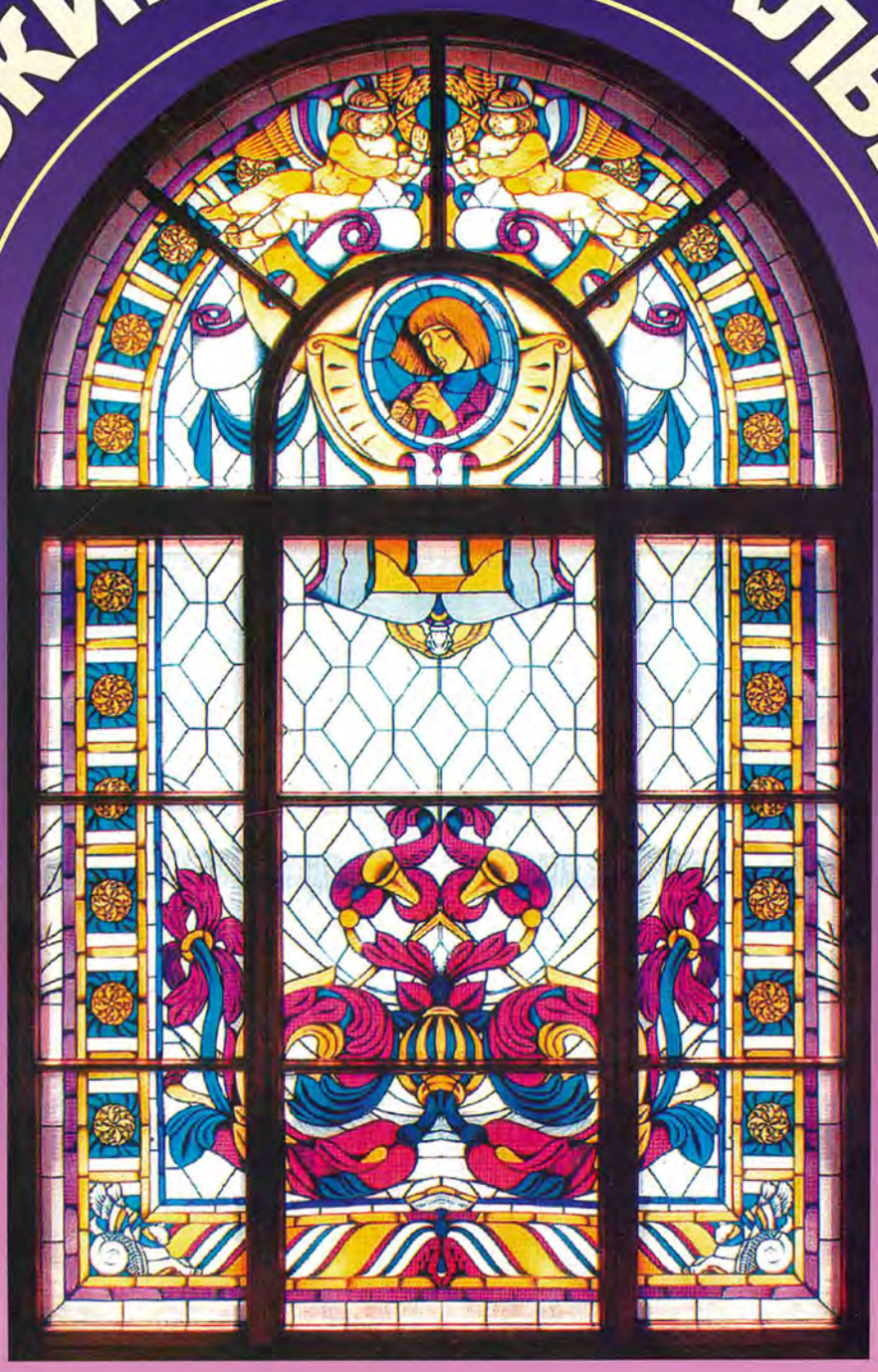
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2016 `2 (23)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2016’2 (23)

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Проблемы музыкального театра

Исполнительское искусство

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор – Наянова Влада Евгеньевна, старший преподаватель

Редактор-корректор – Жабинский Константин Анатольевич, старший библиограф

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна, кандидат экономических наук

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Н. И. Ефимова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Холопова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, канд. иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, доктор (PhD), проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, доктор (PhD), проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, doctor of philosophy, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, doctor of FA, проф. (Молдова)

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доцент. Обложка А. А. Селицкий
Верстка В. А. Козяков

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23
e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 30.06.2016. 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

Все архивные комплекты Южно-Российского музыкального альманаха также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).
Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2016'2 (23)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766

Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire

The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

Editor in chief, Manager – Elena Andruschenko, PhD in Art Studies, Associate Professor

Executive Editor – Vlada Nayanova, Senior lecturer

Proofreader – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

Members of the Editorial Board:
Polina Volkova, Grand PhD in Art Studies, Grand PhD in Philosophy, PhD in Philological Studies, Professor (Russia)
Andrey Denisov, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Shak, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Irina Dabayeva, PhD in Art Studies, Associate Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Giuliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Belarus)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Studies, Professor (Ukraine)
Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophy, Professor (Azerbaijan)
Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Moldova)

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

The mailing address of the editorial board: 23 Budyonnovsky av., Rostov-on-Don, Russia. Postal Code in Russia: 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

IN THE ISSUE:

Music culture of the South Russia

Problems of musical studies

Problems of musical theatre

Performing art

Foreshortenings of popular music culture

Subscription index П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

О. Лаптева. «Русские картинки» М. Фуксмана – «экспериментальный» опус для оркестра народных инструментов 5
O. Lapteva. «Russian Pictures» by M. Fuksman as the «experimental» opus for orchestra of folk Russian instruments (a foreshortening of performing art)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

А. Денисов. О соотношении «цитата–контекст» в музыкальном произведении 13
A. Denisov. About the correlating «quotation–context» in a musical work

М. Оболенская. Ценностный подход в музыке: опыт разработки методики 22
M. Obolenskaya. A value approach to music: the trial of method working out

А. Аймаканова. «Музыка будущего» в представлении Ф. Листа: дорога за горизонт 28
A. Aymakanova. «Music of the Future» in the view of F. Liszt: a way beyond the horizon

И. Дабаева. Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX–XX веков 33
I. Dabaeva. The genre models of Russian sacred concert on the boundary of the XIX–XXth centuries

И. Яковлева. Образ Москвы в опере «Война и мир» С. Прокофьева 38
I. Yakovleva. The image of Moscow in the opera «Peace and War» by S. Prokofiev

О. Александрова. Музыка Г. Свиридова как объект смыслопостижения 43
O. Aleksandrova. G. Sviridov's music as an object of sense comprehending

П. Белик. Симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина: к проблеме жанрового синтеза 50
P. Belik. Symphony-action «The Chimes» by V. Gavrilin: towards the problem of genre synthesis

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Д. Биккулова. «Кармен» Ж. Бизе в постановке Театра музыкальной драмы как образец режиссёрских новаций в оперном искусстве начала XX века 56
D. Bikkulova. «Carmen» by G. Bizet in the Theatre of Musical Drama staging as an example of directing innovations in opera art of the early XXth century

Е. Кисеева. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века 62
E. Kiseeva. Formation of the minimalist artistic principles in the creative work by composers and choreographers (the second half of the XXth century)

А. Чепинога. «Идея» («сверхзадача») как инструмент режиссёрского анализа оперной партитуры 69
A. Chepinoga. «The idea» («the most important task») as the instrument of the opera score producer's analysis

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

И. Хрулева. Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории 76
I. Khruleva. Bernardo Mengozzi and «La Methode de chant…» of Paris Conservatoire

А. Коротина. Концертмейстерская деятельность С. Прокофьева (1908–1918 гг.) 81
A. Korotina. On the activities of S. Prokofiev-accompanist (1908–1918)

Н. Мещерякова. Ольга Донцова – певица, педагог, просветитель 87
N. Mescheryakova. Olga Dontsova as the singer, pedagogue, enlightener

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

Е. Андрущенко. Мюзикл в отечественной музыкальной науке:
терминологические «оппозиции» 1970-х годов 94
E. Andruschenko. Musical in the musicology of our country:
the terminological «oppositions» of the 1970s

Правила оформления и публикации статей 101

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

О. Н. ЛАПТЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«РУССКИЕ КАРТИНКИ» М. ФУКСМАНА – «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» ОПУС ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ)

Обогащение академического репертуара для оркестров народных инструментов в наши дни представляется важной и насущной задачей. С одной стороны, отечественное оркестровое исполнительство, преодолевшее затяжной кризис 1980–1990-х годов, сейчас пребывает на подъёме. В связи с этим, современные коллективы нуждаются в пополнении репертуара – не только путём расширения перечня высокоталантливых аранжировок классических произведений, но и благодаря созданию новых оригинальных опусов. Следует заметить, что давнее предубеждение отечественных композиторов-«академистов» по поводу художественных достоинств народно-инструментальной музыки уже фактически преодолено – убедительным тому доказательством служат сочинения С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, Р. Леденёва, Е. Подгайца и других выдающихся мастеров XX – начала XXI столетий. Речь идет, таким образом, о проявлении активной заинтересованности, способствующей композиторским поискам в данной сфере, о творческой инициативе музыкантов-исполнителей. С другой стороны, в свете указанных поисков более рельефно воспринимаются общие перспективы развития русского народного оркестра, соответствующего арсенала выразительных средств и т. п.

Значительный интерес вызывает, в частности, обновление оркестрового репертуара с «нетрадиционных» позиций. Речь идет о произведениях, которые изначально ориентируются на контекст «...Новой музыки... включающей в себя структуралистский “второй авангард” (П. Булез, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж), культурологический постмодерн “на конец времени” (отчасти А. Пуссёр, Л. Берио, А. Шнитке, А. Пярт, В. Сильвестров) и “естественнонаучную” традицию (французская “спектральная школа”, поздний В. Тарнопольский)...», а также другими тенденциями, «генетически преемственными» каждому из упомянутых направлений [4, с. 35]. К числу донских композиторов, активно осваивающих «консервативную» сферу народно-оркестрового творчества в подобном ракурсе, принадлежит Михаил Фуксман (род. 1964) – автор целого ряда «экспериментальных» опусов 2000–2010-х годов[1]. Созданные им произведения: Концерт для фортепиано с оркестром народных инструментов, Фантазия «Ростов-город», «Композиторы без галстуков, или Насыщенная ночь накануне экзамена», «Последнее прости» для домры с оркестром, сюита «Интертанционал» для скрипки с оркестром, «A prima vista» для фортепиано с оркестром, диптих «Русские картинки» для сопрано, баса, народного хора и оркестра – с успехом исполнялись оркестром «Дон» Ростовской филармонии и оркестром Ростовской консерватории не только на концертных площадках города, но и за пределами нашего региона[2].

Об оригинальном подходе М. Фуксмана к народно-оркестровым средствам выразительности следует сказать особо. По словам композитора, он стремится «...доказать, что народный оркестр может играть сложную, достаточно современно звучащую музыку»; исходя из этого, упомянутый состав трактуется «...в манере симфонического оркестра: густополифоническая фактура; разнообразные, контрастные, сложные образы; в сравнении с традицией... слабая степень предсказуемости композиционного развития» (цит. по: [5, с. 36]). Далее, М. Фуксман тяготеет к сценической репрезентации вновь создаваемых сочинений в духе «инструментального театра», игровых зрелищ-«действ», перформансов и др. Исследователи полагают, что названное сочетание обусловливается интенсивным взаимодействием

двух «полюсов» композиторского мышления: «Первый полюс – собственно экспериментальная музыка, воспринимаемая как очевидный художественный радикализм. Второй полюс – своеобразная квинтэссенция музыкально-языковых канонов минувших эпох, точнее, элементов различных жанровых и стилистических моделей, причудливо переплетающихся в одном произведении» [2, с. 130].

Отсюда проистекает несомненная сложность интерпретаторских задач, решаемых в процессе исполнения народно-оркестровых сочинений М. Фуксмана. Не случайно композитор уделяет особое внимание продуктивным творческим контактам с определёнными коллективами и солистами[3]. По его убеждению, такого рода контакты позволяют рассчитывать на полноценный художественный результат даже в тех ситуациях, когда исполнителями являются студенты вуза: «У музыкантов, дирижёров и инструменталистов, есть интерес к подобной музыке. Как мне кажется, мои произведения для данного оркестрового состава написаны с учётом особенностей слухового сознания музыкантов, играющих на народных инструментах. Эта музыка обеспечивает достаточно интересную и посильную "зону ближайшего развития" (слухового и технического) для исполнителей… Русский народный оркестр обладает большим выразительным потенциалом, провоцируя композитора на творческие поиски. При этом ограничения, связанные со специфической техникой инструментов и уровнем исполнения на них (в частности, с распространённой в учебных коллективах практикой исполнения многих струнных партий "неспециалистами"), представляют собой творческий вызов, трудность, удачное преодоление которой, случись ему проявиться, расширяет выразительные ресурсы оркестра»[4]. Заметим, однако, что музыка М. Фуксмана чрезвычайно трудна для любого коллектива (не только студенческого, но и профессионального). Дальнейший анализ этих трудностей по преимуществу основан на личном опыте автора этих строк – подразумеваются репетиционная работа и сценическое воплощение диптиха «Русские картинки» оркестром народных инструментов Ростовской консерватории[5].

Трудности, нуждающиеся в оперативном разрешении, возникают уже при разборе авторского текста и первоначальных совместных проигрываниях отдельных эпизодов. Ритмическая изощрённость, огромное количество мелких пауз, принципиальное избегание секвенционных построений, поступательного движения (в границах конкретной тональности), множество случайных знаков альтерации, внедрение изобретательно комбинируемых элементов различных техник композиции второй половины XX века – всё это, по сути, противостоит характерному для некоторых оркестрантов «инерционному» восприятию музыкального материала. Подобные эпизоды нелегко выучиваются (тем более наизусть, если требует ситуация исполнения) вследствие малоэффективности исполнительского автоматизма; здесь необходимы огромная концентрация внимания и максимальное использование приобретённых ранее профессиональных умений и навыков. Отношение М. Фуксмана к возникающим «препятствиям» выглядит неоднозначным: веские и обоснованные практические соображения исполнителей, мотивируемые заинтересованностью в позитивном итоге репетиционной работы, могут быть учтены автором – и реализованы посредством корректировки некоторых фрагментов; однако в целом композитора отличает принципиальность, упорное стремление воплотить исходный замысел с максимальной полнотой (что усугубляется отменным знанием технических и экспрессивных возможностей различных инструментов народного оркестра). Благодаря этому каждый участник исполнения приобретает чрезвычайно ценный опыт постижения вновь создаваемой «экспериментальной» музыки и совершенствования адекватных ей приёмов игры a prima vista, импровизации, историко-стилевого «моделирования» и т. д.

По словам композитора, «окончательная (к настоящему моменту) версия "Русских картинок" состоит из двух частей. В центре диптиха – собирательный образ русской Женщины... Первая часть воссоздаёт атмосферу женского причитания по умершему. Оригинальная музыка не воспроизводит в деталях русскую фольклорную стилистику. Поэтический текст компилируется из отрывков подлинных текстов, опубликованных в книге Б. Ефименковой "Севернорусская причеть". Сама манера интонировать эти незавершённые фрагменты передаёт эмоциональную экспрессию ситуации (скорбь, прерывающая ритм дыхания и речи), а с другой стороны, свободно претворяет характерный для некоторых жанров русской народной песни приём словообрыва. Вообще говоря, образ страдающей женщины – характерный для русского искусства символ России, нашего женского иррационально-мифологического менталитета с господством эмоционально-чувственного отражения мира, материнским приятием, тихим сердечным сокрушением, специфическим онтологическим одиночест-

вом, безграничным ассимиляционным проникновением "по горизонтали". Персональная эмоциональная реакция Женщины помещена в групповые контексты. В то время как реальный женский хор, с его лирической хрупкостью, утешает/утишает, обнимает, просветляет, виртуальный мужской хор (репрезентируемый баянами во главе с солирующим басом-вокалистом) эпически принимает и утверждает закономерности движения (в том числе – к смерти) земного мира, акцентируя сурово-сумрачную сдержанность и богатырскую силу». Следует заметить, что комментарии М. Фуксмана к собственным произведениям, тщательно фиксируемые автором указания для исполнителей позволяют очень точно, вплоть до мельчайших «нюансов», выразить характер того или иного эпизода, передаваемое эмоциональное состояние, «квинтэссенцию» художественного замысла и т. д.

Открывается I часть медленным вступлением (ремарка в партитуре: «Медленно, задумчиво, в свободном темпе»). Арпеджированный аккорд у первого баяна на diminuendo переходит в одинокий звук *ля* с ферматой (регистровка упомянутой партии досконально продумана композитором). Отсюда произрастает мелодическая линия второго баяна, утончённая, несколько напоминающая пение птиц, каким оно представляется во снах или грёзах. Наиболее уместная ассоциация к этому разделу – «звенящая тишина», запечатлённая музыкальными средствами. Колокольчик на фоне tremolo треугольника предвосхищает появление темы. Хор вступает на *pp* (сопрано, затем – альты). В т. 7 вводится tremolo у вторых домр альтов. Этот фрагмент очень сложен для исполнения, потому что в прозрачном звучании *pp* оркестрантам следует мягко, нежно начать tremolo, ни в коем случае не допуская грубой атаки. В данном случае рекомендуется использовать мягкий (кожаный) медиатор и начинать tremolo «от струны» ближе к грифу.

Вступлению вокалистки (*pp* на звуке «м», затакт к ц. 2) сопутствует звучание гуслей (начиная с последующей сильной доли). В нашем регионе гусли звончатые – большая редкость, и когда обнаружилась возможность привлечь к репетиционной работе соответствующую исполнительницу, композитор отреагировал сразу же: в считанные дни ознакомился с имеющимися нотными сборниками для упомянутого инструмента и «дополнил» I часть диптиха новой партией. Это «дополнение» оказалось удивительно органичным, не только слушатели, но и оркестранты сейчас даже не представляют «Картинки» без данного тембра. На протяжении ц. 2 возникает подлинный дуэт женского голоса и гуслей звончатых; последние даже выходят на первый план в определённые моменты (чему способствует ритмическая подвижность названной партии).

Постепенно вступают всё новые группы оркестра, диапазон звучания увеличивается (благодаря октавным удвоениям). Женский голос как бы вступает в диалог сначала с гуслями, затем с баянами, а в ц. 3 – с балалайками примами (примы и гусли то создают эффект эха, то предвосхищают движение мелодии у солистки). Метрическая пульсация изменчива, «квадратность» в изложении отсутствует, непрерывное развёртывание музыкального материала ассоциируется с бесконечностью. С присоединением балалаек альтов и контрабасов оркестровая фактура уплотняется, и в звучании tutti проводится размеренно покачивающаяся мелодия (словно течение реки, медленно колышущее лодку). На этом фоне вступает флейта, чья партия «вторит» женскому голосу, придавая звучанию особую напевность. Отметим и выразительность мелодической линии, порученной первому баяну, – она интонируется очень мягко, нежно и тихо, сопровождая вокальное solo. В целом, практически любая оркестровая партия здесь очень красива, что оттеняется красочностью фактуры. Исходя из этого, первоочередное значение для каждого исполнителя приобретают качественный звук, точно выдерживаемый ритмический рисунок, оптимальный громкостно-динамический баланс солирующих и аккомпанирующих голосов.

Функция народного хора в рассматриваемой части – фоновая, вокализирующие голоса органично дополняют звучание оркестра. Исполнение выдержанных звуков длительностью в несколько тактов требует уверенного владения приёмом «цепного дыхания». Оркестрантам и хористам надлежит в равной степени добиваться максимально мягкого взятия звука, ровности и «слитности» многоголосной ткани. Для народного хора такая музыка нова и поэтому чрезвычайно сложна. Переменный размер, изысканная ритмика и тональная неустойчивость предшествующего оркестрового эпизода обусловливают интонационные затруднения хористов, лишённых полноценной настройки: звуковысотная точность вступления для исполнителей, не имеющих абсолютного слуха, в отдельные моменты оказывается крайне проблематичной. В перспективе, как нам представляется, композитор мог бы внести некие лаконичные «ретуши» в оркестровку с целью «прояснения» тональных опор в ключевых моментах (например, после пауз у хора).

Сейчас же интонационная корректность исполнения, достигнутая студенческим вокальным ансамблем консерватории в ходе премьерных концертов, выглядит по-настоящему впечатляющим достижением.

В ц. 7 у группы баянов и вокалиста проводится тема «Сумрачного хора ясных соколов» (ремарка автора). Ранее указанная тема излагалась в ц. 4 (партия женского голоса); повторение снабжено другим окончанием. Помимо динамического нюанса *f*, предполагается развитие и нарастание звучности вплоть до кульминации в конце данного эпизода. Заметим, что добиться этого оркестровыми средствами отнюдь не просто, учитывая авторскую инструментовку (группа баянов, литавры и хор). Если каждый исполнитель вступит на *f*, то динамический ресурс crescendo окажется минимальным. Исходя из этого, в нашей репетиционной работе и последующем концертном выступлении использовался приём «ступенчатого» crescendo: нагнетание громкости осуществлялось последовательно хористами, баянами и в последнюю очередь – литаврами. Достигнутый эффект неуклонного динамического нарастания (разумеется, при общей сбалансированности звучания) был весьма положительно воспринят и автором, и слушателями.

В ц. 8 («Светлый хор танцующих лебёдушек») нежная, прозрачная мелодия, исполняемая вокалисткой в сопровождении альтов, дополнена развёрнутой и весьма красочной партией гуслей звончатых. Последние, в сочетании с колокольчиками, создают колористический фон «лёгких плещущихся волн». Далее, в ц. 9 («Приплывая издали»), мерное развёртывание упомянутой мелодии, родственной свирельным наигрышам, увенчано масштабной кульминацией («С эпической мощью»), которая сменяется протяжённым diminuendo – поочерёдного «выключения» оркестровых групп, затухания и «растворения» звучности. В самом конце лишь гусли звончатые повторяют неизменную мелодико-интонационную формулу, постепенно «удаляясь» от слушателя...

II часть «Русских картинок» – «пародийная» мистерия; её смысловым и музыкально-тематическим ядром выступает мотив фольклорной песенки «Идёт коза». Известная всем с детства игровая «страшилка» сначала как бы «шутя» распевается солисткой, вызывая улыбку у слушателей; впоследствии Коза трансформируется в жутковатого монстра, вызывающего оторопь, и финальное «преодоление зла» воспринимается не вполне однозначно.

Согласно авторскому комментарию, «во II части цикла Женщина предстаёт как ворожея – властительница стихий, умелая, знающая, сильная, страстная, изменчиво-игривая. Музыка построена на развитии подлинной русской песни "Идёт коза рогатая", текст составлен из фольклорных источников, фрагментов зоологической классификации (!), с прибавлением слов, сочинённых автором (М. Ф.). Коза – персонаж русских сказок, фигура колоритная, динамичная, почти агрессивная, воплощение игрового начала, тяготения земли, знакомая с трансцендентными силами (здесь важны рога, издревле атрибутируемые чёрту), – репрезентируется как выражение так называемого "языческого" русского начала. Вместе с тем, Коза – символ некоей универсальной протоматерии, из которой состоят предметы окружающего мира. Символически такое представление запечатлевают особенности музыкально-тематического процесса, организуемого в недрах многослойной полифонической ткани посредством преобразований исходного мотива (*си–до-диез–си–соль-диез*). Вымышленный псевдоархаический ритуал включает и собственно языческое действо, и комический эпизод научной "классификации" животного capra hircus (коза домашняя), и иронически поданную лирическую линию с казаком, которому Коза "заказала казан глюкозы" (магия подбора слов не по смыслу, а по звучанию, символизирующему: "всё есть Коза"). В конце концов, силой волшебства пробуждается неистовая снежная буря, которую укрощает шествие Козы, олицетворяющей единство стихий Вселенной».

Начало II части с пометкой автора «Издали» не предвещает ничего «страшного». Первый баян, колокольчики и гусли звончатые (на *pp*, в полиметрическом сочетании) экспонируют тему Козы; при этом контраст музыкального материала с лирически-проникновенной I частью пока не столь значителен. В ц. 2, на фоне *pp* баяна и колокольчика, разыгрывается небольшая театрализованная сценка-повествование о том, как тверичи (жители города Тверь) через забор кормили козу, перепутав её с девкой. Певцы-солисты, хор и оркестр предстают здесь в роли актёров. К сожалению, оркестранты чаще всего не обладают подобными навыками; кроме того, чтобы исполнители кричали, пищали и хихикали не «наобум», а согласно авторскому сценарию (М. Фуксман не только фиксирует звуковысотные параметры смеха, но и распределяет «сценические амплуа» участников: «парни шустрые», «девки писклявые» и «парни дубоватые»), требуется предварительно поработать над их дикцией и ансамблем. При этом, хотя внимание дирижёра и оркестра максимально концентрируется на точном соблю-

дении композиторских предписаний, аудитория должна воспринимать происходящее как шутливую непринуждённую игру. В оркестре необходимо создать раскрепощённую, весёлую, «шутовскую» атмосферу в духе фольклорных «действ» (хотя общий характер данной quasi-импровизации и не допускает исполнительских «вольностей»).

На протяжении ц. 4 последовательно вступают контрабасы, затем басы, альты и т. д., вновь и вновь повторяя главную тему. Смысл происходящего обнаруживается в ц. 5 благодаря партии женского голоса: «Идёт коза рогатая, идет коза бодатая…», – сопровождаемой хором, подголосками у баянов и малым барабаном. Шутливая песенка сменяется напористым мрачноватым шествием (размер $^5/_4$), напоминающим «искажённый» марш и предвосхищающим жуткий финал II части («конец игры»). Далее вводится игровой эпизод-«дразнилка», в котором допустимо использование двух авторских вариантов словесного текста – «с чертовщиной» (для более наглядного «устрашения») и более «нейтрального». В ц. 8 зримо живописуется «снежная буря»: динамическое нагнетание осуществляется путём последовательного вступления баянов (тема Козы в свободном каноническом изложении – от звуков ум. VII_7). «Ужасающее» crescendo с ускорением – вплоть до *ff* – обрывается новым проведением темы «искажённого» марша на $^5/_4$, звучащей неумолимо, агрессивно, жёстко. Здесь возникают невольные ассоциации с «античеловеческими» эпизодами торжествующего зла из симфоний Д. Шостаковича или А. Онеггера. Ц. 10 – первое solo баса (до сих пор лишь участвовавшего в речевом диалоге): жутковатая тема Козы интонируется в увеличении на фоне тревожного «мерцающего» сопровождения струнных и баянов.

В ц. 12 диалог солистов, возвращающих слушателя к начальному варианту песенки-«потешки», сменяется неким «эклектичным» фрагментом в духе «джаза a la Russe». Часть оркестрантов имитируют звук щёток ударной установки, произнося «шипящие» слоги в указанном синкопированном ритме; остальные инструменталисты (балалайки секунды, альты и контрабасы, ударные, изредка – домры) продолжают играть, как обычно. Возникает quasi-джазовый фон, на котором развёртывается импровизация народного голоса: исполнительница в стилизованном «народном» костюме распевает «лю-ли, лё-ли» с характерными синкопами, тогда как басу-вокалисту поручены ритмические «перебивы» – исполнение отдельных «вторгающихся» звуков. Заметим, что названному солисту «классического амплуа» и оркестрантам необходимо уделить особое внимание джазовой ритмике и специфической манере артикуляции, характерной для манеры «шафл» (в частности, рекомендуется использовать специальные речевые упражнения). В освещаемой части «Русских картинок» джазовый эпизод невелик по масштабам; наиболее сложным здесь представляется «комплементарное» сочетание исполняемых оркестровых партий и «выговариваемых» слогов с шипящими согласными. Это сочетание должно звучать слаженно, упруго, ритмично, невзирая на отсутствие ряда сильных долей (в первоначальном варианте партитуры). Достижению указанного эффекта была призвана содействовать «дополнительная» ритмическая пульсация, порученная исполнителю на ударных инструментах и реализуемая в ходе премьерных концертов посредством «натуральных» щёток.

Эпизод на $^3/_2$ («о Козе, казаке и стакане глюкозы») в основном привлекает внимание «сонорной» функцией словесного текста – по мнению автора, здесь «магия слов» не таит в себе какого-либо «сокровенного» смысла[6]. Наряду с этим, данный эпизод служит некоей «интермедией», предваряющей масштабный финал – картину «звуковой бури», всеобщего «беснования», инспирируемого Козой-«монстром». Бас-вокалист несколько раз повторяет попевку «Я коза, коза-дереза…», мощно и напористо интонируемую в низком регистре (большая октава). Но вдруг, как бы «отстраняя» усилием воли жуткое видение, оркестр начинает синхронно хлопать в ладоши и шесть раз подряд на crescendo «скандирует» начало песенки о Козе в сопровождении литавр. Тем самым, по замыслу композитора, выявляется игровая, «невсамделишная» суть происходящего, и реальная действительность развеивает все «воображаемые страхи».

Диптих «Русские картинки» – по-своему уникальное произведение, заслуживающее самого пристального внимания со стороны руководителей отечественных оркестров народных инструментов благодаря оригинальности авторской концепции и несомненным художественным достоинствам. По нашему мнению, единственным фактором, несколько ослабляющим впечатление слушателей/зрителей (в целом весьма позитивное, даже близкое к восторженному), является «разомкнутое» окончание цикла. Вполне допустимое по отношению к «игровой» II части, оно вряд ли должно рассматриваться и в качестве подлинного итога «Русских картинок». Увлечённость «открытыми» формами и «многовариантными» развязками художественных сюжетов, присущая

культуре постмодернизма, в данном случае не выглядит убедительной. Традиционная культура, пускай и пребывающая в живом «диалоге» с нашим временем, чуждается тотальной «двусмысленности»; Добро и Зло, Свет и Тьма, в каких бы «игровых» одеяниях они порой ни выступали, всегда ясно и точно «идентифицируются» народным мышлением. К тому же в цикле осталась вообще не затронутой важнейшая составляющая русского фольклора – христианско-православная, что, безусловно, обедняет «собирательный образ русской Женщины», воплощаемый композитором. Коль скоро М. Фуксман с определённой уклончивостью высказывается по поводу «степени завершённости» своих «Русских картинок», говоря об «окончательной (к настоящему моменту) версии», мы вправе ожидать появления III части этого опуса – действительного Финала, придающего несколько разрозненным «звуковым полотнам» смысловую и композиционную целостность. Подобное «превращение» диптиха в триптих стало бы, вероятно, и наиболее впечатляющим итогом интереснейшего «эксперимента», призванного обогатить репертуар современных народных оркестров, инициировать дальнейшее развитие соответствующей сферы инструментального исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Общую характеристику творчества М. Фуксмана и перечень его основных произведений см.: [1; 2].

[2] К примеру, Фортепианный концерт весьма положительно был оценен специалистами и публикой в ходе III Всероссийского фестиваля современной музыки для русских народных оркестров «Музыка России» в Москве (2005).

[3] В их числе композитор называет, прежде всего, дирижёров К. Хурдаяна и О. Лаптеву, пианистку С. Бугаян, а также А. Бурякова (балалайка), А. Орлову (домра), И. Бабина (флейта) и др.

[4] Здесь и далее цитируются фрагменты беседы М. Фуксмана с автором данной статьи (июнь 2015 г.).

[5] Речь идёт об исполнениях «Русских картинок», состоявшихся в Ростове-на-Дону 20 декабря 2014 года (авторский юбилейный концерт) и 16 ноября 2015-го (концерт в рамках V Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры») при участии Татьяны Беззубенко (народный голос), Алексея Никифорова (бас), вокального ансамбля отделения сольного народного пения (хормейстер – Марианна Шерстобитова) и оркестра русских народных инструментов Ростовской консерватории под управлением автора этих строк.

[6] Напомним, что ещё на рубеже 1990–2000-х годов музыковеды-исследователи отзывались о М. Фуксмане как «смелом экспериментаторе в области сонористики» [3, с. 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Козлыкина С.* Round about Михаил Фуксман, или Homo ludens // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 206–227.
2. *Комарова А.* Два полюса эксперимента в творчестве Михаила Фуксмана // Статьи молодых учёных. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. Вып. 4. С. 129–137.
3. *Мещерякова Н.* Страницы музыкальной культуры Дона (о социально-культурном статусе современного композитора) // Музыка. Образование. Культура: материалы Международной науч.-практ. конф. Таганрог: ТГПИ, 2000. С. 9–13.
4. *Фуксман М.* Новая академическая музыка в Ростове-на-Дону // Трибуна современной музыки. 2006. № 3. С. 34–39.
5. *Чекрыгин В.* Оркестр русских народных инструментов «Дон»: Материалы к творческой биографии коллектива: дипл. раб. Ростов н/Д, 2013. 39 с.

REFERENCES

1. *Kozlykina S.* Round about Mikhail Fuksman, ili Homo ludens [Round About Michael Fuxman, or Homo Ludens]. Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers from Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor Press, 2007. P. 206–227.
2. *Komarova A.* Dva polyusa experimenta v tvorchestve Mikhaila Fuksmana [Poles Apart of Experiment in the Works by Michael Fuxman]. Stat'i molodykh uchyonykh [Articles by Young Researchers]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. Issue 4. P. 129–137.
3. *Mescheryakova N.* Stranitsy muzykal'noy kul'tury Dona (o sotsial'no-kul'turnom statuse sovremennogo kompozitora) [Pages of the Don Musical Culture (on a Social-cultural Status of Contemporary Composers)]. Muzyka. Obrazovanie. Kul'tura [Music. Education. Culture]: papers of the research-practical conference. Taganrog: Taganrog State Pedagogical Institute, 2000. P. 9–13.
4. *Fuksman M.* Novaya akademicheskaya muzyka v Rostove-na-Donu [New Academic Music in Rostov-on-Don]. Tribuna sovremennoy muzyki [Tribune of Contemporary Music]. 2006. No. 3. P. 34–39.
5. *Chekrygin V.* Orkestr russkikh narodnykh instrumentov «Don»: Materialy k tvorcheskoy biografii kollektiva [The «Don» Orchestra of Russian Folk Instruments: Materials to the Creative Biography of this Collective]: Degree Work. Rostov-on-Don, 2013. 39 p.

«РУССКИЕ КАРТИНКИ» М. ФУКСМАНА – «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» ОПУС ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАКУРС)

Данная статья посвящена одной из приоритетных сфер творчества известного ростовского композитора Михаила Фуксмана (род. 1964) – музыке для оркестра русских народных инструментов, датируемой 2000–2010-ми годами. Исследователем характеризуется общая «экспериментальная» направленность художественных исканий М. Фуксмана, свободно комбинирующего идеи Второго авангарда и постмодерна, освещается индивидуальная трактовка русского народного оркестра, представленная в произведениях указанного автора. Более подробно анализируется оригинальная концепция диптиха «Русские картинки», с успехом исполнявшегося в Ростове-на-Дону в 2014–2015 годах. Исследователем выявляются фольклорные истоки композиторского замысла, центром которого выступает «собирательный образ русской Женщины». Первая часть цикла воссоздаёт определённую грань этого образа, связанную с оплакиванием умерших и воплощающую многовековое страдание, «сердечное сокрушение» и неизбывное одиночество. Во второй части репрезентируется другая ипостась Женщины – своенравной и властной «ворожеи, повелительницы стихий», обладающей сокровенным знанием «мировых тайн». Автор статьи уделяет особое внимание различным исполнительским проблемам, возникающим в процессе репетиционной работы и концертно-сценического воплощения «Русских картинок» силами учебного (вузовского) оркестра русских народных инструментов.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, М. Фуксман, «экспериментальное» направление, диптих «Русские картинки».

«RUSSIAN PICTURES» BY M. FUKSMAN AS THE «EXPERIMENTAL» OPUS FOR ORCHESTRA OF FOLK RUSSIAN INSTRUMENTS (A FORESHORTENING OF PERFORMING ART)

The article is devoted to one of the priority spheres of work by the well-known Rostov composer Michael Fuksman (born 1964). This sphere includes music (dated the 2000–2010s) for orchestra of folk Russian instruments. The researcher characterizes the general «experimental» orientation of the artistic strivings by M. Fuksman which easily arranges ideas of the Second Avant-garde and Postmodern. The individual composer's interpretation of the Russian folk orchestra produced in the works by the named author is elucidated. The original conception of the diptych «Russian Pictures» performed in Rostov-on-Don (2014–2015) with success is analyzed more minutely. The researcher brings to light the folklore sources of composer's intention. The centre of this one is «the collective image of the Russian Woman». The first part of the cycle represents the certain side of this image connected with mourning over the dead and personified the centuries-old suffering, and «heart contrition», and inescapable solitude. The second part depicts the other side of this Woman. She portrays as the self-willed and imperious «soothsayer», sovereign of the elements, which possesses a concealed knowledge of «the Universe mysteries». The author of the article gives a special attention to diverse performing problems appearing in the process of the rehearsal work and the concert-stage realization of the «Russian Pictures» with the forces of the training (high-school) folk-instrumental orchestra.

Key words: orchestra of Russian folk instruments, M. Fuksman, «experimental» direction, diptych «Russian Pictures».

Лаптева Ольга Николаевна
доцент кафедры струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: domradon@mail.ru

Lapteva Olga N.
Associate Professor at the Department of String Folk Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: domradon@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

А. В. ДЕНИСОВ
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

О СООТНОШЕНИИ «ЦИТАТА–КОНТЕКСТ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Принцип цитирования, столь значимый для музыкального искусства XX–XXI веков, до сих пор нуждается в адекватном осмыслении, тем более что соответствующее исследование неизбежно предполагает обращение ко многим аспектам и ракурсам[1]. В настоящей работе будет рассмотрено только соотношение материала цитаты и контекста, в который она помещается. При этом речь пойдёт преимущественно о *семантическом* измерении музыкального произведения, структурный и функциональный аспекты будут затрагиваться лишь в связи с основной темой.

Как известно, любая цитата, являясь фрагментом другого текста, одновременно репрезентирует его как *целое*. Цитата оказывается символическим заместителем этого текста, представляющим его по принципу pars pro toto («часть вместо целого»). В результате цитату можно рассматривать как своего рода «окно» в сферу смыслов, связанных с её первоисточником. Таким образом, использование принципа цитирования в значительной степени расширяет семантический горизонт произведения. Конечно, этот принцип может варьироваться в значительных пределах, но в целом его определяют два взаимосвязанных фактора:

• особенности как первоисточника цитаты, так и самого контекста;

• взаимодействие цитаты и контекста, в который она помещается.

Очевидно, что собственно *взаимодействие* цитаты и контекста всегда имеет двусторонний характер, обретая, в зависимости от ситуации, тот или иной облик. В общем плане, представляются возможными следующие варианты взаимодействия:

1) нейтральное – семантика цитаты и семантика контекста не оказывают активного воздействия друг на друга, сохраняются в относительной неизменности;

2) динамическое – семантика цитаты и семантика контекста сталкиваются, обычно претерпевая взаимную трансформацию и даже деформацию;

3) доминирующее – семантика цитаты или семантика контекста наделяется преобладающей, трансформирующей функцией. В этом случае управляющее воздействие оказывает либо

• цитата – на семантику контекста, либо

• контекст – на семантику цитаты.

Вид взаимодействия зависит от разных причин: способов включения цитаты, неизменности/трансформированности материала её первоисточника и т. д. В то же время особенно существенным обстоятельством следует признать *масштаб и характер внетекстовых связей материала* – и контекста, и собственно цитаты. Сам по себе масштаб этих связей может определяться различными обстоятельствами, например, наличием внемузыкальных значений (в вокальной и программной музыке). Масштаб внетекстовых связей зависит и от особенностей функционирования цитаты (например, использован ли её материал в одном тексте – интратекстуальная цитата, или существует в некотором множестве текстов – цитата интертекстуальная).

Объединим возможные варианты в таблицу:

	Контекст имеет богатый спектр внетекстовых связей	**Контекст имеет узкий спектр внетекстовых связей**
Цитата имеет богатый спектр внетекстовых связей	Взаимодействие – динамическое	Цитата оказывает управляющее воздействие на семантику контекста
Цитата имеет узкий спектр внетекстовых связей	Контекст оказывает управляющее воздействие на семантику цитаты	Взаимодействие – нейтральное

Пример управляющего воздействия семантики цитаты на контекст – цитата лютеранского хорала «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь – наша твердыня») в Пятой («Реформационной») симфонии Ф. Мендельсона. Для симфонии, написанной в связи с 300-летием образования лютеранской церкви, эта цитата представляется своего рода символом, который расшифровывает смысл произведения. Такая же ситуация возникает и при цитировании мотива Dies irae в сочинениях, не имеющих специального программного содержания (например, в I части «Большой» сонаты для фортепиано П. Чайковского, IV части Шестой симфонии Н. Мясковского и его же Второй фортепианной сонате). В этом случае семантика цитаты оказывается определяющей для восприятия целого, одновременно приобретая максимально открытый, обобщённый характер.

Управляющее воздействие контекста на цитату происходит в «Крейцеровой сонате» из «Сатир на слова Саши Чёрного» Д. Шостаковича: воспроизводится возвышенно-серьёзное начало I части Девятой сонаты Л. Бетховена, создавая определённый смысловой ориентир (Пример 1). Но через несколько тактов первоисточник деформируется, искажается до неузнаваемости, далее звучит фрагмент арии Ленского из 5 картины «Евгения Онегина» П. Чайковского; едва начавшись, этот фрагмент вдруг переходит в легкомысленный вальс.

Само содержание поэтического текста здесь крайне далеко от бетховенского «эпиграфа» («Квартирант сидит на чемодане / И задумчиво рассматривает пол…»). Стихотворение Саши Чёрного написано в связи с развернувшейся в то время «дискуссией» о взаимоотношениях интеллигенции и народа. Отсюда и откровенно сниженные образы (квартирант, представляющий «интеллигенцию», и прачка Фёкла – персонаж из «народа» – соединяются в страстных объятьях[2]), и пародийная ссылка на одноимённое произведение Л. Толстого. Сугубо внешняя связь с этим произведением у Шостаковича сохраняется за счет бетховенского эпиграфа (и, отчасти, мрачного начала арии Ленского[3]). Но заданный в начале ориентир тут же «отвергается», что усиливает пародийный эффект. Его стимулирует многократное нарушение инерции: в музыке сталкиваются принципиально несопоставимые стилевые модели, чередующиеся в почти непредсказуемом порядке.

Нейтральное взаимодействие нередко возникает в случаях автоцитирования. В Струнном квартете № 8 Д. Шостаковича цитируются темы его собственных сочинений: вступления I части Первой симфонии (в I части квартета – тт. 7–10 после ц. 1), главной партии I части Пятой симфонии (там же, ц. 4), финала Фортепианного трио № 2 (во II части – ц. 21), начального фрагмента Виолончельного концерта № 1 (в III части – ц. 43), ариозо «Серёжа, хороший мой...» из IV акта «Леди Макбет» (в IV части – ц. 62)[4]. Подчас нейтральное взаимодействие обретает парадоксальные очертания. Пример – цитата марша из оперы «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева в его же балете «Золушка» (II акт, № 34 «Угощение гостей» – Пример 2), появляющаяся в тот момент, когда Принц угощает Золушку тремя апельсинами. Таким образом, связь между произведениями возникает благодаря абсолютно *внешнему* сходству сценической ситуации в балете и названия оперы[5], причём в гротескно-юмористическом освещении.

