Е. Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета: сб. статей / ред.-сост. И. П. Дабаева, А. М. Цукер. – Ростов-н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 40–51.
11. Ханиш М. О песнях под дождем. – М.: Радуга, 1984.

<sup>2</sup> Вот почему трудно согласиться с М. Ханишем, который полагает, что фильм Н. Джусона, «...снискав большой успех у публики, не оказал, однако, никакого влияния на развитие киномюзикла в целом» [11, 13].

**T. Shak, Ю. Цицишвили**

## **МУЗЫКА ИГОРЯ КОРНЕЛЮКА В ЖАНРЕ ЭКРАНИЗАЦИИ**

**T. Shak, Y. Tsitsishvili**

### **MUSIC BY I. KORNELYUK IN THE GENRE OF THE SCREEN ADAPTATION**

В статье рассматриваются особенности музыки композитора И. Корнелюка в жанре экранизации. В ходе анализа звуковой партитуры кинопроизведений по романам Ф. Достоевского и М. Булгакова выявляются различные принципы реализации драматургического процесса.

**Ключевые слова:** кинокомпозитор, лейттематизм, музыка кино, музыкальная драматургия, принцип монотематизма, экранизация.

The article examines the features of music by I. Kornelyuk in genre of screen adaptation. In the train of the analysis of sound score to serial films on novels by F. Dostoevsky and M. Bulgakov various principles of realization for the dramaturgical process are identified.

**Key words:** film composer, leit-thematism, film music, dramaturgy of music, monothematism principle, screen adaptation.

**С**равнивая экранизации двух грандиозных романов русской литературы – «Идиот» Федора Достоевского и «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, – нужно отметить не только мастерство и смелость режиссера Владимира Бортко, но и заслугу композитора Игоря Корнелюка, звуковые решения партитуры которого во многом способствовали воплощению философской глубины и сложной полифонической структуры этих романов.

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей киномузыки И. Корнелюка как составляющей драматургического процесса в жанре экранизации романов Ф. Достоевского и М. Булгакова.

Центральная идея романа Достоевского «Идиот» – «изобразить вполне прекрасного человека» [2, 251] – во многом предопределила музыкальную драматургию одноименного многосерийного художественного фильма (Россия, 2003, режиссер В. Бортко, композитор И. Корнелюк). Главенство центрального персонажа – князя Мышкина, сквозь призму восприятия которого разворачивается сложная фабула романа, – привело в экранизации к главенству одной музыкальной темы. На ее интонационной основе композитором создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и музыкальной монодраматургии.

Термин «одноэлементная драматургия (монахроматия)», как известно, был предложен В. Бобровским [1, 61]. Используя этот термин применительно к музыке в медиатексте, подчеркнем, что монодраматургия основывается

на одной, так называемой «драматургической» теме – ключевой, главной в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражается идея фильма.

Так, весь музыкальный материал, звучащий в экранизации романа «Идиот» режиссера В. Бортко, вытекает из темы, которую условно можно назвать *темой судьбы*, – она впервые появляется в титрах к первой серии. Перед ее началом слышна мерная пульсация литавр, которая первоначально воспринимается как вступление, настраивающее на определенный характер музыки, но по мере развития сюжета становится понятно, что литавры играют роль своего рода лейттембра рока, предзнаменования (огромная роль им отведена в 4 и 10 сериях фильма – завязке и развязке соответственно). Основная тема лирико-драматического плана соткана из повторяющихся нисходящих секундовых интонаций, ламентозный характер которых подчеркнут гармонией: цепью неприготовленных задержаний к тонике и субдоминанте, отклонением в субдоминанту (1–4 такты).