В том случае, если и цитата, и контекст обладают обширным кругом внетекстовых связей, возможны две ситуации: их семантические планы имеют (1) *рассогласованный* характер, находятся в противоречивых отношениях; (2) *согласованный* характер, соответствуют друг другу. При первом варианте происходит *трансформация* семантики контекста (вплоть до деформации и даже полной инверсии), при втором – *конкретизация*, уточнение.

Динамическое взаимодействие возникает в ситуациях, когда внетекстовые связи цитаты и контекста подчёркнуто рассогласованы. Мотив Dies irae в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза заключает в себе огромный круг внетекстовых связей и помещён в контекст с весьма богатым смысловым спектром. Это и изображение шабаша ведьм, и гротескная трансформация образа «прекрасной возлюбленной». В результате семантика Dies irae и самого контекста деформируется, воплощая образы смерти и потустороннего мира в пародийно-искажённом облике.

Другой, также пародийный случай цитирования – оперетта «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха, где во II акте звучит начальный мотив «Марсельезы»: взбунтовавшиеся боги врываются к Юпитеру, желая свергнуть его (Пример 3). При этом Оффенбах использует только первую фразу первоисточника, неоднократно проводя её в разных тональностях в виде секвенции. Воинственный смысл «Марсельезы» в годы создания оперетты (период Второй империи) уже утратил актуальность, обретённую в годы Великой французской революции. Поэтому цитата акцентирует содержание сценической ситуации, но смысл последней одновременно оказывается сниженным.

Аналогичная по сути трансформация семантики цитаты и контекста происходит в «Ископаемых» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса. В этой пьесе звучат: основная тема из симфонической поэмы «Пляска смерти» самого Сен-Санса, две старинные песни («Ах, скажу Вам, мама» и «При свете луны»), а также тема второго раздела арии Розины из I акта «Севильского цирюльника» Дж. Россини. В других номерах цикла также использованы цитаты, причём в подчёркнуто гротескной трансформации («Танец сильфов» из «Осуждения Фауста» Берлиоза – в № 5, галоп из «Орфея в аду» Оффенбаха – в № 4).

С одной стороны, цитаты выступают здесь как знаки личностей соответствующих композиторов и их стилей (представляя их через наиболее известные сочинения, своего рода «музыкальные портреты»). С другой, – общий пародийный контекст цикла, его программное содержание, в первую очередь – указанного номера («Ископаемые» – то есть произведения, относящиеся к «доисторической» древности), в итоге создают и определённый ракурс восприятия использованных в нем цитат.

Подчас *исходная семантика цитаты (связанная с ее первоисточником) образует своеобразный «смысловой фон»*. Сравнивая с ним семантику самой цитаты в контексте произведения, слушатель может выявить *скрытый* художественный смысл конкретной ситуации цитирования. Так, глубоко зашифрованный облик имеет цитата арии Лоретты из оперы «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри в 4 картине «Пиковой дамы» П. Чайковского. Конечно, Графиня, вспоминающая эту арию, не могла слышать её в дни своей молодости. Однако эта цитата призвана не столько воссоздать стиль ушедшего прошлого, сколько подчеркнуть инфернально-зловещий смысл сценической ситуации. В опере Лоретта поет о пылкой любви Флорестана, которая заставляет её сердце биться сильнее и не даёт возможности говорить с ним даже ночью, когда их никто не услышит. Графиня же не подозревает, что Герман (пылко и страстно любящий Лизу) в ночном мраке пришёл к ней, чтобы ценой её смерти узнать тайну трёх карт.

Когда внетекстовые связи цитаты и контекста согласованы, они дополняют друг друга. Цитата и контекст *взаимно ориентируют восприятие слушателя в заданном ракурсе*, создавая для него определённое направление и эффект «усиления» семантического уровня произведения.

Так, в романсе С. Рахманинова на стихи А. Апухтина «Судьба (К Пятой симфонии Бетховена)» вначале цитируется знаменитый «стучащий» мотив – в полном соответствии с содержанием словесного текста и его названием (Пример 4). Цитата, легко узнаваемая, обладающая значительным спектром внетекстовых связей, и контекст целого дополняют друг друга, акцентируя внемузыкальный содержательный план произведения.

В балете К. Дебюсси «Ящик с игрушками» использованы цитаты из широко популярных сочинений. Во 2 картине, во время сцены битвы игрушек, цитируется марш из IV акта оперы «Фауст» Ш. Гуно, в 3 картине – когда описываются свадьба и счастливая семейная жизнь героев – «Свадебный марш» Ф. Мендельсона из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (Примеры 5 и 6). Введение этих цитат дополнительно расшифровывает сюжет балета, акцентируя вполне определённые сценические ситуации, *сходные* с теми, которые представлены в первоисточниках. Впрочем, появление цитат не лишено и лёгкого иронического оттенка. Одна из идей упомянутого балета заключается в том, что мир игрушек и мир людей существуют по одинаковым законам, и неодушевлённый игрушечный мир в действительности живёт своей, скрытой от взоров людей жизнью[6]. Подобное пародийное переосмысление цитат представляется характерным для Дебюсси: достаточно вспомнить другой пример – «Тристан-аккорд» в «Детском уголке» (№ 6 – «Кукольный кэк-уок», т. 61 и далее).

В восприятии семантики этих цитат, конечно, особую роль играет трансформация материала их первоисточников. Марш Мендельсона почти полностью лишается своего помпезно-величественного характера за счет «стучащей» остинатной фигуры восьмых в аккомпанементе, предельно тихой динамики, а также мелодических изменений. То же самое происходит и с темой марша из «Фауста» – она вначале звучит у двух фаготов в унисон (на фоне малого мажорного септаккорда, который сменяют ещё более насыщенные диссонансами вертикали), а далее у струнной группы на фоне аккордов духовых. В результате и семантика этих цитат трансформируется, испытывая взаимодействие с контекстом соответствующих сцен балета.

Разумеется, восприятие цитаты имеет как исторически, так и социально обусловленный характер. Внетекстовые связи и первоисточника цитаты, и контекста варьируются в различные периоды развития культуры. Кроме того, они зависят от уровня компетентности конкретного слушателя, его тезауруса, определяющего объёмность восприятия внетекстовых связей цитаты. Таким образом, анализ семантики цитат требует комплексного исследования, учитывающего как общие механизмы функционирова-

ния, так и обстоятельства, специфические для конкретного случая появления данной цитаты.

Очевидно, что соотношение «цитата–контекст» в музыкальном произведении имеет достаточно сложный характер; это подтверждается и многообразием внешних проявлений, и зависимостью указанного соотношения от различных факторов. Оно реализуется в разнообразных взаимосвязанных аспектах: интонационно-звуковом (композиционные приёмы включения цитаты в контекст произведения, степень контраста между материалом цитаты и контекста), структурном (сохраняется ли материал первоисточника цитаты неизменным, или трансформируется в зависимости от контекста), функциональном (какую роль цитата выполняет, с какой целью автор её использовал), наконец, – семантическом, который и был рассмотрен в настоящей работе.

Следует подчеркнуть, что подобное разнообразие измерений соотношения «цитата–контекст» вообще является отличительным признаком использования цитаты именно в художественном тексте. Последнее соответствует поэтической функции языка в том её толковании, которое предложил Р. Якобсон[7]. Именно поэтическая функция актуализирует как сам *факт* использования автором цитаты в художественных целях, так и связанные с этими целями её специфические *свойства*. Вот почему допустимо предположить, что рассмотренные выше закономерности взаимодействия внетекстовых связей цитаты и контекста имеют общий характер, распространяясь и на словесное художественное творчество.

Разумеется, музыкальная цитата имеет значительные отличия от цитаты вербальной. Они обусловлены и многомерностью самой музыкальной фактуры, допускающей одновременное сочетание цитаты с авторским материалом или другими цитатами, и широкими возможностями для трансформации звукового облика цитаты, а также репрезентации в ней весьма объёмной сферы смыслов – в том числе внемузыкальных. Очевидно и то, что в музыкальном искусстве использование принципа цитирования a priori предполагает определённую осведомленность слушателя, который должен знать материал первоисточников[8]. Наряду с этим, глубинные механизмы упомянутого принципа являются общими для разных искусств, наглядно свидетельствуя об универсализме законов, лежащих в основе всех художественных языков.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В работах, посвящённых принципу цитирования в музыкальном искусстве, преимущественно рассматриваются отдельные аспекты изучения этого феномена. Исследований, предлагающих целостный взгляд на проблему музыкальной цитаты, немного; см., например: [2; 3; 4; 8; 9].

[2] Возможно, столкновение этих образов и вызвало к жизни соединение в музыке несопоставимых стилевых ориентиров.

[3] Завуалированная ссылка на финал «Крейцеровой сонаты» Толстого – главный герой из ревности убивает свою жену, застав её в объятиях скрипача (у Саши Чёрного свидание героев оканчивается значительно благополучнее).

[4] В письме, адресованном И. Гликману, композитор подробно перечисляет используемые в Квартете № 8 темы [6, с. 159]. В частности, среди них упомянуты Траурный марш из «Гибели богов» Р. Вагнера и вторая тема I части Шестой симфонии П. Чайковского. При этом, трактуя цитату как воспроизведение фрагмента данного текста в другом сочинении, мы далеко не склонны считать все указанные темы реальными цитатами. О заимствованиях в этом Квартете см. также: [5, с. 353–354; 1, с. 344–345].

[5] Сходная ситуация – цитата темы II части из Симфонии № 94 («Сюрприз») Й. Гайдна в арии Симона из I части его же оратории «Времена года». Этот приём как бы напоминает лондонской публике об исполнении указанной Симфонии девятью годами раньше. Подобным примером является и финал II акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта с цитатой из его же оперы «Свадьба Фигаро» (что напоминает пражской публике об успехе этой оперы, также впервые прозвучавшей в Праге).

[6] Идея эта, представленная ранее в «Щелкунчике» П. Чайковского, была продолжена в «Петрушке» И. Стравинского.

[7] «Направленность (Einstellung) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это *поэтическая* функция языка» [7, с. 202].

[8] Данное обстоятельство отчасти способствует тому, что использование принципа цитирования нередко имеет характер своего рода интеллектуальной игры.

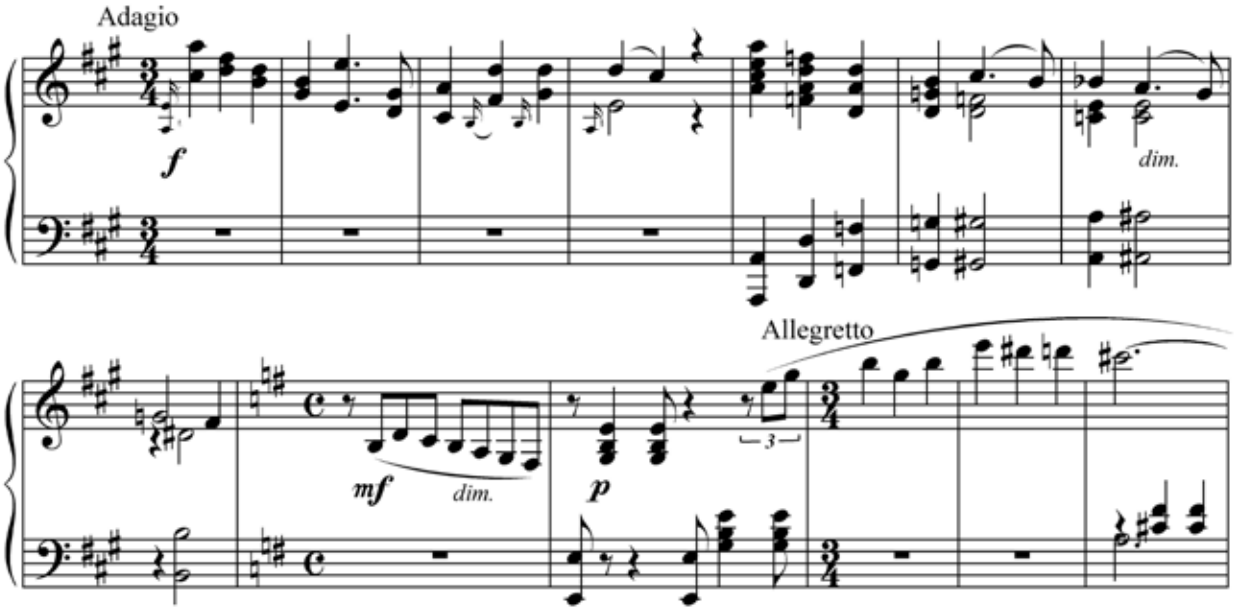
ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.* О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества: моногр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 584 с.
2. *Арановский М.* Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музыка, 1977. Вып. 15. С. 55–94.
3. *Крылова Л.* Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.
4. *Лаврова С.* Цитирование в творчестве современных композиторов: очерки. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 240 с.
5. *Мейер Кш.* Дмитрий Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 560 с.
6. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
7. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
8. *Gruber G.* Zitat // Die Musik in Geschihte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. 2te, neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998. Sachteil: Bd. 9. Sp. 2401–2412.
9. *Lissa Z.* Aesthetische Funktionen des musikalisches Zitats // Die Musikforschung. 1966. Heft 4. S. 364–378.

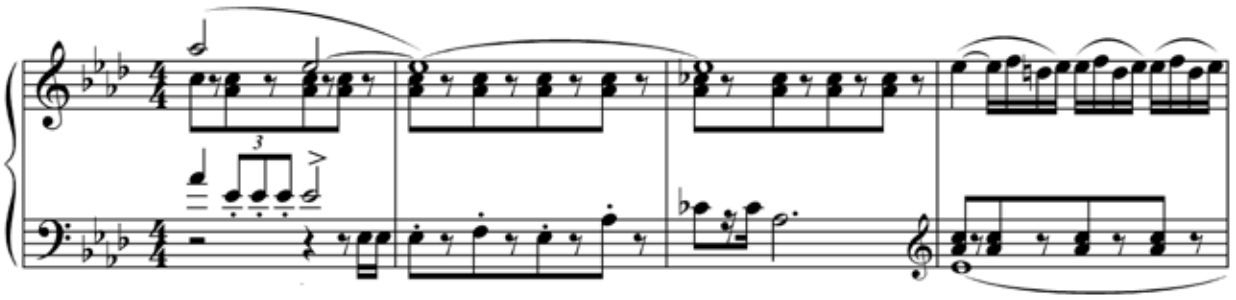
REFERENCES

1. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: The Trial of His Work Phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitry Bulanin Press, 2004. 584 p.
2. *Aranovskiy M.* Pyatnadtsataya simfoniya D. Shostakovicha i nekotorye problemy muzykal'noy semantiki [The Fifteenth Symphony of D. Shostakovich and Some Problems of Musical Semantics]. Voprosy teorii i estetiki muzyki [Issues of Theory and Aesthetics of Music]: collected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1977. Issue 15. P. 55–94.
3. *Krylova L.* Funktsii tsitaty v muzykal'nom tekste [Functions of a Quotation in Musical Texts]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1975. No. 8. P. 92–97.
4. *Lavrova S.* Tsitirovanie v tvorchestve sovremennykh kompozitorov [Quoting in Works by Modern Composers]: essays. St. Petersburg: St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 2004. 240 p.
5. *Meyer Ksh.* Dmitriy Shostakovich: Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya [Dmitry Shostakovich: The Life. Works. Time]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1998. 560 p.
6. Pis'ma k drugu: Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu [Letters to the Friend: Dmitry Shostakovich – to Isaac Glikman]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1993. 336 c.
7. *Yakobson R.* Lingvistika i poetika [Linguistics and Poetics]. Strukturalizm: «za» i «protiv» [Structuralism: Pro and Con]: collected articles. Moscow: Progress Press, 1975. P. 193–230.
8. *Gruber G.* Zitat. Die Musik in Geschihte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Muzik. 2te, neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998. Sachteil: Bd. 9. Sp. 2401–2412.
9. *Lissa Z.* Aesthetische Funktionen des musikalisches Zitats. Die Musikforschung. 1966. Heft 4. S. 364–378.

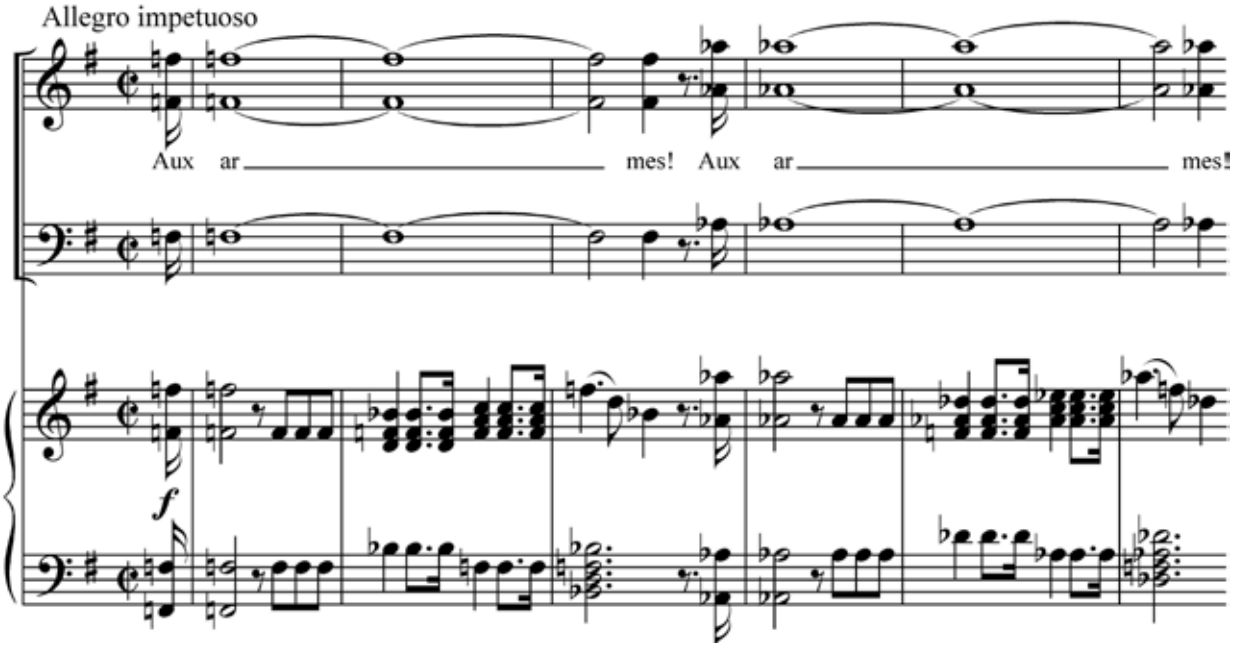
Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

Allegro moderato

С сво-ей по-ход-но-ю клю-

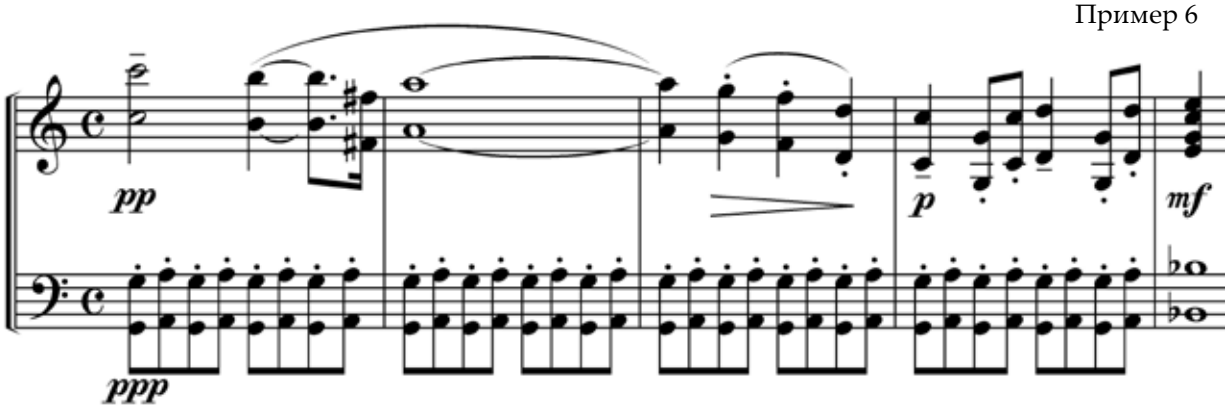
кой, с сво-и-ми гроз-ны-ми о-ча-ми, судь-ба, как гроз-ный ча-со-вой,

Пример 5

doucement et en dehors

en animant

Пример 6



О СООТНОШЕНИИ «ЦИТАТА–КОНТЕКСТ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В работе рассматриваются особенности формирования семантики музыкальных цитат и их функционирования в зависимости от определённого контекста использования той или иной цитаты. Исследователь отмечает, что взаимоотношения цитаты и контекста имеют двусторонний характер и реализуются в следующих вариантах: нейтральном (семантика цитаты и семантика контекста не оказывают активного воздействия друг на друга); динамическом (семантика цитаты и семантика контекста сталкиваются между собой, претерпевая взаимную трансформацию); доминирующем (семантика цитаты или контекста оказывает преобладающее, трансформирующее воздействие). По мнению автора, вид соответствующего взаимодействия зависит от способов введения цитаты, неизменности/трансформированности материала её первоисточника, а также масштаба и характера внетекстовых связей материала – и контекста, и самой цитаты. Внетекстовые связи первоисточника цитаты и её контекста варьируются в различные периоды развития культуры. Они зависят и от уровня компетентности конкретного слушателя, его тезауруса, определяющего объёмность в восприятии внетекстовых связей цитаты. В целом, анализ семантики цитаты требует комплексного исследования, учитывающего как общие механизмы её функционирования, так и обстоятельства, специфические для конкретной ситуации её использования. Исследователем охарактеризованы важнейшие особенности, присущие художественной функции музыкальной цитаты.

Ключевые слова: музыкальный текст, цитата, контекст, семантика, художественная функция.

ABOUT THE CORRELATING «QUOTATION–CONTEXT» IN A MUSICAL WORK

In the paper some features of semantics formation and functioning as applied to the musical quotation depending on a concrete context of using are considered. The researcher notes that interactions between a quotation and context have bilateral character and realize in the following versions: neutral (semantics of the quotation and context don't influence upon each other actively); dynamic (semantics of the quotation and context are clashing and undergoing mutual transformation); dominating (semantics of the quotation or context has the prevailing, transforming influence). In the author's opinion a type of suitable interaction depends on ways of the quote inclusion, and invariance/transforming her primary source material, and scale or nature of extra text communications conformably to this material too – both a context and quotation. Extra text communications of the quote primary source and its context vary during different periods of cultural development. They depend also on the level of concrete listener competence and his thesaurus determining capacity in perception of the quote extra text communications. Thus, the analysis of quote semantics requires a complex research considering both the general mechanisms of its functioning, and circumstances connected with a specific case of its formation. The researcher characterizes the most important features inherent in the musical quote art function.

Key words: musical text, quotation, context, semantics, art function.

Денисов Андрей Владимирович
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 196084, Санкт-Петербург
e-mail: denisow_andrey@mail.ru

Denisov Andrey V.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Theory and History of Culture
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 196084, St. Petersburg
e-mail: denisow_andrey@mail.ru

М. М. ОБОЛЕНСКАЯ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ЦЕННОСТНЫЙ ПОДХОД В МУЗЫКЕ: ОПЫТ РАЗРАБОТКИ МЕТОДИКИ

Сфера ценности музыкального искусства принадлежит к фундаментальным основам музыкознания, соприкасающимся с философским осмыслением бытия. Однако рассмотрение соответствующей проблематики в теоретико-аналитическом плане, с привлечением конкретного музыкального материала, порождает многочисленные вопросы. Что в музыке академической традиции допустимо считать ценностью, а что нет? Как обнаружить среди множества объектов музыкального творчества конкретные произведения, достойные изучения и исполнения? Исследование проблем, связанных с ценностным подходом в музыке, представляется весьма актуальным: интенция к ценности является базовой функцией нашего сознания, константой внутреннего мира, с помощью которой осуществляются отбор и иерархическое упорядочение любой информации, воспринимаемой человеком. Фундаментальная потребность в ценностном аспекте музыкального творчества как априорная установка сознания обусловливает актуальность темы настоящей статьи.

Цель данной работы заключается в последовательном изложении авторского опыта разработки методологических основ ценностного подхода в музыкальном искусстве классико-романтической традиции.

Ценностные ориентиры в музыке не имеют жёсткого нормативного статуса, что предоставляет исследователям надлежащее пространство свободного выбора в многообразных познавательных ситуациях. Тем не менее, указанные ориентиры выполняют регулятивную функцию, направляя рефлексию учёных к поиску простых и самоочевидных ценностных критериев. Аргументированная оценка «удельного веса» того или иного музыкального произведения, творчества конкретного композитора, исполнителя, школы, направления в системе принятых ценностных координат способствует формированию достоверной исследовательской парадигмы. Профессионально корректные методы обнаружения и распознавания художественно ценного музыкального материала призваны содействовать продуктивному развитию современного аналитического музыкознания.

Напомним, что область аксиологии довольно широко разработана философией и эстетикой; между тем, ценностный подход к музыке и сегодня принадлежит к числу наименее изученных аксиологических проблем. В отечественной музыкальной науке соответствующие вопросы были впервые рассмотрены Б. Асафьевым [1], который полагал возможным характеризовать ценность того или иного сочинения при помощи «интонационной энергии», сокрытой в композиции музыкального произведения как «звучащего вещества». Понятие ценностного анализа было предложено Ю. Холоповым [4] в качестве необходимой «антитезы» общераспространённого целостного метода, благоприятствующей постижению образно-смысловых глубин произведения. Согласно Ю. Холопову, ценностный анализ обращён к феномену красоты звучащей музыки и способствует изучению эстетического содержания последней. Обоснованию методики ценностного анализа были посвящены работы Т. Чередниченко [5; 6]. Исследователем дифференцированы различные уровни ценности музыкальных произведений – от низшего (нулевого) к промежуточному (ценностному) и высшему (уровень «несравнимости» творческого результата, по выражению Т. Чередниченко). К числу недавних работ, характеризующих проблему ценности в музыкальном искусстве, относится монография Г. Коломиец [2]. Упомянутая проблема весьма подробно освещается автором в историко-философском ключе, тогда как теоретические вопросы анализа отдельных произведений не затрагиваются. Отметим также, что в зарубежной музыковедческой литературе ценность художественного произведения исследуется преимущественно в психологическом и педагогическом ракурсах. Исходя из этого, приоритетной задачей настоящей статьи является рассмотрение проблемы ценности в музыкальном искусстве на основе репрезентируемых объективно-художественных критериев смыслообразования.

Аналитический процесс предполагает такие рациональные аспекты мышления, как вычленение отдельных элементов, их дифференциация (на контрастные и тождественные),

обобщение и синтез. Однако применительно к ценности указанная процедура анализа представляется далеко не исчерпывающей. Более того, в музыкальном произведении зачастую нелегко определить более или менее ценные элементы. Вот почему заслуживает внимания ценностный подход, который позволяет существенно обогатить традиционные аналитические механизмы, намечая разноуровневые пути осмысления и вербализации данной проблемы.

Как известно, своеобразие художественной ценности обусловливается особенностями её носителя – произведения искусства: «…если обычные предметы создаются человеком в основном для удовлетворения материальных потребностей, то произведение искусства во всех случаях призвано удовлетворять эмоциональные и интеллектуальные потребности человека», – указывает И. Шитов [7, с. 30]. Добавим к этому, что художественная ценность принадлежит духовной сфере и соответствующее «удовлетворение потребностей» способствует развитию и совершенствованию человеческой личности.

Художественная ценность нередко отождествляется с понятием «эстетическая ценность». В контексте музыкальной практики XX – начала XXI веков упомянутое отождествление можно признать справедливым лишь отчасти. Художественное творчество нынешней эпохи отнюдь не исчерпывается традиционным созиданием красоты по законам гармонии. Наследие современных композиторов зачастую далеко выходит за пределы эстетического формообразования. Поэтому оценка соответствующих музыкальных объектов как процесс может быть художественной (объективные средства музыкальной выразительности) и эстетической (субъективные суждения о красоте). Естественно, такое разграничение выглядит весьма условным, поскольку данные понятия являются коррелятами; оно фигурирует в качестве примера исторически изменчивых подходов к ценности музыкального произведения.

Субъект творческого процесса, осуществляющий оценку какого-либо музыкального явления, должен не только быть квалифицированным музыкантом, но и чутко воспринимать социальные изменения и различные реакции на них, модифицируя наличествующие формы критического суждения и конструируя новые ценностные установки. Эффективность оценочной процедуры в музыкальной сфере зависит как от личностного подхода субъекта, так и от его профессиональных навыков. В современную эпоху тотального диктата средств массовой коммуникации проблема «правильной оценки» музыкального феномена предстаёт особенно актуальной.

Первичный опыт соприкосновения с «неизвестным» музыкальным произведением подразумевает некую последовательность актов оценки – от эмоционального к рациональному, от простого к сложному и т. д. В процессе интеллектуальной деятельности, направленной на объект постижения, исходное эмоциональное впечатление может быть либо подкреплено рациональными выводами, либо опровергнуто. В любом случае, эстетическая оценка здесь неизбежно предшествует художественной.

Эстетическая оценка как процесс «обнаружения» прекрасного осуществляется на интуитивном уровне. Между тем, регулярно соприкасаясь с музыкальными объектами, специалист так или иначе формирует собственное представление о шедеврах и неудавшихся сочинениях. При всей субъективности оценочного процесса, у исследователя складываются определённые ценностные ориентиры, которые, в свою очередь, обнаруживают социальную обусловленность. Профессиональная интуиция играет важную роль в музыкальном «ориентировании», но для науки этого мало. Необходимым эмпирическим подспорьем служит художественная оценка, которая нуждается в теоретическом обосновании.

Ценностный подход предполагает научное обоснование категорий *хорошо* и *плохо*. Исследователь, рассматривающий музыкальное произведение в указанном аспекте, обязан уметь выявлять достоинства и недостатки конкретного сочинения с позиций теоретического музыкознания. В частности, одним из существенных критериев композиторского творчества классико-романтической традиции представляется наличие ясно очерченной типовой структуры, которая служит фундаментом для исполнительской интерпретации, формирующей интонационную драматургию музыкального опуса. Кроме того, чтобы в сознании слушателя возник художественный образ, структура произведения сама по себе должна обладать вполне определёнными качествами, а именно, завершённостью и техническим совершенством «вещественной» основы – интонационной формы. Разумеется, эти качества не должны приобретать самодовлеющее значение: способность ощутить грань между технической стороной интонационного материала и воплощением «идеальных компонентов» смысла музыкального произведения – один из ключевых признаков художественного мастерства.

Понимание музыкального смысла соотносится с упорядоченностью композиционной структуры. Неудавшееся музыкальное произведение, как правило, характеризуется отсутствием закономерных связей между элементами и уровнями целого. Внутреннее единство произведения определяется наличием смысловой иерархии – таков закон композиционной логики и её понимания. Иначе говоря, подлинная ценность музыкального объекта предопределяется его целостностью и полнотой. При этом искусство, согласно И. Канту, дистанцируется от реального мира благодаря имманентной отграниченности запечатлённого смысла. Искусство предстаёт своего рода «альтернативной реальностью», которая с определённой степенью полноты отражает явления окружающей жизни. Однако, в отличие от объективной реальности, даже отрицательные явления могут приобретать художественную ценность в искусстве.

Ценностный подход способствует существенному обновлению аналитических процедур, уже используемых современной музыкальной наукой в процессе постижения отдельных произведений или целых эпох. Познанию композиторского замысла должен способствовать метод, объединяющий все экзистенциальные пласты произведения и благоприятствующий полноте его восприятия. Художественный анализ объединяет в себе различные уровни аналитических операций с музыкальным текстом. Вершинное место в иерархии этих уровней принадлежит стилевому анализу, методология которого была разработана М. Михайловым [3]. В данном случае подразумевается целенаправленное изучение характерных признаков стиля – музыкально-выразительных средств и приёмов, формирующих стилевую систему.

Если целостный, функционально-структурный и интонационный типы анализа преимущественно сосредоточиваются на одном конкретном произведении, то механизмы стилевого анализа позволяют охватить ряд музыкальных произведений и выявить общие для них закономерности (включая неизвестные исследователю ранее). Таким образом, данный тип анализа не замыкается в сфере отдельных музыкальных явлений – он изначально устремлён к диалогу, общению, к выходу за установленные пределы. Подобная открытость метода стилевого анализа позволяет размыкать границы музыкальной сферы, выходя в иные художественные миры при помощи важнейших универсалий, прежде всего – категории ценности.

Важный момент, который зачастую не в полной мере осознаётся исследователями, связан с амбивалентностью аналитического процесса, включающего в себя процедуру синтеза. Постигая некую художественную целостность, исследователь должен понять её в органическом единстве всех составных частей, а каждую часть – исходя из целого. Структурные элементы, фиксируя закономерности данного стиля, выступают его носителями, соответственно, композиция в целом также становится выражением стиля. И материальные, и идеальные компоненты музыкального произведения являются носителями эстетической ценности. Ради неё произведение создаётся и существует, служит удовлетворению высших духовных потребностей личности.

Резюмируя вышесказанное, следует подчеркнуть, что в искусстве стиль выступает прямым индикатором художественной ценности. Теория стиля представлена в музыкознании весьма разносторонне. Стиль как объект изучения рассмотрен в нескольких аспектах: историко-типологическом (М. Михайлов, С. Скребков), семиотическом (В. Медушевский), целостном (Л. Мазель), системном (Е. Назайкинский), национальном (С. Тышко), семантическом (В. Холопова, Ю. Кудряшов), психологическом (Н. Савицкая). Развитием указанной тенденции, по нашему мнению, может явиться предлагаемый ниже ценностный подход к теории стиля.

Поскольку рациональное начало в музыке тесно сопряжено с иррациональным, бессознательным, общие логические нормы, сложившиеся на протяжении определённой исторической эпохи в рамках господствующей стилевой системы, преломляются в личностных (эмоциональных, иррационально-бессознательных) особенностях того или иного композитора. Тем самым формируются определённый тип музыкального мышления и художественный стиль, претворяемые композиторской индивидуальностью. Поскольку упомянутый процесс исторически обусловлен, для идентификации композиторского стиля необходимо отграничить два смысловых уровня: 1) традиции среды, в которой творил композитор, – *стационарный* уровень; 2) новое, привносимое композитором в указанную среду, – *идиоморфный* уровень (от греч. idiómorfo – своеобразный).

В науке повторяемость и идентичность события свидетельствуют о его достоверности. Сходство является важнейшим понятием в гносеологии и эпистемологии. Знания человека об окружающем мире зависят от способности идентифицировать сходство между вещами.

Многообразие музыкальных произведений поддаётся членению на различные группы и подгруппы, исходя из явленных общих признаков. Эти группы музыкальных произведений также формируют относительно замкнутые единства во временном и территориальном отношениях. Вместе с тем, при рассмотрении стационарного уровня мы вступаем в круг собственно художественных и культурных проблем, сопряжённых с историческим процессом. Не ограничиваясь констатацией реального хода событий в истории культуры, категория стиля позволяет определённым образом дифференцировать названные проблемы. Для этого предлагается пополнить применяемый категориальный аппарат таким термином, как «*стилевая матрица*». Здесь подразумевается наличие некой умозрительной таблицы, в ячейках которой расположены все существующие к данному моменту стилевые параметры: хронологически-эпохальные – по горизонтали (хронос), географически-территориальные (культурные) – по вертикали (топос). Первый вектор указывает на специфические жанрово-интонационные закономерности, второй – на ментально-национальные особенности. При аксиологическом подходе к музыкальному произведению исследователь, опирающийся на подобную матрицу, сможет установить диспозицию анализируемого явления в панораме музыкального искусства, определить, какие именно стили повлияли на формирование упомянутого явления в качестве индивидуально-неповторимого объекта. Разумеется, было бы неправильно отрицать существование отдельных художественных феноменов, не в полной мере соответствующих стереотипам историко-культурного процесса. «Анахронизмы» и «предвосхищения» такого рода – тема специального исследования по теории стиля.

На стилевую матрицу накладывается третий вектор, соотносимый с идиоморфным уровнем, – речь идёт о том, что делает композитора не похожим на остальных, раскрывает его индивидуальность (по выражению Т. Чередниченко, «несравнимость»). Наличие определённых клише, «визитных карточек» композиторского творчества, позволяющих противопоставить его другим объектам музыкального пространства, является показателем индивидуального стиля как высшего критерия ценности.

Благодаря стилевому анализу, осуществляемому с учётом предложенной трёхвекторной схемы (хронос–топос–индивидуальность), исследователь может установить, насколько данный композитор в том или ином произведении «вписывается» в стилевую матрицу собственного творчества и конкретной эпохи (или наоборот, не соответствует указанной матрице). В любом случае, формируется достаточно ясное представление о наличии или отсутствии стиля, выступающее предпосылкой мотивированного суждения об уровне ценности исследуемого явления. Композитор, воспринимая окружающий мир сквозь призму собственных мировоззренческих установок, моделирует представления и опыт личного проживания как художественную реальность, в границах которой музыкальное произведение соответствует метафизическому измерению действительности. Ценностные константы внутреннего мира художника, опосредуемые семантикой музыкального текста, непосредственно отражаются в стилевых закономерностях. Энтелехия стиля – полнота отражения композиторского мировоззрения в конкретном художественном тексте, о чём напоминает и знаменитый афоризм Ж.-Л. Бюффона: «Стиль – это человек!».

Ценностный подход в музыке предполагает использование комплекса оценочных и аналитических процедур, способствующих осмыслению музыкального явления в аксиологическом ракурсе (см. Схему 1). Разработка ценностной теории музыкального стиля представляет собой опыт системного осмысления и научного описания, призванный содействовать выявлению онтологического статуса музыкального произведения в его зависимости от стиля авторского мышления как объективного фактора смыслотворчества. Тем самым снимается эстетическое противоречие, связанное с утверждением Красоты и Гармонии в качестве «незыблемых» критериев ценности музыкальных явлений. Применительно к ценностному подходу, стиль служит «ключом», открывающим метафизический горизонт смысла в музыке. Присутствие ценностной компоненты в стиле музыкального объекта наделяет последний статусом парадигматически значимого явления: в процессе его когнитивного осмысления происходит общение с ценностными ориентирами и идеями Прошлого. Тем самым приобретается новый чувственный опыт, способный обогатить внутренний мир познающего субъекта творчества – субъекта, который принадлежит текущему историческому моменту (Настоящему).

Таким образом, при всей субъективности восприятия в музыкальном искусстве, стиль благоприятствует формированию условий для объективных ценностных суждений и выводов. Последние, в свою очередь, образуют информационный тезаурус, оказывающий воздействие на историческую динамику общественного музыкального сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Ценность музыки // De musica: сб. ст. Пг.: Петроградская гос. филармония, 1923. С. 5–34.
2. *Коломиец Г.* Ценность музыки: философский аспект: моногр. М.: ЛИБРОКОМ, 2014. 536 с.
3. *Михайлов М.* Стиль в музыке: исслед. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
4. *Холопов Ю.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–93.
5. *Чередниченко Т.* К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 5. С. 255–295.
6. *Чередниченко Т.* Ценностный подход к искусству и музыкальной критике // Эстетические очерки: сб. ст. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 65–101.
7. *Шитов И.* Природа художественной ценности. Киев: Высшая школа, 1981. 224 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Tsennost' muzyki [Value of Music]. De musica: collected articles. Petrograd: Petrograd State Philharmonic Society, 1923. P. 5–34.
2. *Kolomiets G.* Tsennost' muzyki: filosofskiy aspekt [Value of Music: Philosophical Aspect]. Moscow: LIBROKOM Press, 2014. 536 p.
3. *Mikhaylov M.* Stil' v muzyke [Style in Music]: research work. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 264 p.
4. *Kholopov Yu.* Teoreticheskoe muzykoznanie kak gumanitarnaya nauka. Problema analiza muzyki [Theoretical Musicology as Humanities. The Problem of Music Analysis]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1988. No. 10. P. 87–93.
5. *Cherednichenko T.* K probleme khudozhestvennoy tsennosti v muzyke [Towards a Problem of Art Value in Music]. Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Music Scholarship]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. Issue 5. P. 255–295.
6. *Cherednichenko T.* Tsennostnyj podkhod k iskusstvu i muzykal'noy kritike [Value Approach to Art and Music Criticism]. Esteticheskie ocherki [Aesthetic Essays]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1979. Issue 5. P. 65–101.
7. *Shitov I.* Priroda khudozhestvennoy tsennosti [Nature of Art Value]. Kiev: Vysshaya shkola Press, 1981. 224 p.

Схема 1

ЦЕННОСТНЫЙ ПОДХОД В МУЗЫКЕ: ОПЫТ РАЗРАБОТКИ МЕТОДИКИ

В статье представлен опыт авторской систематизации познавательных процессов, связанных с актами оценки музыкальных явлений. Наряду с этим, затрагиваются аспекты, касающиеся процесса создания музыкального произведения как художественной целостности. Далее характеризуется и обосновывается методика оценивания объектов музыкального искусства, разработанная исследователем на междисциплинарной основе. Отмечается, что ценностный подход в музыке предполагает сочетание художественных и эстетических оценок. Указанные понятия, являющиеся взаимообусловленными, используются автором в качестве оппозиций, соотносимых с объективными и субъективными критериями соответственно. Вместе с тем, полномасштабная реализация освещаемого подхода не допускает изолированного рассмотрения каждой из упомянутых сторон. Достижению объективной оценки музыкальных явлений, по мнению исследователя, призвана способствовать разработка ценностной теории музыкального стиля. Таким образом, ключевой составляющей в методике ценностного осмысления музыкального феномена выступает стилевой анализ. Процесс художественной оценки музыкального стиля конституируется путём наложения двух корреспондирующих уровней – идиоморфного (специфических признаков индивидуального композиторского мышления) и стационарного (эпохальных принципов музыкального мышления). Последний, в свою очередь, обусловливается взаимной сопряжённостью топоса (ментальных признаков национальной культуры) и хроноса (интонационных и жанровых традиций).

Ключевые слова: ценность музыкального произведения, ценностный подход в музыке, художественная оценка, эстетическая оценка, теория стиля, стилевой анализ, идиоморфный и стационарный уровни музыкального стиля.

A VALUE APPROACH TO MUSIC: THE TRIAL OF METHOD WORKING OUT

The author's trial in systematization of cognitive processes connected with evaluation acts of musical pieces is represented in the article. Side by side with this, some aspects concerning a process of creation conformably to musical piece are touched upon. Later a method of musical objects evaluation worked out by the researcher on inter-discipline base is characterized and substantiated. It is noted that a value approach in music supposes a combination of artistic and aesthetic evaluations. The mentioned inter-conditional concepts are used by the author as oppositions correlating with objective and subjective criteria accordingly. At the same time a full-scale realization of elucidated approach isn't permit the separate examination of this sides. As the author thinks an elaboration of the value theory of music style should further attaining the objective evaluation of musical phenomena. Thus a key component in the method of value comprehension with respect to the mentioned phenomena is style analysis. The process of artistic evaluation conformably to music style is constituted by juxtaposing two corresponding levels: idiomorphic (specific features of individual composer's thinking) with stationary (epochal principles of music thinking). The latter in one's turn is conditioned by mutual conjugation of topos (mental signs of national culture) and chronos (intonation and genre traditions).

Key words: value of musical piece, value approach in music, artistic evaluation, aesthetic evaluation, theory of style, style analysis, idiomorphic and stationary levels of musical style.

Оболенская Мария Михайловна
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: prestomarie@yandex.ru

Obolenskaya Mariya M.
postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkov
e-mail: prestomarie@yandex.ru

А. П. АЙМАКАНОВА
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

«МУЗЫКА БУДУЩЕГО» В ПРЕДСТАВЛЕНИИ Ф. ЛИСТА: ДОРОГА ЗА ГОРИЗОНТ

Вторая половина XIX века запечатлелась в истории европейской музыки ярко выраженными кризисными процессами в области языковых средств. Общепринятые к этому времени функционально-гармонические последовательности, методы и приёмы работы с тематизмом etc. оказались недостаточными для адекватного воплощения эстетических требований современности, равно как и для формирования актуальных направлений развития музыкального искусства в соответствии с назревающими эпохальными историческими переменами. Естественно, происходящее в социальной среде вызывало определённые изменения в художественной практике. Общеизвестная «мобильность» композиторов, склонных к интуитивному поиску новых методов и подходов, путей обновления традиционного арсенала выразительных «ресурсов», вызвала к жизни ряд «экспериментальных» тенденций. Так, в поле зрения европейских мастеров оказались наиболее «универсальные», масштабные уровни музыкальной композиции. Новаторское их осмысление благоприятствовало активному взаимодействию музыки со смежными искусствами (изначально – с поэзией) и возникновению определённого типа интермузыкального синтеза, ранними примерами которого служат «Ода к радости» Л. Бетховена или симфония-кантата «Хвалебная песнь» Ф. Мендельсона.

Связь музыки с поэзией (в том числе фольклорной) приобретала разнообразные формы: первичное заимствование литературных жанров (баллады – у Ф. Шопена, новеллетты – у Р. Шумана, поэмы – у Ф. Листа и т. д.) со временем уступило место более опосредованным взаимовлияниям звука и слова. Искания в сфере искусств, смежных с музыкой, вызвали к жизни феномен романтической программности, одним из «отцов» которой традиционно именуют Листа. Последний же расширил область взаимодействия музыки с внемузыкальными явлениями, «приблизив» к литературе произведения изобразительного искусства (симфонические поэмы «Битва гуннов», «От колыбели до могилы», «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром, пьесы «Обручение», «Мыслитель» из цикла «Годы странствий» и др.). В свою очередь, Р. Вагнера подобные художественные искания привели к новой концепции музыкального театра, образующего неразрывное единство с театром драматическим, национальной мифологией и эпосом. Впоследствии Вагнер пришёл к явлению «пролонгированного» музыкального материала, формируемого как гармоническим изложением («сцепляемые» друг с другом эллиптические обороты), так и мелодическим («бесконечная мелодия»). Открытие новых выразительных средств воздействовало и на фундаментальные положения теории «оперного театра будущего», сущность которого заключалась, по Вагнеру, в синтезе принципов музыкального и драматического театров. В итоге вагнеровских исканий родился, по сути, новый жанр – инструментальная (симфоническая) драма; в итоге листовских – симфоническая поэма, в итоге шумановских и шопеновских – «литературные» жанры фортепианной музыки (баллада, новеллетта, программный цикл фортепианных миниатюр).

Подобная устремлённость к взаимодействиям музыки и смежных с ней искусств, равно как осознание необходимости радикальных преобразований музыкального языка, свидетельствовали о неудовлетворённости и озабоченности композиторов-романтиков наличествующим арсеналом средств музыкальной выразительности. Открытие новых потенций «тонического искусства», наряду с бурным утверждением «прогрессистских» тенденций в просвещённых государствах Европы, стало почвой, на которой сформировалась идея «Музыки будущего». Со временем одержимость композиторов этой идеей приобрела конкретные формы деятельного «предвосхищения».

Подчеркнём, что «прорыв» в искусство будущего мыслился композиторами отнюдь не как разрозненные новации преимущественно в сфере эстетико-философских версий «искусства будущего». Жажда новизны утвердилась в сфере художественного высказывания, *на уровне музыкального языка*, что привело к возникно-

вению вышеупомянутых «бесконечной мелодии» Вагнера и монотематизма Листа, к новаторским открытиям обоих (а затем и других композиторов) в области гармонии. Поворот в указанную сторону не был случайным – мало-помалу композиторы утверждались в мысли, что их художественная практика имеет гораздо большее значение для преобразования музыкальной действительности «ради будущего», нежели общеэстетическая или философская рефлексия.

Идеей будущего были одержимы не только композиторы. Интеллектуальная практика того времени в целом – научная, религиозная, культурная, общественная, политическая – оказалась устремлённой к неизведанным и чаще всего утопическим горизонтам. По глубокому убеждению многих мыслителей (социал-утопистов, марксистов, ряда социал-демократов), человеческая цивилизация в XIX веке вступила на путь построения идеального общества, достижения всеобщей социальной справедливости[1]. Исходя из этого, распространялась непоколебимая убеждённость, что новаторство как таковое либо является следствием указанного прогресса человечества, либо упомянутому прогрессу закономерно сопутствует. По сути, идея прогресса, включая искусство, стала своеобразной «болезнью времени».

Мечты об «искусстве будущего» инспирировались наследием французского рационализма и просвещения второй половины XVIII века. Теория всеобщего прогресса, охватившая умы в XIX столетии, не только оказалась созвучной представлениям минувшей эпохи, но и получила ещё большее распространение с развитием позитивистских идей, нарастающей секуляризацией общественной мысли и расцветом сциентизма. Едва ли не все сферы человеческой деятельности – от образовательного процесса до обоснования фундаментальных научных концепций – репрезентировались в духе некой панорамы эволюционного развития. Эволюционная теория, провозглашаемая знамением времени, могла быть обнаружена везде: в сфере социально-экономических отношений (идеи К. Маркса), естествознании (теория Ч. Дарвина[2]), экономическом и государственном устройстве (что служило теоретическим обоснованием всевозможных реформ и даже революций, в том числе культурных). Сомнения в практической действенности схемы «от худшего – к лучшему, далее – к совершенству» по отношению к сфере искусства последовательно опровергались, как тогда было принято считать, всем ходом человеческой истории. Между тем, вопреки соблазнительной простоте «универсальных» или «магистральных» схем развития, в искусстве не существует «линейного», «спирального» либо иного прогресса: *искусство не эволюционирует, оно преобразуется*.

В середине XIX века считалось бесспорным, что «Музыка будущего» пребывает в некой отдалённой сфере, за пределами привычных средств художественной выразительности, в том числе – устоявшихся систем звуковысотной централизации. Так определилось основное направление поисков для второй половины указанного столетия: *чтобы прийти к «Музыке будущего», нужно преодолеть «оковы» настоящего*. Настоящее же в 1840–1850-х годах представляло собой расширенные мажоро-минорные тональные системы. Соответственно, для «размыкания» последних необходимо было осознать, какие параметры системы звуковысотной организации соотносятся в представлении художников с очевидными свойствами тональности.

Ситуация в каждом отдельном случае композиторского творчества, естественно, выглядела по-разному. В частности, Ф. Лист, будучи в большей степени практиком, нежели теоретиком и философом музыки, преимущественно тяготел к эмпирическим опытам, связанным с тонально централизованной и децентрализованной звуковысотной организацией своих опусов. (У Вагнера же, напротив, доминировал паритетный характер отношений между практикой и теорией подобных изысканий). При этом следует напомнить, что в годы создания ранних «экспериментальных» опусов Листа первые научные опыты, относящиеся к сфере теории тональности, уже состоялись.

Ныне считается общепризнанным: Лист был знаком с некоторыми музыкально-теоретическими трудами, посвященными вопросам гармонии и тональности (А. Рейха, Ф. Ж. Фетис). Следовательно, он понимал, что система тональной организации покоится на двух столпах: а) точно закреплённой функциональности отношений между элементами системы; б) наглядной репрезентации тональности в виде нормативной терцовой вертикали (см.: [3, с. 70–72]). Исходя из этого, наиболее естественным путём преодоления тональных закономерностей является отход от традиционной централизации музыкального произведения, сопряжённой с главным (тоническим) аккордом. Данный путь, судя по всему, и был интуитивно избран Листом. На заре творчества, в 1830-е годы, композитор (судя по его статьям и письмам) полагал «Музыку будущего» прежде всего новым философско-духовным феноменом. Данная позиция привела в дальнейшем Листа к программности, поэмности и моно-

тематизму. Однако в 1860-е годы аналогичные интенции были связаны преимущественно с языковым аспектом листовских художественных исканий. Поздние сочинения Листа (1870–1880-х годов) ещё более наглядно запечатлели стремление композитора преобразовать систему средств музыкального выражения.

Эксперименты в данной области закономерно приводили композиторов к несходным результатам; единая тенденция прослеживалась разве что в плане бесспорной множественности индивидуальных подходов к преобразованию языка: Вагнер работал в сфере «общетеатрального» синтеза; Брамс старался объединить язык и формы, принадлежавшие к различным историческим пластам культуры; Лист обращался к психологии восприятия музыки. Однако надлежит учитывать и другое – композиторы-романтики отдали дань теоретической рефлексии «Музыки будущего». Тот же Вагнер изложил принципы «нового музыкального театра» в ряде статей («Музыка будущего», «Искусство и революция», «Опера и драма» и др.). Лист не создавал подобных теорий (ограничившись концепцией подготовки «музыканта-исполнителя будущего»), хотя порой и выказывал сочувствие к всеобщему увлечению «прогрессистскими» идеями. В одном из опубликованных листовских писем читаем: «У меня осталась единственная амбиция в музыке – бросить своё копьё в бесконечность будущего» [4, S. 4].

Лист был хорошо знаком и с вагнеровскими трудами, и с музыкально-теоретическими трудами А. Рейха («Курс музыкальной композиции…», 1818; «Трактат о возвышенной музыкальной композиции», 1824–1826). Но особую значимость для него приобрела концепция омнитональности бельгийского теоретика Ф. Ж. Фетиса, чьи лекции Лист слушал в 1832 году в Париже (см.: [2]). Как отмечает Н. Наглер, «предложенная Фетисом музыкально-философская идея “омнитонального порядка” является интеграционным элементом поэтапно аргументируемой теории свободной тональности. Эмансипация тональности от тонального господства в “омнитональном порядке” считается завершённой, так как соединение каждого лада с другим возможно с помощью техники энгармонизма. Катализирующая сила омнитональной идеи для эволюции произведений Листа является очевидной. Она распространяется от одной фазы развития к другой. Она также ощущается в экспериментах с двенадцатитоновой техникой, о которой Лист сообщает в письме Ингеборге Штарк в 1860 г. Он говорит, что впредь аккорд из двух тонов будет основой гармонизации, т. к. каждый вариант аккорда может быть выведен из двенадцатитоновой основы» [4, S. 17–18]. При этом важно помнить, что композитор обращался к теории Фетиса не только в 1830-х годах; на протяжении второго веймарского периода творчества Лист снова вернулся к «...философии музыки Фетиса, “омнитональный порядок” которой предвосхитил возможность эмансипации диссонанса» [4, S. 23].

Позднее творчество Листа представляется ныне подлинным новаторством. В опусах 1870–1880-х годов Лист подвергает предшествующие монотематические инварианты «повторному процессу сжатия до кратких интервальных структур» [4, S. 57], тем самым развивая приём монотематизма «вглубь» и приходя к моноцентрической композиции, формируемой вокруг одного интервала, аккорда, звукоряда или осевого тона.

Нестабильность тональных устоев вызывала озабоченность не только у Листа. «Утрата тональной чистоты… является скорее музыкально-историческим процессом, который приобретает особый размах у “позднего” Бетховена и продолжается Шопеном, Шуманом, Листом и Вагнером» [4, S. 23]. В творчестве Листа преодоление традиционных средств централизации материала условно можно соотнести с двумя основными направлениями. Первое: работа композитора с вариантами звукоряда, сохраняемого в качестве центрального элемента системы в музыкальном произведении; второе: работа с преобразованиями центрального элемента иной структуры.

Необходимо также подчеркнуть, что Лист не просто следовал в русле исканий «Музыки будущего», но и осознавал свою принадлежность к данному течению. Новаторство в понимании Листа имело преимущественно практический характер. Лист принадлежал к определённому кругу композиторов, стремившихся достичь обновления музыкального языка. Любые решения, связанные с менее радикальными изменениями (смешение искусств, синтез жанров и т. п.) уже не удовлетворяли художника. Устремлённость «вглубь» привела к пересмотру фундаментальных основ, глубинных принципов музыкального высказывания, что явилось центральным пунктом авторских стратегий конца XIX и почти всего XX века.

Реальная история художественного творчества в минувшем столетии свидетельствует, что авторы, подхватившие эстафету созидания «Новой музыки»[3], тяготели к последовательному и непреклонному отрицанию романтических концепций «искусства будущего» как основы, благодаря которой молодое поколение творцов смогло бы не отстать от времени.

Указанное отрицание, наиболее полно воплотившееся в композиторском и теоретическом наследии А. Шёнберга, предполагало возникновение творческого замысла с «чистого листа» и требовало не столько творческой интуиции, сколько интеллектуальной изощрённости (см.: [1, с. 34–35]). Лишаясь опоры на достижения предшественников, такая концепция «Музыки будущего», помимо теоретических обоснований, должна была, пускай фрагментарно, корреспондировать с предшествующей традицией; наряду с этим, требовалась постоянная работа, связанная с популяризацией соответствующих художественных достижений. Маловероятно, что подобный «итог» развития музыки в своё время являлся заветной целью композиторов-романтиков. Погоня за мечтой об идеальном искусстве обернулась фактической утратой идеала: подобно солнцу, уходящему за горизонт, «Музыка будущего» утратила светоносные интенции, была искажена и отвергнута, равно как миф об идеальном обществе потерпел крах в ходе Первой мировой войны и череды последующих кровавых революций.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Справедливость требует упомянуть о распространённости и прямо противоположных воззрений. В этом плане, пожалуй, наиболее показательны труды Т. Р. Мальтуса, чьи экономические и демографические постулаты сегодня принято именовать «теорией безжалостности». Упомянутая «теория», наряду с антигуманистическими взглядами Дарвина о естественном отборе в человеческом обществе (и, соответственно, о расовом превосходстве), была весьма популярна в западноевропейских элитах. Как показала новейшая история, тем самым закладывался фундамент глобальных концепций будущего, породивших небывалые бедствия европейских народов в Первой и Второй мировой войнах.

[2] Как полагает Н. Наглер, «отзвуки» эволюционной теории Дарвина достаточно ясно выражены в симфонической поэме Листа «От колыбели до могилы» (1882), срединная часть которой («Борьба за существование») прямо соотносится с ключевым тезисом дарвинистской теории [4, S. 39].

[3] «Новая музыка» – термин, используемый зарубежными исследователями в качестве синонима к «Музыке будущего» (см.: [4]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 132 с.
2. *Файн Я.* Концепция тональности Ф. Ж. Фетиса: лекция. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2010. 60 с.
3. *Холопов Ю.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: сб. ст. М.: Музыка, 1972. С. 35–76.
4. *Nagler N.* Die verspätete Zukunftsmusik // Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn. München: Edition Text & Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. S. 4–41.
5. *Torkewitz D.* Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München: Musikverlag Katzbichler, 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

REFERENCES

1. *Reti R.* Tonalnost' v sovremennoy muzyke [Tonality in Modern Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 132 p.
2. *Fayn Ya.* Kontseptsiya tonal'nosti F. J. Fetisa [Conception of Tonality by F. J. Fetis]: lecture. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2010. 60 p.
3. *Kholopov Yu.* Ob evolyutsii evropeyskoy tonal'noy sistemy [About Evolution of the European Tonal System]. Problemy lada [Problems of Mode]: collected articles. Moscow: Muzyka Press,1972. P. 35–76.
4. *Nagler N.* Die verspätete Zukunftsmusik. Music-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn. München: Edition Text & Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. S. 4–41.
5. *Torkewitz D.* Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München: Musikverlag Katzbichler, 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

«МУЗЫКА БУДУЩЕГО» В ПРЕДСТАВЛЕНИИ Ф. ЛИСТА: ДОРОГА ЗА ГОРИЗОНТ

В статье отмечается, что для большинства европейских композиторов XIX столетия было характерно стремление обогатить выразительный потенциал музыкального высказывания с помощью «внемузыкальных» средств. Данный подход способствовал утверждению романтической программности, монотематизма, диффузии жанров. В дальнейшем идея обновления исходных элементов музыкального высказывания воплощалась и на языковом уровне. Соответствующие искания вдохновлялись эстетическим концептом «Музыки будущего», формировавшейся в русле общеевропейской философской доктрины «универсального» прогресса. Обретение «Музыки будущего» связывалось творцами с взаимодействием музыки и других видов искусства. Этим постулатом инспирировалась разработка вагнеровской теории «оперного театра будущего», внедрение жанров, заимствованных из литературы (баллада, новеллетта, поэма и др.), в инструментальную музыку Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа. Кроме того, в зрелых и поздних сочинениях Ф. Листа языковые интенции «Музыки будущего» корреспондировали с теорией «омнитонального порядка» Ф. Ж. Фетиса – предвосхищением позднейших двенадцатитоновых концепций. Процесс обновления музыкального языка, начатый Ф. Листом и его современниками, не получил продолжения в композиторском творчестве рубежа XIX–XX веков. Однако последующее развитие европейской музыки характеризовалось приоритетной ролью упомянутых новаций.

Ключевые слова: «Музыка будущего», идея синтеза искусств, Ф. Лист, эстетика романтизма, «омнитональность», Ф. Ж. Фетис.

«MUSIC OF THE FUTURE» IN THE VIEW OF F. LISZT: A WAY BEYOND THE HORIZON

It is noted in the article that during the XIXth century most of European composers were aspiring to enrich the expressive potential of musical speaking by «non-musical» means. This approach favoured the confirmation of romantic programness, monothematism, diffusion between genres. Later the idea of renewal conformably to initial elements of musical speaking realized on the level of language too. The appropriate strivings were inspired by such aesthetic concept as «Music of the Future» that was formed in a channel of All-European philosophical doctrine on the «universal» progress. The «Music of the Future» finding was bound up with interactions between music and other kinds of art. The elaboration of «Theatre in the Future» theory by R. Wagner, and introduction of genres borrowed from literature (ballad, novelette, poem etc.) to instrumental music by F. Chopin, R. Schumann and F. Liszt were incited by this postulate. Furthermore «Music of the Future» language intentions have corresponded in the mature and late works by F. Liszt with the theory of the «omnitonality order» by F. J. Fetis as anticipation the posterior dodecaphonic conceptions. The process of renewal the music language offered by F. Liszt and his contemporaries wasn't continued in the work by composers on the boundary of the XIX–XXth centuries. However, the following development of the European music was characterized by the priority role of the mentioned innovations.

Key words: «Music of the Future», idea of arts synthesis, F. Liszt, Romantic aesthetics, omnitonality, F. J. Fetis.

Аймаканова Анастасия Петровна
аспирант кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630112, Новосибирск
e-mail: bansabira@gmail.com

Aymakanova Anastasiya P.
postgraduate student at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630112, Novosibirsk
e-mail: bansabira@gmail.com

И. П. ДАБАЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ РУССКОГО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Процесс исторической эволюции русского духовного концерта, как и других музыкальных жанров-«долгожителей», соотносится с рядом стилевых формаций. В научной литературе по преимуществу характеризуются начальные этапы становления и развития данного жанра: его зарождение, связанное с формированием концертного стиля пения (партесный концерт второй половины XVII – начала XVIII века), и последующий расцвет – «золотой век» духовной музыки соответствующего направления (классицистский концерт последней трети XVIII – начала XIX века). Исследователи указывают, что в XIX столетии названный жанр фактически прекратил существование и возродился лишь на рубеже XX века (позднеромантический концерт), а затем, по прошествии более чем полувека, – в 1980–1990-е годы (современный). Подобной точки зрения на историю жанра придерживаются Ю. Паисов [5, с. 233], И. Свиридова [6, с. 9], Е. Гущина [1, с. 21].

Вместе с тем, анализ архивных материалов, публикаций периодической печати XIX века, сохранившихся и восстановленных сочинений убедительно доказывает: отечественный духовный концерт не только продолжал существовать на протяжении упомянутого столетия, но и развивался, чему благоприятствовало мощное воздействие светских жанров, утвердившихся на ведущих позициях в жанровой системе музыкального творчества. XIX век явился важным связующим звеном между вершинными точками в эволюции духовного концерта – классицистской и позднеромантической (см.: [2, с. 13–14]).

Жанровую модель, сформировавшуюся в этот период, можно определить как **классико-романтическую**. От классицистского концерта она унаследовала многочастность, нередко связанную со сменами темпа, метра, тональности, фактуры. Кроме того, обнаруживаются и новые характеристики, свойственные романтическому стилю: монотематизм, лейтмотивные связи, значительная степень динамизации и тонально-гармоническая разомкнутость разделов, композиционная масштабность, предопределяемая ведущей ролью сквозного развития. Указанная модель приобретает особое значение в творчестве крупнейших мастеров конца XIX – начала XX века: А. Никольского, А. Гречанинова, С. Рахманинова и других.

Духовный концерт С. Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» Ю. Паисов относит к *позднеромантическому* стилю [5, с. 233]. В исследовании А. Ковалёва отмечены интересные параллели между упомянутым сочинением и одноимённым концертом А. Веделя [3, с. 53–55], что позволяет рельефно показать преемственные связи рахманиновского цикла с *классицистской* жанровой моделью. Таким образом, представляется возможным рассматривать концерт, созданный 20-летним композитором, в качестве связующего звена между двумя историческими эпохами: опираясь на классицистскую модель, Рахманинов предвосхищает позднеромантическую.

Обратимся к анализу названного сочинения. Концерт состоит из трёх частей, последовательность которых свидетельствует о реализуемом принципе контраста на уровне традиционных тональных и темповых соотношений: I часть – Moderato g-moll; II часть («Яко же бо живота Матерь») – Poco meno mosso c-moll; III часть («Во утробу вселивыйся») – Allegro G-dur. Основой формообразования служат многократные сопоставления контрастных складов и фактурных рисунков в «горизонтальной проекции», что также соответствует классицистской модели жанра. Наряду с этим, в данном сочинении ярко проявляются романтические черты: речь идёт о главенствующей функции лейтмотивных связей и значительных масштабах сквозного динамического развития на протяжении цикла.

Ключевым элементом лейтинтонационного комплекса выступает сдержанно и строго звучащий мотив тонической малой терции в миноре (ход от I к III ступени с обратным поступенным движением). Данный мотив, исторически связанный с аффектом скорби, находит многообразное претворение в музыке различных эпох, стилей, национальных школ.

Он проводится в развивающем разделе I части концерта, становясь фактической основой всего дальнейшего развития. Помимо него, к важнейшим элементам упомянутого комплекса относятся «псалмодийная» речитация, открывающая рахманиновский цикл, а также целеустремлённое восходящее движение, которое изначально сопутствует фразе «и в предстательствах мира», а затем служит мелодической основой II части.

Разнообразное сцепление и вариантное развитие указанных интонационных структур предопределяют направленность развития в данном произведении. Интересна жанровая трансформация исходных комплексов в зависимости от контекста. Так, первоначальное экспонирование терцового мотива ассоциируется с жанром колыбельной песни благодаря элементам речитации, опоре на тоническую гармонию, тихой динамике, использованию среднего регистра. В процессе интенсивного нагнетания (путём возрастающей динамической амплитуды, освоения высокого регистра, увеличения протяжённости интонационных структур) спокойная интонация колыбельной превращается в надрывный плач. Интересна также трансформация речитативного элемента упомянутого лейткомплекса: хоровой «читок», придающий началу сочинения характер неторопливого повествования, в заключительной части предстаёт танцевальной ритмоформулой, приобретая традиционные для классицистских концертов виватные черты.

Таким образом, объединение циклической формы на основе принципа монотематизма, синтезирующего три интонационных комплекса, и «восходящей» драматургии (реализуемой посредством нарастающих масштабов кульминаций, предваряемых мощными динамическими «волнами» развития) наглядно свидетельствуют о претворении в данном концерте классико-романтических закономерностей.

На протяжении XIX и первых десятилетий XX века, преимущественно в творчестве композиторов «второго ряда», сохраняется **классицистская жанровая модель** духовного концерта. Как отмечают исследователи, соответствующая форма принадлежит к числу контрастно-составных. Согласно терминологии, разработанной И. Лаврентьевой для анализа вокальных и хоровых сочинений, можно именовать упомянутую форму сквозной, построенной по принципу контрастного сопоставления [4, с. 58].

В начале XX столетия известностью пользовались духовные сочинения петербургского композитора В. Лирина. Среди них – концерт «Услыши, Господи, молитву мою», в основе которого находятся избранные стихи псалмов 101 (ст. 2 и 3) и 42 (ст. 3). Сочинение написано в характерной для классицистского концерта контрастно-составной форме, включающей 3 части. I часть – Largo B-dur, с традиционным для медленных частей чередованием солирующих групп и полного состава хора, контрапунктическими перекличками, мелодикой широкого дыхания (используются скачки на кварту, квинту, сексту, распевание отдельных слогов), динамическими контрастами. Завершается Largo доминантовым органным пунктом к параллельной тональности, в которой начинается II часть («Не отврати лица Твоего»). Последняя характеризуется темпом Moderato, аккордовым складом, преобладанием поступенного движения в мелодических линиях, итоговым полным совершенным кадансом в тональности g-moll. III часть («Посли свет Твой») – Allegro в основной тональности B-dur; приподнятое, яркое, торжественное звучание приводит к довольно развёрнутой заключительной каденции. Отметим и другие жанрообразующие свойства, присущие классицистской модели духовного концерта: сопоставления двух- и трёхдольности (I часть – C, II – 3/4, III – 2/4), многократные повторения отдельных слов и фраз поэтического текста, постоянные чередования soli и tutti.

Духовные концерты В. Фатеева, созданные преимущественно в конце 1910-х – начале 1920-х годов, также являют собой пример индивидуального претворения классицистской модели жанра: «Изми мя, Господи» (Пс. 139, ст. 1–6), «Суди, Господи, обидящия мя» (Пс. 34, ст. 1–2, 4 и 9), «Боже, приидоша языцы» (Пс. 78, ст. 1–3, 6, 9), «Глаголы моя внуши, Господи» (Пс. 5, ст. 1–2, 4–5, 7–12) и многие другие. Для этих сочинений характерна контрастно-составная форма, включающая в себя несколько частей, насыщенная разнообразными сопоставлениями – тональными, темповыми, динамическими, фактурными, тембровыми, ритмическими, отдельных групп и полного состава хора. В упомянутых произведениях наличествуют развёрнутые модуляционные планы, ярко выраженная динамизация кульминационных разделов.

Аналогичное строение обнаруживается и в духовном концерте ростовского священнослужителя, регента, композитора М. Скрипникова «Тебе, Бога, хвалим», весьма популярном в церковно-певческой среде советского времени. Жанровой моделью для названного концерта, вероятно, послужило одноимённое сочинение Д. Бортнянского.

Наряду с традиционными решениями, значительный интерес вызывают новые авторские трактовки жанра духовного концерта, сложив-

шиеся в конце XIX – начале XX века и представляющие **жанровую модель позднеромантического типа**.

Запретительные меры в отношении духовного концерта, осуществляемые цензурными органами на протяжении XIX столетия, не привели к исчезновению жанра в композиторской и исполнительской практике. Вновь создаваемые произведения, сохраняя указанную жанровую стилистику, именовались теперь по-иному, чаще всего «запричастными стихами», «причастными стихами» либо нейтрально – «духовно-музыкальными сочинениями». В их основу полагались, как правило, лаконичные тексты, что способствовало преобладанию композиционной одночастности. При этом в названных произведениях нередко обнаруживались формы второго плана: двухчастные, трёхчастные, рондообразные, модулирующие из одного типа в другой. При всём разнообразии жанровых форм, упомянутые сочинения характеризовались неизменным сохранением жанрового содержания и стилистики.

Показательным примером такого рода может служить духовный концерт Вик. Калинникова «Камо пойду от Духа Твоего», предназначенный автором к исполнению «вместо запричастного стиха на Литургии». Композитор избирает в качестве поэтической основы 138 псалом (ст. 7–10). В соответствии со сменой темпа (Moderato – Allegro – Primo tempo), логикой гармонического развития (неустойчивость срединного Allegro), тематической аркой между обрамляющими Moderato, основным типом формы является репризная трёхчастность. Вместе с тем, каденционная завершённость небольших построений, их гармоническая и тематическая контрастность, значительные различия в фактурном отношении позволяют определить форму второго плана как сквозную. Она строится по принципу контрастного развёртывания и состоит из следующих разделов:

I – постоянное четырёхголосие в тональности c-moll;

II – «Аще взыду на небо» – паузирование басовой партии, объединение в плотном аккордовом складе двух верхних голосов, изложенных divisi, а затем подключение к ним теноровой партии с вариантной имитацией (Es-dur – B-dur);

III – «Аще сниду во ад» – имитационное вступление голосов с новой темой (соответственно схеме А – Б – С – Т), тональный план b-moll – Des-dur;

IV – «Аще возьму криле моя рано» – неустойчивый раздел в четырёхголосном изложении, основой которого служит гармонизация восходящего хроматического баса;

V – «И тамо бо рука Твоя» – в первоначальном темпе, исходной тональности c-moll, с вариантным изложением основной темы в постоянном четырёхголосии;

VI – «И удержит мя десница Твоя» – имитационное проведение темы, являющейся вариантом темы III раздела, с отклонением в тональность f-moll. Заключение представляется неожиданным: к трезвучию f-moll, появившемуся после долгого звучания аккордов доминантовой группы и воспринимаемому в данном контексте как местная тоника, на слабой доле прибавляется большая секста, переосмысливая аккорд в минорную субдоминанту с секстой в тональности C-dur. Для сочинения характерны изобразительность, динамизация в процессе развития.

В качестве примеров запричастного стиха, претворяемого в жанре духовного концерта, можно также привести сочинения А. Гречанинова («К Богородице прилежно» – трёхчастная форма с кодой), М. Ипполитова-Иванова («Се что добро» и «Се ныне благословите Господа», где в рамках одночастности проявляются признаки трёхчастной формы) и многие другие.

Наряду с вышеуказанными образцами новой формы духовного концерта, следует упомянуть ещё одну тенденцию, связанную с позднеромантической моделью жанра. Речь идёт о произведениях для сольного голоса и хора, составивших значительную часть композиторского наследия конца XIX – начала XX века. Повышенный интерес слушателей, безусловная склонность исполнителей к солированию отмечались в периодике и других источниках на протяжении всего исследуемого периода. Московская публика, зная о предстоящих концертах, заранее обращалась к певческим коллективам с просьбами исполнить полюбившиеся сочинения.

Интересным образцом духовного концерта для солирующего сопрано и смешанного хора является сочинение Ц. Кюи «Величит душа моя Господа», обозначенное автором как «Песнь Пресвятыя Богородицы» и опубликованное в Петрограде в 1914 году. Данное песнопение звучит в богослужении на 9-й песни канона. В Типиконе есть указание по поводу соответствующего исполнения: оно должно быть «велегласным» (громким). Композитор отдаёт предпочтение иному, вполне оригинальному решению. Сообразно структуре канонического текста, в сочинении господствует ипофонный принцип изложения, основанный на постоянных повторениях одного и того же припева «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим», который исполняется только хором. В результате складывается рондообраз-

ная форма, что в целом согласуется с традицией музыкального прочтения «Песни...».

Оригинальность замысла Кюи заключена в следующем. Изначально, в первом куплете, используется контраст «по горизонтали»: сольной партии – речитативу в медленном темпе с относительно громкой динамикой – противопоставлена нежная хоровая звучность припева, начинающегося чуть более подвижно (Poco piu mosso) и тихо у высоких голосов; к ним поочерёдно присоединяются низкие голоса (тенора и басы), при этом на словах «сущую Богородицу Тя величаем» происходит нарастание динамики, расширение диапазона, уплотнение аккордовой звучности.

В дальнейшем, на протяжении практически всего сочинения, помимо указанного вида контраста, применяется также контраст «по вертикали». Он характеризуется наложением широко развитой партии солиста – в основном речитативной, с постоянно обновляющимся поэтическим текстом – на выдержанные консонирующие либо мягко диссонирующие аккорды в тихой звучности, исполняемые хором на повторениях фразы «Тя величаем» или слова «Величаем». Конечно, такое решение не соответствует требованию «велегласного» звучания, содержащемуся в Типиконе, – данное музыкальное прочтение ассоциируется с общим состоянием возвышенной умиротворённости и благолепия.

Подобный приём: сочетание солирующей партии и хора, многократно выпевающего единственное слово, – встречается во многих концертных духовных сочинениях начала XX века. Среди них – «Символ веры», с повторением слова «верую» в хоровой партии; покаянные песнопения, с вычленением важных в смысловом отношении слов «помози», «помилуй», благодаря которым не только возникает контраст хоровой и сольной партий (равно как определённое эмоциональное напряжение), но и запечатлевается одухотворённая атмосфера славления и благодарения, достигается особая выразительность смиренно-исповедального тона, и т. д.

Таким образом, на рубеже XIX–XX столетий историческому процессу развития отечественного духовного концерта сопутствовали обобщение традиционных классицистских норм, тяготение к синтезу классических и романтических закономерностей, а также тенденция к существенному обновлению в русле позднеромантической стилистики. При этом многообразие упомянутых моделей духовного концерта не сопровождалось трансформацией исконного жанрового содержания. Эволюция соответствующих выразительных средств, как правило, не вступала в противоречие с характеристиками, свойственными первичному жанровому инварианту.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гущина Е.* Духовная музыка М. М. Ипполитова-Иванова и русская певческая традиция: автореф. дис. … канд. иск. М., 2008. 28 с.
2. *Дабаева И.* Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. С. 7–16.
3. *Ковалёв А.* С. В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки: исслед. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2015. 104 с.
4. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
5. *Паисов Ю.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 231–262.
6. *Свиридова И.* Русский духовный концерт: История и теория жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2009. 26 с.

REFERENCES

1. *Guschina E.* Dukhovnaya muzyka M. Ippolitova-Ivanova i russkaya pevcheskaya traditsiya [Sacred Music by M. Ippolitov-Ivanov and Russian Singing Tradition]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 2008. 28 p.
2. *Dabaeva I.* Russkiy dukhovnyj kontsert v istoricheskoy perspective [Russian Sacred Concert in the Historical Context]. Dvenadtsat' etyudov o muzyke [Twelve Etudes about Music]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2001. P. 7–16.
3. *Kovalyov A.* S. Rakhmaninov i traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki [S. Rachmaninov and Traditional Genres of Russian Sacred Music]: research work. Tambov: R. Pershin's Publishing house, 2015. 104 p.
4. *Lavrent'eva I.* Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy [Vocal Forms in the Course of Musical Compositions Analysis]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 80 p.
5. *Paisov Yu.* Dukhovnyj kontsert v sovremennoy muzyke Rossii [Spiritual Concert in Contem-

porary Music of Russia]. Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost' [Traditional Genres of Russian Sacred Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Kompozitor Press, 2004. Issue 2. P. 231–262.

6. *Sviridova I.* Russkiy dukhovnyj kontsert: Istoriya i teoriya zhanra [Russian spiritual concert: History and Theory of Genre]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Saratov, 2009. 26 p.

ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ РУССКОГО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

В историческом развитии жанра русского духовного концерта сравнительно малоизученной остаётся «рубежная» эпоха конца XIX – начала XX столетия. По мнению автора публикуемой статьи, распространённый в музыковедческой литературе тезис о будто бы повсеместной утрате композиторского интереса к данному жанру на протяжении указанной эпохи требует безусловной коррекции. Это утверждение аргументируется целенаправленным анализом различных архивных материалов – прежде всего, публикаций периодической печати «Серебряного века», изданных и рукописных партитур хоровых концертов, датируемых 1890–1920-ми годами и принадлежащих как отечественным мастерам «второго ряда» (В. Лирин, В. Фатеев, М. Скрипников), так и выдающимся русским композиторам (С. Рахманинов, Вик. Калинников, А. Никольский, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, Ц. Кюи). Исследователем характеризуются основные жанровые модели, представленные в духовных концертах «рубежной» эпохи (классицистская, классико-романтическая и позднеромантическая), особенности индивидуального претворения упомянутых моделей, отмечается «переходная» специфика историко-эволюционного развития концертного жанра в освещаемую эпоху (на пути к очередному расцвету в 1980–1990-е годы).

Ключевые слова: русский духовный концерт, русская духовная музыка «Серебряного века», жанровая модель, С. Рахманинов, В. Лирин, Вик. Калинников, Ц. Кюи.

THE GENRE MODELS OF RUSSIAN SACRED CONCERT ON THE BOUNDARY OF THE XIX–XXth CENTURIES

In the historical development of Russian sacred concert genre, the «boundary» epoch from the end of the XIXth to early XXth century remains by comparison scantily explored. In opinion of the author of represented article, widely practiced thesis of musicological works about ostensibly loss of composers' interest for mentioned genre during the indicated epoch demands an undoubted correction. This affirmation is argued by purposeful analysis of variety archives materials (first of all published in periodical press of «The Silver Age»), and edited or manuscript scores of choral concerts which are dated by the 1890–1920s and belong both to Russian masters of «the second line» (V. Lirin, V. Fateev, M. Skripnikov) and the prominent composers of our country (S. Rachmaninov, Victor Kalinnikov, A. Nikolsky, A. Grechaninov, M. Ippolitov-Ivanov, C. Cui). The researcher characterizes the principal genre models represented in sacred concerts of the «boundary» epoch (classicist, classical-romantic, late-romantic), and the features of personal realization conformably to the named models. The «transitional» specificity of concert genre historical-evolutional development in the treated epoch (on the way to the next flowering in the 1980–1990s) is noted by the author.

Key words: Russian sacred concert, Russian sacred music of «The Silver Age», genre model, S. Rachmaninov, V. Lirin, Viktor Kalinnikov, C. Cui.

Дабаева Ирина Прокопьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: dabaeva-music@mail.ru

Dabaeva Irina P.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: dabaeva-music@mail.ru

И. А. ЯКОВЛЕВА
Ростовский колледж искусств

ОБРАЗ МОСКВЫ В ОПЕРЕ «ВОЙНА И МИР» С. ПРОКОФЬЕВА

Образ Москвы, воссоздаваемый средствами музыкального искусства, формируется в начале XIX века и со временем достигает огромной силы художественного воздействия. Не случайно в классических образцах русского оперного эпоса и народных музыкальных драмах образ Москвы занимает одно из центральных мест, что определяется устойчивыми традициями, заложенными М. Глинкой и М. Мусоргским. К середине XIX столетия древняя столица Русского государства, благодаря переживаемому страной экономическому подъёму, «превращается в большой промышленный центр» [6, с. 43]. Неуклонно возрастающий интерес к образу Москвы в художественной культуре соотносится с утверждаемым в романтическую эпоху культурным мифом о великой стране. В XX веке образ Москвы является неотъемлемой частью российских утопических теорий о счастливом коммунистическом обществе.

1940-е годы становятся новым этапом в развитии музыкального образа Москвы – этапом, связанным с незабываемыми страницами российской истории. Трагедия и героика Великой Отечественной войны, одним из ярчайших событий которой явилась битва за Москву, неразрывно связаны с подъёмом творческой активности отечественных композиторов, равно как и с актуализацией «московских» пластов художественной культуры XIX – начала XX столетий.

Прежде всего, следует упомянуть важнейшие достижения в сфере массовой патриотической песни. В годы войны возникают такие произведения, как «Моя Москва» И. Дунаевского, «Песня о фонарике» Д. Шостаковича (написанная в 1945 году для спектакля-концерта «Победная весна»), «Москва», «Живи, наша Родина» Т. Хренникова (из музыки к кинофильму «В шесть часов вечера после войны»). Песни о Москве становятся «...одним из наиболее ярких проявлений молодёжной субкультуры, катализатором чувств, образа мысли молодого поколения, формой его обособления» [7, с. 292]. В указанном жанре намечается тенденция к лирическому воплощению образа Москвы, дополняя его героическую трактовку.

На протяжении военных лет создаются произведения разных жанров – кантаты, оратории, оперы, посвящённые Москве и способствующие укреплению патриотического духа советских людей. Композиторы стремятся запечатлеть великие страницы русской истории – например, события 1612 и 1812 годов. Так, А. Мосолов сочиняет кантату «Минин и Пожарский» (1942–1943) и ораторию «Города-герои» (часть 1 – гимн «Москва»). Д. Васильев-Буглай пишет кантату «Бородино» на стихи М. Лермонтова (1943); одновременно с этим появляется кантата М. Коваля «Москва боевая». 1942 годом датируется музыка Т. Хренникова к драматической постановке по пьесе А. Гладкова «Давным-давно» о борьбе с наполеоновским нашествием – интересный образец ретроспективного восприятия Москвы. Наряду с этим, появляется опера Д. Кабалевского «Под Москвой», повествующая о недавней битве защитников столицы с фашистскими полчищами. Так формируется определённая традиция музыкального воссоздания топонима, «связанного с великими именами и событиями в истории нашей страны» [4, с. 8].

Оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина (1942–1944) становится, пожалуй, центральным произведением кантатно-ораториального жанра военных лет. Именно в этом произведении повествуется «о современности в зеркале русской истории» [2, с. 323]. Главная лейттема произведения – тема Родины – отсылает слушателя к «Рассвету на Москве-реке» из «Хованщины» М. Мусоргского. Композитор советской эпохи, по сути, возвращается к извечным вопросам, которые волновали гениального отечественного художника более шести десятилетий назад. Можно полагать, что Ю. Шапорин явился одним из первопроходцев, заложивших основы послевоенной «музыкальной мифологизации» всей новейшей истории России, включая образ «Москвы советской».

В 1942 году Сергей Прокофьев завершает первую редакцию оперы «Война и мир». Композитор и в дальнейшем неоднократно возвращается к этому произведению. Опера постепенно разрастается, обогащаясь новым музыкальным материалом. К числу важней-

ших дополнений, осуществлённых Прокофьевым, относятся фрагменты и целые картины, связанные с образом Москвы. Исходя из этого, именно позднейшие авторские редакции представляются репрезентативными в «музыкально-топографическом» аспекте, по-своему аккумулирующем множество различных культурных и исторических кодов. По-видимому, не случайно итоговый вариант оперы, утверждённый композитором, датируется ноябрём 1952 года: «Её создание стало делом всей жизни» [3, с. 144].

Кратко охарактеризуем важнейшие эпизоды «Войны и мира», непосредственно связанные с образом Москвы. 8 картине «Перед Бородинским сражением» отводится роль драматической экспозиции военных событий. 11 картина «Улица Москвы, занятой французами» предстаёт трагической кульминацией, а 13-я, «Смоленская дорога», – монументальным финалом всей оперы. С воплощением упомянутого образа неразрывно связана 10 картина «Военный совет в Филях» (Москва в представлении Кутузова). Впрочем, только военными картинами упомянутый «музыкально-топографический» аспект заведомо не исчерпывается.