На протяжении всех 10 серий *тема судьбы*, звучащая в титрах, погружает зрителя в атмосферу Петербурга XIX века, Петербурга Достоевского. Таким образом, музыка имеет глубокий смысловой подтекст, ведь на экране еще не разворачивается действие, но зритель уже находится в определенном эмоциональном состоянии. Умелое использование музыкально-выразительного потенциала основной темы, применяемого в зависимости от контекста и авторского замысла, – это мощный инструмент воздействия. С помощью *темы судьбы*

сосредоточивается внимание зрителя на той или иной фразе, которая должна быть вычленена из общего контекста, поскольку имеет особое значение в драматургии произведения. Так, например, происходит в 1 серии (00:05:09) на словах Тоцкого: «...Вы видите перед собой человека, который в свое время слишком увлекся страстью». Зазвучавшая впервые после титров основная тема не случайно перетекает в следующую сцену – характеристику душевных терзаний Настасьи Филипповны. Еще один пример подобной концентрации внимания зрителя при помощи музыки – это момент первой встречи Настасьи Филипповны и князя Мышкина во 2 серии. Тема судьбы начинает звучать на словах «Я как будто Вас где-то видела...», подчеркивая тем самым зарождение, завязку любовной линии романа.

Возможна и концентрация внимания зрителя на том или ином предмете, например, ноже в 4 серии: звучание литавр (лейттембр рока) и 4 тактов основной темы в момент, когда Мышкин видит на столе садовый нож, которым после и будет убита Настасья Филипповна (00:30:53).

Равным образом тема судьбы «озвучивает» бессловесные монологи героев – Мышкин стоит под окнами квартиры Настасьи Филипповны в 3 серии (00:50:28), при этом музыка передает тоску, глубокие переживания князя.

Тема судьбы выступает и как предвестник событий, которые произойдут в дальнейшем. Неоднократное проведение одного и того же элемента темы судьбы создает определенное психологическое состояние – ощущение «замкнутого круга», неизбежности. К примеру, на протяжении диалога Мышкина и Рогожина в 4 серии (00:34:59) первый элемент темы проводится дважды; когда Мышкин читает письма Настасьи Филипповны к Аглае в 8 серии (00:02:12), тема представлена только первым элементом, звучат восходящие секвенции, построенные на нем, одна и та же фраза повторяется три раза.

Тема судьбы дается в развитии, следя за изменением сюжета и психологического состояния действующих лиц. В заключительных титрах 1 серии (00:59:28) тема проводится с изменением. Благодаря отсутствию партии литавр и более медленному темпу, с одной стороны, создается ощущение прозрачности звучания, с другой, – характер музыки становится несколько затаенным. Тема судьбы в заключительных титрах подводит итог, предвещая развитие и обострение дальнейшего действия.

Еще одним приемом развития темы судьбы можно назвать варьирование ее интонаций. В момент первой встречи Рогожина и Мышкина

в поезде, когда князь впервые слышит о Настасье Филипповне, рассказ Парфена сопровождает музыка, сотканная из секундовых интонаций темы судьбы: три восходящие секвенции первого элемента темы суммируются, а потом последовательно «спускаются вниз» (1 серия, 00:18:17). Музыка создает звуковое оформление рассказа Рогожина, придает ему лирический тон с оттенком трагедийности.

Тема судьбы становится определяющей для фильма в целом, его эмоционального тонаса, в ней заключены суть концепции и стержень сюжета. Это квинтэссенция, зерно всего последующего, поскольку на вычленении отдельных элементов темы судьбы и их жанровой трансформации строятся дальнейшие музыкальные события фильма.

Весь музыкальный материал фильма можно разделить на две группы: 1) тема судьбы и ее вариационное развитие; 2) ряд производных от нее тем (Мышкина, встречи, надежды, наваждения), основанных на вариантических преобразованиях ключевых интонаций, но при этом обладающих относительной самостоятельностью. Рассмотрим указанный тематизм несколько подробнее.

Тема Мышкина, появляющаяся впервые в 1 серии (00:12:54), – это, по сути, вторая часть основной темы, преобразованная в некое подобие хорала: длинные задержанные ноты у струнных, септовые и секундовые интонации, полифонический склад, строгость, стройность изложения. Привлечение таких музыкально-выразительных средств позволяет провести параллель с музыкой И. С. Баха, образ князя Мышкина трактуется как глубокий, сложный, многогранный, трагический.