Образ Москвы в итоговой авторской редакции оперы воссоздаётся благодаря контрастной соотнесённости «войны и мира». Так, в картинах 1–7 Москва является местом мирной жизни совершенно разных людей. Пейзажные фрагменты, бытовые сцены, жанровые зарисовки при этом не идентифицируются героями как специфически «московские», не говоря уже о восприятии города в качестве «мифологемы». Напротив, военные картины характеризуются ярко выраженной топологической конкретикой: пейзаж и ландшафт изображаются как составляющие Москвы, а Москва является частью России. Таким образом, здесь происходит символическое осмысление упомянутого образа; при этом ключевая роль отводится мотиву противоборства вражескому нашествию. Москва персонифицируется и в качестве существенного звена музыкально-драматургических процессов оперы. Этот образ приобретает в картинах 8–13 универсальное значение, чему прежде всего способствуют хоровые сцены. Кроме того, Москва рассматривается с точки зрения различных персонажей, образующих ряд оппозиций, включая исторических лиц (Наполеон – Кутузов) и представителей различных социальных групп (Пьер Безухов – Каратаев).

10 картина («Фили»), как известно, создавалась композитором в целях более масштабного воплощения «героико-драматической линии» оперы. При этом образ Кутузова, будучи антиподом образа Наполеона (экспонируемого в 9 картине), способствовал динамическому развитию, укрупнению многогранной характеристики Москвы. В «Филях» господствует «...дух размышлений, тяжких сомнений и решимости Кутузова» [5, с. 303]. Великий полководец берёт на себя ответственность, объявляя о сдаче русской столицы ради сохранения армии. Кутузов уверен: «...если уничтожится армия, то погибнут и Москва, и Россия» [1, с. 103]. По сути, образ Москвы расширяется здесь до масштабов всего государства. Развивая этот тезис, генерал Раевский утверждает: для спасения Москвы новые силы даст Россия, которая непременно придет на помощь. Смысловые акценты в данной сцене расставлены Прокофьевым весьма своеобразно. Отношение Кутузова к Москве в меньшей степени связано с романом Толстого, а в большей – с героико-патриотическими традициями отечественной культуры. Кутузов у Прокофьева – не созерцатель, но вершитель исторических судеб. Он принимает решение оставить Москву, принося некую сакральную жертву, которая позволит внести перелом в ход войны. Кутузов не холодно-расчётлив или формально активен; полководец чрезвычайно тяжело переживает утрату столицы, вместе с тем, твёрдо веря в неизбежный разгром врага. Указанные психологические мотивы находят воплощение в музыке Прокофьева. Как справедливо отмечает Е. Долинская, в данном аспекте композиторская работа над «текстовой канвой» романа, «преображаемого» в оперное либретто, «...оказалась процессом не только трудоёмким, но и в высшей степени тонким» [3, с. 144].

Если в музыкальной культуре XIX века образ Москвы олицетворял Российское государство, то после революции 1917 года, устремлённой к торжеству коммунизма во всем мире, образ Москвы приобрёл планетарное значение. Эта сложившаяся культурная традиция получила в опере Прокофьева своеобразное преломление – ария Кутузова содержит примечательные слова: «Отечеству мы вернем спокойствие / И мир другим народам» [1, с. 107]. В музыке приведённые слова оттеняются рядом гармонических последовательностей (отклонения с дальнейшим возвращением в основную тональность), после чего происходит возвращение к величавой аккордовой поступи, воссоздающей облик «белокаменной матушки Москвы».

11 картина в целом является средоточием трагических событий. Центральное место в данной картине отведено пожару Москвы, наделяемому функцией рефрена. Показательна сцена с сумасшедшими – она не только символизирует безумие войны как таковой, но и

приобретает сакральное значение. Вспомним оперу М. Мусоргского «Борис Годунов», где безутешные монологи Юродивого уподобляются оплакиванию разрушенного сакрального пространства Москвы. Речь Юродивого, внешне бессвязная, бессодержательная, таит в себе некий высший смысл. Аналогичным образом в опере «Война и мир» используются «...христианские мотивы воскресения ("Трижды меня убили, трижды воскресал из мертвых")...» [5, с. 417]. Юродивый, сумасшедшие – это «голос от автора», адресуемый слушателю и крайне редко доступный восприятию персонажей.

В других эпизодах 11 картины присутствует ярко выраженная «балаганность» действия. Инструментальная тема, открывающая названную картину, представляет собой трубный сигнал. Фанфарность, быстрый темп, некая скерцозность лишь подчеркивают нарастающее раздражение Наполеона: он ожидает «депутации с ключами от города», вместо которой появляются бродяги. В связи с этим следует напомнить, что несколько ранее (9 картина) Прокофьев сходными музыкальными средствами («Характерна ритмическая заострённость, отрывистость: никаких легато, в органном пункте вместо четвертей – восьмые с паузами между звуками, жёсткие триоли и пунктирные ритмы у духовых» [5, с. 340]) оттеняет фрагмент напыщенного монолога Наполеона: «…я покажу им (русским. – И. Я.) значение истинной цивилизации… Москва… Депутация с ключами от города» [1, с. 95]. Подобно ироническому «комментарию» к мечтаниям Наполеона, в оркестре звучит нисходящая терцовая фраза кларнетов и фаготов легато, «...а при слове "Москва" – свистящие кварто-квинтовые фигурации с солирующей флейтой – непередаваемая выразительность пустоты, может быть, сухого "ветра истории"...» [5, с. 341].

Другой эпизод из 11 картины с чтением указа Наполеона поначалу напоминает комическую сцену из «Бориса Годунова» (Варлаам читает царский указ о поимке Гришки Отрепьева). У Прокофьева чтение прерывается масштабным хоровым фрагментом: «Перед врагом Москва своей главы не склонит. <…> / Наш народ идёт на смертный бой. / Сыны Москвы, вперёд, на смертный бой!» [1, с. 123]. Структурные особенности и общий интонационный строй упомянутого хора тесно связаны с народной песенностью, использование элементов фригийского лада способствует усилению суровой, драматической эмоциональной атмосферы. Как отмечают исследователи, данный эпизод расходится с исторической действительностью (Москва, занятая французами, была малолюдна) и текстом первоисточника (столь активно выраженные призывы к борьбе отсутствуют в романе). Но Прокофьев последовал за классической русской оперной традицией, идущей от «Жизни за царя» М. Глинки, где «хоровой ораториальный план» является квинтэссенцией «коллективного переживания и коллективной оценки событий» [5, с. 423].

Следует заметить, что внешне противопоставленные две части оперы (мир и война) на самом деле объединены сквозным развитием личной драмы главных действующих лиц (Наташа – Андрей – Пьер). Развязка их отношений совпадает с началом войны. В финале, когда Пьер узнаёт о разгроме вражеской армии и возвращении мирных жителей в Москву, он размышляет о возможности обретения нового счастья (хотя война ещё не окончена). Тем самым история Москвы отражается в личных психологических перипетиях рефлектирующих героев.

Опера «Война и мир» Сергея Прокофьева явилась ключевым этапом развития художественно преломляемого образа Москвы в отечественной музыке 1940-х – начала 1950-х годов. На протяжении послевоенного периода, как известно, процесс мифологизации упомянутого образа в отечественной культуре приобрёл особый размах. Отражая некоторые аспекты этого процесса, композитор в целом создал полнокровный и многогранный образ Москвы, данный как в эпическом, так и в конфликтно-драматическом претворении.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Война и мир» С. С. Прокофьева: Либретто. М.: Музгиз, 1960. 152 с.
2. *Воробьёв И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы): исслед. СПб.: Композитор, 2012. 688 с.
3. *Долинская Е.* Театр Прокофьева: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. *Романюк С.* Переулки старой Москвы. М.: Центрполиграф, 2013. 832 с.
5. *Ручьевская Е.* «Война и мир»: Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева: исслед. СПб.: Композитор, 2010. 480 с.
6. *Харсеева Н.* Московское купечество на рубеже XIX–XX веков: социокультурный анализ: моногр. Краснодар: КСЭИ, 2013. 174 с.
7. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях: Музыковедение и жизнь. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 424 с.

REFERENCES

1. «Voyna i mir» S. Prokof'eva [«War and Peace» by S. Prokofiev]: libretto. Moscow: Muzgiz Press, 1960. 152 p.
2. *Vorob'yov I.* Sotsrealisticheskiy «bol'shoy stil'» v sovetskoy muzyke (1930–1950-e gody) [«The Grand Style» of Socialist Realism in Soviet Music (the 1930–1950s)]: research work. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 688 p.
3. *Dolinskaya E.* Teatr Prokof'eva [S. Prokofiev's Theatre]: research essays. Moscow: Kompozitor Press, 2012. 376 p.
4. *Romanyuk S.* Pereulki staroy Moskvy [Side-streets of the Old Moscow]. Moscow: Tsentrpoligraf Press, 2013. 832 p.
5. *Ruch'evskaya E.* «Voyna i mir»: Roman L. Tolstogo i opera S. Prokof'eva [«War and Peace»: The Novel by L. Tolstoy and the Opera by S. Prokofiev]: research work. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2010. 480 p.
6. *Kharseeva N.* Moskovskoe kupechestvo na rubezhe XIX–XX vekov: sotsiokul'turnyj analiz [Moscow Merchants at the Boundary of the XIX–XXth Centuries: Social-Cultural Analysis]: monograph. Krasnodar: Kuban Social-economic Institute, 2013. 174 p.
7. Anatoliy Tsuker v besedakh, razmyshleniyakh, stat'yakh: Muzykovedenie i zhizn' [Anatoly Zucker in Conversations, Reflections, Articles: Musicology and Life]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2014. 424 p.

ОБРАЗ МОСКВЫ В ОПЕРЕ «ВОЙНА И МИР» С. ПРОКОФЬЕВА

В настоящей статье рассматриваются некоторые аспекты художественного воплощения образа Москвы в оперном шедевре С. Прокофьева. Исследователем уделено особое внимание целенаправленному развитию упомянутого образа, прослеживаемому в ходе аналитического сопоставления основных авторских редакций оперы (с учётом различных контекстуальных факторов). В статье отмечается, что образ столицы является одним из ключевых элементов не только сценической, но и музыкальной драматургии данного произведения. Наглядным подтверждением сказанному являются как массовые сцены, так и оппозиции действующих лиц (Кутузов – Наполеон, Безухов – Каратаев etc.). Более того, в непосредственной связи с образом Москвы находится и лирико-психологическая линия оперы. Так, герои покидают столицу в равной степени из-за начавшихся военных действий и катастрофических событий личной жизни, освобождение Москвы рождает надежды на обретение нового счастья, и т. д. Исследователем проводятся параллели между прокофьевской трактовкой рассматриваемого образа и традициями отечественной оперной классики XIX века (М. Глинка, М. Мусоргский). В целом, образ Москвы, воплощаемый С. Прокофьевым, предстаёт существенным звеном исторической эволюции «московского мифа» в отечественной культуре.

Ключевые слова: С. Прокофьев, опера «Война и мир», образ Москвы, оперная драматургия.

THE IMAGE OF MOSCOW IN THE OPERA «PEACE AND WAR» BY S. PROKOFIEV

Some aspects conformably to artistic realization of the Moscow image in the opera masterpiece by S. Prokofiev are examined in the article. The researcher pays special attention for the purposeful development of the named image. This development is retraced in the course of analytical comparing of principal author's opera wordings (with regard for various contextual factors). There is noted in the article that image of Moscow is one of key elements in conformity with not only staging but also musical dramaturgy of the mentioned work. It is visually confirmed both in crowd scenes and in oppositions of the personages (Kutuzov – Napoleon, Bezuchov – Karataev, etc.). And what's more the lyrical-psychological opera line is also directly connected with the image of Moscow. For example the heroes leave the capital equally through starting military operations and disastrous events of their private life; the liberation of the capital raises some hopes of a new happiness etc. The researcher draws the parallels between S. Prokofiev's interpretation of the considered image and traditions of the Russian classical operas of the XIXth century (M. Glinka, M. Mussorgsky). As a whole the image of Moscow realizing by S. Prokofiev is the substantial link of «the Moscow myth» historical evolution in Russian culture. The main conclusion to which the author of the article, is that the image of Moscow in the Opera by S. S. Prokofiev is the main link of the development-related conflict and epic-dramatic line.

Key words: S. Prokofiev, opera «War and Peace», image of Moscow, operatic dramaturgy.

Яковлева Инна Аведисовна
преподаватель отделения теории музыки
Ростовский колледж искусств
Россия, 344010, Ростов-на-Дону
e-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

Yakovleva Inna A.
lecturer at the Section of Music Theory
Rostov College of Arts
Russia, 344010, Rostov-on-Don
e-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

О. А. АЛЕКСАНДРОВА
Харьковская гуманитарно-педагогическая академия

МУЗЫКА Г. СВИРИДОВА КАК ОБЪЕКТ СМЫСЛОПОСТИЖЕНИЯ

В современной музыкальной науке актуализация духовного анализа музыки и её христианских основ становится знаковым явлением. Показательно, в частности, стремление современного музыкознания выявить глубинные смыслы музыки Г. Свиридова, вписываемой в культурологический, онтологический, жанрово-стилевой контекст духовного творчества XX столетия. В центре научной интерпретации композиторского наследия пребывают категории музыкальной семантики и соотносимые с ними понятия жанра, стиля, символа, поэтики, формы, языка, фактуры, традиций и новаторства в духовном измерении.

Целью настоящей работы является осмысление творческого и духовного наследия композитора с привлечением категорий онтологии и метафизики творчества. Духовное пространство музыки Свиридова наделено самобытным смыслом. В литературе, посвящённой творчеству Свиридова, сегодня акцентируются методологические проблемы, связанные с разработкой вопросов анализа духовного содержания вокально-хорового творчества с учётом достижений философии, богословия, литургики, музыкальной семиотики. Заметим, что музыка Свиридова в опубликованных исследованиях [2; 3; 5; 6; 10] недостаточно глубоко освещена с позиций христианской онтологии творчества.

Философские взгляды композитора являются определяющим фактором его творческого мышления, представляя Свиридова как приверженца сохранения и развития национальных традиций. Свиридову была присуща устремлённость к исконным проблемам русской духовной философии, прежде всего, к идее, многосторонне развитой И. Ильиным, – о неповторимости и самобытности русской культуры. Философ полагал, что каждому народу свойственны уникальный «творческий акт», определённый путь в истории и идеал. По И. Ильину, «русский народ прежде всего – *народ чувства*, и главные его творческий акт – *акт сердца*. К тому же это *народ-созерцатель*, главный его творческий акт – *созерцание сердцем и поиски прекрасного*» [4, с. 9], выступающие первичными силами народного духа. Разумеется, сказанное не означает, что у русского народа отсутствуют сила мысли и сила воли. Свободное проявление творческой силы художника выражается именно в художественном акте как созерцании сокровенного духовного содержания. Речь идёт о некой попытке уловить скрытое содержание художественного замысла, выразить его в образах и представить в словах, жестах, звуках. Если художник помнит о своей ответственности и творит, следуя органической необходимости и духовному праву, то здесь и заключён смысл художественного творчества. Согласно И. Ильину, подлинный художник должен обладать «художественной совестью». Она, по сути, наделяет художника смелостью творить, узревать «необходимое» и «единственно точное», воплощаемое в слове, звуке, линии. Художник должен «духовно страдать, созерцать и творить» для России, подчёркивал И. Ильин. «Духовная культура народа, – писал философ, – живёт и творится в его сынах, связанных со своей родиной любовью, молитвою и творчеством» [4, с. 8]. Он призывал постигать Россию *любовью* и *верою*, разделяя муки и горести родной земли и провидя час её возрождения.

Слова И. Ильина в полной мере относятся к наследию Свиридова, в частности, к циклу «*Песнопения и молитвы*». Созданное в конце тысячелетия, это сочинение подытожило многовековой опыт мировой и русской хоровой культуры, православной церковно-певческой традиции. Если «*Всенощная*» С. Рахманинова запечатлела тревожные предчувствия грозящих России бедствий, то «*Песнопения и молитвы*» явились плодом осмысления исторического опыта жизни русского народа в завершающемся XX веке. Духовная музыка Г. Свиридова пронизана верой художника в чаемое им возрождение родной страны.

Существует глубокая метафизическая связь судьбы Г. Свиридова с Россией. Будучи одним из крупнейших композиторов XX века, обращаясь к различным сферам культуры – музыке, истории, литературе, философии, науке, богословию, – он оставался удивительно цельным, что определялось главной идеей свиридовского творчества – **судьбой русского народа**. Понимание музыки Свиридова, его самого как

личности имеет прямое отношение к судьбам породившей его земли, нации и культуры.

Творчество Свиридова в своих сущностных ориентирах связано с *духовным пространством* национальной культуры, с Православием. Постижение этой связи обусловливается пониманием смысла и значения русской культуры, в которой Православие не является чисто церковным явлением, но охватывает всю духовно-нравственную сферу, образует её основу. Глубинная духовность пронизывает вокально-хоровые произведения Г. Свиридова. «В моей музыке отразились искания русской души», – отмечал композитор [7, с. 23]. Бытийственную природу творчества Свиридов определял следующим образом: «Задача искусства – открыть, раскрыть человеческую душу» [7, с. 121]. Искусство в понимании композитора христоцентрично: «...Воскресение – сущность Бытия, смысл Его и Душа человеческого Существования» [7, с. 124]. Художник, по Свиридову, – «искатель истины», тогда как «подлинно художественная новизна» есть «воплощение глубокого содержания, подчас заново раскрытого художником...» [7, с. 123].

Подавляющее большинство вокально-хоровых сочинений Свиридова создавалось на слова русских поэтов и писателей. Глубинная почвенность Слова-Логоса сопряжена в этой музыке с христианскими образами. Миросозерцание Свиридова – явление не этническое, но культурное и гуманитарное. Его мысли свойственны возвышенность и размах, нетривиальность и смелость высказываний. Отмеченные черты произрастают из особенностей *русской культуры*, прежде всего, широких гуманитарных оснований, на которых покоится **православная традиция**.

Христианская система ценностей наделяет художника исторически сложившейся духовной семиотикой – образами и символами, равно как параметрами творчества, зафиксированными в ментальных структурах литургии. «Структурно-смысловые характеристики литургии, будучи сведенными воедино, позволяют осознать их парадигмальное значение по отношению к человеческому творчеству», – пишет Л. Шаповалова [11, с. 48].

«*Песнопения и молитвы*» – духовное завещание композитора. Известно, что его духовная музыка не предназначалась для исполнения в церкви за богослужением. Свиридов свободно подходил к каноническим текстам, переосмысливая их по-своему. В его музыке нередко обнаруживаются литургические влияния, выявляемые при соотнесении с образами, жанрами и приёмами письма церковного искусства [6, с. 124–133; 10]. Однако традиционные средства, переплавляясь в сознании гениального художника, формируют неповторимый по духовной глубине музыкальный язык. Способы музыкального претворения первоисточников свидетельствуют об уникальности подхода к каноническим текстам, которые рассматривались композитором, прежде всего, как высочайшие образцы духовной поэзии.

Духовность музыкальных творений Г. Свиридова зиждется на религиозном чувстве и подтверждается композиторской техникой письма и стилистикой (особенно позднего творчества). Так, «*Песнопения и молитвы*» уникальны по композиционному строению и жанровому содержанию: в истории музыки нет аналогичных опусов. Подобно Священному Писанию, «*Песнопения и молитвы*» открыты в Вечность: строгий отбор средств, порой даже аскетизм, лаконичность, воистину храмовая величественность хоровой партитуры, небесная красота музыки и «неизреченная» её тайна... Эта музыка говорит о самом важном, касающемся человека и мира.

Композитор указывал, что «...духовное искусство является наиболее высокой формой искусства, ибо оно включает в себя эпическое, народное и индивидуальное (личность)». Только в уходе от индивидуалистического (или атеистического) сознания заключалось для Свиридова перерождение личности, достигаемое благодаря погружению в массовое, народное и Божественное. Свиридов трактовал путь к «высшей идее» следующим образом: «...одинокая личность – народ – Бог – личность в новом понимании» [7, с. 170]. Это высказывание перекликается с ключевым положением особо ценимой композитором философии В. Соловьёва: «…человек индивидуальный был бы в своей отдельности поглощен природною жизнью, только собирательный человек может бороться с природой и свободно обращаться к Божеству» [8, с. 124]. Отсюда проистекают **соборность** мышления Свиридова и символический смысл, который приобретают музыкально-выразительные средства, связанные с воплощением духовного реализма православия.

В творчестве Г. Свиридова происходит синтезирование найденного ранее, обобщение достижений прошлого. Это соответствует вариантной логике мышления, объединяющей соотношения «единого во многом» и «многого в едином». Художник оперирует арсеналом уже найденных средств музыкального выражения, смело соединяя в одновременности элементы стилевых систем разных исторических эпох. На основе вариантного метода компози-

тор искусно комбинирует знаковые характеристики различных стилей, расширяя географию и временное пространство, создавая неповторимые высокохудожественные метафоры.

Например, **колокольность**, воспринятая композитором от М. Мусоргского и С. Рахманинова, пронизывает многие сочинения Свиридова, ассоциируясь с русской картиной мира XX века: это и траурный набат («*Край ты мой заброшенный*», «*Я последний поэт деревни*»), и торжественно-гимнический колокол («*Небо как колокол*», «*Не ищи меня ты в боге*»), и «*разливные бубенцы*» («*Сани*»), и праздничный пасхальный звон («*На Пасхе*»). Свиридов подчёркивал, что «колокольный звон – это совсем не материальные звуки, это символ, звуки, наполненные глубочайшим духовным содержанием, глубочайшим духовным смыслом, который не передать словами. Без этого смысла – всё это превращается в обыкновенный железный лязг, звуки, не наполненные внутренним смыслом» [7, с. 128].

Религиозная символика в творчестве Свиридова соотнесена с погибающей эпохой, целым миром, уходящим в небытие. Так, например, в «*Патетической оратории*» фактически идёт речь о смерти православной России. Богослужебное песнопение «*Ныне отпущаеши*» подразумевает отпевание. Развязка событий дана ещё до появления главного персонажа и повествования о его побеге – так резко, насильственно «пресекается» кульминационный хоровой возглас «*Аминь!*». Прощание генерала Врангеля с родной землёй становится у Свиридова прощанием с христианской дореволюционной культурой (примечателен внезапный «обрыв» сухой и отрывистой реплики чтеца «*И пал белым тленом, как от пули падающий*»). Свиридов не обнаруживает проявлений Божественного в современном мире. «Разгул антихристианских тенденций», – приговор, вынесенный композитором XX веку. Последней кульминацией христианского начала в музыке, по Свиридову, стало творчество Рахманинова.

Обращаясь к текстам молитв и духовных стихов в цикле «*Песнопения и молитвы*», композитор подвергает их детальной переработке, которая недопустима в рамках богослужебного канона. Связь музыки Свиридова с православной культурой заключается не в воссоздании церковных обрядов, но, прежде всего, в запечатлении *образов молитвы* – удивительной благоговейной кротости и тишины, присущей православному храму (=Душе), с одновременными *предельной собранностью и напряжением* духовных сил молящихся. Хоры Свиридова проникнуты глубокой молитвенностью: неканоничны они лишь по причине авторской интерпретации текстов (важнейшие канонические молитвословия восприняты художником по-своему). В частности, Свиридовым были разработаны новые эмоционально-семантические знаки, типы тематизма, темброво-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. Таков цикл «*Три стихотворения Пушкина*», отмеченный признаками постромантизма и даже постимпрессионизма. Здесь применяется фоническая трактовка аккордовой вертикали, уделено повышенное внимание *темброинтонации как звукообразу*, ярко выражены элементы речевой декламационности в синтезе с песенностью.

Работая с первоисточником, композитор стремился сделать текст доступным для сегодняшнего слушателя. Этим обусловливался «перевод», выполненный в соответствии с нормами современной орфографии. Иногда композитор искал аналог слову в современной лексике, если оно казалось ему неясным или непривычным. Однако в целом предпочтение той или иной лексики диктовалось музыкальными соображениями. Порой Свиридов изымал из текста целые словосочетания или заменял их равноценными, стремясь к синтаксической и композиционной завершенности песнопения.

В записях композитора начала 1990-х годов упоминается «литургическая музыка», что связано с авторской классификацией: «Музыка: а) ***церковная*** (предназначенная для исполнения в Храме и являющаяся частью обряда, канонического, традиционного, строго узаконенного); б) ***светская*** (исполняемая в концерте либо в театре); с) ***духовная*** (и то, и другое. Музыка, отмеченная влиянием Духа Святаго, духовное искусство в светских формах. В ней царит высокоторжественный дух православного богослужения)». Свиридов полагал необходимым создавать светскую по форме, но православную по духу «литургическую музыку» [1, с. 16–17].

Благодаря гармонической статике и тональному плану, во многих произведениях композитора (например, в I и II частях кантаты «*Снег идёт*» на слова Б. Пастернака) течение времени из динамического процесса трансформируется в *образ созерцания*. Как художник-духовидец, вероятно, Свиридов был уверен в том, что сущее на земле и на небе можно узреть духовными очами, услышать всё, ожидающее нашего истолкования. Совмещая в одном аккорде контрастные гармонические краски, применяя художественные принципы неслиянности и нераздельности, композитор достигает особых звуковых эффектов. Можно сказать, что в этих случаях гармонический фон в хорах Свиридова

выступает звуковым аналогом золотого фона древнерусских икон – символа лучезарного Невещественного Света. Нерасчленённость и загадочность звучания как свойства лейттармонии при этом тесно связаны с «погружением в таинство бытия».

Пристальное внимание композитора к тембровому решению вокально-хорового произведения способствует созданию музыкального образа, лежащего в русле церковной певческой традиции. Так, в песнопении «*Господи, спаси благочестивые*» при помощи тембровой дифференциации, эпизодического включения солирующих тембров воспроизводится пространственная драматургия храмового действа. Во многих песнопениях возникают переклички хоровых групп; при этом композитор применяет как монодическую фактуру, рождающую ассоциации с древнерусской архаикой, так и «парение» солирующего голоса на фоне хоровых педалей (весьма существенный приём индивидуализации звучания). Средства музыкального воплощения смысла обусловлены глубоко осознанным «произнесением» каждого слова, приобретающего символическое значение.

Хорам Свиридова свойственны такие признаки церковно-певческой жанровой системы, как практическая неизменность вокально-хорового состава исполнителей и доминирование *логоса* музыкального содержания, то есть подчинённость музыкального звучания богослужебным текстам. Особая роль отведена кульминациям, как правило, выражающим основную идею словесного текста и связанным со словами высшего сакрального ранга. Мелодические формулы, скрепляемые в многоголосии определенными фактурными, гармоническими, динамическими средствами, согласуются с ритмической структурой словесного текста. Композитор допускает некоторые нарушения, растягивая, продлевая безударные слоги в конце слов, причём преднамеренно, что воспринимается как художественный приём.

Основой мелодического контура едва ли не каждого хора (см. цикл «*Неизреченное чудо*») становится «профиль» мелодической волны (плавный поступенный подъём – вершина в точке «золотого сечения» – спад). Волнообразность заключена в строении мелодии, расцвечиваемой опеваниями, возвращениями, интонационными повторами, колебаниями звуковысотного уровня; нередко встречается продление последнего звука (аккорда) фразы, «размыкающего» границы такта и переходящего затем в послезвучие, в тишину паузы как подлинную первооснову музыки. Тянущиеся продлённые звуки, медитативные «замирания» формируют пространство для осмысления предшествующего мелодического движения и осознания внутренней сути канонического текста. В кульминационных же разделах высвобождается энергия мелодического движения, наделяемого ясными и простыми очертаниями волны, акцентирующего основную интонационную идею песнопения. Возможно и постепенное развёртывание мелодической идеи, которая, однако, не всегда обретает законченное выражение, оставаясь в области невысказанного (недосказанного). Так, в цикле «*Неизреченное чудо*» доминирует интонация плавного мелодического восхождения в объёме терции. Это связано с семантикой духовного усилия, призыва-побуждения, обращённого к молящимся («*приидите*»), и призыва-прошения, обращённого к Богу («*помилуй*», «*спаси*»). Произрастая из побудительной энергии слова, интонация призыва в произведениях Свиридова развивается по имманентно-музыкальным законам и выступает регулятором музыкальной формы.

Текст в вокально-хоровых произведениях Свиридова зачастую группируется вокруг некоего главного таинственного события (иногда лишь подразумеваемого). Кульминационным моментом цикла «*Неизреченное чудо*» является одноимённый хор, в котором повествуется о тайне Воскресения Христова, не называемой, но определяющей смысл авторской концепции. Тайне Воскресения принадлежит особое место в истории русского богословия и религиозной философии; вероятно, поэтому, определяя логику музыкально-драматургического развития, композитор наделяет упомянутый хор подытоживающей функцией.

Интерес композитора к русскому церковно-хоровому искусству проявился задолго до 1990-х годов, когда были созданы «*Песнопения и молитвы*». Первым сочинением, связанным с традициями литургической музыки, стал набросок под названием «*Кант*» (1949). Позднее Свиридов воспроизвёл тему «*Канта*» в хоре «*Любовь святая*» из музыки к трагедии А. К. Толстого «*Царь Фёдор Иоаннович*». С упомянутым спектаклем Малого театра оказались связанными ещё два хора, написанных в конце 1960-х годов. Текстом одного из них послужил «покаянный стих» – образец русской духовной лирики XVI–XVII веков, слова другого были взяты из литургического текста «*Песнь Пресвятой Богородицы*». «Собственно, с “Трёх хоров из музыки к трагедии А. К. Толстого *Царь Фёдор Иоаннович*” (1973), – отмечает А. Белоненко, – и берёт начало свиридовская “литургическая

музыка"» [1, с. 2]. Впрочем, ещё с 1950-х годов многие сочинения Свиридова ассоциировались с традициями русского церковного пения. Сам композитор неоднократно говорил о влиянии церковно-певческого искусства на формирование его индивидуального стиля, начиная с детских впечатлений от посещения курских храмов.

В целом, наследие Свиридова являет собой замечательный пример воцерковлённого искусства и жизнетворчества, духовного подвига, вдохновляемого идеей мессианского служения русской национальной культуре. Художественное миросозерцание Свиридова остаётся независимым от идейной позиции в тот или иной момент его творческой биографии. Универсальная коллизия художественного мира музыки Свиридова – *человек перед лицом высших ценностей*. В этом мире человек изначально существует, мыслит и совершает поступки *перед Лицом* не только всевидящим, но и действующим. Такое представление о человеке для Свиридова как творца не ограничивается «умозрением», «убеждением», «идеей», выступая непосредственной данностью индивидуального художественного опыта. Свиридовский музыкальный мир – умозрение в звукосмысле, воплощающем авторское видение **жизненной и художественной правды как духовного реализма**.

Музыка Свиридова является мощной духовной силой, благотворно влияющей на человеческую душу и сознание. Благодаря этому возникает паралель с принципом онтологизма, обращённым к постижению целостности бытия через Богопознание и Богообщение. «Песнопения и молитвы» продолжают лучшие традиции русского классического искусства, транслируя на рубеже XX–XXI столетий универсальные ценности национальной культуры – соборность, синергию, христоцентричность, любовь к человеку и родной земле, – венчаемые Словом-Логосом. В минувшем веке Свиридов, по сути, явился хранителем отечественной исторической памяти и литургической традиции. Ему удалось создать уникальный тип русской духовной музыки, сплавляющий в себе лучшие достижения национального церковно-певческого искусства. Опираясь на великие традиции, композитор смог направить слух современного слушателя к исконной отечественной идее духовного реализма. Благодаря этому в хоровой музыке Свиридова наглядно запечатлелся процесс соборного творчества, устремлённого к синергии дольнего и горнего, человека и Бога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белоненко А.* Хоровая «теодицея» Свиридова // Свиридов Г. Полное собрание сочинений. СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. Т. 21. С. 1–44.
2. Георгий Свиридов: сб. ст. М.: Музыка, 1971. 424 с.
3. Георгий Свиридов: сб. ст. и исслед. М.: Музыка, 1979. 464 с.
4. *Ильин И.* О России // Ильин И. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. 2. С. 7–34.
5. Книга о Свиридове: Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. М.: Сов. композитор, 1983. 264 с.
6. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
7. *Свиридов Г.* Музыка как судьба / сост. А. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.
8. *Соловьёв В.* Духовные основы жизни. Брюссель: Жизнь с Богом, 1982. 124 с.
9. *Соловьёва П.* О церковно-певческих истоках гармонического стиля Свиридова // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 55–62.
10. *Сохор А.* Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1972. 320 с.
11. *Шаповалова Л.* Литургия как исторический архетип творчества homo credens // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2010. Вип. 28. С. 4–11 [Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2010. Вып. 28. С. 4–11].

REFERENCES

1. *Belonenko A.* Khorovaya «teoditseya» Sviridova [Choral «Theodicy» of G. Sviridov]. Sviridov G. Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]. St. Petersburg: National Sviridov Fund, 2001. Vol. 21. P. 1–44.
2. Georgiy Sviridov [Georgy Sviridov]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1971. 424 p.
3. Georgiy Sviridov [Georgy Sviridov]: collected articles and research works. Moscow: Muzyka Press, 1979. 464 p.
4. *Il'in I.* O Rossii [About Russia]. Il'in I. Sobranie sochineniy [Complete Works]: in 10 vol. Moscow: Russkaya kniga Press, 1996. Vol. 6. Part 2. P. 7–34.
5. Kniga o Sviridove: Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki [Book about G. Sviridov: Reflections. Dicta. Articles. Notes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. 264 p.
6. Muzyikal'nyj mir Georgiya Sviridova [Musical World of Georgy Sviridov]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 224 p.
7. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as Fate]. Compiled by A. Belonenko. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 2002. 800 p.
8. *Solov'yov V.* Dukhovnyie osnovy zhizni [Spiritual Bases of Life]. Brussels: Zhizn' s Bogom Press, 1982. 124 p.
9. *Solov'yova P.* O tserkovno-pevcheskikh istokakh garmonicheskogo stilya Sviridova [About Ecclesiastical-Singing Origins of Sviridov's Harmonic Style]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2008. No. 4. P. 55–62.
10. *Sokhor A.* Georgiy Sviridov [Georgy Sviridov]. The 2nd supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1972. 320 p.
11. *Shapovalova L.* Liturgiya kak istoricheskiy arkhetip tvorchestva homo credens [Liturgy as a Historical Archetype of Creative Work by Homo Credens]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2010. Issue 28. P. 4–11.

МУЗЫКА Г. СВИРИДОВА КАК ОБЪЕКТ СМЫСЛОПОСТИЖЕНИЯ

В статье предложен авторский инновационный подход к изучению вокально-хоровой и кантатно-ораториальной музыки Г. Свиридова. Указанный подход характеризуется применением фундаментальных категорий онтологии и метафизики творчества, трактуемых с позиций христианской культуры. Философские взгляды рассматриваются исследователем как определяющий фактор творческого мышления композитора – приверженца сохранения и развития национальных традиций. Эстетические основы творчества Г. Свиридова изучаются в контексте русской духовной философской мысли, прежде всего, идеи И. Ильина о неповторимости и самобытности русской культуры. Автор статьи подчёркивает, что современное музыкознание устремлено к постижению глубинных смыслов музыки Г. Свиридова, вписываемой в культурологическую, онтологическую, жанрово-стилевую панораму духовного творчества XX столетия. Исследователем дополняется распространённая в музыковедческой литературе характеристика оригинальных приёмов композиторской техники Г. Свиридова, в своих сущностных ориентирах связанной с национальной культурой и православной традицией. Наряду с этим, подчёркиваются соборность мышления Г. Свиридова и символический смысл, который приобретают все музыкально-выразительные средства, связанные с воплощением духовного реализма православия. Автор статьи отмечает, что закономерным итогом эволюции художественного миросозерцания Г. Свиридова становится вокально-хоровой цикл «Песнопения и молитвы».

Ключевые слова: Г. Свиридов, вокально-хоровое творчество, русская национальная культура, православная церковно-певческая традиция, «Песнопения и молитвы».

G. SVIRIDOV'S MUSIC AS AN OBJECT OF SENSE COMPREHENDING

The author's innovative approach to the study of vocal-choral and cantata-oratorial music by G. Sviridov has been proposed in this article. The named approach is characterized by adaptation of creative work ontology and metaphysics fundamental categories; these categories are interpreted from the positions of Christian culture. Philosophical views are considered by the researcher as a determining factor of the creative composer's thinking, and the artist is represented as adherent of the preservation and development of national traditions. The aesthetic bases of G. Sviridov's creative work are studied in the context of Russian spiritual-philosophical thought, first of all I. Ilyin's idea about the uniqueness and originality of Russian culture. The author of the article emphasizes that contemporary musicology rushes to sense comprehending of G. Sviridov's music inscribing into the cultural, ontological, genre-stylistic panorama of spiritual creative work of the XXth century. The researcher supplements the characteristic (widespread in musicology) of original compositional technique devices by G. Sviridov. These technique devices are bound up with national culture and Orthodox tradition in its essential reference points. At the same time, a councility of Sviridov's thinking and the symbolic sense which is gained by all music-expressive means (connected with incarnation of the spiritual realism of Orthodoxy) are emphasized. The author of the article notes that an appropriate result of G. Sviridov's artistic outlook is the vocal-choral cycle «Chants and Prayers».

Key words: G. Sviridov, vocal-choral works, Russian national culture, the Orthodox ecclesiastical-singing tradition, «Chants and Prayers».

Александрова Оксана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя
Харьковская гуманитарно-педагогическая академия
Украина, 61001, Харьков
e-mail: verba_oksana@list.ru

Aleksandrova Oksana A.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Musical-instrumental Education of Teacher
Kharkov Humanity-Pedagogical Academy
Ukraine, 61001, Kharkov
e-mail: verba_oksana@list.ru

П. А. БЕЛИК
Астраханская государственная консерватория

СИМФОНИЯ-ДЕЙСТВО «ПЕРЕЗВОНЫ» В. ГАВРИЛИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Классическая симфония, формировавшаяся начиная с 40-х годов XVIII столетия, на протяжении менее чем полувека достигла эпохальной вершины в творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта. С тех пор названный жанр завоевал ведущие позиции в репертуаре оркестра, который именно поэтому стали называть симфоническим. Симфония предопределила коренные изменения в организации оркестра и его перестройку, исходя из новых, современных принципов. Классический период истории русской симфонии традиционно датируется 1860–1890-ми годами, когда зародились и достигли полной и всесторонней зрелости два основных направления русского национального симфонизма: лирико-драматический (в творчестве П. Чайковского) и повествовательно-эпический (в произведениях композиторов «Могучей кучки»). Приоритетная роль передовых социальных идей, широкое распространение общедоступных концертов, благоприятное воздействие социально-экономических факторов обусловили расцвет инструментального жанра, наделённого философско-мировоззренческой концепцией и ориентируемого на большое количество слушателей. В 1920–1930-е годы интенсивному развитию отечественной симфонии способствовали новые источники звуковых идей, взлёт массовой песенности, освоение интонационных пластов многонационального фольклора, а также успехи советской исполнительской культуры, продуктивное восприятие опыта мирового симфонизма, стабилизация основных типов музыкальной драматургии.

На протяжении 60–80-х годов XX столетия знаменательным событием в истории отечественной симфонии стало рождение хоровой разновидности жанра: речь идёт о Симфонии С. Баласаняна (1967), «Симфонии в обрядах» Л. Пригожина (1980) и симфонии-действе «Перезвоны» В. Гаврилина (1982). Как справедливо отмечает Е. Долинская, «…освящённая ещё со времён Глинки опора на национальные корни вкупе с открытостью новациям по-прежнему оказалась базовой идеей русской музыкальной культуры, в том числе симфонического творчества» [4, с. 131]. Если премьера Хоровой симфонии (1924) английского композитора Г. Т. Холста (1874–1934) озадачила публику и повлекла за собой спад популярности автора, то симфонии С. Баласаняна, Л. Пригожина, В. Гаврилина были опубликованы и доныне с успехом исполняются студенческими и профессиональными коллективами.

Русская светская хоровая музыка произрастала из фольклорных и церковно-певческих традиций. Православное богослужебное пение, пришедшее из Византии, тяготело к возвышенности образного строя, «воспарению» над земными реалиями и углублённому философскому осмыслению человеческого бытия. В «Перезвонах», как отмечает А. Тевосян, «автор выделил древние хоровые истоки и симфонию как знак высоты жанра, в современной музыкальной культуре – высоты предельной. Определяется она, прежде всего, масштабностью и концепционностью, многосоставностью жанра, его поэтикой. <…> хоровая симфония-действо, с одной стороны, восходит к древним синкретическим истокам искусства, с другой, – вбирает, прежде всего, черты вокально-хоровых жанров, причём на том их уровне, которого они достигли в современной музыкальной культуре, тяготеющей к взаимопроникновению академического и фольклорного направлений, диалогу концертных и театральных форм» [8, с. 242].

В симфонии-действе Гаврилина сохраняются и обновляются структурно-семантические признаки симфонического жанра[1]. В 20-частном цикле финалу («Дорога») соответствует жанрово определяющая сонатная форма (с сокращённой репризой). Действенная 1 часть («Весело на душе») излагается в контрастной двухчастной форме А+В. Медитация рассредоточивается во 2 части («Смерть разбойника», контрастная двухчастная форма А+В), 12-й («Вечерняя музыка», сквозная форма), 14-й («Скажи, скажи, голубчик», сложная трёхчастная форма А+В+$А_1$), 16-й («Белы, белы снеги», сложная трёхчастная форма А+В+$А_1$), 17-й

(«Молитва», сквозная форма) и 18-й («Матка-река», сквозная форма). Игровая составляющая доминирует в нескольких частях симфонии-действа: 4-й («Ерунда», куплетная форма), 6-й («Посиделки», куплетная форма), 8-й («Ти-ри-ри», сквозная форма), 10-й («Воскресенье», куплетно-вариантная форма) и 15-й («Страшенная баба», сквозная форма). Композиционно упорядочивающая и семантическая роль в цикле отводится «Дудочкам». Как и в «Симфонии в обрядах» Л. Пригожина, здесь, подобно русской кадрили, инструментальный лейттембр (гобой) «анонсирует» различные оттенки игровых эпизодов действа, а также осуществляет переходы к медитациям и финалу.

В «Перезвонах» репрезентируется «...целостная концепция Человека, в которой он выступает как Homo agens (Человек деятельный), Homo sapiens (Человек мыслящий) и Homo ludens (Человек играющий)», а также «Homo communis (Человек общественный)» [1, с. 24]. Эта концепция, указывает М. Арановский, «…реализовалась как *система отношения Человека к Действительности*, что служило поводом для проникновения в мир отвлечённых симфонических идей, примет и признаков самой реальности в виде пейзажных образов, жанрово-бытовых сцен, конкретных массовых движений или звуковых символов тех или иных конкретных явлений» [1, с. 36].

В симфонии-действе В. Гаврилина сохраняются типичные для сонатно-симфонического цикла соотношения темпов: крайние части – быстрые, средние – медленные (медитативные) или умеренно быстрые (игровые). Тональный план цикла характеризуется свободной трактовкой классических норм, присущей композиторам-романтикам и широко представленной в творчестве отечественных мастеров: *d-moll, F-dur, B, B-dur, Es, Es-dur, a, F-dur, a, F-dur, h, h-moll, a, a-moll, a, d-moll, e-moll, a, F-dur, a, A.*

К числу важнейших признаков, свидетельствующих о принадлежности рассматриваемого цикла к симфоническому жанру, относится музыкальный тематизм. Спецификой взаимодействия эмоционального и рационального аспектов музыкального восприятия обусловливается необходимость изучения тематизма с комплексных позиций, в единстве интонационно-выразительных и структурных параметров. Благодаря индивидуально претворяемым влияниям советской массовой песни и церковно-певческого искусства, опоре на традиции отечественной классики, тематизм упомянутого сочинения обретает мелодичность, доступность для сравнительно широкой аудитории, а также «...ту особую способность и ту степень силы, посредством которых данное произведение объединяет вокруг себя воспринимающие массы на основе *общности* вызываемых *чувствований*» [2, с. 79–80]. Воссоздание в симфонии-действе тех или иных ситуаций, культово-обрядовых и бытовых жанров, приуроченных к строго определённой жизненной обстановке, порождает у слушателей, знакомых с этой обстановкой, вполне конкретные, рельефные образные ассоциации.

В «Перезвонах» сопряжённость поэтического и музыкального текстов мотивируется общей концепцией симфонии-действа. Работая с музыкальным фольклором, композитор использует цитирование и стилизацию. Русские народные песни приводятся в партитуре и целиком (начальный раздел «Смерти разбойника», а также «Посиделки»), и фрагментарно (остальные части), наряду с авторскими текстами. Так, А. Шульгиной принадлежит либретто первого раздела «Матки-реки», остальное сочинено В. Гаврилиным. Фрагменты «Поучения Владимира Мономаха» (перевод Д. Лихачёва) и канонические песнопения в «Молитве», указывает А. Тевосян, объединены с «...Псалмами Давида, которые… проникли в либретто под прикрытием “Поучения...”». Цитируемый исследователь отмечает, что на протяжении цикла возникают целенаправленные отсылки к «...самым разнообразным жанрам фольклора, в том числе и таким, как частушки, тюремная лирика, песни каторжан» [7, с. 394].

Рассматривая творчество В. Гаврилина «в тесной взаимосвязи с магистральными тенденциями эпохи», А. Демченко утверждает: «…созданное им давало яркие ориентиры по-новому интерпретированному модусу национальной идентификации. Разумеется, его наследие отнюдь не сводится только к взаимоотношениям с фольклором, но именно на этих взаимодействиях сложилась сердцевина творческого “я” композитора. И опять-таки разумеется, что подобное утверждение допустимо лишь с учётом максимальной опосредованности его связей с народной культурой, что обеспечивало совершенно явственное звучание неповторимо самобытного авторского голоса» [3, с. 1].

Подобное взаимодействие аналитического и синтезирующего начал, характерное для продуктивной деятельности автора, исполнителей, слушателей (на уровне памяти, воображения, интуиции, эмоций, интеллекта), влечёт за собой становление целостного музыкального образа. В процессе развёртывания музыкальной композиции характерные черты данного образа варьируются, обогащаются благодаря

специфическим возможностям интонирования, использованию тех или иных выразительных средств. «Диалог» музыкальных образов, характеризуемый отношением «дополняющего сопоставления» либо «оттеняющего сопоставления»[2], создаёт впечатление последовательной смены событий. Чередование последних в симфонии заведомо «носит характер *драматургии конечной цели*», поскольку «...всё выстраивается таким образом, чтобы логично переходить от одной фазы к другой, пока не будет достигнут конечный результат» [1, с. 120].

Анализ партитуры «Перезвонов» позволяет выявить наличие приоритетных показателей упорядоченности драматургического процесса. Речь идёт о продуманной и тщательно выстроенной иерархии кульминаций, а также музыкально-тематической взаимообусловленности различных «участков действия»[4]. Каждый из них наделяется своеобразной драматургической функцией исходя из общей концепции произведения. Отмеченная иерархия кульминаций позволяет «уравновесить» калейдоскопичность представляемых образов последовательной логикой симфонии-действа. Различные способы репрезентации важнейших «смысловых узлов» многочастного цикла соотносятся с авторским отношением к происходящим событиям.

Центральная смысловая фаза драматургического процесса, расположенная в точке «золотого сечения», корреспондирует с логикой постепенно развёртываемого, нарастающего вплоть до высшей точки и ускоренно завершаемого движения. Такова динамика сменяющих друг друга музыкальных событий в 6 части цикла («Воскресенье»). Более ранняя кульминация, приближаемая к середине («Ерунда», «Вечерняя музыка», «Белы-белы снеги»), мотивируется стремлением композитора придать необходимую масштабность завершающему разделу определённой части как фазе осмысления указанных событий. Длительный спад, сменяющий кульминацию, обусловливается стремлением разрядить сохраняющееся напряжение или воссоздать особое состояние умиротворённости, безмятежного покоя.

Единственным образцом драматургии с отсутствующей кульминацией может служить 4 часть цикла («Посиделки»). Чередование куплетов не обнаруживает устремлённости к какой-то определённой точке, соответствующей эмоциональному подъёму, апогею нарастания или успокоению. «Отсроченное» расположение кульминации в непосредственной близости от окончания, свойственное финальной части («Дорога»), придаёт особый целенаправленный характер ускоряющемуся движению к развязке драматургического процесса. Значительное несовпадение кульминации с точкой «золотого сечения» призвано подчеркнуть значимость длительного процесса неуклонно возрастающего эмоционального напряжения. Лаконичный и стремительный «посткульминационный» эпизод позволяет ярко запечатлеть в памяти слушателя образно-смысловой итог симфонии-действа.

Как известно, в симфониях венских классиков генеральная кульминация преимущественно располагалась в первой части цикла. Последующее развитие фактически вдохновлялось «импульсами», содержащимися в начальном сонатном allegro. Этой же концепции симфонического цикла в отечественной музыке XIX века отдавали предпочтение П. Чайковский (за исключением Второй и Шестой симфоний) и С. Танеев. Напротив, композиторы XX столетия в большей мере тяготели к «разрешающим», итоговым финалам. Естественно, индивидуальный авторский замысел мог повлечь за собой варьирование той или иной драматургической схемы.

В симфонии-действе В. Гаврилина трагической кульминацией всего цикла становится 18 часть («Матка-река»). Именно здесь окончательно проясняется замысел композитора, утверждаются тема, идея и концепция сочинения. Предшествующие части связаны с накоплением художественной информации, формированием многоуровневой образно-смысловой структуры произведения. Драматургический анализ симфонии-действа позволяет обнаружить стремление композитора к репрезентации каждого раздела или эпизода масштабного целого не только в качестве «участка действия», но и самоценной образно-структурной данности, соотнесение которой с рядом аналогичных данностей определяет специфику музыкального развития.

Подводя итог вышесказанному, отметим: симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина – образец индивидуальной трактовки жанра, возникший на пересечении разнообразных традиций: национального фольклора, церковно-певческого искусства и массово-бытовой музыкальной культуры XX века, а также самобытного претворения крупнейших достижений отечественного и западноевропейского симфонизма. Синтез вышеперечисленных составляющих повлёк за собой не только новаторские художественные решения в сферах композиции и стилистики, но и подлинно оригинальный подход к проблемам исполнительского воплощения цикла. Интерпретация «Перезвонов» характеризуется весь-

ма нетривиальным сопряжением академической, церковной и народно-песенной манер интонирования; эта особенность, наряду с последовательно реализуемой театральностью авторского замысла, неизменно вызывает яркий эмоциональный отклик у широкой аудитории.

Рассматривая «Перезвоны» в контексте исторической эволюции жанра (прежде всего, отечественной симфонии XIX–XX веков), можно сделать вывод о том, что в названном сочинении сохраняется архетип симфонии, обогащённый образностью и стилистикой духовных, фольклорных и массово-бытовых жанров. При этом, с одной стороны, развиваются художественные традиции русской классики, с другой, – преломляются актуальные воздействия культуры наших дней, обусловленные воплощением нового образно-смыслового содержания. Связи с историей жанра представлены здесь в ракурсе непрерывного творческого «диалога» эпох, воспринятого сквозь призму индивидуальности выдающегося композитора наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Материалом для излагаемых ниже аналитических наблюдений явилось следующее издание: Гаврилин В. Перезвоны: По прочтении В. Шукшина: Симфония-действо для солистов, большого хора, гобоя и ударных: Партитура. Л.: Сов. композитор, 1985. 164 с.

[2] Термины, используемые И. Рыжкиным в целях описания различных типов «отношения образов» музыкального произведения (см.: [6, с. 212]).

[3] Указанный термин принадлежит Ю. Тюлину (см.: [5, с. 18]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исслед. очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. *Асафьев Б.* Симфония // Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 78–92.
3. *Демченко А.* Возвращаясь к творчеству Валерия Гаврилина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики (Тамбов). 2014. № 5. Ч. III. С. 51–54.
4. История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып. / под ред. Е. Б. Долинской. М.: Музыка, 2001. Вып. 3. 656 с.
5. Музыкальная форма: учеб. пособие / под ред. Ю. Н. Тюлина. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 360 с.
6. *Рыжкин И.* Взаимоотношение образов в музыкальном произведении и классификация так называемых «музыкальных форм» (структурно-композиционных типов) // Вопросы музыкознания: Ежегодник. М.: Музгиз, 1955. Вып. II. С. 201–245.
7. *Тевосян А.* Перезвоны: Жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. СПб.: Композитор, 2009. 616 с.
8. *Тевосян А.* По прочтении Шукшина (хоровая симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина) // Музыка России: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1988. Вып. 7. С. 238–255.

REFERENCES

1. *Aranovskiy M.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Strivings: The Problem of Symphony Genre in Soviet music of 1960–1975]: research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 288 p.
2. *Asaf'ev B.* Simfoniya [Symphony]. Asaf'ev B. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 5 vol. Moscow: USSR Akademy of Sciences Press, 1957. Vol. 5. P. 78–92.
3. *Demchenko A.* Vozvraschayas' k tvorchestvu Valeriya Gavrilina [Returning the Work by Valery Gavrilin]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie: Voprosy teorii i praktiki (Tambov) [Historical, Philosophical, Political and Juridical Science, Culturology and Art Studies: Issues of Theory and Practice (Tambov)]. 2014. No. 5. Part III. P. 51–54.
4. *Dolinskaya E.* Simfonicheskoe tvorchestvo [Symphonic Work]. Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of the Modern Music of Our Country]: educational supply: in 3 issues. Edited by E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3. 656 p.
5. Muzykal'naya forma [Music Form]: educational supply. Edited by Yu. Tyulin. The 2nd corrected and supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1974. 360 p.
6. *Ryzhkin I.* Vzaimootnoshenie obrazov v muzykal'nom proizvedenii i klassifikatsiya tak nazyvaemykh «muzykal'nykh form» [Interrelation of Images in Musical Composition and Classification of So-called «Music Forms»]. Voprosy muzykoznaniya [Issues of Musicology]: Annual. Moscow: Muzgiz Press, 1955. Issue II. P. 201–245.
7. *Tevosyan A.* Perezvony: zhizn', tvorchestvo, vzglyady Valeriya Gavrilina [Chimes: The Life, Creative Work and Views of Valery Gavrilin]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2009. 616 p.
8. *Tevosyan A.* Po prochtenii Shukshina (khorovaya simfoniya-deystvo «Perezvony» V. Gavrilina) [After Perusal of Shukshin (Choral Symphony-Action «The Chimes» by V. Gavrilin]. Muzyka Rossii [Music of Russia]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. Issue 7. P. 238–255.

СИМФОНИЯ-ДЕЙСТВО «ПЕРЕЗВОНЫ» В. ГАВРИЛИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Статья посвящена прославленному сочинению, которое наделено высокими художественными достоинствами и представляет несомненный интерес в аспекте исторической эволюции симфонии на протяжении второй половины XX века. Как отмечает исследователь, необычный исполнительский состав и композиционная «дробность» цикла внешне противоречат фундаментальным законам указанного жанра, сформировавшимся в классико-романтическую эпоху. Однако масштабность художественной концепции, воплощаемой в «Перезвонах», функциональная дифференциация узловых частей и структурно-семантических признаков каждой из них, своеобразное преломление характерных темповых и ладотональных соотношений, специфика музыкального тематизма и важнейших приёмов его развития, упорядоченность и целенаправленность драматургических процессов, иерархическая соподчинённость кульминационных зон, – всё это наглядно свидетельствует в пользу органических взаимосвязей данного сочинения с широко трактуемым феноменом симфонизма. Оригинальность авторского замысла предопределяется новаторским синтезом жанрового архетипа с образностью и стилистикой национально-почвенных сфер русской музыкальной культуры – фольклора, православного церковно-певческого искусства и массово-бытовых жанров XX столетия. Таким образом, современный «диалог» с традициями симфонического жанра представлен в «Перезвонах» сквозь призму восприятия выдающегося композитора наших дней.

Ключевые слова: В. Гаврилин, «Перезвоны», жанр симфонии, художественная концепция, симфоническая драматургия.

SYMPHONY-ACTION «THE CHIMES» BY V. GAVRILIN: TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE SYNTHESIS

The article is devoted to the prominent composition be endowed with high artistic qualities and excited the obvious interest in aspect of symphony genre historic evolution throughout the second half of the XXth century. As the researcher notes the unusual cast and subdivided composition of this cycle outwardly contradict the fundamental laws of the mentioned genre which had forming in the classical-romantic age. But the large scale of artistic conception be realized in «The Chimes», and the functional differentiation of the main parts and structural-semantic features of them, and specificity of musical themes and the most important devices of its development, and the regulation and purposefulness of dramaturgical processes, and the hierarchical subordination of culmination points, – all these moments are evidence of integral correlations between this composition and widely interpreted phenomenon of symphonism. The originality of the artist's intention is predestined by innovatory synthesis of genre archetype with images and stylistics of national-ground spheres conformably to Russian music culture – folklore, and Orthodox ecclesiastical-singing art, and popular-everyday genres of the XXth century. So the contemporary «dialogue» with traditions of symphonic genre is represented in «The Chimes» as applied to the perception of outstanding today's composer.

Key words: V. Gavrilin, «The Chimes», genre of symphony, artistic conception, symphonic dramaturgy.

Белик Пётр Алексеевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов
Астраханская государственная консерватория
Россия, 414000, Астрахань
e-mail: belikpa@mail.ru

Belik Pyotr A.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Folk Instruments
Astrakhan State Conservatoire
Russia, 414000, Astrakhan
e-mail: belikpa@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Д. Р. БИККУЛОВА
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

«КАРМЕН» Ж. БИЗЕ В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ КАК ОБРАЗЕЦ РЕЖИССЁРСКИХ НОВАЦИЙ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Ныне основательно позабытый, Театр музыкальной драмы (далее – ТМД), открывшийся в 1912 году в Петербурге, был некогда на слуху у всех жителей и гостей северной столицы, которые хоть немного интересовались оперой. Расположившись в Большом зале консерватории – напротив помпезного императорского Мариинского театра, – ТМД утверждал иные пути в оперном искусстве.

Художественное кредо нового театра, сформулированное его создателем, режиссёром И. Лапицким, заключалось «...в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля». Избранный Лапицким «путь кажущейся правды или художественного реализма» стал эстетическим фундаментом ТМД, основой для творческих поисков; их конечной целью провозглашалось безусловное соответствие «требованиям художественной логики» каждого отдельно взятого произведения[1].

Постановка «Кармен» Ж. Бизе, явившаяся одним из наиболее ярких достижений театра (премьера состоялась осенью 1913 года), была осуществлена в русле декларируемой режиссёром эстетической платформы. По воспоминаниям С. Левика, началу репетиций предшествовали своего рода этнографические изыскания: в ходе специального путешествия в Испанию зарисовывались и фотографировались местные виды, костюмы, людские типажи – Лапицкий решил взять на вооружение метод, активно и успешно применявшийся в Московском Художественном театре. Режиссёр намеревался уйти от шаблона, сложившегося в ходе предыдущих постановок оперы, от Испании условной, приукрашенно-романтизированной. В новом спектакле ТМД, согласно отзыву В. Коломийцова, «всё оперно-помпезное, аксессуарное либо отпало совсем, либо отодвинулось в глубину, став только фоном пьесы» [3]. «Лишив оперу яркого пафоса», Лапицкий, как отмечал П. Марков, «...обратил “Кармен” в натуралистическую драму» [6, с. 76].

Действие «Кармен» было перенесено режиссёром в современность – перед зрителями предстали испанцы начала XX века. Любовная драма развёртывалась и достигала смертельного накала среди повседневной городской сутолоки, среди обыденных происшествий. Точному воссозданию среды должна была соответствовать речь персонажей: для задуманной постановки «Кармен» М. Веселовская подготовила новый перевод. Герои Бизе заговорили простым, живым, немного грубоватым языком, словно пришедшим с городских улиц[2]. Под стать были и костюмы – Кармен (в переводе Веселовской ударение в имени героини падало на первый слог) изначально появлялась перед зрителями в простенькой блузке, юбке и переднике, как и положено работнице табачной фабрики. Блистательный тореадор Эскамильо захаживал в таверну Лилас Пастьи в летнем городском костюме – шляпе-канотье, сером пиджаке, белых брюках и туфлях. («Многих поражало, что Эскамильо появляется во втором и третьем действиях в современном костюме, – с иронией заметил по этому поводу один из критиков. – Вероятно, не все знают, что тореадоры, празднуя в кабачках свои победы, всегда переодеваются» [8, с. 4].)

Декорации к спектаклю были написаны Константином Вещиловым, одним из любимых учеников И. Репина. Официальную известность

Вещилову принесли крупные многофигурные исторические полотна, но с течением времени всё более обнаруживалось подлинное призвание художника – пейзажная живопись, где он проявил себя тонким и незаурядным мастером, особенно в передаче колорита. Художнику удалось воссоздать на сцене знойную атмосферу испанского лета, пробудить в зрителе живое ощущение реальности отображаемого ландшафта: «Декорации и костюмы великолепны. <…> Масса света, масса солнца, просто и правдиво» [8, с. 4]. Рецензентами отмечалась также оригинальность сценической планировки, прежде всего, использование в I и IV действиях решётчатых ворот, ведущих в город и формирующих пространственную перспективу (что создавало возможности для многочисленных режиссёрских находок).

Декорация I действия представляла собой двор табачной фабрики, где кипела жизнь. В глубине привлекали внимание металлические ажурные ворота, регулярно открываемые или закрываемые (так, при поднятии занавеса рабочие выносили с фабрики упакованные ящики сигар, загружали на тележки и везли в город); далее в перспективе виднелись улицы, дома, прохожие. Слева располагалось караульное помещение для солдат; проводя время, они курили и играли в карты у входа. Интересно – в духе общего стремления к жизненной достоверности – выстраивалась сцена с хором мальчиков. Впервые в истории постановок «Кармен» здесь не было статистов, марширующих колоннами или шеренгами взад-вперёд наподобие «смены караула». В спектакле ТМД «настоящие» дети (приглашаемые из синагогального хора) непринуждённо играли в лошадки и передразнивали солдат задорным «тра-ля-ля». Когда же вновь прибывший взвод солдат подходил к фабрике, неугомонная ребятня, которой запретили появляться во дворе, взбиралась на решётку ворот, а затем опрометью удирала от сменившегося караула, следующего на отдых.

Таверна Лилас Пастьи (из II действия) располагалась в полуподвале. Обшарпанные стены указывали на сомнительную репутацию этого злачного местечка. Справа и слева были расставлены столы и стулья, в центре, над столом побольше, свисал внушительных размеров абажур. Передняя часть сцены «по-южному» отгораживалась большой занавесью на кольцах. «Цыганскую песню» режиссёр распределил между тремя солистками. Начинала её Фраскита – устало и без воодушевления, второй куплет более темпераментно исполняла Мерседес. Наконец, Кармен, не выдержав, присоединялась к поющим, – она вскакивала на стол и своей огненно-вихревой пляской вовлекала всех в безудержное веселье. Появившихся Эскамильо и матадоров принимали запросто, радушно, как завсегдатаев, тут же приглашая к столу и угощая. Вставные танцевальные номера из «Арлезианки», включаемые авторами предыдущих постановок в IV действие оперы, были перенесены И. Лапицким и хореографом Б. Романовым во II-е, дабы ярче отобразить разгульную атмосферу кабачка.

«Эффект присутствия», достигнутый в этом эпизоде, попросту ошеломил зрителей, которые присутствовали на премьере. Характеризуя мизансцены II действия как зрелище, доселе небывалое для петербургской оперы, рецензент «Театрального курьера» сообщал: «Здесь получилась редкая иллюзия. Публика перенеслась в таверну и жила этой бесшабашной жизнью с её титанами – контрабандистами. “Характерные пляски”, постепенно перешедшие в какую-то вакханалию, дышали огнём, захватившим не только участвовавших, но и публику. Гром аплодисментов раздался по спуске занавеса». Критик Я. Львов в статье, посвящённой «Кармен» и дерзко озаглавленной «Революция в театре», также отдавал должное подробно разработанным мизансценам, которые он считал главной особенностью ТМД: «Жизнь кабачка изображена удивительно. <…> Каждая фигура живёт, каждая фигура характерна» [5, с. 11]. Непринуждённо и органично был выстроен квинтет контрабандистов. За одним из столиков, окружённым табуретками, под неверным светом лампы заговорщики склонялись друг к другу, дабы приглушённо, затаившись, обсудить свои планы, – в то время как таверна жила прежней жизнью и обслуживала посетителей.

III действие разворачивалось в мрачной, суровой атмосфере скалистого ущелья. У подножия большой скалы с высоким пиком располагался шалашик, в котором контрабандисты, напряжённые и сосредоточенные перед будущей вылазкой, прятали свой груз. Стремясь к жизненной достоверности, режиссёр сократил количество персонажей – участников происходящего – до минимума. Хор находился вне пределов сцены, где перемещались шестеро контрабандистов (конспиранты предыдущего действия и примкнувший к ним Хозе). После того как Данкайро и Ремендадо отправлялись на разведку, Хозе выдвигался на возвышенность для наблюдения за дорогой. Фраскита и Мерседес начинали гадать; Кармен, заинтригованная их мрачными предсказаниями, расстилала на земле платок и сама принималась раскладывать карты. «С последними словами о смерти она в ужасе закрывала карты платком и, полулёжа на нем, вперяла глаза в одну точку» [4, с. 693]. При появлении Эскамильо рельефно оттенялось различие характеров – в то время как простодушный Хозе всё более горячился, тореадор с подчёркнутым спокойствием сидел на камне и курил сигару. Кармен после ухода Хозе и Микаэлы поднималась на возвышенность, провожая взглядом полюбившегося ей тореадора. Она распускала длинные волосы, словно радуясь будущему освобождению от постылого Хозе.

Декорация IV действия представляла собой дворик вблизи цирка, на сцене которого была объявлена очередная коррида. Слева располагался госпитальный пункт; из него в цирк то и дело устремлялись медсёстры и доктора, готовясь к вероятным несчастным случаям во время боя быков (деталь, нагнетающая драматическое напряжение и порицаемая рядом современников из-за «чрезмерного натурализма»). В глубине, за аркой с распахнутыми воротами, виднелась городская улица, ведущая к главному входу в цирк, – по ней вышагивали зрители из простонародья и проезжала знать. Перед началом боя быков во дворике оживлённо толпились поклонники тореадоров, приезжие туристы (один из них даже делал фотоснимки), продавцы апельсинов, напитков и газет. Ворота раскрывались, когда к цирку подъезжала повозка с пышно разодетыми тореро и матадорами, – их восторженно приветствовали ожидающие горожане. Кармен, в праздничном наряде и белом кружевном платке, проводив Эскамильо до цирка, следовала к воротам, чтобы пройти вовнутрь. Фраскита и Мерседес предупреждали её о появлении Хозе, но Кармен, на мгновение приостановившись, затем лишь отмахивалась от подруг. Она не видела большой угрозы в очередном неприятном объяснении. Хозе, выдававший себя за разносчика фруктов, с корзиной в руках и поношенном плаще, подстерегал Кармен у ворот.

Волнующей простоты и, вместе с тем, художественной силы достигала финальная сцена спектакля. По свидетельству С. Левика, в ходе репетиций режиссёр вновь и вновь обращался к упомянутому эпизоду, стремясь отобразить убийство и угасание жизни без грубой натуралистичности. Хозе в открытую угрожал Кармен, вытащив нож, однако героиня по-прежнему отказывалась верить, что бывший возлюбленный способен её убить. В конце концов Кармен, отталкивая Хозе, пыталась пройти внутрь, и нож вонзался ей в спину. Кармен непроизвольно хваталась за колонну, силы покидали её. «Видно, как цепляется она за ускользающую жизнь, как судорожны её движения. Это прекрасный, потрясающий момент» [5, с. 12]. Кармен медленно опускалась и застывала у основания колонны. Словно бы не осознавая, что произошло, Хозе дотрагивался до её руки, – и безжизненное тело падало навзничь, «как осенний лист» (критики не скупились на метафоры). Тогда Хозе обращался к зрителям, выходящим из цирка, и предавал себя в руки собравшейся толпы.

Яркий, красочный спектакль, художественная новизна которого не умалялась отдельными неудачными приёмами (следствием чрезмерного стремления к бытовой достоверности), был в целом тепло встречен критикой. В частности, даже такой взыскательный рецензент, как В. Каратыгин, увидел в постановке ТМД реализацию устремлений, подлинно новаторских для оперного театра того времени, – к достижению целостности, к объединению всех элементов спектакля в русле общей художественной концепции, при сохранении «основного момента всякой оперы», то есть музыки, на первом плане. «Постановка задумана интересно. Испания взята в очень значительном приближении к современным условиям её нравов и быта, причем все детали сценоведения не только разработаны (в "Музыкальной драме" это всегда составляет предмет самых тщательных забот), но и удачно приведены в планомерную взаимную связь и сообразованы с общей концепцией всей постановки в целом. Сущность этого общего равновесия всех сторон спектакля трудно выразить определёнными словами, но оно чувствуется, когда сидишь в театре. Оно чувствуется в отсутствии каких-либо преувеличений, в наличии широких линий, в подъёмах и падениях драматического пафоса, в нахождении правильной, без примеси, утрировки, связи между характером музыки и тем, что происходит каждую секунду на сцене» [2, с. 135–136].

Критикой был высказан, впрочем, и ряд упрёков в «ультрареализме». Так, А. Ростиславов констатировал (не без сожаления), что постановщики и солисты ТМД в своём стремлении приблизиться к реальной жизни лишали оперных героев и героинь традиционного романтического ореола, поэтической идеализации, и «фигуры Кармен, Маргариты, даже Дон Жуана» выглядели на сцене театра «совсем будничными» [7].

Позднее, в 1916 году, предваряя 100-й спектакль «Кармен» и стремясь подчеркнуть непреходящее значение этой постановки, Л. Андреев рассматривал последнюю в ряду крупнейших театральных достижений своего времени. «Впечатление, производимое оперой на людей, целостно воспринимающих оба элемента – музыкальный и драматический, – чрезвычайно сильно и может быть сравнено только с чувством, которое оставляли лучшие постановки Художественного театра» [1].

Что же касается ведущих певцов, то образ Кармен на сцене ТМД поочерёдно воплощали две артистки. Жизнерадостная, темпераментная Л. Андреева-Дельмас вдохновила А. Блока на знаменитый поэтический цикл «Кармен». Современная же критика выделяла больше М. Давыдову: «Мы видели перед собой маленького хищного зверька, в своей дикости необыкновенно грациозного и обольстительного» [3]. Ярко интерпретировала роль Микаэлы М. Бриан, создав образ внутренне цельный, исполненный достоинства и нравственной силы. Отмечали и Хозе – в исполнении Н. Рождественского это был «наивный деревенский юноша, чистая и мягкая, несколько мещанская душа, окованная драмой честных привычек». Простой, незлобивый парень, одолеваемый страстями, оказался доведённым до крайности. «Появление Хозе–Рождественского в IV акте говорит без слов, что для этого опустившегося человека, выбитого из жизни, не осталось выбора: либо любовь, либо смерть. В его руке, поднятой для последнего смертельного удара, столько печали и любви, сколько не найти её в самом горячем и страстном поцелуе» [1].

Между тем, вопреки заданному неотвратимому движению к роковой развязке, общий тон спектакля был радостным и жизнеутверждающим. «В том виде, в каком нам представлена "Кармен", это – несомненная трагедия вечной любви с её красотой, юностью и жестокой силой, с её роковыми путями и перепутьями. Она насыщена солнцем и страстью, она дышит любовью и смертью, и на незыблемом основании утверждает бессмертие жизни, её священную жадность, благословенный голод. Кармен умерла – да здравствует Кармен вторая!» [1].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Российская государственная библиотека искусств. Ф. 15, к. 3, № 16. Лапицкий И. Основные положения Театра музыкальной драмы (На открытие театра, 1912).

[2] С. Левик приводит в пример один из речитативов первого действия:

«*Цунига*. Это здесь знаменитое сборище сигарер, где всегда бывают скандалы?

Дон Хозе. Так точно, лейтенант, имею доложить, таких распущенных баб видеть пришлось мне мало.

Цунига. Не беда, если красивы.

Дон Хозе. О лейтенант, я не знаток, не увлекаюсь я подобным сортом женщин» (цит. по: [4, с. 690]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев Л.* К сотому представлению «Кармен» // Биржевые ведомости. 1916. 14 марта. С. 5–6.
2. *Каратыгин В.* Петербургская опера // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 135–138.
3. *Коломийцов В.* «Кармен» в Театре музыкальной драмы // День. 1913. № 275. С. 6.
4. *Левик С.* Записки оперного певца. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1962. 760 с.
5. *Львов Я.* Революция в театре // Рампа и жизнь. 1915. № 18. С. 11–12.
6. *Марков П.* В. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л.: Изд. Муз. театра им. В. И. Немировича-Данченко, 1936. 266 с.
7. *Ростиславов А.* Романтизм оперы // Русская мысль. 1916. Кн. 11. С. 21–22.
8. *Яшин А.* Петербургские письма // Театральная газета. 1913. № 4. С. 4.

REFERENCES

1. *Andreev L.* K sotomu predstavleniyu «Karmen» [To the Hundredth Performance of «Carmen»]. Birzhevye vedomosti [Exchange Gazette]. 1916. 14 March. P. 5–6.
2. *Karatygin V.* Peterburgskaya opera [The Petersburg Opera]. Apollon [Apollo]. 1914. No. 1–2. P. 135–138.
3. *Kolomiytsov V.* «Karmen» v Teatre muzykal'noy dramy [«Carmen» in the Theatre of Musical Drama]. Den' [Day]. 1913. No. 275. P. 6.
4. *Levik S.* Zapiski opernogo pevtsa [The Notes of Opera Singer]. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1962. 760 p.
5. *L'vov Ya.* Revolyutsiya v teatre [Revolution in the Theatre]. Rampa i zhizn' [Footlights and Life]. 1915. No. 18. P. 11–12.
6. *Markov P.* V. Nemirovich-Danchenko i Muzykal'nyj teatr yego imeni [V. Nemirovich-Danchenko and Musical Theatre named after him]. Leningrad: Edition of V. Nemirovich-Danchenko Musical Theatre, 1936. 266 p.
7. *Rostislavov A.* Romantizm opery [Romanticism of Opera]. Russkaya mysl' [Russian Thinking]. 1916. Vol. 11. P. 21–22.
8. *Yashin A.* Peterburgskie pis'ma [The Petersburg Letters]. Teatral'naya gazeta [Theatre Newspaper]. 1913. No. 4. P. 4.

«КАРМЕН» Ж. БИЗЕ В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ КАК ОБРАЗЕЦ РЕЖИССЁРСКИХ НОВАЦИЙ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В данной статье рассматривается постановка оперы «Кармен» Ж. Бизе, осуществлённая И. Лапицким в петербургском Театре музыкальной драмы (1913). В центре внимания исследователя – оригинальные постановочные приемы и выразительные средства, применяемые режиссёром-новатором для преодоления оперной рутины и достижения «правды жизни», реалистически-бытовой достоверности. Все элементы указанного спектакля были подчинены режиссёрской художественной концепции. По мнению автора статьи, основой творческих устремлений И. Лапицкого являлась тенденция к жизнеподобию, реализуемая посредством тщательной разработки деталей. Режиссёр в своей трактовке оперы исходил из точного воссоздания среды (Испания начала XX века), детализированного запечатления примет места и времени, а также требования психологической убедительности, органичности сценического существования каждого участника спектакля (индивидуальная репетиционная работа проводилась и с солистами, и с артистами хора). Спектакль был назван современниками «революцией в опере» и «натуралистической драмой», привлёк к себе огромное внимание публики и прессы. «Кармен» по праву считается одним из вершинных достижений Театра музыкальной драмы, ярким и показательным образцом режиссёрских новаций И. Лапицкого на оперной сцене.

Ключевые слова: «Кармен» Ж. Бизе, Театр музыкальной драмы, И. Лапицкий, оперная режиссура, жизнеподобие.

«CARMEN» BY G. BIZET IN THE THEATRE OF MUSICAL DRAMA STAGING AS AN EXAMPLE OF DIRECTING INNOVATIONS IN OPERA ART OF THE EARLY XXth CENTURY

The staging of «Carmen» by G. Bizet, that was made by the Petersburg Theatre of Musical Drama in 1913 (director – J. Lapitsky) is examined in the article. The focus of the researcher is original directing devices and expressive means applied by innovative director for overcoming the opera routine and attainment of the «truth of life», or the realistic-everyday authenticity. All elements of the named performance were subordinated to director's artistic concept. According to the author of the article, the basis of J. Lapitsky`s creative aspirations was the lifelikeness tendency realized through meticulous elaboration of details. In his interpretation of the opera J. Lapitsky proceeded from an exact recreation of the environment (Spain at the beginning of the XXth century), and imprinting the scene and time of action, and the requirement of psychological convincingness, truth in performing existance conformably to each participant of the play (individual rehearsal work was done both with the soloists and the choir). The performance was called «the revolution in the opera» and «naturalistic drama» by contemporaries, it attracted the great attention of the public and the press. «Carmen» is rightfully considered one of the highest achievements of the Musical Drama Theatre, and bright representative example of J. Lapitsky's directing innovations at opera stage.

Key words: «Carmen» by G. Bizet, Theatre of Musical Drama, J. Lapitsky, opera directing, lifelikeness.

Биккулова Диана Ракиповна
преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра музыкального театра
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)
Россия, 109004, Москва
e-mail: dia-87@yandex.ru

Bikkulova Diana R.
lecturer at the Department of Producing and Mastery of Actors of Musical Theatre
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Russia, 109004, Moscow
e-mail: dia-87@yandex.ru

Е. В. КИСЕЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ И ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Музыкальный минимализм стал наиболее значимым и едва ли не единственным художественным явлением второй половины XX века, ассоциирующимся с «подлинно американским искусством» упомянутого периода. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные примеры из художественной практики: традиции американского минимализма своеобразно претворились в сочинениях П. Оливерос, Дж. Л. Адамса, Дж. К. Адамса, М. Монк, М. Наймана, Г. Брайерса, К. Кардью и других авторов. Кроме того, в специальных исследованиях отечественных искусствоведов образцовый, «классический инвариант» музыкального минимализма однозначно соотносится с художественной культурой США конца 1960-х – первой половины 1970-х годов. Отсюда, принимая различные формы, это направление распространилось по всему миру (см.: [4, с. 4]).

В свою очередь, хореографический минимализм, ярко заявивший о себе на протяжении 1960–1980-х, вскоре приобрёл значение одной из ключевых тенденций мировой хореографии второй половины XX – начала XXI века. Если на этапе становления новаторские проекты Л. Чайлдс, Т. Браун, И. Райнер опирались на эстетические принципы и художественные приёмы Л. М. Янга, С. Райха, Ф. Гласса, то в период интенсивного развития хореографический минимализм обрёл оригинальный облик в работах М. Монк, П. Бауш, С. Вальц, К. Карлсон. При этом каждый из вышеназванных авторов не ограничивался лишь рамками данного направления. Показательно также использование упомянутых принципов и приёмов другими композиторами и хореографами в контексте иных течений и школ.

В современном музыкознании сложилась традиция многоаспектного осмысления музыкального минимализма. С одной стороны, речь идёт о философской и творческой концепции, сформировавшейся в американской музыке 1960-х годов и связанной с особым пониманием времени и звука, с другой, – о художественном направлении, заявившем о себе в разных видах искусства, с третьей, – о методе сочинения музыки [3, с. 465].

Минимализм хореографический, исходя из его истории, преимущественной опоры на музыкальные идеи, особой близости музыки и хореографии как временн*ых* искусств, также допускает многоаспектную трактовку. При этом следует отметить осознанную переориентацию хореографов на принципиально иной, «незападный» тип мировосприятия, обусловленную, в частности, преломлением традиций восточной философии и внеевропейских культур, что характеризуется специфическим пониманием движения и его восприятия во времени и пространстве. Среди важнейших художественных принципов минимализма в хореографии – увлечение онтологической концепцией времени, отказ от традиционного драматургического мышления (определяемого доминированием причинно-следственных связей и принципа контраста) в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Отметим также манифестируемую идею погружения в транс и поиск нового, универсального языка, основывающегося на бесконечной остинатности. Подобно тому, как в творчестве композиторов, воплощавших минималистскую эстетику музыкальными средствами (Л. М. Янг, Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс), основной формой высказывания стала повторность, хореографы, обратившись к остинатности и репетитивной технике, сформулировали аналогичные методы организации статичной композиции. В её основу полагались функционально тождественные ритмодвигательные модули – своего рода хореографические паттерны, многократно повторяемые с минимальными изменениями.

Показательными в плане хореографического воплощения музыкальных идей являются перформансы А. Т. Кеерсмакер «Четыре движения» («Four Movements», 1982), поставленные на музыку С. Райха («Piano Phase», «Come Out», «Violine Phase», «Clapping Music»). Хореография постановок соотносится с музыкальны-

ми структурами, воплощая принцип постепенного временного (фазового) сдвига, открытый композитором во второй половине 1960-х. Студийный эффект десинхронизации (временного расхождения) музыки в процессе параллельного воспроизведения двух закольцованных плёнок двумя магнитофонами служит единой моделью музыкальных пьес С. Райха и танцевальных перформансов А. Т. Кеерсмакер.

Не менее ярким примером выступают перформансы Т. Браун из серии «Накопление» («Accumulation», 1971–1973), которые опираются на методы, близкие аддитивным структурам Ф. Гласса и ритмическим конструкциям С. Райха. Основой хореографической композиции здесь является процесс накопления временных изменений. Длительность сменяющихся паттернов и интенсивность их чередования постепенно увеличиваются либо сокращаются, что напоминает музыкальный метод аддикции, предполагающий повторение паттерна, сочетаемое с его последовательным ростом в каком-либо параметре (в том числе временном либо ритмическом).

Для более глубокого понимания идеологии музыкального и хореографического минимализма важно учитывать их отношение к авангарду. Следует отметить, что в американской культуре минимализм зарождался как радикальное движение и вплоть до середины 1970-х годов воспринимался таковым. Его возникновение стало своеобразной реакцией на структурную усложнённость американской авангардной музыки и европейского сериализма, заведомо отчуждённых от традиции слухового восприятия. Однако упомянутая реакция не исключала преемственной связи с Вторым авангардом. Эстетические установки и оригинальный язык музыкального и хореографического минимализма, предопределившие последующее развитие американского искусства, формировались в результате взаимодействия самых разнообразных явлений, включая авангардные практики.

Так, основные константы музыкального и хореографического минимализма сформировались в недрах экспериментального искусства, прежде всего, в сочинениях мастеров нью-йоркской композиторской школы, представленной именами Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, М. Фелдмана, и в танцевальных проектах М. Каннингема. Именно в творческой атмосфере конца 1950-х – начала 1960-х годов, характерной для круга Дж. Кейджа, кристаллизовались важнейшие идеи минималистов: понимание звука и жеста как самодостаточных величин, раскрывающихся во времени и пространстве, их погружение в статику и медитативность музыкального и танцевального процессов, увлечение метрической свободой, исследование мельчайших нюансов приглушённой динамики. Созвучным минимализму оказалось и тяготение американских экспериментaлистов к «музыке действия». Эксперименты композиторов нью-йоркской школы и хореографов-авангардистов, связанные с нивелированием границ между искусством и повседневной жизнью, способствовали широкому распространению особой формы репрезентации искусства – так называемого «живого перформанса» (Live Performance).

Например, Л. М. Янг и Т. Райли, находясь под влиянием Дж. Кейджа, в начале 1960-х увлекались организацией провокационных акций в духе флукс-событий, основанных на взаимодействии с окружающей действительностью. С. Райх сохранил интерес к сопряжению искусства и реальности вплоть до наших дней, разрабатывая специфическую область музыкального театра – документальный музыкальный видеотеатр – в проектах «Разные поезда» («Different Trains», 1988), «Пещера» («The Cave», 1993), «Три притчи» («Three Tales», 2003). Композитор акцентирует подлинность событий, полагаемых в основу каждого сочинения, рассматривая указанные проекты как художественные отклики на значимые социально-политические явления современности. Внедрение повседневных действий, организованных в жёсткие структуры, свойственно и творческому методу соавтора С. Райха – хореографу А. Т. де Кеерсмакер. Игра с непридуманными событиями присуща грандиозным постановкам Ф. Гласса, режиссёра Р. Уилсона и хореографа Л. Чайлдс «Эйнштейн на пляже» («Einstein on the Beach», 1976), «Белый ворон» («White Raven», 1991, пост. 1998).

Определяющими для развития минимализма в музыке и хореографии оказались также разрабатываемые экспериментaлистами сферы электронной музыки, компьютерного моделирования танца и связанные с этими сферами всевозможные технические изобретения. Совместные эксперименты М. Субботника, Д. Тюдора, Э. Брауна и М. Каннингема, характеризуемые принципиальной установкой на новизну, открывали минималистам перспективу работы с магнитофонной лентой и видеоизображением, намечали широчайшие возможности свободного манипулирования различными по природе материалами. Изобретение электронных приборов и развитие «живой электроники» («Live Electronics») способствовало становлению приёмов репетитивной техники Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса,

содействовало поиску новых неакустических звучаний в композициях Л. М. Янга. Компьютерные технологии привлекли внимание многих хореографов, создававших вслед за М. Каннингемом мультимедийные проекты. Спектакли Ф. Гласса и С. Райха, сочетающие музыку, хореографию и видеоряд (с использованием цифровых аудио- и видеотехнологий в целях органичного синтеза), позволяют утверждать, что мультимедийность становится важнейшим элементом художественных концепций минимализма.

Американский музыкальный и хореографический минимализм с момента своего формирования был тесно связан с внеевропейскими культурными источниками, тем самым наследуя традиции Г. Кауэлла, Г. Парча, Л. Харрисона, Дж. Кейджа. Экспериментaлистская практика внедрения уникальных инструментов (в том числе – внемузыкальных шумовых орудий) и неакадемической трактовки традиционных европейских инструментов, а также сопутствующие исследования в области акустики, темброобразования, изобретения оригинальной нотации основывались на опыте погружения в музыкальные культуры Индии, Африки, Китая, Японии. В свою очередь, Л. М. Янг, Т. Райли, Ф. Гласс относили к явлениям, оказавшим влияние на становление музыкального языка минимализма, импровизационность индийской раги, африканскую барабанную технику и балийский гамелан. Названные композиторы, как и многие их современники, были увлечены экзотическими культурами и стремились преломлять аутентичные традиции африканских, балийских, яванских, индийских, японских музыкантов, воспринятые в процессе совместного музицирования.