Тема встречи и тема надежды – две полярные темы, связанные с любовными линиями романа (князь Мышкин – Настасья Филипповна, князь Мышкин – Аглай Епанчина). Они также вырастают из темы судьбы. Настасья Филипповна приходит в дом Иволгиных, где и происходит ее первая встреча с Мышкиным. Резко врывается глиссандо струнных к III ступени мажора, что дает ощущение внезапно ворвавшегося луча света; музыка, сотканная из секундовых интонаций основной темы, переходит, трансформируется в уже знакомый характер звучания (2 серия, 00:30:10). Все это производит сначала эффект неожиданности, ассоциируется с удивлением, трепетным ожиданием, а затем, в момент возвращения к теме судьбы, – с обреченностью. Подобным образом происходит и развитие темы надежды. Она начинается восходящим одноголосным ходом виолончели на piano. Постепенно добавляются

другие струнные, далее духовые, тема звучит пронзительно, очень страстно. Преобладают восходящие квинтовые, сектовые интонации, переклички голосов, секвенционное развитие, опять же переходящее в основную тему (6 серия, 00:32:42). Трепет, надежда, смешанное чувство радости и грусти, – вот ассоциации, которые рождает эта тема.

Намеренным искажением темы судьбы достигается эффект нарастающего смятения, страха в 4 серии (*тема наваждения*): вводятся новые элементы, звучит одноголосная реплика виолончели в низком регистре, которая переходит в основную тему в искаженном, даже пугающем виде. Отрывистый пунктирный ритм у труб (расширяется состав оркестра, до этого момента в фильме использовались только струнные), резкое звучание *tutti*, интонирующего отдельные фразы, устремленность к кульминации (00:42:52) – все это создает эффект психологической надломленности, усиливает эмоциональный накал повествования.

Анализ экranизации романа «Идиот» позволяет предположить, что раскрытие идейного замысла неразрывно связано с применением музыкально-выразительных средств, т. е. с работой режиссера и композитора в тесном со-творчестве. Тонкий вкус и глубина таланта Игоря Корнелюка позволили создать удивительно многогранную, овеянную искренностью и трагическим лиризмом драматургическую тему, на основе которой создаются производные тематические варианты.

Иной подход к работе с музыкальным материалом используют режиссер В. Бортко и композитор И. Корнелюк в экranизации романа «Мастер и Маргарита» (Россия, 2005).

Разветвленная сюжетная фабула романа М. Булгакова потребовала развития в фильме, а следовательно, и в его музыкальной составляющей, трех тесно взаимосвязанных и переплетающихся образно-драматургических линий:

1. Философской – Иешуа, Понтий Пилат, Мастер.
2. Лирической – Мастер и Маргарита.
3. Инфернальной – Воланд и его свита.

Каждая из линий представлена следующими лейттемами:

Тематизм указанных сфер пребывает во взаимодействии, при этом ключевой музыкальной темой и интонационным источником последующих тематических образований служит тема фуги, с которой начинается увертюра к каждой серии фильма. Это сдержанно-сосредоточенная тема в стиле церковной хоровой музыки, скорее католической, нежели православной традиции. В основе мотива – исходящее поступенное движение в миноре от III к I ступени с последующей восходящей секвенцией на основе того же мотива, но данного в обращении. Развиваясь имитационно (как экспозиция фуги), тема проходит у различных групп хора, расширяя диапазон и завоевывая акустическое пространство, создавая впечатление нарастающей экспрессии, неотвратимости. Эта тема станет лейтмотивной характеристикой Иешуа.

*Лейттема Понтия Пилата* образована из двух элементов – ускоряющегося назойливого повторения одного тона (III ступень минора) с последующим опеванием-группетто и остановкой на доминанте, что ассоциируется с переживаемым состоянием безысходности и наваждения, с концентрацией, до стука в висках, на одной навязчивой мысли.

*Лейттема Мастера* производна от темы Иешуа. Мелодия, звучащая в медленном темпе в миноре, построена на скрытом двухголосии, верхний голос которого в завуалированном виде излагает основной мотив «хоровой» темы увертюры (поступенное движение от I к III ступени). Смещение акцента за счет синкопы с паузой вместо сильной доли привносит в тему черты внутреннего конфликта, неразрешенности.