Хореографы претворяли сходные музыкальные идеи, используя в постановках характерную атрибутику (костюмы, сценографию), а также внедряя элементы соматических практик и импровизации, свойственных неевропейским культурам. Яркими образцами музыкально-хореографического взаимодействия экспериментaлистских идей в рамках эстетики минимализма стали перформансы М. Монк «Музыка дольменов» («Dolmen Music», 1980), «Песни Вознесения» («Songs of Ascension», 2008). Будучи композитором, хореографом и режиссёром, М. Монк разработала индивидуальный синтетический метод, подразумевающий неразрывную связь музыки, движения, изображения, света. В названных сочинениях была применена авторская «расширенная техника» вокала («Extended Technique»), сплавляющая элементы индийской музыки, пения шаманов, йодля. Наряду с этим, здесь проявились и свойственные экспериментализму акцентирование протяжённости мельчайших движений, любование процессом их взаимных переходов и возникновение новых рисунков в результате соответствующих наслоений.

Представляется важным и другое: формирование принципов минимализма в музыке и хореографии происходило практически одновременно, что способствовало процессу активного взаимообмена идеями. Так, художественные принципы выдающегося американского хореографа А. Халприн (сотрудничество с ней на рубеже 1960-х годов послужило началом творческого пути Л. М. Янга и Т. Райли) оказали влияние на закономерности последующих музыкальных композиций. Ранние постановки А. Халприн были ознаменованы поиском универсального языка, основанного на бесконечной остинатности, которая сложилась под воздействием восточных традиций. Перформанс «Колокола» («The Bells», 1961) – предтеча репетитивных сочинений композиторов-минималистов – ярко репрезентировал идею осмысления сочинения как процесса, не выражающего ничего, кроме самого себя, основанного на многократном повторении простых фигур (хореографических паттернов). Впоследствии данная композиция вошла в состав другой, не менее значимой работы – серии совместных с Т. Райли перформансов «Трёхногий табурет» («The Three-Legged Stool»), «Четырёхногий табурет» («The Four-Legged Stool»), «Пятиногий табурет» («The Five-Legged Stool»), характеризуемых особым методом организации музыкального материала. Развивая и ассимилируя концепцию А. Халприн средствами музыки, Т. Райли построил сочинение на бесконечном повторении звуковых фрагментов – записанных на плёнку обрывков разговоров, игры на фортепиано, репетиционных шумов. Напомним также, что оригинальный репетитивный метод Т. Райли (по выражению автора, «процесс замедления времени» – «Time-Lag Process») был впервые воплощён в музыкальном ряде к перформансу А. Халприн «Подарок» («The Gift», 1962).

Вслед за А. Халприн, сходные методы создания композиций в начале 1960-х применялись и другими хореографами. Их целью был поиск «...способов движения в пространстве, находящемся между драматическим театром, перегруженным психологическими образами, наполненными смыслом, и недраматическим невербальным театром (хэппенингами)» [1, с. 176]. В качестве примера назовём постановки «Три ложки Сати» («Three Satie Spoons», 1961) и «Танец для трёх человек и шести рук»

(«Dance for Three People and Six Arms», 1962) И. Райнер, «Плечо» («Shoulder»), «Слова, слова» («Word Words», 1963) Р. Эмерсон, И. Райнер и С. Пэкстона. Эти композиции состояли из простейших физических действий, обусловленных концептуально, исполняемых в нарочито медленном темпе и многократно повторяемых. В целом, общение с А. Халприн и её соратниками сыграло важную роль в творческих судьбах начинающих композиторов-минималистов, предоставив им возможность свободной реализации новаторских идей, направив художественные поиски в русло синтеза искусств.

Период становления минимализма вообще был отмечен всплеском тенденций, связанных со стремлением к диалогу искусств. Многие музыкальные и хореографические явления рождались под непосредственным влиянием идей визуальных искусств; это подтверждают творческие союзы Ф. Гласса и скульптора Р. Серра, хореографов А. Халприн, С. Форти и скульптора Р. Морриса, Л. М. Янга и художников Э. Уорхола, М. Зазилы, С. Райха и видеохудожницы Б. Корот. Отметим также, что концерты и танцевальные вечера проходили в известных мастерских Гринич-Вилидж, галереях, музеях, парках наряду (или одновременно) с художественными акциями и выставками. В 1969 году Ф. Гласс и С. Райх стали участниками выставки «Антииллюзия: процедуры/материалы», организованной музеем Уитни. Премьеры крупных музыкально-хореографических сочинений М. Монк осуществлялись в пространствах музея Гуггенхайма (Solomon R. Guggenheim Museum), Музея современного искусства (MoMA).

В визуальных искусствах, оказавших воздействие на музыку и танец, минимализм явился знаменательной вехой, по сути, обозначившей водораздел между искусством первой и второй половины XX века. Конструируя простые геометрические объекты, демонстрируя формальную симметрию и отсутствие традиционной композиции, художники-минималисты стремились преодолеть зависимость от идеологии и ортодоксальных предписаний модернизма. Работы Р. Морриса, Д. Джадда, К. Андре, Р. Серра, К. Ольденбурга (так называемые «структуры» или «специфические объекты») ставили своей целью обновление живописи, приближаемой к скульптуре, а также размывание границ между названными искусствами. Трёхмерные «объекты», напоминая пространственные геометрические фигуры с монохромной поверхностью (как правило, нейтрального цвета), характеризовались равенством составных частей, повторением, использованием простых оптических иллюзий. Упомянутым «объектам» были свойственны абсолютное единство формы и содержания, отсутствие намёков на какое-либо иное значение, антикомпозиционность. В ситуации, определяемой существованием «объектов» в едином пространстве со зрителем, впечатление от работы менялось в зависимости от освещения и положения зрителя. Собственно взаимодействие структуры и окружающего её пространства могло придавать смысл всей инсталляции, что отразилось в авторских стратегиях: «структуры, занимающие пространство» (Д. Джадд, Р. Моррис), «структуры, игнорирующие или уничтожающие пространство» (К. Андре), «структуры, поглощающие пространство» (С. Ле Витт).

В историю современного искусства вошла серия работ «Танцевальные конструкции» («Dance Constructions», 1960) С. Форти, впервые публично экспонировавшаяся на совместной с К. Ольденбургом и Д. Дайном выставке в Reuben Gallery. Эти работы, оказавшие влияние на развитие хореографии постмодерна и минималистской скульптуры, впоследствии демонстрировались на знаменательных для 1960–1970-х годов выставках в студии Й. Оно и Музее современного искусства. Последний приобрёл вышеупомянутую серию для своей постоянной экспозиции. Согласно мнению авторитетного критика и одного из кураторов Музея – С. Кемэра, «Танцевальные конструкции» ознаменовали «...переломный момент, связанный с переосмыслением взаимодействия между телом перформера и объектами, движением и статичной скульптурой» (цит. по: [5]).

Показательными для синтетических воззрений эпохи стали творческие искания Р. Морриса, вдохновлённые как полотнами Ф. Стеллы и экспериментами К. Андре, так и театральными декорациями к хореографическим постановкам. Например, образцы из серии объектов, экспонировавшихся в 1963 году в нью-йоркской Green Gallery, подобно театральным декорациям, стояли прислонёнными к стенам, лежали на полу, свисали с потолка. Выкрашенные в серый цвет объёмы не обладали композиционной сложностью, не демонстрировали работу с цветом, не проводили чёткой демаркационной линии между пространством галереи и пространством зрителя. Позднее, сосредоточив внимание на простых целостных формах и «чистом гештальте», Р. Моррис утверждал, что возрастание роли упомянутых форм и отказ от всех малосущественных свойств скульптуры (к последним он относил моделирование и взаимосвязь между элементами) обусловливают новую свободу скульптуры.

Несомненный интерес представляет также исполнительская деятельность Р. Морриса – художник неоднократно выступал в качестве перформера в собственных и совместных с хореографом С. Форти постановках. Композиция Р. Морриса «Местонахождение» («Site», 1964) в полной мере демонстрирует синтетические идеи, акцентирующие проблему взаимодействия между живописью и танцем. Этот перформанс, впервые осуществлённый в знаменитой церкви Джадсон – месте паломничества творческой молодёжи, декларировал художественную позицию, которая стала основополагающей для хореографии постмодерна. Р. Моррис утверждал методы кинестетического осознания принципов, изучаемых им под руководством А. Халприн (вместе с С. Форти, И. Райнер и другими). Речь идёт об особом ощущении тела в пространстве, так называемом телесном переживании, представляющем собой некий соматический опыт.

На протяжении перформанса Р. Моррис, одетый в нетипичный для танцора костюм – белую футболку, джинсы и рабочие перчатки, виртуозно манипулировал большим листом фанеры, покрытым белой эмалью. Сценография постановки отсылала к вышеназванным объектам, выставленным в Green Gallery: в центре сцены хаотично размещались листы фанеры, звуковой ряд включал в себя шумы пневматической дрели, записанные на строительной площадке. Действия перформера демонстрировали характерную для авангарда и минимализма идею – исследование границ между искусством и повседневностью: в ходе постановки Р. Моррис размеренно перемещался с фанерными листами, совершая нарочито нейтральные, лишённые эмоционального подтекста движения. Помимо этого, художник акцентировал идею создания целостных структур, возникающих благодаря взаимодействию исполнителя и окружающей среды, обращаясь к проблемному полю гештальта. В дальнейшем идея «телесных переживаний» и принцип взаимодействия движения и статики были развиты Р. Моррисом применительно к пластическим искусствам, получив теоретическое осмысление в эссе «Заметки о скульптуре» (1967). Примечательно, что последующие работы Л. Чайлдс (совместно с Ф. Глассом, С. Райхом, Дж. Адамсом), а также И. Райнер, Т. Браун, М. Монк формировали новый пластический язык движений, также исследуя «пространство между танцем и бытовым поведением, танцем и скульптурой, танцем и акробатикой, танцем и хэппенингом» [2].

Таким образом, одна из ярких тенденций хореографии 1960–1980-х годов связана с воплощением принципов музыкального минимализма. Среди важнейших творческих задач, решаемых хореографами, отметим погружение зрителя в медитативное, созерцательное состояние и освобождение от устоявшихся системных и функциональных связей. Становление музыкального и хореографического минимализма происходило в ситуации тесного взаимодействия музыки, танца, живописи, что предопределило выбор близких эстетических принципов и художественных предпочтений. Формированию последних способствовали авангардные установки конца 1950-х – начала 1960-х.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р. Л.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Пресс, 2014. 320 с.
2. *Жаковская Т.* Неклассический балет, недраматический театр // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. URL: http://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/neklassicheskij-balet-nedramaticheskij-teatr.
3. *Катунян М.* Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
4. *Кром А.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2011. 57 с.
5. *Lim N.* MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions // A MoMA Blog. URL: http://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions.

REFERENCES

1. *Goldberg R. L.* Iskusstvo performansa: Ot futurizma do nashikh dney [Performance Art: From Futurism to Our Days]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. *Zhakovskaya T.* Neklassicheskiy balet, nedramaticheskiy teatr [Non-classical Ballet, Non-dramatic Theatre]. Peterburgskiy teatral'nyj zhurnal [St. Petersburg Theatre Magazine]. 2001. No. 26. URL: http://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/neklassicheskij-balet-nedramaticheskij-teatr.
3. *Katunyan M.* Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. «Novaya prostota» [Minimalism and Repetitive Techniques. «New Simplicity»]. Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Contemporary Composition]: educational supply. Edited by V. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. P. 465–488.
4. *Krom A.* «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [«Classical Phase» of the American Musical Minimalism]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. Saratov, 2011. 57 p.
5. *Lim N.* MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions. A MoMA Blog. URL: http://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions.

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ И ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье рассматриваются художественные установки музыкального и хореографического минимализма, тесно связанных друг с другом. Как отмечает исследователь, эти установки явились частью глобальной художественной стратегии «Minimal Art», сформировавшейся в культуре США 1960-х годов и оказавшей воздействие на целый ряд направлений американского и европейского искусства последующих десятилетий. Автор статьи подчёркивает, что в основу философских и творческих концепций композиторов (Л. М. Янга, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса, М. Монк) и хореографов (А. Халприн, С. Форти, Т. Браун, А. Т. де Кеерсмакер, Р. Морриса) полагаются родственные принципы, выраженные языками разных искусств. Речь идёт об эмансипации звука как такового и погружении в мир отдельно взятого движения, жеста, а также проистекающем из этого новом восприятии времени. Автором статьи прослеживаются общие истоки минимализма в музыке и хореографии, в частности, отмечается влияние экспериментов Второго авангарда на творческую эволюцию композиторов и хореографов. Наряду с этим, упомянутый диалог искусств активизируется благодаря целенаправленному взаимообмену идеями и продуктивным контактам ведущих мастеров.

Ключевые слова: музыкальный минимализм, хореографический перформанс, искусство Второго авангарда, С. Райх, Ф. Гласс, А. Халприн, Р. Моррис.

FORMATION OF THE MINIMALIST ARTISTIC PRINCIPLES IN THE CREATIVE WORK BY COMPOSERS AND CHOREOGRAPHERS (THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY)

The artistic aims of musical and choreographic minimalism closely associated with each other are examined in the article. As the researcher notes these aims have become the part of the global artistic strategy of «Minimal Art», formed in the 1960s USA culture and influenced a number of currents in American and European art of the following decades. The author of the aerticle emphasizes that philosophical and creative concepts by composer (L. M. Young, T. Riley, S. Reich, F. Glass, M. Monk) and choreographers (A. Halprin, S. Forti, T. Brown, A. T. de Keersmaker) to be the basis for the congener principles embodied in languages of various arts. The question is the emancipation of sound as such, and the dip into the world of individual movement, gesture, and sprung from it new perception of time too. The mutual origins of minimalism in music and dance are retraced by the author of the article. In particular, the influence of the Second Avant-garde experiments within the creative evolution of composers and choreographers is noted. At the same time, the mentioned art dialogue is liven up owing to the purposeful interchange of ideas and productive contacts between the leading masters.

Key words: musical minimalism, choreographic performance, the Second Avant-garde art, S. Reich, F. Glass, A. Halprin, R. Morris.

Кисеева Елена Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

А. В. ЧЕПИНОГА
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

«ИДЕЯ» («СВЕРХЗАДАЧА») КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЁРСКОГО АНАЛИЗА ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ

Как известно, размышляя о предназначении театра, К. Станиславский говорил о необходимости решить «сверхзадачу» спектакля, запечатлевая на сцене «жизнь человеческого духа» Приведённое словосочетание широко известно и стало почти нарицательным. Однако сегодня лишь немногие оперные (да и театральные в целом) режиссёры до конца отдают себе отчёт в смысловой ёмкости этого высказывания; попытки применить на практике столь расплывчатую «рекомендацию» крайне редки. Понятие «сверхзадача» («идея»), из-за отсутствия ясной дефиниции, ныне трактуется как угодно, вбирая в себя порой взаимоисключающие толкования. Появляются утверждения о том, что «...сверхзадача художественного произведения не поддаётся исчерпывающему логическому истолкованию; хотя восприятие сверхзадачи оказывается различным у разных людей... в этом восприятии безусловно присутствует нечто общее, сходное для всех, адресованное скорее сверхсознанию зрителя, чем его сознанию, понимаемому как рациональное мышление. Воспринимая произведения искусства, зритель, читатель, слушатель тренируют своё сверхсознание. В метафорическом строе произведения они обнаруживают вопросы, проблемы, загадки, требующие ответа. Но ответа, не известного ранее, а нового, ещё не знакомого сознанию, не бытовавшего в данной общественной среде. Самостоятельно найдя такой ответ, люди познают неизвестное им до этого, открывают для себя истину, которая подлежит последующему размышлению, сопоставлению с наличным знанием и включению в сферу сознания» [10, с. 170–171].

Коль скоро возможны столь «расширительные» определения «сверхзадачи» («идеи»), вряд ли следует удивляться тому, что в наши дни всё чаще звучат категоричные заявления о безнадёжной «отсталости» режиссёрской системы К. Станиславского, якобы не отвечающей «современным реалиям театра». Указанные «реалии» позволяют заключить: «...не бывает какой-то одной правды и одного подхода... всё очень изменчиво, и любые методологии и системы со временем подвергаются критике, пересмотру, и... оказывается, что важное, может быть, не в этом, а в чём-то другом. <…> если быть честным, нет никакой универсальной системы, метода, как родить образы будущего спектакля. Если бы она была...», и т. д. (см.: [11]). Между тем, «система» и «метод», будто бы навеки утраченные, в действительности существуют. Проблема заключается в другом: на протяжении последних десятилетий фактически отсутствовали попытки продуктивного развития соответствующих концептуальных сфер. Действительно, с течением времени изменяется характер восприятия, новые поколения обнаруживают ухудшение «слышимости» общеизвестных понятий, «старение» терминов. Если профессиональное сообщество не производит регулярной «коррекции» терминологического аппарата и основных положений теории в определённой сфере науки, её развитие неизбежно прекращается. Упустив возможность подобной «коррекции» в теории оперной режиссуры, мы рискуем оказаться свидетелями окончательного превращения режиссёрского искусства в шаманство.

Какой же инструмент анализа скрывается под романтически-образным определением «жизнь человеческого духа»? Понятия «дух», «духовность» в минувшие эпохи наиболее последовательно разрабатывались Г. В. Ф. Гегелем. Именно он установил органическое родство между понятиями «дух», «духовность» и «идея». По утверждению Гегеля, «человек – природное (существо), но как человек он призван быть не только природным, но также духовным (существом)». Далее говорится, что «дух составляет форму существования идеи. <...> дух, идея есть истинное, (это) здесь не доказывается, а выступает в качестве аксиомы» [3, с. 57–58]. В позднейших философских системах понятие «дух» также напрямую связано с понятием «идея». Иными словами, «жизнь человеческого духа» есть «жизнь человеческих идей»; сфера духовности рассматривается как совокупное «пространство идей», etc. В данном

аспекте представляется очевидным: для великого театрального реформатора К. Станиславского предназначение театра (включая миссию конкретного спектакля) было связано с максимально убедительным воссозданием «жизни человеческих идей».

Однако во второй половине XX века характеризуемое понятие сплошь и рядом трактовалось сквозь призму политики и социологии; «идея» прямолинейно «идеологизировалась», наделялась функцией носителя суггестивно-морализующих, «пропагандистских» концептов. Отсутствие чётко формулируемых дефиниций благоприятствовало укоренению заведомой несообразности: механизм репрезентации художественной «идеи» и сегодня отождествляется с механизмом обнаружения «морали» (морализаторством), который традиционно является важнейшим инструментом идеологической ангажированности. Вследствие наблюдаемого терминологического хаоса, на смену профессиональному анализу оперной партитуры приходят сменяющие друг друга таинственные «игрословия», вроде «контекста», «интенции», «дискурса», «интертекстуальности» и др. Современный режиссёр приступает к работе над спектаклем, следуя некоему «внутреннему ощущению, как может быть» [2, с. 15], и фактически превращая тем самым искусство режиссуры в шаманский «ритуал».

В свою очередь, театральная критика, изначально призванная содействовать конкретизации и совершенствованию теоретического инструментария, с удивительной лёгкостью включается в этот процесс, всё чаще позволяя себе «глубокомысленные» высказывания в духе нижеследующего: «Описывать эту премьеру с точки зрения театрального языка (идей, постановочных приёмов, актёрских задач и проч.) можно примерно с таким же успехом, как рассказывать о свойствах “обычного порошка” из рекламы “Ариэля”: ясно, что стирает он хуже чудо-средства, но добавить к этому нечего» [4]. Новейшие «заграничные» пророчества тем более парадоксально «устраняют» проблему, объявив о начале «театральной «революции» рубежа XX–XXI века, – дескать, размышлять об «идее спектакля» вообще нет нужды, поскольку авторский текст может рассматриваться лишь в качестве повода, отправного момента для постановки [6, с. 177]. Вот и множатся увечья, наносимые «поводам к постановке», благословляемые критикой с позиции неотъемлемого «права художника на собственное видение» той или иной оперной концепции.

К сожалению, ведущим отечественным теоретикам театра Г. Товстоногову и А. Поламишеву, при всей значимости их вклада в развитие системы К. Станиславского, также не удаётся предложить ясное, сугубо функциональное определение «идеи» («сверхзадачи») конкретного авторского текста или постановки. В частности, Г. Товстоногов изначально констатирует тождество «идеи» и «сверхзадачи» спектакля: «Главное в системе Станиславского – учение о сверхзадаче. Так Станиславский называл основную мысль пьесы, её идею. Поиски верной и увлекательной сверхзадачи, подчинение этой сверхзадаче всего спектакля были главной заботой Константина Сергеевича в работе над постановкой». Невозможно оспорить и другое утверждение Г. Товстоногова: «*Сверхзадача...* есть идея произведения, обращённая в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в *сверх-сверхзадачу автора,* в его мировоззрение. Путь воплощения сверхзадачи – *сквозное действие – это... реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей,* в результате которой утверждается сверхзадача» [8, с. 72–73]. Однако в дальнейшем, конкретизируя суть «идеи», Г. Товстоногов несколько увлекается «лирическими» рассуждениями: «Идея, повёрнутая, обращённая в сегодняшний день, содержащая современную боль, проблему, волнующую зал, – *это и есть сверхзадача пьесы.* Постижению сверхзадачи пьесы помогает верное представление о сверх-сверхзадаче автора. Режиссёр должен погрузиться в творчество драматурга, чтобы приблизиться к пониманию его сверх-сверхзадачи, которая является своеобразным компасом в процессе анализа пьесы» [8, с. 73]. Цитируемое высказывание, бесспорное в принципе, упускает из виду *механизм* функционирования и использования понятия «идея». Это, в свою очередь (как и расширительные толкования метафоры «жизнь человеческого духа»), способствует фактическому дезавуированию «границ допустимого» в применении данного понятия, вплоть до откровенной демагогии. Так, можно усматривать (что и происходит теперь!) живой «запрос современности» в появлении на сцене абсолютно голых персонажей гоголевского «Ревизора» или режиссёрскую «чуткость к веяниям эпохи» – в обилии ненормативной лексики, «расцвечивающей» сегодня постановки пьес А. Чехова...

Характеризуя «идею», А. Поламишев достигает большей определённости: «Идея пьесы наиболее полно открывается нам после того, как главный конфликт пьесы выявился в таком факте, который наиболее ярко, наглядно выразил глубинную суть этого конфликта» [9, с. 146]. В приводимой формулировке указа-

но, по крайней мере, где заключена авторская «идея». Следует учитывать, однако, что в настоящее время отсутствует и удовлетворительная дефиниция конфликта. Кроме того, для её появления также необходима «идея», поскольку эти два понятия связаны между собой, как сообщающиеся сосуды. Выявляя конкретные и функционально ориентируемые признаки «идеи» (она всегда реализуется в главном «конфликтном факте», расположенном чаще всего в конце пьесы, является высшим выражением конфликта и т. д.), А. Поламишев, подобно Г. Товстоногову, пребывает в русле образно-эмоциональных описаний: «Ведь идея любого произведения искусства – категория не столько умозрительная, сколько эмоциональная. Зрителями театрального представления эта идея должна восприниматься через потрясение...» [9, с. 154–155]. Между тем, «потрясение» школьников (и учительницы, которая привела их в театр для знакомства со спектаклем «из учебной программы»), увидевших Городничего и других чиновников николаевской эпохи нагишом, по уровню эмоционального воздействия не уступает впечатлениям зрителя от мастерски преподносимой «идеи». А дефиниция понятия «катарсис» в современном театроведении разработана ещё хуже, чем определения «духа» и «идеи». Следовательно, здесь опять-таки возникает простор для демагогии...

Изначально авторство понятия «идея» принадлежит великому философу Платону, который охарактеризовал её как невидимую «*первопричину*» реально существующей вещи. При этом «...платоновская идея не просто субстанция, не просто миф, не просто тот или иной бог и не просто причина соответствующего рода вещей, но ***ещё и их смысловой образец***, *та их* ***предельная структура***, из которой вещи истекают не грубо натуралистически или, вернее сказать, *не только* грубо натуралистически, *но* и логически. ***Идеальная модель вещи*** порождает эту вещь не только субстанциально, но и логически. <...> В таких случаях часто теперь говорят именно о *моделях*, и притом о ***порождающих моделях,*** понимая под этим порождением в первую очередь логическое конструирование» [7, с. 169]. Иными словами, «идея» заключает в себе равным образом *первопричину* вещи (явления) и некое *структурное начало*, организующее (а также отграничивающее, отличающее от других) данную вещь (явление). Эти признаки «идеи», указанные Платоном, напрямую относятся к методологии оперной режиссуры. Ведь если мы постигнем структурную логику партитуры, авторская «идея», или первопричина, вызвавшая к жизни конкретное произведение, может быть сформулирована практически безошибочно (о чём много писали Г. Товстоногов, А. Поламишев, Б. Покровский, Е. Акулов). Именно «идея» предписывает, каким будет сюжет, какие факты из наблюдаемой автором жизни сформируют цепочку событий, как эти факты будут сгруппированы, кто из «действующих лиц», участвовавших в данном сюжете на самом деле, станет персонажем художественного произведения, а чья роль окажется незначительной. «Идея» же предопределяет, насколько судьбы упомянутых персонажей будут «деформированы» вымыслом относительно реальных прототипов (в частности, прототипами одного героя нередко выступают два-три человека «из жизни»). Таким образом, «идея» действительно является «порождающей моделью» (матрицей) создаваемого произведения искусства.

Анализируя высокохудожественное творение, можно убедиться, что названные авторские мотивы, как правило, обнаруживают некое единообразие, выстраиваются в некую целостную систему причин (в режиссуре это называется единством действия). Поясним сказанное на примере «Отелло» Дж. Верди: Яго манипулирует не только заглавным героем, но и практически всеми персонажами – участниками изображаемых автором событий. Однако, если рассмотреть происходящее более внимательно, мы убедимся: Яго – не единственный манипулятор в опере! Подобными же методами действует Дездемона в общении с Отелло; попытки манипуляции другими наблюдаются у Кассио, и т. д. Разница прослеживается лишь в том, что Яго манипулирует людьми сознательно, с конкретным преступным умыслом, тогда как остальные – по преимуществу безотчётно, «из лучших побуждений», «случайно», стремясь достичь малосущественных сиюминутных целей. Именно универсальная роль манипуляции содействует активному развитию сюжета (цепочки фактов, отобранных автором), именно за «многоликой» манипуляцией, которая называется «интригой», наблюдает зритель, – вплоть до того момента, когда указанная «интрига» достигает впечатляюще наглядного (и, наряду с этим, символически-обобщённого) разрешения (А. Поламишев именует соответствующий момент последним «конфликтным фактом»). В сцене смерти Дездемоны отчётливо проступает символика *всей* пьесы: Отелло *душит* Дездемону, а не закалывает кинжалом или принуждает выпить яд. Сходным образом «тотальная» манипуляция, вроде бы не причиняя явного ущерба человеку, медленно убивает его вследствие иссякающего потока жизненного «кислорода» (дружеской

поддержки, доверия, искреннего общения), вплоть до возникающих опасений в собственной психической неадекватности.

Таким образом, единство оперного действия «претворяется» в некую целостную, обобщающую мысль: «Отелло» есть повествование о том, что воспроизводимая различными способами клевета заразительна, и каждый, хотя бы изредка прибегая к ней, содействует постепенному разрастанию невидимой паутины, которая мало-помалу опутывает всех. Клевета, ложь, умолчание во благо подобны вирусам, убивающим любого, кто не устоял перед искушением и попытался манипулировать другими. Следовательно, в процессе анализа движущих мотивов поведения ключевых персонажей наблюдаемая «совокупность причин» их поступков позволяет нам сформулировать «идею» спектакля, которая фактически «утверждается» автором визуально, посредством «акцентированного» финального поступка Отелло (своего рода «подсказки» для режиссёра). В известном смысле допустимо полагать: на протяжении оперы противоборствуют не персонажи – «идеи» персонажей, *способы манипуляции*, облечённые в плоть и кровь, наделяемые индивидуальными лицами и характерами; здесь побеждает тот, кто овладел самым совершенным способом (Яго). Заметим, что в сюжете оперы *нет эпизодов*, дистанцированных от «идеи» манипуляции, как *нет и персонажей*, свободных от причастности к манипулированию. Авторская «идея» *отбирает и организует* лишь факты, события и персонажей, наиболее полно и точно её выявляющих, пренебрегая фактами, событиями и людьми, которые, по-видимому, фигурировали в аналогичной жизненной ситуации, однако *не пытались* манипулировать другими.

Совершенно прав Г. Товстоногов, утверждая, что современность или «несовременность» пьесы улавливается постановщиком в окружающей нас жизни. Существует некая преемственность идей и способов их реализации. Так, если клевета в эпоху Отелло характеризовала видимую сторону событий, то сегодня подобная манипулятивная техника, запечатлённая в сюжете, воспринимается по-иному. Исходя из этого, можно сказать: меняются сюжеты, их подробности, сопутствующие приметы времени, но идеи претерпевают во времени отнюдь не стремительную трансформацию. Зачастую опыт решения сложных проблем, оставленных предыдущими поколениями, оказывается «школой выживания» для последующих.

Об этом весьма проницательно рассуждал Г. В. Ф. Гегель, отмечавший, что источником познания духа будет человеческий жизненный опыт: «Чтобы знать о нём (духе. – А. Ч.)... необходимо обратиться к опыту и из него взять конкретное. <...> Ко всему, что знает человек, относится опыт, человек должен иметь внутреннее и внешнее воззрение о предметах, и его он получает из опыта. Опыт есть нечто необходимое, незаменимое. Дальнейший (шаг) состоит в том, чтобы помыслить опыт» [3, с. 67]. Что же такое «жизненный опыт» и как он соотносится с понятием «идея»? Опыт – совокупность событий, происходящих в жизни конкретного индивидуума (по сути, предыстория художественного сюжета). Далее, опыт – ещё и некая сумма причинно-следственных связей, хранящаяся в памяти человека и отражающая полученные им жизненные впечатления, некая сумма выводов, сделанных индивидуумом по итогам происшедших событий, некий алгоритм выживания в этих событиях. Иначе говоря, опыт – сумма идей (матриц) событий, их причин и следствий, зафиксированных человеком на материальном, осязаемом, переживаемом уровне. Вот почему Г. В. Ф. Гегель пишет о том, что личность должна уметь «помыслить опыт». Если же человек обращается к «помышлению» опыта, извлекаемого из конкретного жизненного сюжета, то первоочередной задачей становится выявление *причин*, вследствие которых произошли те или иные события, развивался указанный сюжет. Выстраивая в определённой последовательности реальные факты, пытаясь обобщить их, выявить логические связи между отдельными эпизодами рассматриваемого сюжета, обнаружить некую закономерность в чередовании событий, индивидуум естественно приходит к единому, общему логическому выводу о причине (и, разумеется, о структуре) многообразных перипетий, происходивших в его жизни, – обретает «идею» своей судьбы.

Аналогичным способом осуществляется режиссёрский анализ оперной партитуры, которая заключает в себе определённым образом упорядочиваемую последовательность фактов-событий. Их причины отнюдь не пребывают на поверхности, они заложены *в самом порядке и качестве* упомянутых событий. Классический статус художественного произведения обусловливается не сюжетом, захватывающим своей новизной (в конце концов, как утверждают специалисты, насчитывается всего семь «универсальных» сюжетных формул!), а *вечно актуальными причинами* этих событий, проницательно воссоздаваемыми автором. Иными словами, *не устаревают идеи, не устаревает жизненный опыт,* который посредством художественного произведения транслируется слушателю/зрителю автором, а в дальнейшем – постигается и

интерпретируется режиссёром. При этом никогда современность пьесы не обнаруживается *на уровне внешнего событийного тождества сюжета с жизнью* (к примеру, драматические перипетии «Князя Игоря» А. Бородина вряд ли могут быть соотнесены с событиями на территории сегодняшней Украины; см.: [1; 5]). Акцентируя данное тождество, постановщик не только демонстрирует профессиональную беспомощность, но и оказывается в условиях иного жанра – «капустника», чаще всего политизированного и агитационного.

Как видим, главная методологическая ошибка современной режиссуры заключается в том, что поиск «идеи» оперного спектакля осуществляется исключительно посредством «внешнего» рассмотрения задаваемой цепочки фактов определённого сюжета. При этом актуальность драматургического материала удостоверяется крайне поверхностным (даже случайным) сходством событий, наблюдаемых в классическом произведении и современной жизни. Поиск «идеи» следует начинать, формулируя *вопросы* к сюжету, устанавливая *причины, которые предопределяют и закономерно упорядочивают конкретную цепочку фактов, образовавших трактуемый сюжет.* Естественно, важнейшей предпосылкой, способствующей обнаружению авторской «идеи», является склонность оперного режиссёра к логическому абстрактному мышлению, дополняемая широтой мировоззрения и жизненного опыта, устремлённостью к философским обобщениям. В действительности же, как правило, интерпретируемый автор значительно глубже, масштабнее и точнее воспринимает причинно-следственную логику разрабатываемого им сюжета, чем режиссёр, намеревающийся эту логику воссоздать на сцене. Указанный постановщик, будучи не способным выявить и постигнуть авторскую «идею», остаётся банальным копиистом репрезентируемых событий. Он выстраивает не систему полноценных ассоциаций, но совокупность модных сегодня «аллюзий», то есть «намёков», характерных для «капустника» и понятных только участникам или свидетелям определённых событий, на которые этот «капустник» намекает. Так оперные постановки оборачиваются политическими и социальными «агитками», причём режиссёры, на словах более всего ратующие за «свободу творчества» и «самовыражение художника», выступающие против бескрылой «идеологизации», на деле оказываются последовательными приверженцами откровенного морализаторства и ангажированности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блиц-PS: «Князь Игорь». Дмитрий Черняков. «Метрополитен-опера». URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=OQC7W2Wm2Xk.
2. *Волкострелов Д.* «Не думать о зрителе» (беседа с З. Абдуллаевой) // Искусство кино. 2013. № 5. С. 15–29.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. 480 с.
4. *Зинцов О.* Ни дать, ни взять // Известия. 2003. 18 марта.
5. *Лахман А., Беликов А., Чернина Р.* «Князь Игорь» в Нью-Йорке (Телерепортаж о постановке оперы А. Бородина «Князь Игорь» в новой редакции Д. Чернякова в «Метрополитен-опера»). URL: http://www.youtube.com/watch?v=Gfa89FUWuw4.
6. *Леманн Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
7. *Лосев А.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. 644 с.
8. *Молочевская И.* Режиссёрская школа Товстоногова. СПб.: СПбАТИ, 2003. 157 с.
9. *Поламишев А.* Мастерство режиссёра: действенный анализ пьесы. М.: Просвещение, 1982. 224 с.
10. *Симонов П.* Избранные труды: в 2 т. М.: Наука, 2004. Т. 2. 312 с.
11. *Черняков Д.* Любой спектакль – это разговор о важном // Континент. 2009. № 3. С. 459–474.

REFERENCES

1. Blits-PS: «Knyaz' Igor'». Dmitriy Chernyakov. «Metropoliten-opera» [Blitz-PS: «Prince Igor». Dmitry Chernyakov. «Metropolitan Opera»]. URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=OQC7W2Wm2Xk.
2. *Volkostrelov D.* «Ne dumat' o zritele» (beseda s Z. Abdullaevoy) [«To Think No of the Audience» (interview with Z. Abdullaeva)]. Iskusstvo kino [Art of Cinematography]. 2013. No. 5. P. 29.
3. *Gegel' G. V. F.* Lektsii po filosofii istorii [Lectures on Philosophy of History]. St. Petersburg: Nauka Press, 1993. 480 p.
4. *Zintsov O.* Ni dat', ni vzyat' [Exactly, Neither More Nor Less]. Izvestiya [Tidings]. 2003. 18 March.
5. *Lakhman A., Belikov A., Chernina R.* «Knyaz' Igor'» v N'yu-Yorke (Telereportazh o postanovke opery A. Borodina v novoy redaktsii D. Chernyakova v «Metropoliten-opera») [«Prince Igor» in New York (Television Reporting on the Staging of the Opera by A. Borodin in the New Wording by D. Chernyakov in «Metropolitan Opera»]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=Gfa89FUWuw4.
6. *Lemann Kh.-T.* Postdramaticheskiy teatr [Post-Dramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign Press, 2013. 312 p.
7. *Losev A.* Istoriya antichnoy estetiki: Sofisty. Sokrat. Platon [History of Ancient Aesthetic: Sophists. Socrates. Plato]. Moscow: Iskusstvo Press, 1969. 644 p.
8. *Molochevskaya I.* Rezhissyorskaya shkola Tovstonogova [G. Tovstonogov's Producing School]. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theatre Art, 2003. 157 p.
9. *Polamishev A.* Masterstvo rezhissyora: deystvennyj analiz p'esy [Producer's Mastery: An Effectual Analysis of Theatre Play]. Moscow: Prosveschenie Press, 1982. 224 p.
10. *Simonov P.* Izbrannye trudy [Selected Works]: in 2 vol. Moscow: Nauka Press, 2004. Vol. 2. 312 p.
11. *Chernyakov D.* Lyuboy spektakl' – eto razgovor o vazhnom [Every Performance is a Conversation about Significant Things]. Kontinent [Continent]. 2009. No. 3. P. 459–474.

«ИДЕЯ» («СВЕРХЗАДАЧА») КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЁРСКОГО АНАЛИЗА ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ

Как известно, общепризнанной целью режиссёрского анализа оперной партитуры является воплощение сокровенной «идеи» – по К. Станиславскому, «жизни человеческого духа». При этом широко известные дефиниции «идеи» («сверхзадачи»), предлагаемые классиками отечественной режиссуры, отличаются терминологической расплывчатостью, затуманивающей суть понятия и затрудняющей его использование в современной практике. На основании предпринятого исследователем эстетико-философского экскурса в историю вышеуказанных понятий сделан вывод о «жизни человеческого духа» как «жизни человеческих идей». В статье охарактеризована организующая функция «идеи», принципиально отделяемой от «идеологизирования». Исследователь отмечает, что главным инструментом «идеологизирования» является категория «мораль». Вот почему режиссёрское «морализаторство», опирающееся на прямолинейный анализ сюжета, порождает идеологически ангажированные «агитки». Напротив, умение постигнуть и самобытно интерпретировать авторскую идею позволяет современному постановщику оперного спектакля создать подлинное произведение искусства. В статье подчёркивается, что авторская идея заключает в себе структурообразующие потенции, благодаря которым художественный текст обретает необходимую целостность и упорядоченность. Эти потенции соотносятся с причинно-следственной сюжетной логикой и предопределяют как фактологическую «органику» либретто, так и художественные особенности оперной партитуры.

Ключевые слова: режиссёрский анализ оперной партитуры, художественное произведение, авторская идея, сценическая интерпретация, причинно-следственная логика сюжета.

«THE IDEA» («THE MOST IMPORTANT TASK») AS THE INSTRUMENT OF THE OPERA SCORE PRODUCER'S ANALYSIS

As is generally known, the universally recognized purpose of the opera score producer's analysis serves an impersonation of the innermost «idea» – according to K. Stanislavsky, «a life of the human spirit». For all that widely famed definitions of «the idea» («the most important task») proposed by the classics of the Russian producing art have a propensity for terminological vagueness which obscures the essence of concept and impedes its making in the contemporary practice. On the grounds of the aesthetic-philosophical excursus into the history of the foregoing concepts to be undertaken by the researcher, the conclusion on «a life of the human spirit» as «a life of the human ideas» is drawn. The organizing function of «the idea» to be divorced on principle from «ideologizing activity» is characterized in the article. As the researcher notes the category of «morality» is the main instrument of the mentioned «ideologizing activity». That is why producer's «moralization» based upon the straightforward subject analysis gives rise to ideologically engaged «items of propaganda». On the contrary, a skill of comprehending and original interpreting conformably to the author's idea permits the contemporary stage-manager to create the true work of art. There is emphasized in the article that author's idea contains structure-forming potentiality. Owing to this latter a text of art finds the appropriate integrity and regulating. The named potentiality is correlated with causal-effectual logic of the subject, and factological «organics» of libretto just as artistic features of the opera score are determined by this correlation.

Key words: producer's analysis of the opera score, work of art, author's idea, stage interpretation, causal-effectual logic of the subject.

Чепинога Алла Валерьевна
кандидат искусствоведения, начальник отдела учебно-производственной практики
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)
Россия, 125009, Москва
e-mail: allachepinioga@yandex.ru

Chepinoga Alla V.
PhD in Art Studies, Head of the Section of Theatre Practical Training
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Russia, 125009, Moscow
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

И. А. ХРУЛЕВА
Академия хорового искусства им. В. С. Попова

БЕРНАРДО МЕНГОЦЦИ И «МЕТОД ПЕНИЯ...» ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Руководство «Метод пения Музыкальной консерватории, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, сольфеджио, взятые из лучших современных и старинных произведений» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes»; краткое название, принятое в наши дни, – «Метод пения...» Парижской консерватории) было опубликовано в 1803 году. Оно представляло собой официально утверждённое пособие для преподавателей и учеников на занятиях по вокалу в Парижской консерватории, основанной восемью годами ранее, и считалось обязательным элементом соответствующего образовательного процесса на протяжении более чем 60 лет.

В отечественной литературе «Метод пения...» исследован далеко не исчерпывающе. Большинство специалистов, не обращаясь к анализу оригинального текста, ориентируются на лаконичный обзор данного трактата, осуществлённый В. Багадуровым ещё в 1920-е годы [1, с. 172–180]. Исходя из последующих достижений вокальной педагогики (труды М. Гарсиа-младшего и Л. Мандля, появившиеся в середине XIX столетия), «Метод пения...» Парижской консерватории может восприниматься с определённой долей критичности. Между тем, целый ряд практических указаний и рекомендаций, содержащихся в этом руководстве, не утратил своего значения до сих пор, что свидетельствует о безусловной ценности названного труда.

Создание «Метода пения...» Парижской консерватории было подготовлено культурно-исторической ситуацией во Франции на рубеже XIX века. Речь идёт о кризисе национальной певческой школы, осознанном в конце предшествующего XVIII столетия, и фактическом отсутствии развитой вокальной педагогики, способной выступить фундаментом современного профессионального образования. Как известно, «Музыкальная консерватория» («Conservatoire de musique») была учреждена в Париже в 1795 году по инициативе видного музыкально-общественного деятеля Бернара Сарретта (1765–1858). Новое учебное заведение объединило существовавшие ранее Королевскую школу пения и декламации (открытую в 1784 году) и Музыкальную школу национальной гвардии (год основания – 1792) [2, с. 28–29]. Авторами коллективного труда – «Метода пения...» Парижской консерватории – согласно титульному листу, являлись «Бернардо Менгоцци, Керубини, Госсек, Мегюль, Плантад, Женгене, Гара, Лангле, Ришер, Гишар» [7, S. 2].

Жизненный и творческий путь Бернардо Менгоцци (1758–1800), ведущего представителя указанного авторского коллектива, в русскоязычной специальной литературе до сих пор не освещался. Между тем, по инициативе Менгоцци в стенах Парижской консерватории было осуществлено, как отмечает В. Багадуров, «...перенесение метода (староитальянского. – И. Х.) bel canto на французскую почву» [1, с. 172]. Это подтверждается и в предисловии к упомянутому руководству: «В данной работе Менгоцци заложил основные принципы, которые он перенял в школе знаменитого Бернакки, с превосходными замечаниями о хорошей итальянской школе и недостатках, которые проникли некоторое время назад в искусство пения даже в Италии» [7, S. 3].

Таким образом, в названном труде излагаются методические принципы Болонской вокальной школы, что перекликается с широ-

ко известными трактатами XVIII столетия – «Взглядами древних и современных певцов, или Размышлениями о колоратурном пении» Пьера Франческо Този (1723) или «Практическими мыслями и размышлениями о колоратурном пении» Джамбаттиста Манчини (1774). Впрочем, как справедливо указывает П. Дж. Джильо, «Метод пения...» Парижской консерватории отличается от этих трактатов «...не только более подробным углублением в теорию и физиологию пения, но и богатым практическим материалом в виде упражнений и примеров, представляющим уникальную дидактическую ценность» [5].

«Родство» Менгоцци с Болонской школой обусловливается тем, что Менгоцци обучался искусству пения во Флоренции у знаменитого кастрата Томмазо Гвардуччи [9, p. 331], который, в свою очередь, учился в Болонье у Антонио Бернакки (другим известным воспитанником Бернакки был упомянутый выше Дж. Манчини) [3, с. 160]. Помимо этого, Менгоцци занимался с клавесинистом и композитором Джованни Марко Рутини, добившись определённых успехов (Менгоцци периодически выступал в концертах как певец и исполнитель на клавесине) [5]. В дальнейшем, уже после начала оперной карьеры, Менгоцци брал уроки у Паскуале Потенцы, певчего (первое сопрано) собора св. Марка в Венеции [9, p. 331].

Обучаясь у прославленных сопранистов, Менгоцци осваивал преимущественно теноровый комический репертуар. Он исполнял партии в многочисленных операх-буффа, принадлежавших как заурядным сочинителям, так и выдающимся мастерам того времени – Д. Чимарозе и Дж. Паизиелло. На заре профессиональной карьеры Менгоцци выступал в ролях второго плана. Сохранившиеся газетные рецензии 1770–1780-х годов свидетельствуют о бесспорном таланте и прекрасной вокальной подготовке молодого певца: «Этот юноша удивил зрителей своим приятным тенором, хорошей манерой пения, особенно в двух ариях, которые он исполнил с необыкновенным мастерством» (цит. по: [6, p. 53]).

Подобно большинству тогдашних оперных артистов, Менгоцци много путешествовал по Италии. Он выступал на сценах театров Болоньи (1778), Палермо (1778), Флоренции (1777, 1786 – «Pergola», 1778 – «Santa Maria»), Падуи (1783), Рима (1784), Неаполя (1784–1786), Бергамо (1786). В 1786 году, находясь в Неаполе, Менгоцци познакомился со своей будущей женой – певицей оперы-буффа Анной Бенини [9, p. 331].

В жанре оперы-сериа 25-летний Менгоцци дебютировал на открытии оперного театра Падуи, исполнив заглавную партию в «Демофонте» Ф. Алессандри. Из биографии певца, излагаемой П. Дж. Джильо, явствует, что в течение своей карьеры Менгоцци выступал в операх-сериа на одной сцене с такими знаменитыми певцами-кастратами второй половины XVIII века, как Луиджи Маркези, Томмазо Катена и Гаэтано Гваданьи (первый исполнитель Орфея в «Орфее и Эвридике» К. В. Глюка) [5]. Тем не менее, основным репертуаром для Менгоцци оставались комические оперы.

Покинув Италию, Менгоцци – в составе труппы, возглавляемой композитором Луиджи Керубини, – гастролировал в Лондоне (1787), а затем отправился в Париж [6, p. 53]. Здесь Менгоцци выступал на сцене театра «De Monsieur» («Théâtre Feydeau»), директором которого также был Керубини. По выражению Г. Римана, итальянского певца относили к числу «главных украшений» этого театра [8, S. 834]. Кроме того, он с успехом выступал в концертах, организуемых Марией-Антуанеттой в предреволюционные годы [4, p. 178].

Исследователи отмечают, что оперная карьера Менгоцци порой складывалась не вполне удачно вследствие проблем со здоровьем. В частности, из-за болезни он уклонился от участия в первом лондонском спектакле, а на протяжении второго, согласно отзывам критиков, показал себя «...хорошим музыкантом с хорошим чувством стиля, но слишком слабым физически, чтобы возбудить у публики какое-либо иное чувство, кроме чувства жалости к его состоянию здоровья» (цит. по: [4, p. 178]). Несколько позднее, выступая в Версале, итальянский певец, по оценкам очевидцев, выглядел «полностью потерянным». Однако в те периоды, когда самочувствие Менгоцци улучшалось, он, как правило, удостаивался положительных откликов: «Голос певца большой и тембрально красивый. Манера пения прекрасна и точна в деталях. Пение мягко проникает в душу, не вызывая слишком сильных чувств; оно не влечёт за собой, но очень приятно» (цит. по: [5]).

Менгоцци рано оставил сцену, завершив выступления после 1792 года (в возрасте 34 лет). П. Дж. Джильо утверждает, что это решение мотивировалось хрупкостью певческого состояния артиста [5]; Дж. Гроув пишет о «непоправимом ущербе», нанесённом здоровью Менгоцци суровыми климатическими условиями Англии [4, p. 178]. Впрочем, могла существовать и другая причина: разносторонне одарённого музыканта всё более увлекали перспективы композиторской и педагогической деятельности.

Первые опыты Менгоцци-композитора относятся ещё к итальянскому периоду. Изна-

чально сфера его творческих интересов ограничивалась вставными ариями. Особым успехом пользовалась ария «Se m'abbandoni mio dolce amore», написанная для оперы Д. Чимарозы «Итальянка в Лондоне» («L'italiana a Londra»), – нотный текст арии неоднократно переиздавался [5]. Полномасштабным композиторским дебютом Менгоцци стала опера «Необитаемый остров» («L'isola disabitata», либретто П. Метастазио, 1783, Флоренция). Эта опера впоследствии была исполнена во Франции и явилась, по утверждению Дж. Гроува, первой оперой-сериа, прозвучавшей во Франции на итальянском языке с начала XVIII века [4, p. 178].

Бо́льшая часть опер Менгоцци создавалась по заказу парижского театра «Montansier». Кроме того, опера «Селико, или Негры» («Selico, ou Les nègres») ставилась в «Théâtre National» (5 октября 1793 года), а последняя опера, «Дама с вуалью, или Искусство любви» («La dame voilée, ou L'adresse de l'amour»), – в театре «Favart» (28 ноября 1799 года). Самыми популярными среди его опер считались «Изабелла из Солсбери» и «Селико», чему способствовала, как полагает Дж. Гроув, «прежде всего... их зрелищность» [9, p. 331]. Композиторская активность Менгоцци не снижалась вплоть до последних дней его жизни (он скончался 3 марта 1800 года в возрасте 42 лет). Ныне произведения Менгоцци вызывают интерес лишь у специалистов – историков оперного театра.

Менгоцци одним из первых был включён в список профессоров будущей Парижской консерватории, сформированный перед её открытием в 1795 году. Как отмечает Дж. Гроув, до открытия консерватории педагогическая деятельность Менгоцци ограничивалась частными уроками [4, p. 178]. Итальянский музыкант преподавал в консерватории не слишком долго, но успел воспитать нескольких талантливых учеников; Г. Риман упоминает среди них баритона Батиста (Baptiste) – ведущего солиста в труппе «Opéra comique» [8, Sp. 834]. Можно полагать закономерным, что Менгоцци, будучи одним из наиболее квалифицированных вокальных педагогов вновь созданной консерватории, возглавил официальную комиссию по разработке специального руководства для начинающих певцов [5]. К сожалению, Менгоцци не увидел это руководство опубликованным: «Метод пения...» Парижской консерватории был выпущен в свет лишь через 3 года после смерти маэстро.

Следует упомянуть и других членов комиссии, принимавших участие в создании характеризуемого трактата: композиторы Луиджи Керубини (1760–1842), Франсуа-Жозеф Госсек (1733–1829) и Этьен-Никола Мегюль (1763–1817), музыковед-теоретик Оноре-Франсуа-Мари Лангле (1741–1807), певцы и вокальные педагоги Пьер-Жан Гара (1764–1823), Шарль-Анри Плантад (1764–1839), Луи-Огюст Ришер (1740–1819) и Луи-Жозеф Гишар (1752–1829), историк литературы и музыкальный критик Пьер-Луи Женгене (1748–1816).

«Метод пения...» Парижской консерватории – коллективный труд, создание которого традиционно связывают с именем Бернардо Менгоцци. В самом деле, он разрабатывал теоретические основы данного руководства, а также координировал деятельность авторского коллектива в целом. Помимо этого, Менгоцци был единственным профессиональным оперным певцом в составе комиссии. По-видимому, не будет преувеличением назвать его основным автором «Метода пения...» – первого трактата, адаптировавшего принципы Болонской вокальной школы для французских певцов и в течение многих лет остававшегося единственным официально признанным учебным пособием в стенах Парижской консерватории. Представляется бесспорным, что фундаментальный труд, о котором идёт речь, и содержащиеся в нём методические новации заслуживают обстоятельного рассмотрения современными исследователями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. М.: Музсектор Госиздата, 1929. Ч. 1. 248+46 с.
2. *Радиге А.* Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М.: Госмузиздат, 1934. 224 с.
3. *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М.: Классика-XXI, 2001. 304 с.
4. A Dictionary of Music and Musicians: in 5 vol. / ed. by G. Grove. London: Macmillan, 1904. Vol. 3. 862 p.
5. *Gillio P. G.* Mengozzi, Bernardo // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 73. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_(Dizionario_Biografico).
6. *Juvarra A.* I segreti del Belcanto. Milano: Edizioni Curci, 2006. 264 p.
7. *Mengozzi B.* Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris: in 3 Teile. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1803]. Teil 1. 102 S.
8. *Riemann H.* Musik-Lexikon. Leipzig: Max Gesse's Verlag, 1900. 1284 Sp.
9. The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vol. / ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 3. 1371 p.

REFERENCES

1. *Bagadurov V.* Ocherki po istorii vokal'noy metodologii [Studies on the History of Vocal Methodology]: in 3 parts. Moscow: Muzsektor Gosizdata Press, 1929. Part 1. 248+46 p.
2. *Radige A.* Frantsuzskie muzykanty epokhi Velikoy frantsuzskoy revolyutsii [French Musicians of the Great French Revolution Epoch]. Moscow: Gosmuzizdat Press, 1934. 224 p.
3. *Heriot E.* Kastraty v opere [The Castrati in Opera]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2001. 304 p.
4. A Dictionary of Music and Musicians: in 5 vol. Edited by G. Grove. London: Macmillan Press, 1904. Vol. 3. 862 p.
5. *Gillio P. G.* Mengozzi, Bernardo. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 73. URL:http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_(Dizionario_Biografico).
6. *Juvarra A.* I segreti del Belcanto. Milano: Edizioni Curci, 2006. 264 p.
7. *Mengozzi B.* Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris: in 3 Teile. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1803]. Teil 1. 102 p.
8. *Riemann H.* Musik-Lexikon. Leipzig: Max Gesse's Verlag, 1900. 1284 p.
9. The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vol. Edited by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 3. 1371 p.

БЕРНАРДО МЕНГОЦЦИ И «МЕТОД ПЕНИЯ...» ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья посвящена «Методу пения...» Парижской консерватории (1803) – трактату, весьма скупо характеризуемому в отечественных трудах по истории вокального исполнительства. Исследователем рассматриваются предпосылки создания упомянутого руководства, социокультурный контекст, благоприятствовавший публикации «Метода пения...». Наряду с этим, в статье излагаются краткие сведения об авторах трактата. Особое внимание уделено одному из них – итальянскому певцу Бернардо Менгоцци (1758–1800), профессиональная деятельность которого до сих пор практически не освещалась в русскоязычных источниках. Исследователем дано систематизированное описание жизненного и творческого пути Б. Менгоцци: обозначены его связи с Болонской школой пения, важнейшие этапы артистической карьеры в Италии, Англии и Франции; здесь же оцениваются композиторское творчество, педагогические достижения Б. Менгоцци в качестве профессора Парижской консерватории и главы комиссии по разработке единого метода обучения молодых вокалистов. Далее характеризуется персональный вклад Б. Менгоцци в создание «Метода пения...». Прежде всего, речь идёт об адаптации принципов Болонской школы к актуальным задачам французской вокальной педагогики рубежа XVIII–XIX веков, что способствовало продуктивному развитию национальной школы пения во Франции на протяжении романтической эпохи.

Ключевые слова: «Метод пения…» Парижской консерватории, Б. Менгоцци, Болонская школа пения, вокальная педагогика.

BERNARDO MENGOZZI AND «LA METHODE DE CHANT...» OF PARIS CONSERVATOIRE

The article is dedicated to «La Methode de chant...» («Singing Method...», 1803) of Paris Conservatoire, the treatise which is more than charily characterized in the Russian works of vocal performing art history. The researcher examines the preconditions in conformity with origination of the mentioned manual, and the social-cultural context favoured the publication of «La Methode de chant…». At the same time, the brief information about the authors of this treatise is stated in the article. Special attention is given to one of them – the Italian singer Bernardo Mengozzi (1758–1800), whose professional activity hasn't practically been elucidated in the Russian sources. The researcher gives the systematized description of B. Mengozzi's life course and creative development, including his connections to the singing school of Bologna, and the most significant stages of his artistic career in Italy, England and France, and his composer's work, and some pedagogical achievements as a professor at Paris Conservatoire as well as the head of the committee elaborated the unified teaching method for young singers. Then B. Mengozzi's personal contribution to the creation of «La Methode de chant…» is characterized. First of all the question is the adaptation of Bologna school principles for the actual objects of the French vocal pedagogy on the boundary of the XVIII–XIX centuries. It was conducive to the efficient development of the national singing school in France during the Romantic age.

Key words: «La Méthode de chant…» of Paris Conservatoire, Bernardo Mengozzi, singing school of Bologna, vocal pedagogy.

Хрулева Ирина Александровна
ассистент-стажёр кафедры сольного пения
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 107564, Москва
e-mail: irahru@yandex.ru

Khruleva Irina A.
assistant trainee at the Department of Solo Singing
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 107564, Moscow
e-mail: irahru@yandex.ru

А. А. КОРОТИНА
Академия хорового искусства им. В. С. Попова

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ С. ПРОКОФЬЕВА (1908–1918 гг.)

На протяжении долгого времени музыкальное исполнительство являлось важнейшим атрибутом творческой деятельности композиторов-профессионалов. Это, в частности, было характерно для нескольких эпох – от позднего Средневековья до венского классицизма. В романтическую эпоху постепенно происходило обособление упомянутых сфер музыкальной культуры. Тем не менее, для многих выдающихся композиторов XIX–XX веков концертно-исполнительская практика оставалась значимым направлением творчества – можно упомянуть, к примеру, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, К. Сен-Санса, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Рахманинова и многих других.

Пианистическое искусство С. Прокофьева также было неразрывно связано с его композиторской деятельностью. Как отмечает Т. Евсеева, «самобытные достижения в области сочинения музыки обогащали и формировали пианизм музыканта, и наоборот – находки в исполнительстве преломлялись в фактуре прокофьевских произведений» [1, с. 13].

То, что Прокофьев был выдающимся пианистом, является фактом широко известным и подробно освещённым во многих научных исследованиях. При этом, в отличие от сольной исполнительской деятельности, искусство Прокофьева-концертмейстера до сих пор фактически не изучено. В диссертации А. Юдина, характеризующей концертмейстерскую практику русских композиторов XIX – начала XX веков (прежде всего, С. Рахманинова и Н. Метнера), подчёркивается, что аналогичная деятельность крупнейших мастеров XX столетия, в частности С. Прокофьева и Д. Шостаковича, ещё «...должна стать объектом тщательного анализа в будущих исследованиях...» [6, с. 6–7].

На протяжении всей жизни Прокофьева связывали тесные творческие отношения со многими выдающимися камерными и оперными певцами. Его партнёрами по сцене были такие известные исполнители, как Н. Кошиц, И. Алчевский, В. Янакопулос, З. Артемьева, А. Жеребцова-Андреева и другие. Кроме того, Прокофьев часто выступал в концертах со своей женой, избравшей творческий псевдоним Лина Льюбера.

К сожалению, в рамках одной статьи не представляется возможным осветить концертмейстерскую деятельность Прокофьева в целом, поэтому мы ограничимся рассмотрением раннего периода творчества, который завершился отъездом композитора в США в 1918 году.

Прокофьев начал осваивать фортепиано ещё в детстве, когда его первыми учителями были мать Анна Григорьевна, а затем – Р. Глиэр. В 1904 году Серёжа был принят в Петербургскую консерваторию в класс гармонии А. Лядова, годом позднее – зачислен в класс специального фортепиано А. Винклера; с 1909 года молодой музыкант обучался в классе профессора А. Есиповой. Именно тогда закладывался фундамент выдающегося пианистического мастерства Прокофьева.

С первых лет концертной деятельности он заявил о себе как о незаурядном музыканте[1], обладающем яркой, индивидуальной и узнаваемой манерой исполнения. Оценивая тогдашние выступления Прокофьева, критики подчёркивали его чеканную ритмику и блестящую виртуозность (см.: [1, с. 14–34]). По мнению исследователя, «в 1914–1918 годах искусство Прокофьева совершенствовалось, становилось всё более содержательным» [1, с. 30]. И в композиторском, и в исполнительском его творчестве усиливались лирические тенденции, что способствовало возрастанию интереса к камерно-вокальной сфере. При этом, разумеется, выступления Прокофьева-концертмейстера нельзя рассматривать изолированно от его сольного исполнительства, поскольку упомянутые направления исполнительской деятельности композитора всегда были теснейшим образом взаимосвязаны.

Анализируя петербургский период творчества Прокофьева с точки зрения концертмейстерской практики, представляется уместным обозначить два временных отрезка – с 1908 по 1914 и с 1915 по 1918 годы. На протяжении первого совершенствование концертмейстерского мастерства было связано с консерваторским обучением: Прокофьев аккомпанировал во время репетиций оперного класса, на экзаменах певцов, скрипачей и духовиков.

Как известно, класс концертмейстерского мастерства в тогдашнем учебном плане кон-

серватории отсутствовал. В 1908 году, по совету Н. Черепнина, Прокофьев начал посещать оперный класс. Ученики дирижёрского класса поочерёдно дирижировали и аккомпанировали на рояле во время репетиций студенческих оперных постановок. Прокофьев писал о начале занятий в дневнике: «Сегодня впервые был в оперном классе. Пришлось аккомпанировать "Кумушки"[2], причём Брауер дирижировал, а все пели. Темп страшный, ноты вижу первый раз, так что пришлось напрячь всё внимание и всё своё искусство в чтении нот, чтобы не ударить лицом в грязь <...> Теперь предстоит с некоторыми певцами и певицами проходить партии» [2, с. 39]. Учитывая сказанное, можно оценить уровень чтения с листа, требующийся на репетициях; кроме того, функции, ныне осуществляемые концертмейстерами, в начале XX века были вменены в обязанность дирижёрам.

Прокофьев любил читать с листа, особенно в четыре руки, о чём неоднократно упоминал в дневнике (см., например: [2, с. 65, 117]). Его партнёрами по фортепианному ансамблю в консерваторские годы были В. Алперс, Ц. Ганзен, Б. Захаров, Н. Мясковский и другие.

В 1908 году оперный класс консерватории готовил к постановке оперы «Снежный богатырь» Ц. Кюи, «Виндзорские проказницы» О. Николаи и студенческую работу – «Цыганы» К. Галковского (Галкаускаса). На репетициях и публичных показах, проходивших в сопровождении фортепиано, Прокофьев не раз аккомпанировал исполнителям, о чём свидетельствуют записи в его дневнике (от 11 января, 22 и 30 марта). Очередной ученический спектакль состоялся в декабре 1909 года: «Поставили два акта из "Руслана" и акт из "Фауста", да не с оркестром, а под два фортепиано, – писал Прокофьев. – <…> Канкарович, Толстяков и Коломийцев дирижировали, а другие дирижёры, я в том числе, играли. Я ни разу в этом году не был в оперном классе <…>. Зато играть я взялся очень охотно. По партитуре и по обоюдному соглашению мы переделали клавир на два рояля, оба рояля вдвинули в яму для оркестра, дирижёр сел на своё обычное место, и мы сыграли прекрасно» [2, с. 101]. В декабре 1910 года композитор аккомпанировал на репетициях «Ромео»[3], но в постановке не участвовал; зимой 1913-го – проводил репетиции «Пиковой дамы» П. Чайковского [2, с. 145, 208].

Уровень подготовки Прокофьева-концертмейстера в студенческие годы был достаточно высоким, вследствие чего к нему неоднократно обращались за помощью как преподаватели консерватории, так и соученики. Весной 1909 года Прокофьев аккомпанировал на экзаменах духовиков и вокалистов; в мае 1910-го – на экзамене класса прославленного скрипача Л. Ауэра; весной 1911-го – у вокалистов класса Е. Иванова-Смоленского, а в 1913-м исполнял партию второго рояля в Фортепианном концерте Р. Шумана на выпускном экзамене Л. Новиковой (класс В. Венцеля) [2, с. 72, 77, 120–121, 162–163, 257].

26 февраля 1914 года в консерватории проходил экзамен по чтению с листа и транспонированию: «Хорал я транспонировал под началом Винклера, – писал композитор в дневнике, – он, улыбаясь, дал мне в дорийском ладу, но я сдавал транспонировку быстро и точно (я, смеясь, предложил транспонировать правую руку на терцию вверх, а левую на умеренную кварту вниз). О том, что с листа, нечего [и] говорить <…> поставив мне по всем статьям 5+, меня отпустили» [2, с. 418]. По-видимому, этот экзамен являлся частью выпускных испытаний пианистов, так как далее подобные записи Прокофьева, обстоятельно упоминавшего о своих экзаменах, в дневнике отсутствуют. Приведённое описание свидетельствует о высочайшем уровне чтения с листа и транспонирования, который был продемонстрирован молодым музыкантом.

Иногда Прокофьева просили аккомпанировать певцам и на различных прослушиваниях [2, с. 203]. Высказываний композитора о собственной игре в подобных ситуациях, к сожалению, дневник не содержит. Встречаются лишь пересказы некоторых мнений о Прокофьеве-концертмейстере: «...певица… в необыкновенном умилении от моего аккомпанемента», или: «...Габель просил меня прорепетировать дуэт для ученического вечера. Он спокоен только тогда, когда я аккомпанирую» [2, с. 208, 182]. Зато в изобилии представлены прокофьевские оценки выступавших вокалистов. Из этих оценок явствует, что мастерство конкретного исполнителя вдохновляло Прокофьева: «…насытившись днём музыкой, не очень хотел… аккомпанировать… но потом разошёлся, потому что она поёт отлично» [2, с. 208], – писал композитор в 1913 году о певице, с которой ездил на прослушивание к Н. Фигнеру, а затем музицировал в домашней обстановке.

Итак, 1908–1914 годы стали для Прокофьева этапом интенсивного совершенствования важнейших концертмейстерских навыков: чтения с листа, умения транспонировать и оперативно выполнять переложения оркестровых сочинений. Помимо этого, благодаря обширной и разнообразной практике накапливался исполнительский опыт, принципиально важный для концертмейстера. Начиная с зимы 1915 года, композитор уже выступал публично, аккомпанируя исполнителям его собственных произве-

дений, что ознаменовало наступление следующего этапа концертмейстерской деятельности Прокофьева.

Безусловно, указанная деятельность была, прежде всего, связана с популяризацией прокофьевских камерно-вокальных сочинений. В 1910–1918 годах композитором были созданы романсы ор. 9, 18, 23 и 27. Автор особенно ценил ор. 18 и 27, принадлежащие ныне к числу наиболее часто исполняемых камерно-вокальных сочинений Прокофьева.

Первыми его произведениями в указанном жанре стали два романса ор. 9 – «Есть другие планеты» (сл. К. Бальмонта) и «Отчалила лодка» (сл. А. Апухтина), написанные в 1910–1911 годах. Романс «Отчалила лодка» был впервые исполнен А. Жеребцовой-Андреевой (1868–1944) на концерте 17 марта 1914 года в сопровождении пианиста М. Дулова [4, с. 557]. Этот концерт положил начало тесному и плодотворному сотрудничеству композитора и выдающейся камерной певицы.

После трёхлетнего перерыва Прокофьев вновь обратился к вокальной музыке, создав необычное произведение – музыкальную сказку «Гадкий утёнок» на текст Г. Х. Андерсена. Этот опус был написан в сентябре 1914 года. Премьера «Гадкого утёнка» состоялась 17 января 1915 года в исполнении А. Жеребцовой-Андреевой и автора [4, с. 559]. Прокофьев записал в дневнике: «Его (подразумевается “Гадкий утёнок”. – А. К.) пела Анна Григорьевна, я аккомпанировал. Анна Григорьевна изучила его с нежной заботливостью, спела хорошо. Мы рассчитывали на большой успех, но успех был средний, публика не очень разобралась, хотя многие и выражали свои восторги» [2, с. 542]. Музыкальная сказка явилась несомненным творческим достижением молодого композитора, пребывавшего в начале пути к всемирной известности. Самого Прокофьева в те годы нередко сравнивали с «гадким утёнком»; так, Б. Асафьев писал, откликаясь на вышеупомянутую премьеру: «…кто знает, может быть… ещё впереди его превращение в лебедя, т. е. полный расцвет его богатого таланта и самопознания» [4, с. 318]. Впоследствии, по просьбе Н. Кошиц, композитором была сделана оркестровка этого сочинения [3, с. 317].

К исполнению своих романсов Прокофьев старался привлечь самых выдающихся артистов. Посетив один из концертов, организуемых журналом «Музыкальный современник» (7 февраля 1916 года), композитор отметил в дневнике: «Отлично пел Алчевский. Это был бы самый настоящий Алексей[4]: и голос хорош, и темперамента уйма, и нос у него такой задорный, но полноват...» [2, с. 577]. Разумеется, внешние данные певца приобретали особое значение в контексте оперной постановки, намечаемой Прокофьевым. Для исполнения же вновь созданных камерно-вокальных произведений знаменитый драматический тенор, ведущий солист Мариинского театра И. Алчевский (1876–1917) представлялся оптимальной кандидатурой. Исходя из этого, композитор, откликаясь на предложение А. Зилоти организовать камерный концерт из прокофьевских сочинений, назвал именно Алчевского «особенно желательным» участником будущего вечера: «Попова (речь идёт об известной петербургской певице Ел. Поповой, соученице Прокофьева по консерватории. – А. К.) уже заинтересовалась моими романсами, но ведь гвоздь в Алчевском...» [2, с. 583–584]. Личная встреча автора с исполнителем, состоявшаяся 14 марта, вселяла явный оптимизм: «Вечером ко мне приехал Алчевский знакомиться с романсами, – писал Прокофьев в дневнике. – Настроен он был чуть-чуть скептически… “Утёнка” он принял хорошо и с видимым интересом. <…> Он просидел до полвторого и обещал петь какие угодно романсы, даже “социалистические”. Я рад моей победе над столь отличным певцом» [2, с. 597].

Авторский вечер Прокофьева, анонсированный в цикле «Концерты А. Зилоти», состоялся в Петрограде 27 ноября 1916 года. Помимо фортепианных сочинений, в программу были включены романсы, «Баллада» для виолончели и фортепиано ор. 15 и «Юмористическое скерцо» для четырех фаготов ор. 12bis. И. Алчевский в сопровождении автора исполнял «Гадкого утёнка» и два романса из ор. 23[5]: «…Алчевский с “Утёнком” – некоторая неуверенность в начале и ужасное враньё в словах, словом, недоучил. <…> Второй антракт; Алчевский – стреляный волк – до безобразия волнуется с романсами “В моём саду” и “Кудесник”. Поёт, впрочем, хорошо, хотя и врёт в “Кудеснике”. Опять недоучено. “Кудесник” повторяется (бисируется. – А. К.)» [2, с. 626], – записал Прокофьев в дневнике. Ел. Поповой были исполнены романсы из ор. 9 («Есть другие планеты», «Отчалила лодка») и 23 («Доверься мне», «Серое платьице»). Автор отметил как отрицательные, так и положительные моменты её выступления: «Поповочка очаровательно выпорхнула в невероятном белом платье, очень старалась, но, кроме “Отчалила лодка”, всё спела плохо» [2, с. 626]. В целом концерт имел внушительный успех; при этом вокальная часть программы не удовлетворила автора. Позднее Прокофьев рассчитывал на участие Алчевского в петербургской премьере «Игрока», но постановку осуществить не удалось.

Замысел очередного вокального цикла возник у композитора под впечатлением от услышанных им рахманиновских романсов ор. 38 в исполнении выдающейся певицы Н. Кошиц: «Последняя серия на стихи новых поэтов – прямо прелесть, – записал Прокофьев в дневнике 3 ноября. – Нина Кошиц – исполнительница, заслуживающая тщательного внимания» [2, с. 623]. Тогда же Прокофьевым были созданы «Пять стихотворений» ор. 27: «Сувчинский подвернулся с томом Анны Ахматовой, которой я давно интересовался и на которую давно мечтал написать несколько интимных, простых романсов без шестиэтажностей двадцать третьего опуса <…> Результат четырёх дней – пять романсов, которые мне всё больше и больше нравятся, а теперь я прямо в восторге от сочинённого. Я даже думаю, что они – некоторый этап в цепи моих опусов: я имею в виду их интимный лиризм» [2, с. 623].

Премьера этого цикла состоялась 5 февраля 1917 года в Москве (исполнители – З. Артемьева и автор [4, с. 563]). Концерт, на котором присутствовала «вся музыкальная Москва», прошёл успешно, однако сценическим воплощением камерно-вокальных номеров композитор остался недоволен: «Факт тот, что мои певицы – Бутомо и Артемьева – до того перетрусили, что испортили все мои романсы. Во всяком случае, не блеснули ими. Тем не менее, “Утёнок” и особенно милый 27-й опус – в первый раз исполнявшийся – имели успех» [2, с. 637]. Кроме названных выше, в сопровождении автора О. Бутомо-Названова исполнила романсы «Отчалила лодка» и «Серое платьице», З. Артемьева – «Доверься мне» и «Есть другие планеты» [5, с. 502].

Заметим, что известная камерная певица О. Бутомо-Названова (1888–1960) и ранее проявляла интерес к сочинениям Прокофьева, включая их в программы своих сольных концертов. Порой этим концертам предшествовали репетиции с участием композитора, об одной из которых сохранилась интересная запись в прокофьевском дневнике (8 февраля 1916 года): «Бутомо-Названова будет петь в Москве “Утёнка”, куда отправилась с аккомпанирующим ей Каратыгиным (упомянут видный отечественный музыкальный критик и композитор В. Каратыгин, неоднократно выступавший в качестве пианиста-концертмейстера. – А. К.). Перетранспонировала его на тон ниже, и сегодня я слушал. Эффект от транспортировки необычайный <…> я, может быть, в этот момент понимал, какими кажутся мои вещи для тех, кто слушает их в первый раз и затем смущается необычайностью сочетаний. Забавно вышло, когда сел я проаккомпанировать Бутоме “Утёнка” и ужасно врал, играя в транспониментe, а затем в самом шикарном месте перескочил в настоящую, родную тональность и певица остановилась с недоумевающим восклицанием: “Что это, как стало высоко?”» [2, с. 588]. Ощутимые трудности, испытываемые автором в процессе транспонирования собственного опуса, несомненно, побудили его к размышлениям об исконной природе камерно-вокальной лирики («интимные, простые романсы без шестиэтажностей...»). Наряду с этим, композитор учитывал необходимость более терпимого отношения к промахам музыкантов-исполнителей – пропагандистов прокофьевского творчества.

Цикл романсов ор. 27 создавался композитором для Н. Кошиц. Однако певица обратилась к данному сочинению лишь весной 1918 года: «Я, хотя в сущности писал для неё, но с бухты-барахты не мог вникнуть и проникнуться. Еле прорепетировал. Исполнение – не совсем вместе (первый), но, раз Кошиц, конечно, хорошо» [2, с. 689–690], – писал Прокофьев о совместной репетиции и последующем концерте в Москве (15 марта). Впоследствии, уже находясь в эмиграции, Н. Кошиц неоднократно исполняла прокофьевские вокальные сочинения в сопровождении автора. Их личные и профессиональные отношения складывались не просто, но композитор высоко ценил исполнительское дарование певицы.

Подытоживая сказанное, необходимо отметить, что петербургский период в целом представляется весьма плодотворным для творческого развития Прокофьева-концертмейстера. Этап профессиональной подготовки (1908–1914 гг.), характеризуемый целенаправленным совершенствованием мастерства и накоплением практического опыта, сменился этапом концертно-исполнительской деятельности (1915–1918 гг.), преимущественно связанной с интерпретацией прокофьевских камерно-вокальных сочинений. При этом, планируя собственные выступления в качестве аккомпаниатора, Прокофьев стремился к рациональному сочетанию художественной взыскательности и фактической целесообразности, что позволило ему установить продуктивные творческие контакты с ведущими отечественными мастерами камерно-вокального жанра и привлечь их к исполнительской реализации новаторских замыслов Прокофьева-композитора.

Дальнейшему исследованию указанной сферы прокофьевского творчества, несомненно, должен сопутствовать аналитический обзор художественных принципов, которыми руководствовался композитор в работе с певцами. Этот подход будет способствовать более глубокому постижению камерно-вокальных опусов Прокофьева современными интерпретаторами.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Первое публичное выступление Прокофьева состоялось в Петербурге 18 декабря 1908 года на «Вечерах современной музыки».

[2] Опера «Виндзорские проказницы» О. Николаи.

[3] Вероятно, имеется в виду опера «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

[4] Главный герой оперы «Игрок».

[5] Романсы ор. 23 были написаны летом 1915 года: № 1 – «Под крышей» (сл. В. Горянского), № 2 – «Серое платьице» (сл. З. Гиппиус), № 3 – «Доверься мне» (сл. Б. Верина), № 4 – «В моём саду» (сл. К. Бальмонта), № 5 – «Кудесник» (сл. Н. Агнивцева).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евсеева Т.* Искусство Прокофьева-пианиста: дис. … канд. иск. М., 1975. 205 с.
2. *Прокофьев С.* Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 1. 815 с.
3. *Прокофьев С.* Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 2. 895 с.
4. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. / сост. и ред. С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
5. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 600 с.
6. *Юдин А.* Концертмейстерская практика русских композиторов XIX – начала XX вв.: дис. … канд. иск. СПб., 2010. 169 с.

REFERENCES

1. *Evseeva T.* Iskusstvo Prokof'eva-pianista [S. Prokofiev's Piano Art]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1975. 205 p.
2. *Prokof'ev S.* Dnevnik [Diary]: in 2 vol. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Vol. 1. 812 p.
3. *Prokof'ev S.* Dnevnik [Diary]: in 2 vol. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Vol. 2. 865 p.
4. S. Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominaniya [Materials, Documents, Memoires]. The 2nd supplemented edition. Compiled and edited by S. Shlifshteyn. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 708 p.
5. S. Prokof'ev i N. Myaskovskiy: Perepiska [Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 600 p.
6. *Yudin A.* Kontsertmeysterskaya praktika russkikh kompozitorov XIX – nachala XX veka [Accompaniment Practice of Russian Composers in the XIXth – early XXth Centuries]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. St. Petersburg, 2010. 169 p.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ С. ПРОКОФЬЕВА (1908–1918 гг.)

Статья посвящена малоизученной сфере исполнительской деятельности С. Прокофьева – выступлениям в качестве концертмейстера на протяжении петербургского периода творчества (с 1908 по 1918 годы). Исследователь отмечает, что аккомпаниаторское искусство «раннего» С. Прокофьева должно рассматриваться в неразрывной связи с его камерно-вокальными сочинениями – музыкальной сказкой «Гадкий утёнок», романсами ор. 23, «Пятью стихотворениями» на слова А. Ахматовой и др. Опираясь на эпистолярные источники (прежде всего, дневник композитора), автор статьи полагает уместным разделить характеризуемый период на два этапа. Первый из них обусловлен формированием и совершенствованием профессиональных навыков С. Прокофьева-концертмейстера в консерваторские годы (1908–1914), второй – интенсивной концертной деятельностью «свободного художника» (1915–1918), по преимуществу исполнявшего собственные произведения (сольные и камерно-ансамблевые). Большое внимание в статье уделяется творческому сотрудничеству С. Прокофьева с выдающимися отечественными певцами начала XX века: А. Жеребцовой-Андреевой, И. Алчевским, Н. Кошиц, О. Бутомо-Названовой, З. Артемьевой, Ел. Поповой. Помимо этого, исследователем приводятся высказывания композитора, относящиеся к мотивированному выбору интерпретаторов его сочинений, практическим аспектам камерно-вокального исполнительства и т. д.

Ключевые слова: С. Прокофьев, концертмейстерская деятельность, камерная вокальная музыка, И. Алчевский, Н. Кошиц.

ON THE ACTIVITIES OF S. PROKOFIEV-ACCOMPANIST (1908–1918)

The article is dedicated to the insufficiently known explored sphere of S. Prokofiev's performing work such as performances in the capacity of accompanist during his Petersburg period of creative activities (since 1908 to 1918). The researcher notes that «early» S. Prokofiev's art of accompaniment needs to be examined in the indissoluble connection with chamber vocal music by him (musical tale «The Ugly Duckling», Romances Op. 23, «Five Poems» to words from A. Akhmatova etc.). The author of the article basing oneself upon epistolary sources (first of all Prokofiev's diary) points to the aptness of demarcation the characterized period as two stages. The first of them is conditioned by formation and perfection of S. Prokofiev-accompanist's profession skills in the conservatoire years (1908–1914), the second period depends on the intensive concert activity of «the free artist» (1915–1918) which has mainly performed his own works (solo and chamber ensemble). Much attention is paid in the article to Prokofiev's creative collaboration with outstanding Russian singers of the early XXth century: A. Zherebtzova-Andreeva, I. Alchevsky, N. Koshitz, O. Butomo-Nazvanova, Z. Artemieva, El. Popova. Besides that some composer's dictums concerning the motivated selection of interpreters conformably to his works, and the practical aspects of chamber vocal performing art etc. are cited by the researcher.

Key words: S. Prokofiev, accompanist's work, chamber vocal music, I. Alchevsky, N. Koshitz.

Коротина Алина Александровна
аспирант кафедры хорового дирижирования
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
e-mail: zayka200283@mail.ru

Korotina Alina A.
postgraduate student at the Department of Choral Conducting
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125565, Moscow
e-mail: zayka200283@mail.ru

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОЛЬГА ДОНЦОВА – ПЕВИЦА, ПЕДАГОГ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ

В одном из мемуарных очерков С. Слонимского упоминание о талантливом современном композиторе, несправедливо забытом потомками, завершается строгим вердиктом: «Небытие В. Ф. Веселова кажется мне позором для всей нашей музыкальной жизни, для нашей общественной психологии» [6, с. 104]. Трудно не согласиться с этими словами, обратившись памятью к Ольге Ивановне Донцовой (1886–1966), выдающейся оперной артистке, прирождённому педагогу и просветителю-энтузиасту[1]. Имя это, к сожалению, практически неизвестно современному поколению певцов и преподавателей вокала. Отсутствие исследовательского внимания к жизни и творчеству замечательного музыканта усугубляется единственным упоминанием о Донцовой (по поводу местонахождения её личного архива) в необозримом Интернет-пространстве, что контрастирует восторженным отзывам дореволюционных критиков и обстоятельным публикациям советских журналистов, освещавших деятельность созданных и руководимых Ольгой Ивановной оперных студий… Истинный учитель заботится о будущем. И новым поколениям творческих наследников должен быть возвращён опыт неутомимого созидателя и хранителя культурного пространства Донского края 1930–1960-х годов.

Восстановление исторической справедливости в данном случае предполагает не только формирование целостной картины многогранной творческой деятельности Донцовой или внедрение материалов упомянутого архива в научный обиход, но и выбор оптимального ракурса освещения конкретного художественного феномена. Подходить к оценке соответствующих достижений оперной певицы, наставника молодых вокалистов и организатора музыкально-театральной жизни следует, прежде всего, с эстетических и этических позиций Серебряного века. Эпохе, которую наши современники характеризуют как начало «…возрождения античного представления о бесконечной широте человеческой натуры...» [6, с. 92–93], оказалось под силу не только сохранять, но и развивать культурные традиции прошлого, формируя актуальные модели творческого бытия. Жизненный путь Донцовой более чем убедительно подтвердил её принадлежность к уникальной плеяде созидающих личностей.

В скупых строках автобиографии запечатлены важнейшие вехи профессионального становления будущей артистки. «Родилась в Таганроге в 1886 году, в ноябре месяце, в семье военного врача. Первоначальное образование получила в таганрогской женской гимназии. В 1904 г. поступила в Петербургскую консерваторию в вокальный класс профессора Ирецкой»[2]. Заметим, что само зачисление в этот класс позволяет сделать вывод о соответствии 18-летней Донцовой обширному спектру требований, которые Н. Ирецкая предъявляла к абитуриентам: «Не так-то просто было стать её ученицей, так как Ирецкая брала к себе в класс только музыкально одаренных учениц, обладавших выдающимися и сильными голосами и яркой сценической внешностью», – пишет Н. Головнина, автор исследовательского очерка о творчестве легендарного педагога, вырастившего блестящую когорту оперных певиц, включая Л. Дельмас-Андрееву (воспетую в стихах А. Блока), С. Гладкую, Н. Забелу-Врубель, В. Зарудную, Е. Катульскую, Л. Липковскую, З. Лодий, А. Панаеву-Карцову [3, с. 23].

Однако другой, более подробный вариант автобиографии Донцовой содержит принципиально важные детали, раскрывающие неявный драматизм упомянутого сюжета. При этом молодая певица, несмотря на отсутствие жизненного опыта, проявила готовность к решительным поступкам, круто меняющим её судьбу. В частности, мы узнаём, что занятия в классе вокала завершились преждевременным уходом из консерватории, где будущая исполнительница лирических и лирико-колоратурных партий «проучилась три года как контральто». И далее сообщается: «Убедившись в ошибке педагога, я перешла в оперную студию З. П. Греннинг-Вильде… Средства к жизни… доставала концертными выступлениями и службой в кино (певицей)»[3]. Не секрет, что в вокальной педагогике встречаются диагностические ошибки, связанные с идентификацией

типа голоса. Вероятно, одной из причин подобного же промаха, допущенного по отношению к Донцовой, мог оказаться достаточно плотный, фактически «универсальный» тембр голоса, который в дальнейшем позволял певице успешно справляться с разнообразными, порой – контрастными оперными партиями. В её репертуаре были представлены Марфа и Домна Сабурова из «Царской невесты», Снегурочка из одноимённой оперы и Панночка из «Майской ночи» Н. Римского-Корсакова, Прилепа и Лиза из «Пиковой дамы», Татьяна из «Евгения Онегина» П. Чайковского, Микаэла из «Кармен» Ж. Бизе, Маргарита из «Фауста» Ш. Гуно, Оскар из «Бала-маскарада» Дж. Верди, Фея Утренней Росы из музыкальной сказки «Гензель и Гретель» («Ваня и Маша») Э. Хумпердинка, Тамара из «Демона» А. Рубинштейна, Ксения из «Бориса Годунова» М. Мусоргского и др. Не случайно во время нижегородских гастролей частной Оперы С. Зимина, рецензируя постановку «Жизни за царя» М. Глинки, местный критик обнаружил у Донцовой (исполнявшей лирико-колоратурную партию Антониды) «хорошее *глубокое* (курсив мой. – Н. М.) сопрано» [5, с. 3]. Кстати, заботой о *глубине звучания* – иными словами, о грудном резонировании – традиционно отличалась школа Н. Ирецкой: «*Не иметь грудного регистра – это значит не иметь глубины; не иметь глубины – это значит не иметь поставленного голоса* <…>» [1, с. 199–200]. Эти принципиальные установки Ирецкая считала обязательными для всех типов голосов, включая лёгкое сопрано.