Таким образом, темы, представляющие философскую линию, обнаруживают интонационное родство – на основе опоры или обыгрывания III ступени минора (посредством опевания либо поступенного движения) и секвенционного развития.

Связующим звеном между философской, лирической и инфернальной сферами служит лейттема загадки. Она появляется в напряженные моменты действия, пронизывая весь фильм. Тема проходит в разных тембровых, темповых и динамических вариантах, звучит то насмешкой, то предостережением, то

Философская	Лирическая	Инфернальная
Лейттемы 1. «Иешуа» 2. «Понтий Пилата» 3. «Мастера»	Лейттемы 1. «Любви Мастера и Маргариты» 2. «Маргариты»	Лейттемы 1. «Загадки» 2. «Воланда» 3. «Бесовщины»
Лейттемы: 1. «Маргариты-ведьмы» 2. «Волшебства»		

открытым вызовом. Так, различия в смысловой трактовке этой темы мы можем видеть уже в первой сцене (на Патриарших прудах), где внезапно появившийся Воланд в беседе с Берлиозом и Бездомным предрекает скорую смерть Берлиоза: «Аннушка уже пролила масло!». Здесь в основе темы – тот же поступенно-трехзвукный мотив с опорой на III ступень минора и характерным (как удары хлыста) ритмом.

*Лейттемы Воланда* и его свиты представлены двумя тематическими элементами, на которые накладывается повторяющийся мотив из *лейттемы загадки*. Первый – собственно мотив Воланда – основан на монотонном повторении одного звука в низком регистре (сходный прием с *лейттемой Понтия Пилата*), что роднит названный мотив с жанром хорала. В качестве тембрового решения композитор избирает мужской хор; это усугубляет ощущение неотвратимости, рока, инфернальности. Второй элемент – нисходящее хроматическое движение. Вместе они образуют *лейттему бесовицыны*, жанровая трансформация которой (вальс) произойдет в кульминационной сцене бала у Сатаны.

Лирическая линия представлена двумя взаимосвязанными темами: *любви* и *Маргариты*. Очевидна производность эмоционально сдержанной *лейттемы любви* от предыдущих тем (*Мастера*, *Иешуа*, *загадки*) благодаря опоре на терцовый тон (его обыгрыванию) и фригийский оборот в гармонии. А тревожное повторение малосекундовой интонации в печально-лирической теме *Маргариты* роднит ее с *лейттемой загадки*.

Образ Маргариты, в отличие от Мастера, обрисован комплексом тематических образований. Это не случайно и связано с теми изменениями, которые происходят в Маргарите, – от преданно-влюбленной женщины до ведьмы, королевы на балу у Сатаны, а затем вновь прежней Маргариты.

Тематический комплекс *Маргариты-ведьмы* образно связан с драматургической линией Воланда и его свиты, интонационно же опирается на *лейттемы Мастера* и *загадки*. *Лейттема волшества* включает начальную интонацию темы увертуры (поступенный ход III–I в миноре). Наряду с интонационным родством, заметны образные различия этих тем, обусловленные сменой темпа, метроритма (триоли) и характерностью гармонии: например, оборотов одноименного (T – d) и параллельного (t – VI<sub>moll</sub>) мажоро-минора.

Подводя итог, отметим, что музыка, написанная И. Корнелюком, показывает его талант композитора-мелодиста и музыкального дра-

матурга. Три сюжетно-драматургические линии романа нашли отражение в сложной лейтмотивной системе, формирующемся на основе одной интонационной ячейки – через интонационное родство тем – в музыкальной композиции. Появившись в увертуре и закрепившись за образом Иешуа, инициальный мотив (обыгрывание III ступени минора при помощи поступенного движения или опевания) проникает в лейттемы *Мастера*, *Понтия Пилата*, *загадки*, *любви*, *Маргариты*, а интонационное смыкание контрастных образных сфер – лирической и инфернальной – происходит через комплекс тем *Маргариты-ведьмы*.

Необходимо подчеркнуть, что указанные лейттемы не всегда строго закреплены за конкретными героями. Они встречаются и в сценах с другими персонажами, создавая смысловые арки между разными драматургическими линиями. Так, например, в сцене появления Мастера в палате Бездомного звучит феерический вальс, который станет музыкальной основой для кульминации линии Воланда (сцена бала). В сценах, когда Понтий Пилат видит сон или приказывает убить Иуду, появляется тема *Мастера*. В эпизоде с Бездомным на Патриарших прудах тема Мастера переходит в тему Иешуа. Когда Бездомный узнает о смерти Мастера, звучит тема *Маргариты*. Сюжетные линии настолько переплетены в романе, что их нельзя рассматривать в отдельности. Они взаимосвязаны между собой, дополняют и происходят друг из друга, как и музыкальный тематизм фильма.

Кроме системы лейттем, основанных на принципе монотематизма, в музыке фильма есть и другие сквозные элементы, главные из которых – тембровая драматургия (например, хор как лейттембр Иешуа, флейта как лейттембр Маргариты) и характеристика через жанр. Сквозным жанром можно считать вальс. Это трансформированная тема *бесовицыны*, появляющаяся и в сцене с Мастером, и на балу Воланда, и в сцене превращения Маргариты в ведьму, а также цитата вальса И. Штрауса (сцена в варьете).

Итак, музыкальная составляющая данной экранизации, действуя в ансамбле компонентов медиатекста, выражает драматургическую концепцию фильма через лейтмотивную систему, организованную на основе принципа монотематизма. Общий конструктивный элемент, выраженный типовой мелодической интонацией, объединяет лейттемы, презентирующие разные образно-драматургические линии, в соответствии с раскрытием идеального замысла экранизации.

Как известно, одна из главных проблем экрализации – это создание кинопроизведения, верного духу литературного первоисточника, а также адаптация выразительных средств одного вида искусства (литературы) к другому (кинематограф). Сложность работы кинокомпозитора в жанре экрализации заключается в одновременном влиянии двух факторов: необходимости учитывать специфику литературного первоисточника – с одной стороны, и режиссерского замысла – с другой.

На примере рассмотренных экрализаций, музыка для которых написана И. Корнелюком, можно наблюдать, как композитор применяет принципиально различные подходы к реализации драматургического процесса в произведениях Ф. Достоевского и М. Булгакова. Так, в «Идиоте» специфика прозы Достоевского приводит к главенству одной драматургической

музыкальной темы, на интонационной основе которой создаются производные тематические варианты, организованные в систему по принципу монотематизма и музыкальной монодраматургии. В «Мастере и Маргарите» по Булгакову три сюжетно-драматургические линии романа находят отражение в сложной лейтмотивной системе, выстроенной через интонационное родство тем.

В заключение приведем цитату Николая Каратникова, который определил роль кино композитора в творческом процессе следующим образом: «Композитор, работающий в кино, должен уметь перевоплощаться, стараться остро и тонко чувствовать природу и специфику режиссерского замысла. Итогом такой работы должно быть целостное произведение» [3, 131]. Работы И. Корнеля в кино подтверждают эту мысль.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. – М.: Музыка, 1978.
2. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972. – Т. 28. – Ч. 2.
3. Каратников Н. По принципу береговой линии // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 127–133.

# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

---

---

**Андрющенко Елена Юрьевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Andruschenko Elena** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of Musical Management Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*cats-andru@yandex.ru*

**Гребнева Ирина Викторовна** – преподаватель, заведующая струнно-смычковым отделом Харьковской средней специальной музыкальной школы-интерната

**Grebneva Irina** – lecturer, Head of the string instruments section of the Kharkov special musical secondary boarding-school

*yargrebnev@mail.ru*

**Дорошенко Алиса Васильевна** – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Doroshenko Alice** – student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)  
*lisichka.doroshenko@yandex.ru*

**Жабинский Константин Анатольевич** – старший библиограф, преподаватель кафедры баяна и аккордеона Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Zhabinsky Konstantin** – Senior librarian, lecturer of Bajan and accordion Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*bibliocons@mail.ru*

**Калошина Галина Евгеньевна** – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Kaloshina Galina** – Honoured Worker of the All-Russian Musical Society, Candidate of Art Studies, Professor of History of Music Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

**Караманова Марина Леонидовна** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Karamanova Marina** – postgraduate course student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*karaman86@yandex.ru*

**Клиничева Елена Мухарбековна** – заслуженная артистка России, профессор кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, главный хормейстер Ростовского государственного музыкального театра

**Klinicheva Elena** – Honoured Artist of Russian Federation, Professor of Choral conducting Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy), Principal Chorus Master of the Rostov State Opera and Ballet Theatre

*klnchv@mail.ru*

**Кондратьева (Киценко) Татьяна Сергеевна** – аспирант Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкальной школы № 6 им. Н. В. Лысенко

**Kondrat'yeva (Kitsenko) Tatyana** – postgraduate student of the Kharkov National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky, lecturer of musical-theoretical disciplines of Music school № 6 named by N. V. Lysenko

*ki-tanya@mail.ru*

**Лубянная Елена Владимировна** – соискатель, концертмейстер кафедры эстрадно-джазовой музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Lubyannaya Elena** – applicant for the degree of Candidate of Art Studies, accompanist of Pop-jazz music Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*mselen@mail.ru*

**Мовчан Вера Александровна** – аспирант Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского

**Movchan Vera** – postgraduate student of the Kharkov National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky

*verachan@rambler.ru*

**Овчинникова Татьяна Константиновна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Ovchinnikova Tatyana** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of Choral conducting Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*tatova@mail.ru*

**Предоляк Анна Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств

**Predolyak Anna** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of Musical Media Technologies Department of the Krasnodar State University of Culture and Arts

*aapkras@mail.ru*

**Тихонравова Анна Валерьевна** – соискатель Харьковской государственной академии культуры

**Tykhonravova Anna** – applicant for the degree of Candidate of Art Studies of the Kharkov State Academy of culture

*tihonravov@yahoo.com*

**Уринсон Евгений Григорьевич (1936–1994)** – доцент кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

**Urinson Evgeniy (1936–1994)** – Associate Professor of Theory of Music and Composition Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire

**Франтова Татьяна Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова  
**Frantova Tatyana** – Doctor of Art Studies, Professor of Theory of Music and Composition Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*tandim75@mail.ru*

**Цицишвили Юлия Григорьевна** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств  
**Tsitsishvili Yulia** – Candidate of Art Studies, lecturer of Musical Media Technologies Department of the Krasnodar State University of Culture and Arts

*youliya82@mail.ru*

**Чаленко Наталья Викторовна** – старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова  
**Chalenko Natalya** – Senior lecturer of Theory of Music and Composition Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*chalenko@list.ru*

**Черкесова Айна Аджисламовна** – магистрант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова  
**Cherkesova Ayna** – magistrant of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

*aynanai@bk.ru*

**Шак Татьяна Федоровна** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств  
**Shak Tatyana** – Doctor of Art Studies, Professor, Head of Musical Media Technologies Department of the Krasnodar State University of Culture and Arts

*shaktat@yandex.ru*

# **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ**

## **Оформление статьи**

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, межстрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объем статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ....] или [курсив мой. – ....]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

## **Составление аннотации**

Объем от 100 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5–10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

## **Составление сведений об авторе**

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

- а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;
- б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, дается только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

## **Оформление Списка литературы и References**

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных публикаций необходимо указывать общий объем страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нем или нет иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте <http://www.translit.ru/> можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

## **Порядок рассмотрения и публикации статьи**

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.

2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.

3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется независимому рецензенту – специалисту в данной области.

4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.

5. Научное редактирование.

6. Верстка статьи.

7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

## **Правила рецензирования статей**

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.

2. Рецензент получает безличностный вариант статьи, без указания фамилии автора(ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).

3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степени обоснованности положений, выводов и заключений, изложенных в статье, их достоверности и новизны. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.

4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент дает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.

5. Автор(ы) получает(ют) копию рецензии без указания личности рецензента.