Решив не поддаваться авторитарному диктату педагога, Донцова продолжила обучение под руководством З. Греннинг-Вильде, опытного и бескорыстного наставника, чьи методические принципы во многом были близки Н. Ирецкой (обе они учились у Г. Ниссен-Саломан, заложившей основы консерваторского образования вокалистов в России). Окончив оперную студию, Донцова приобрела хорошую техническую подготовку и артистические навыки. В оперных рецензиях того времени молодая певица с полным основанием фигурировала «на первом месте»: критики, освещая различные спектакли, высоко оценивали не только её «прелестный» *голос* – «чистый, ровный, тембристый», но и *школу*, с похвалой отзываясь о художественных трактовках самых различных образов, создаваемых Донцовой.

Сценическая карьера молодой певицы началась в 1912 году. «По окончании учения я была приглашена в Тифлисский казенный оперный театр в качестве оперной артистки на первых ролях»[4]. Классический репертуар лирического и лирико-колоратурного сопрано, преимущественно отечественный, Донцовой предстояло осваивать на той же сцене, где немногим раньше (в 1893 году) дебютировал Шаляпин. Здесь же судьба свела талантливую дебютантку с выдающимися музыкантами – дирижёром И. Палиевым и его младшим братом, композитором и дирижёром З. Палиевым (Палиашвили), под руководством которого Донцова исполняла партию Фраскиты в спектакле «Кармен».

Много лет спустя артистка подвела итог своим выступлениям на оперных подмостках предельно кратко, в «репортажном» стиле: 1912–1914 – Тифлисский оперный театр; 1914–1915 – Харьковская опера; 1915–1918 – московская Опера С. Зимина; 1919–1922 – Государственная опера в Таганроге[5]. Эти строки послужного списка связаны с важными этапами творческого пути Донцовой; среди них представляются особенно значимыми гастроли Оперы С. Зимина в Харькове и Екатеринославе. В двух крупных провинциальных городах молодая певица выступала вместе с признанными корифеями русской оперы О. Камионским, М. Славиной, Д. Смирновым и Н. Сперанским[6]. Работа Донцовой в Опере С. Зимина счастливо совпала по времени с выступлениями на той же сцене Ф. Шаляпина. Принадлежность талантливой исполнительницы к шаляпинской когорте певцов-актёров подтверждали взыскательные рецензенты, подвергавшие тщательному анализу её творческие прочтения оперных партий. При этом не только отмечалось весьма «отрадное впечатление» в целом или владение голосом – «сильным», «звучным», «вполне хорошим», но и подчёркивалось главное: «В певице живет хорошая актриса»[7].

Гастроли Оперы С. Зимина в Екатеринославе произвели неизгладимое впечатление на очевидцев и участников событий. «В этой труппе даже самые незначительные роли поручаются артистам с хорошими голосами», – утверждал рецензент, ссылаясь на спектакль «Русалка» А. Даргомыжского: «...в миниатюрной партии Ольги г-жа Донцова обнаружила довольно красивый голос» [2, с. 3]. Драгоценным отзвуком упомянутых гастролей представляется лаконичная надпись Н. Сперанского на портрете, подаренном молодой партнёрше: «Ольге Ивановне Донцовой на память о Екатеринославском сезоне 1914 г. 25/IV – 21/VI». Дарственная надпись Н. Сперанского на другой фотографии ещё более красноречива и может служить творческой характеристикой Донцовой: «Талантливому педагогу, талантливой артистке от свидетеля её сценических и педагогических успехов. Москва, 1946 г. 15/VII».

Высокая оценка, высказанная певцом непосредственно под впечатлением от гастролей, заслуживает особого внимания: «Верю, что Ваш исключительно прекрасный голос поможет вам добиться очень многого на избранной Вами дороге. Но – добиться. А потому бейтесь, добивайтесь; и больше смелости. С самыми наилучшими пожеланиями любящий Вас Николай Сперанский»[8].

Между тем, артистка внезапно прервала сценические выступления: в её творчество резким «диссонансом» вторглись «семейные обстоятельства». Вновь обратимся к автобиографии: «В конце 1916 г. я была вызвана в Таганрог, по случаю болезни моей матери, где и осталась после смерти матери в семье. Средства к жизни получала от выступлений в концертах и частных уроков»[9]. По прошествии нескольких лет, на рубеже 1920-х, Донцова смогла продолжить театральную карьеру в родном городе – «работала в государственной опере г. Таганрога в качестве оперной артистки и в музыкальном техникуме – преподавателем пения»[10]. Но вскоре, из-за болезни отца, Донцова окончательно простилась с оперной сценой. Бурная реакция Распорядительного совета театра, выразившаяся в специальном постановлении «по поводу отказа Ольги Ивановны Донцовой от сотрудничества в коллективе», красноречиво свидетельствует о том, насколько важной представлялась роль талантливой певицы в таганрогской труппе. В постановлении, датированном 15 сентября 1921 года, театральное руководство подчёркивало: «Распорядительный совет, ценя Вас как опытную репертуарную артистку, находит, что Ваш отказ от сотрудничества слишком тяжело отзовётся на состоянии всего дела коллектива», призывая Донцову «взять свой отказ от сотрудничества обратно»[11]. Тем не менее, пребывая в самом расцвете творческих сил, певица «с 1923 г. по семейным обстоятельствам оставила службу»[12] и на педагогическом поприще.

Дальнейший ритм жизни Донцовой определялся вынужденными переездами. Цитируемая автобиография содержит краткие упоминания об этом: «...в 1928 по случаю поступления мужа на строительство “Сельмаша” переехала в Ростов-на-Дону, где давала частные уроки. По случаю командировки мужа на строительство завода комбайнов переехала в Новосибирск, где с 1931 по 1932 год служила преподавателем пения Пролеткульта»[13]. Впрочем, было бы неверно утверждать, что Донцова в эти годы лишь приноравливалась к внешним условиям, «плывя по воле волн». Даже ощутимо удаляясь от некогда намеченной цели, артистка не теряла из вида магистральных ориентиров. В данном случае «линию жизни» Донцовой можно было бы охарактеризовать словами В. Немировича-Данченко, который писал о М. Воронцове, кавказском наместнике, инициаторе многих культурных начинаний (включая организацию Тифлисского казённого театра): «Надо изумляться гению этого человека, сумевшего создавать всё из ничего, куда только ни бросала его судьба. Это не только была твёрдая воля, но и воля творческая; ум разнообразный, видевший всё, и целое, и подробности, не упускавший в самых захватывающих задачах и того, что близоруким людям казалось посторонним и не идущим к делу» [4, с. 458].

Как подлинная актриса, Донцова не только на сцене, но и в жизни умела концентрировать свои силы для решения «сверхзадачи»; исходя из этого, в биографии артистки явственно различимы два лейтмотива *служения*: в разные годы она либо *служила в театре*, либо *служила театру* как педагог и просветитель. Даже оказавшись вовлечённой в сферу деятельности такой сложной и неоднозначной организации, как Пролеткульт, Донцова нашла своё место в соответствующем театральном отделе (ТЕО-мастерской), а после его упразднения продолжила педагогическую работу в театральном училище и клубной самодеятельности Новосибирска. Возвратившись в Таганрог, переживавший с начала 1930-х годов стремительный промышленный рост, Донцова также не оставляла планов создания *большого* музыкального театра на почве славных оперных традиций её родного города.

Эта идея, по-видимому, возникла у Донцовой значительно раньше, ещё в 1920-е годы. Скорее всего, при непосредственном участии певицы была предпринята попытка «заманить» из Тифлиса в Таганрог опытного оперного дирижёра и управляющего оперной труппой А. Гвелесиани. Осенью 1926-го он «решился принять приглашение Таганрога», хотя и выказал недоумение по поводу инертности и бестолковости чиновников от культуры, занятых организационным обеспечением переезда: «Я удивляюсь вашему городу». Наряду с этим, А. Гвелесиани, отдавая должное музыкально-театральным начинаниям Донцовой, выразил ей безоговорочную поддержку: «Не скрываю – я зажёгся идеей создания у вас настоящего музыкального коллектива, я заставил бы всех ваших питомцев зажечься настоящей музыкой, настоящим её огнем; я твердо верю в ваши силы и твердо уверен в блистательном её выполнении»[14]. Знаток оперного искусства предрекал Донцовой победу, однако считал необ-

ходимым отметить многообразные трудности, сопутствующие достижению желаемого успеха.

1934–1937 годы ознаменовались в жизни певицы важнейшим этапом театрального строительства, о чём она упомянула в автобиографии с обескураживающей краткостью: «В г. Таганроге работала преподавателем пения при музыкальном училище, одновременно работала при самодеятельном оперном кружке (клуб им. Димитрова), который поставил в г. Таганроге ряд опер: "Фауст", "Травиату", "Сельскую честь»", "Ваню и Машу", "Сорочинскую ярмарку"»[15]. Прямым следствием успешной деятельности кружка явилось официальное приглашение дирекции Ростовского театра музыкальной комедии «…для переговоров по вопросу… педагогической работы в нашем театре...», датированное октябрём 1937 года[16]. По свидетельству Маргариты Худовердовой[17], в ту пору – юной солистки театра, Донцова стремилась «поднять квалификацию артистов», опираясь на методические принципы итальянской школы (преимущественное внимание уделялось «высокому» нёбу, резонаторным ощущениям и т. д.).

В военные годы педагогическая и просветительская работа Донцовой не прекращалась. Убедительным тому подтверждением служит примечательный документ – копия бесхитростно-трогательного письма, отправленного в газету «Красное знамя»: «Мы, ранбольные, выносим искреннюю благодарность старушке Донцовой Ольге Ивановне, которая своим систематическим посещением ранбольных эвакогоспиталя 2095 (Приморская гостиница) и своей музыкой как преподаватель пения уделяет внимание – исключительное, подлинно материнское – больным, называя их сыночками. Она организовала маленький концерт силами Ростовского театра оперетты. Гвардии капитан Полянский, Дубинин, ст. лейтенант Губин»[18].

После возвращения театра из эвакуации Донцова некоторое время состояла в должности педагога-репетитора. С 1947 года начался очередной этап задуманного ею театрального строительства – Ольга Ивановна была назначена руководителем оперной студии Областного дома учителей (в позднейших документах – «работников просвещения»). По сути, речь шла о создании очередного самодеятельного театра. К этому же периоду относится редкий документ из архива Донцовой – подготовленное ею (разумеется, не по доброй воле!) дипломатичное и корректное «письмо поддержки» в защиту печально известного Постановления 1948 года. Взявшись за перо «согласно должности» руководителя вокального коллектива, Ольга Ивановна смогла освоить «ритуальную» стилистику не сразу. Черновой вариант обрывается на второй строке, и мы замечаем, как нелегко далась автору «дежурная» преамбула: «Весь коллектив с великой радостью встретил Постановление ЦК ВКП (б) об опере "Великая дружба" В. Мурадели, осудившее композиторов формалистического направления, указавшее нам единственный путь в нашей работе – путь социалистического реализма»[19]. И всё же, достойно справившись с навязанной «казуистикой», Донцова в «благонамеренном» заключении не только указала число концертов, проведённых коллективом оперной студии (50), но и пообещала «ещё серьёзнее работать» над исполнением национальной классики, в частности, фрагментов из оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Разумеется, эта «клятва», фактически подразумевающая лишь готовность продолжать давно начатое дело – независимо от партийных установок, – дезавуирует исходные авторские «уверения в преданности». Так, в последующие годы коллектив исполнил (целиком или фрагментарно) оперы «Алеко» С. Рахманинова и «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, а полная постановка «Травиаты» в сопровождении симфонического оркестра удостоилась одобрительного отзыва Ростовского союза композиторов: подытожив коллегиальное мнение, известный музыковед и критик Я. В. Друскин отметил «...большую работу над вокальной школой и сценической стороной как... руководителей, так и самих певцов»[20].

На рубеже 1960-х годов, продолжая опекать студию в Доме учителей, Ольга Ивановна приблизилась к началу последнего и главного созидательного этапа собственной творческой жизни – основанию *третьего* театра. В августе 1962-го Донцовой было официально предложено занять должность «руководителя вокального коллектива Дворца культуры ордена Ленина завода "Ростсельмаш"»[21]. По сути, в данном случае подразумевалась роль антрепренёра, ведь к тому времени здесь уже существовал полноценный театральный организм: в 1961 году украшением города стал просторный, нарядный Дворец, который напоминал театр даже внешне. Репетиционные классы, большая сцена, зал с великолепной акустикой – всё это дополнялось финансовой базой, обеспечивающей необходимый реквизит, декорации и оплату штатных единиц (дирижёра, режиссёра и концертмейстеров). Полноценный хор и оркестр функционировали в органичном ансамбле с труппой солистов, которых истинная *хозяйка театра,* руководившая *народной антрепризой,* отбирала и обучала самостоятельно («механизм протекций» перед её принци-

пиальностью был бессилен). Спектакли и концерты чередовались с завидной регулярностью, от желающих учиться и выступать во Дворце культуры не было отбоя: заводская и студенческая молодежь мечтала петь, тянулась к опере! А сцена Дворца служила для местных энтузиастов испытанным «трамплином», позволявшим приблизить перспективы профессионального обучения и последующих выступлений на сценах лучших театров страны[22]. Тем самым Донцовой удалось обозначить в истории города особый *предконсерваторский* период, подготовив открытие музыкального вуза на Дону (1967).

Разумеется, дальнейшее воплощение в жизнь высоких просветительских принципов и трансформация самодеятельного вокального кружка в оперный театр были сопряжены с использованием целого комплекса методических приёмов и творческих шагов, заслуживающих подробного анализа. Но эта проблема достойна отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Донцова – сценический псевдоним артистки. Её подлинная фамилия в девичестве – Щучкина, в замужестве – Свиридова, в ряде архивных документов фигурирует двойная фамилия Донцова-Свиридова.

[2] ТГЛИАМЗ (Таганрогский государственный литературно-исторический и архитектурный музей-заповедник). Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1. Донцова О. Автобиография. Вариант I.

[3] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3. Донцова О. Автобиография. Вариант II.

[4] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.

[5] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1. Донцова О. Послужной список из личного листка по учёту кадров.

[6] Так, в сезоне 1914/1915 г. публика встретилась с Донцовой в образе Марфы. Там же, на сцене театра Харьковского коммерческого клуба, артистка выступила в «Майской ночи» (партия Панночки) вместе со Смирновым, а в «Онегине» блистательным партнером Донцовой-Татьяны в заглавной партии стал Камионский.

[7] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2. Б. Д-т. «Фауст» [газетная вырезка б/д].

[8] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 1. Портрет Н. Сперанского с дарственной надписью.

[9] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3.

[10] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1.

[11] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 1–2. Постановление Распорядительного совета театра по поводу отказа артистки О. И. Донцовой от сотрудничества в коллективе (15 сентября 1921 г.).

[12] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 4.

[13] Там же.

[14] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 2, 3. Гвелесиани А. И. – Донцовой О. И. (29 октября 1926 г., Тифлис).

[15] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2.

[16] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1. Луковский А. М. – Донцовой О. И. (27 октября 1937 г., Ростов-на-Дону).

[17] Маргарита Николаевна Худовердова (1926–2016) – оперная певица, заслуженный деятель искусств России, заслуженная артистка Казахстана, профессор.

[18] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1. Копия письма в газету «Красное знамя».

[19] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 1. Доклад художественного руководителя О. И. Донцовой о работе вокального кружка на отчётном вечере.

[20] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 1. Отзыв секретаря Правления РОСК Я. В. Друскина (24 февраля 1959 г.).

[21] ТГЛИАМЗ. Ф. 07031. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1. Меркулов А. М. – Донцовой О. И. (24 августа 1962 г., Ростов-на-Дону).

[22] Примером может служить сценическая судьба В. Нартова (1935–1988), врача-отоларинголога по первой специальности. В 1965 году, по окончании Московской консерватории, он успешно выдержал конкурс, объявленный Большим театром, и в числе пяти лучших (из трёхсот претендентов), вместе с В. Пьявко и В. Пашинским, вступил на прославленную сцену. Молодому певцу была предоставлена счастливая возможность партнёрства с выдающимися артистами XX века – И. Архиповой, В. Атлантовым, Г. Вишневской, Т. Милашкиной, Е. Образцовой и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной педагогики. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музгиз. 1956. 268 с.
2. *В. П-ль.* [Музыка] // Приднепровский край. 1914. 5 мая. С. 3.
3. *Головнина Н.* Наталия Александровна Ирецкая – педагог божьей милостью // Малоизвестные страницы истории [Ленинградской] консерватории: Альманах. Л., 1982. Вып. X. С. 21–27. URL: http://www.conservatory.ru/history.
4. *Немирович-Данченко В.* «В гостях» – поездка по Кавказу // Немирович-Данченко В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: TERRA, 1996. Т. 1. 544 с.
5. *П. Н. П.* «Жизнь за царя» [М. Глинки] // Волгарь. 1916. № 78 (21 марта). С. 3.
6. *Слонимский С.* Запретить запреты! // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. А. Б. Вульфов. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 90–106.

REFERENCES

1. *Bagadurov V.* Ocherki po istorii vokal'noy pedagogiki [Essays on the History of Vocal Pedagogy]. The 2nd remade and supplemented edition. Moscow: Muzgiz Press, 1956. 258 p.
2. *V. P-l'.* [Muzyka] [Music]. Pridneprovskiy kray [The Dnieper Land]. 1914. 5 May. P. 3.
3. *Golovnina N.* Nataliya Aleksandrovna Iretskaya – pedagog bozh'ey milost'yu [Natalia Iretskaya as the Teacher by the Grace of God]. Maloizvestnye stranitsy istorii [Leningradskoy] konservatorii [The Little-known Pages of Leningrad Conservatoire History]: anthology. Leningrad, 1982. Issue X. P. 21–27. URL: http://www.conservatory.ru/history.
4. *Nemirovich-Danchenko V.* «V gostyax» – poezdka po Kavkazu [«On a Visit» – a Trip through the Caucasus]. Nemirovich-Danchenko V. Sobranie sochineniy [Collected Works] in 3 vol. Moscow: TERRA Press, 1996. Vol. 1. 544 p.
5. *P. N. P.* «Zhizn za tsarya» [M. Glinki] [«The Life for the Tsar» by M. Glinka]. Volgar' [Volga Dweller]. 1916. No. 78 (21 March). P. 3.
6. *Slonimskiy S.* Zapretit' zaprety! [To Prohibit the Prohibitions!]. Georgiy Sviridov v vospominaniyax sovremennikov [Georgy Sviridov in the Memoirs of Contemporaries]. Compiled by A. Vulfov. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 2006. P. 90–106.

ОЛЬГА ДОНЦОВА – ПЕВИЦА, ПЕДАГОГ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ

Статья посвящена талантливой оперной певице, видному отечественному вокальному педагогу и просветителю О. Донцовой (1886–1966). Биография замечательного музыканта представлена исследователем в двух взаимосвязанных ипостасях: работа в театре и служение театру посредством художественного воспитания одарённой молодёжи. Автор статьи отмечает, что профессиональное восхождение и расцвет плодотворной артистической деятельности О. Донцовой (1912–1922) – солистки ведущих провинциальных театров и московской Оперы С. Зимина – совпал с выступлениями на этих же подмостках прославленных корифеев русской оперы Ф. Шаляпина. Н. Сперанского, М. Славиной, О. Камионского. Д. Смирнова. Педагогическая и музыкально-просветительская работа О. Донцовой увенчалась созданием трёх самодеятельных оперных трупп (Ростов-на-Дону и Таганрог), что способствовало развитию соответствующих традиций в регионе, возникновению благоприятных условий для последующего открытия Музыкального театра на Дону. Впервые публикуемые исследователем документальные материалы из личного архива О. Донцовой ярко отражают многогранную деятельность выдающейся артистки, воспринимавшей собственную профессию как призвание и служение великому наследию мировой оперной классики, последовательное формирование динамично развивающегося культурного пространства Юга России.

Ключевые слова: О. Донцова, Опера С. Зимина, самодеятельный музыкальный театр, художественное просветительство, вокальная педагогика.

OLGA DONTSOVA: THE SINGER, PEDAGOGUE, ENLIGHTENER

The article is devoted to the talented singer, prominent Russian vocal teacher and enlightener Olga Dontsova (1886–1966). The biography of the outstanding musician is represented by the researcher in two intercommunicated roles: the theatrical work and serving to the theatre by means of artistic education conformably to gifted young people. The author of the article notes that professional ascending and flourishing of O. Dontsova's fruitful artistic activities (1912–1922) at the leading provincial theatres and Moscow S. Zimin Opera coincided with performances of Russian opera coryphaei as F. Chaliapin, N. Speransky, M. Slavina, O. Kamionsky, D. Smirnov at the same boards. Pedagogical and musical-enlightening work of O. Dontsova was crowned with founding of three amateur opera companies (Rostov-on-Don and Taganrog). It was conducive to the development of appropriate traditions in the region, and the beginnings of favourable conditions for the posterior opening of the Music theatre in the Don region. The documentary materials from O. Dontzova's personal archives (for the first time published by the researcher) brightly impress the multi-faceted activity of the famous artist which interpreted her own profession as selfless serving to the great heritage of the world opera classics, and consecutive formation of dynamically developing cultural space in the South of Russia.

Key words: O. Dontsova, S. Zimin Opera, amateur musical theatre, artistic enlightenment, vocal pedagogy.

Мещерякова Наталья Алексеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на Дону
e-mail: natali863@bk.ru

Mescheryakova Natalya A.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Departments of Music History and Solo Singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: natali863@bk.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЮЗИКЛ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ «ОППОЗИЦИИ» 1970-х ГОДОВ

Характеризуя специфику терминологического аппарата музыкознания (равно как искусствоведческих наук в целом), Е. Назайкинский отмечает: указанная терминология «...должна удовлетворять двум в корне различным требованиям. С одной стороны, в её рамках совершается обычный для науки процесс уточнения знаний, стимулируемый внутренними потребностями теоретического знания, с другой же – она должна также подчиняться и требованиям направленности на широкую, не обладающую профессиональными знаниями публику. <…> многие из особенностей терминов теории музыки... объясняются сложной природой искусствознания, в котором органично сочетаются принципы науки и искусства, познания и оценки, объяснения и убеждения, точности и поэтической многозначности» [8, с. 156]. Отмеченная сложность порой усугубляется трудноуловимой сущностью конкретного художественного феномена, который возникает на перекрестье многообразных влияний, функционирует в «пограничном» пространстве различных жанров и стилей, развивается «поверх барьеров» устоявшихся традиций и нормативных предписаний. Понятие и определение, соответствующие данному феномену, призваны адекватно запечатлеть «процесс эмансипации» заведомо разнородных «музыкальных закономерностей», порождаемых «внемузыкальными качествами действительности», идентифицировать органический процесс «соединения в некую целостность» тех или иных представлений, «действительно исторически связанных друг с другом» [8, с. 158–159].

Комплекс во многом сходных исследовательских проблем осмыслялся отечественным музыкознанием 1970-х годов применительно к мюзиклу, стремительно эволюционировавшему на протяжении послевоенных десятилетий и фактически утвердившемуся в качестве некоего «репрезентанта» важнейших тенденций развития легкожанрового музыкального театра XX века. При этом актуальность соответствующих терминологических изысканий удостоверялась неудержимой экспансией мюзикла, наблюдаемой в культурном пространстве бывшего СССР, и заинтересованной реакцией профессиональной аудитории (театральных режиссёров, композиторов, художественных критиков), стремившейся почерпнуть надлежащую информацию об указанном жанре в компетентных музыковедческих работах отечественных авторов.

Напомним, что предшествующее десятилетие явилось периодом последовательного освоения мюзикла советской музыкально-театральной культурой. И «первая ласточка» – знакомство с бродвейской постановкой «Моей прекрасной леди» Ф. Лоу, показанной в 1960 году «Марк Хеллигер-театром»[1], и последующие встречи с классическими образцами жанра («Целуй меня, Кэт!» К. Портера, «Оклахома!» Р. Роджерса, «Плавучий театр» Дж. Керна) или их киноверсиями («Звуки музыки» Р. Роджерса в постановке Р. Уайза, «Смешная девчонка» Дж. Стайна – режиссёр Б. Уайлер, «Моя прекрасная леди» в экранизации Дж. Кьюкора) благоприятствовали изучению соответствующих теоретических и практических аспектов отечественными специалистами-

гуманитариями[2]. Помимо этого, весьма перспективная тенденция к обогащению репертуара отечественных театров (оперетты, музыкальной комедии и юного зрителя) «мюзикальными» спектаклями вобрала в себя не только «адаптированные» заокеанские проекты[3]. «Актуальной стала задача создания отечественных мюзиклов, и первые такие опыты не замедлили появиться, – отмечает А. Орелович. – <…> Мюзикл "застиг" наш театр в пору определённой переоценки ценностей, освоения новой театральной образности, повышенного стремления к театральности, к острой внешней форме, к условности. <…> Исследовать мир и человека, максимально используя все средства сценической выразительности, воздействовать на зрителя всем художественным комплексом – такова была идея нового синтетического театра, прокладывавшего себе дорогу как на драматической, так и на музыкальной сцене» [9, с. 106]. На протяжении второй половины 1960-х годов появился ряд сочинений, принадлежащих советским композиторам и вполне «официально» именуемых мюзиклами, – «Мы хотим танцевать» А. Петрова (1967), «Мой брат играет на кларнете» О. Фельцмана (1968), «Пионер-99» Е. Жарковского (1969), «Неизвестный с хвостом» (1967) и «Ловите миг удачи» (1970) А. Колкера, «Недоросль» (1970) Ю. Кима (Михайлова), «Ябеда» (1970) Ю. Шибанова и др. Указанный творческий опыт также привлекал внимание специалистов-гуманитариев, целенаправленно постигавших закономерности «нового театрального синтеза» и специфику музыкального ряда в соответствующих спектаклях.

На протяжении 1970-х годов терминологические изыскания отечественных музыковедов, связанные с мюзиклом и легкожанровым музыкальным театром в целом[4], определялись двумя основополагающими подходами. Первый из них характеризовался доминированием «генетической преемственности» в описаниях эволюционных процессов развития упомянутой музыкально-театральной сферы. Наглядным тому примером служит вступительная статья, предваряющая путеводитель «В мире оперетты» Л. Михеевой и А. Ореловича (1977). По утверждению авторов книги, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл и даже ряд образцов «популярной комической оперы с разговорными диалогами (имеется в виду популярность содержания музыкальных форм)» могут рассматриваться как разновидности «опереточного театра» вследствие «...общей для них формы, в широком смысле этого слова, – того синтеза слова, музыки, пения и танца, который когда-то был счастливо найден практикой народного театра, а в XIX веке заново открыт Оффенбахом и стал неотъемлемым признаком опереточного искусства. Эти произведения объединяет и то, что они принадлежат музыкальному театру, что музыка в них выполняет важную драматургическую функцию. В ней, в музыке, воплощаются характеры и взаимоотношения персонажей, она служит развитию действия и утверждению идеи произведения, так же как в опере или балете. Вместе с тем, в отличие от оперной, эта музыка носит преимущественно популярный, песенно-танцевальный характер, тесно связана с интонациями и ритмами массового быта, музыкальной эстрады» [5, с. 10–11].

Принцип генетической преемственности позволяет определять классическую оперетту как «преемницу» европейских национальных школ комической оперы (французской, английской, русской, итальянской). В свою очередь, происхождение мюзикла непосредственно соотносится с эволюцией американской оперетты: «На рубеже 1920–1930-х годов она повернулась к национальным традициям легкожанрового музыкального театра, сомкнулась с балладной оперой, менестрельной комедией, джазовым ревю и породила музыкальную комедию Бродвея – популярнейшую разновидность американского театра XX века». Далее авторами упоминаются наиболее существенные различия двух жанров, «состоящих в кровном родстве». Так, «оперетта, которую европейские классики жанра стремились приблизить к опере, во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями и финалами, с лейтмотивами и элементами симфонического развития. Мюзикл же в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т. п. <…> Сравнительно редкие произведения этого жанра обладают настоящей музыкальной драматургией: например, во многих отношениях уникальная трагическая "Вестсайдская история", с её вокальными ансамблями, развёрнутыми и действенными балетными эпизодами, сложными инструментальными формами» etc. [5, с. 20, 22].

Уязвимость освещаемой «генеалогической схемы» в наши дни представляется вполне очевидной. К примеру, неожиданный «поворот» американской оперетты к «национальным традициям» охарактеризован маловразумительно и противоречиво: если речь идёт об ассимиляции черт «легкожанрового *музыкального* театра», почему итог указанного процесса «в большей степени представляет собой *театральную*

форму»? Следует ли именовать «опереттами» все «ранние мюзиклы» 1900–1920-х годов (Дж. М. Коэн, И. Берлин, Дж. Керн[5], Дж. Гершвин, В. Юманс и др.), явственно дистанцирующиеся от «классического» опереточного театра и категорически отвергаемые ведущими представителями такового[6]? Наконец, можно ли считать обоснованной характеристику жанра, не выходящую за пределы первой половины 1960-х годов[7]? Действительно, обратившись к творчеству «позднего» Л. Бернстайна (обновлённая редакция «Кандида» появилась в 1973 году), С. Сондхайма («Безумства», «Маленькая ночная музыка», «Тихоокеанские увертюры»), М. Хэмлиша («Кордебалет»), не говоря уже об «Иисусе» или «Эвите» Э. Ллойда-Уэббера, цитируемые авторы обнаружили бы немало примеров «настоящей музыкальной драматургии»... Подобный «консерватизм» внешне перекликается с «идеологически выдержанными» дефинициями мюзикла, фигурирующими в отечественной специальной литературе 1960-х годов и крайне осмотрительно указывающими на музыкально-драматургические перспективы жанра[8]. Впрочем, здесь напрашивается любопытная параллель и с некоей линией зарубежного музыковедения: как известно, британские исследователи, вплоть до наших дней, упорно именуют мюзикл «разновидностью *оперетты*, характерной для стран английского языка», подчёркивая приоритетную роль «*английской* балладной оперы, музыкальных комедий Салливена и др.» в становлении крупнейшего феномена *американской* национальной культуры ([6, с. 594–595]; курсив мой. – Е. А.)[9]. Научная весомость подобных культуртрегерских «обобщений», естественно, выглядит далеко не бесспорной.

Более взвешенный подход был предложен А. Волынцевым и Дж. Михайловым в статье «Мьюзикл», написанной для 3 тома отечественной «Музыкальной энциклопедии» (1976). Уже авторское определение, которое предшествует историческому обзору, акцентирует важнейшие черты мюзикла как самостоятельного «...музыкально-сценического жанра, использующего выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их *сочетание и взаимосвязь* придали мюзиклу особую динамичность; характерной чертой *многих мюзиклов* стало решение *серьёзных драматургических задач* несложными для восприятия художественными средствами» ([2, стб. 853]; курсив мой. – Е. А.). Иными словами, синтезирующие процессы (разнообразные «сочетания и взаимосвязи») являются органической, природной особенностью данного жанра, изначально обусловливающей специфику его генезиса и позднейшей эволюции. Весьма показателен и акцент на «решении серьёзных драматургических задач» как интенции, присущей «многим мюзиклам» (а не отдельно взятым «уникальным» проектам типа «Вестсайдской истории»). Основываясь на изучении обширного художественного материала, авторы констатируют: тенденция к «использованию музыкальной драматургии сквозного типа» и «симфонического развития... отдельных эпизодов», наряду с «развитой хореографией» прослеживается в мюзиклах, начиная с 1940-х годов [2, стб. 854]. При этом, однако, в цитируемой статье не в полной мере освещается проблема адаптации «*сложных* для восприятия» выразительных средств, весьма актуальная для мюзикла 1970-х годов, равно как не очерчивается диапазон «взаимосвязей» данного жанра с «оперным искусством», предварительно оговариваемых в дефиниции.

Очевидно, соответствующая характеристика могла быть представлена в специальной работе, появление которой не замедлило себя ждать, – речь идёт о брошюре «Мюзикл», принадлежащей перу Л. Данько и увидевшей свет в 1977 году. Разумеется, и формальные параметры текста (лекция по курсу «История музыки»), и далеко не профессиональная аудитория (студенты институтов культуры) предопределили направленность изложения и стилистику данной работы. Заметим также, что приоритетными сферами исследовательских интересов названного автора являлись оперное творчество С. Прокофьева и комическая опера XX века. Эти обстоятельства в значительной степени предопределили своеобразную логику изложения и расстановку смысловых акцентов, наблюдаемую в брошюре Л. Данько. Краткий обзор важнейших истоков мюзикла (в целом опирающийся на известную позицию В. Конен[10]) предваряет здесь более обстоятельные размышления о «диалогах» последнего с оперным театром. Важнейшими этапами указанного процесса, по мнению Л. Данько, выступают «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта – К. Вайля, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна и «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойдла-Уэббера[11]. Каждое из упомянутых произведений по-своему отражает устремлённость мюзикла к воплощению масштабных «сюжетов на все времена» с использованием адекватных выразительных средств.

Так, «Порги и Бесс» отражает весьма показательную тенденцию к преобразованию мюзикла в «народную оперу», о чём неоднократно заявлял Дж. Гершвин[12]. Исследователь

уделяет большое внимание гибкому сопряжению и взаимопроникновению характерных черт академического и легкожанрового музыкального театра: «Показывая сложные человеческие взаимоотношения на фоне пёстрой жизни улицы, композитор сохраняет динамику и композиционные приёмы мюзикла, хотя и переводит его в план серьёзного оперного жанра со сквозным музыкально-сценическим действием. Используя разнообразные оперные формы – арии и дуэты, хоры и ансамбли, – Гершвин в то же смело отходит от традиционных представлений об опере. Темп развития действия очень быстрый, смена ярко контрастных эпизодов напоминает о монтаже кадров в кино <…> Здесь преобладает свободное сочетание и контрастное противопоставление лирических и гротесковых, юмористических и трагических, обрядовых и бытовых эпизодов. <…> Преобладание речевых сцен, наличие "вставных" песенных номеров и ансамблей бытового характера сближают "Порги и Бесс" с драматургией мюзикла (1930-х годов. – Е. А.)», и т. д. [3, с. 5–6].

Напротив, «Трёхгрошовая опера» знаменует собой «встречное движение» оперы к мюзиклу. Воплощая в жизнь брехтовские идеи «эпического театра», К. Вайль «...вернулся к вставным песенным номерам – зонгам, прослаивающим драматическое действие <...> Традиционная оперность подверглась в театре Брехта активному воздействию прямых публицистических форм. <…> В "Трёхгрошовой опере" речитатив и словесный диалог занимают значительно больше места, чем в обычном оперном либретто. Основные музыкальные компоненты оперы – арии, дуэты, развёрнутые ансамбли – превращаются в различные по форме виды "идеологической лирики": в куплет, балладу или песню, приобретая черты шлягера. Известная ранее оперная структура наполнилась новым содержанием. <…> Использование современной бытовой музыки способствовало широкой популярности опер Брехта – Вайля». По мнению Л. Данько, в дальнейшем упомянутые принципы активно разрабатывались мюзиклом, чему способствовал переезд Вайля в США [3, с. 10–12][13].

«Вестсайдская история», согласно цитируемому автору, «...приближается к музыкально-драматической поэме <...> Сохраняя принципы балладной оперы, композитор включает в неё элементы пародии и парафраза, сознательно создавая сюжетные арки с шекспировской трагедией. <…> Большое количество бытовых сцен не мешает художественному обобщению ведущей эстетической идеи. Она находит выражение в музыкально-симфонических образах, связанных с жестоким миром насилия, вражды и – светлым одухотворённым чувством. Сближаясь с драматической концепцией большого оперного произведения, "Вестсайдская история" имеет многослойную драматургию» etc. Автор высказывает предположение, что «...драматическое содержание "Вестсайдской истории" столь же необычно для традиционных мюзиклов, как некогда трагедийный сюжет "Кармен" для оперы-комик, хотя композиционные принципы определённых жанров в обоих случаях сохранены» [3, с. 14–15][14]. Тем самым Л. Бернстайн, вслед за Дж. Гершвином, претворяет идею взаимодействия самобытно трактуемого мюзикла с оперой в новых исторических условиях.

Лаконичная характеристика рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда», завершающая ряд аналитических «мини-очерков», вызывает особый интерес: по сути, Л. Данько впервые в отечественной музыковедческой литературе обращается к данному произведению[15]. «В отличие от многих мюзиклов, композиционно следующих балладной опере, новое сочинение имеет более развитую "сквозную" драматургию, с большими моносценами – исповедями героев, – отмечает автор. – Едва ли не наиболее подробно выписан портрет Иуды, преследуемого тяжестью совершённого греха. Его образ противоречив и по-своему драматичен. Более однопланово показан Иисус. Лишь его заключительная проповедь звучит по-настоящему взволнованно, человечно. Симфоническое послесловие к ней имеет романтический характер и по своим выразительным средствам восходит к музыкальной классике. <…> это особенно подчёркивает гуманистическую направленность произведения», в целом «...приближающегося к опере и затрагивающего... широкий круг этических проблем» [3, с. 17–18]. Как видим, не только музыкальная драматургия, но и стилистика «Иисуса» вступают в «диалог» с академическим музыкальным театром, благодаря чему синтезирующие процессы, характеризуемые Л. Данько, обретают новое, более масштабное измерение.

Исходя из предшествующих рассуждений, вполне закономерной представляется жанровая дефиниция, приводимая исследователем в заключительном разделе очерка-лекции: «...мюзикл продолжает развиваться *параллельно с оперой и оперетой* как *самостоятельное их ответвление*, искусство *значительного эмоционально-образного содержания*, органичного взаимопроникновения публицистических, комедийных, лирических сюжетов с эстрадно-бытовой музыкой, песенным творчеством.

Особенности сценического воплощения сближают мюзикл с новыми тенденциями в области драматического театра, отчётливо выраженным синкретизмом средств художественного воздействия» ([3, с. 20]; курсив мой. – Е. А.). В цитируемом определении, наряду с констатацией безусловной «автономии» мюзикла, весьма показательно его местоположение – своего рода «грань» между «оперой и опереттой», академическим и легкожанровым театром. Этим предопределяется и весомый образно-эмоциональный потенциал жанра, далеко выходящий за рамки «одномерной» развлекательности.

Терминологические «оппозиции», фигурирующие в работах отечественных музыковедов 1970-х годов, сегодня воспринимаются как необходимый этап познания сущностных закономерностей мюзикла. Продуктивный характер наметившихся разногласий был обусловлен фиксацией рельефно очерченного спектра проблем, которые нуждались в углублённом изучении. Кроме того, специалистами оценивались и фактические возможности различных методов исследования, экстраполируемых в неизведанную область легкожанрового музыкального театра. Именно благодаря описываемой «разведке на местности» могли появиться научные публикации 1980-х и начала 1990-х годов, заложившие фундамент современных представлений о мюзикле. Впрочем, указанные публикации нуждаются в отдельном, более подробном аналитическом описании.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Гастроли указанного театра в Москве, Ленинграде и Киеве продолжались в общей сложности более двух месяцев (апрель–май 1960 г.)

[2] В частности, именно серединой 1960-х датируются первые определения мюзикла, формулируемые М. Янковским (статья «Оперетта», IV том «Театральной энциклопедии», 1965), Б. Штейнпрессом и И. Ямпольским (см.: [10, с. 338–339]).

[3] Первый опыт такого рода, по-видимому, был осуществлён в Ленинграде режиссёром Г. Товстоноговым и студентами-выпускниками Института театра, музыки и кино на сцене Театра им. Ленинского комсомола (1967).

[4] Определённую роль в освещаемом процессе могла сыграть и дискуссия о проблемах отечественного мюзикла, организованная журналом «Театр» в 1975 году. Участниками дискуссии (театроведами, художественными критиками, режиссёрами, композиторами) нередко предлагались авторские дефиниции жанра, обусловленные спецификой его бытования в СССР.

[5] Именно так назван Л. Михеевой и А. Ореловичем «Плавучий театр» в очерке, посвящённом упомянутому произведению [5, с. 156].

[6] В этом плане показательны резко негативные отзывы крупных представителей опереточного жанра – В. Херберта и Р. Фримла – о Дж. М. Коэне и Ф. Лоу соответственно.

[7] Обзорная характеристика, представленная в цитируемой статье, завершается мюзиклами «Хэлло, Долли!» Дж. Хермана, «Скрипач на крыше» Дж. Бока и «Человек из Ламанчи» М. Ли [5, с. 21].

[8] В частности, упоминавшаяся статья Б. Штейнпресса и И. Ямпольского содержит характерную оговорку: «*Иногда* мюзикл *приближается* к музыкальной драме (“Вестсайдская история” Л. Бернстайна)» ([10, с. 339]; курсив мой. – Е. А.).

[9] Аналогичной позиции, судя по всему, придерживалась в 1970-е годы В. Конен, чья характеристика мюзикла ограничивается первой половиной XX столетия (см.: [4, с. 204–205]).

[10] См. примечание 9.

[11] Наряду с этим, в очерке упоминаются комическая опера «Хари Янош» З. Кодая и мюзикл «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу как образцы иных ответвлений «музыкальной комедии» [3, с. 12–16].

[12] О «народной опере» см. подробнее: [1, с. 31–32].

[13] Мюзиклам К. Вайля, создававшимся в 1930–1940-е годы, свойственны многообразные преломления оперных традиций – от «народной оперы» до камерной лирико-психологической драмы (см.: [1, с. 30–33]).

[14] В связи с этим заслуживает упоминания мюзикл «Кармен Джонс» (1943) М. Беннета и О. Хаммерстайна, своеобразно «адаптировавший» оперу Ж. Бизе к условиям нового жанра.

[15] Очерку Л. Данько предшествовала статья К. Мяло (см.: [7]), в которой доминировали историко-культурный и этико-философский аспекты рассмотрения упомянутой рок-оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
2. *Волынцев А., Михайлов Дж.* Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Ст. 854–855.
3. *Данько Л.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция. Л.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1977. 26 с.
4. *Конен В.* Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. Изд. 3-е, перераб. М.: Сов. композитор, 1977. 448 с.
5. *Михеева Л., Орелович А.* В мире оперетты: путеводитель. Л.: Сов. композитор, 1977. 384 с.
6. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
7. *Мяло К.* Иисус Христос – суперзвезда // Иностранная литература. 1973. № 8. С. 255–258.
8. *Назайкинский Е.* Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. М.: Музыка, 1987. С. 151–177.
9. *Орелович А.* От «Моей прекрасной леди» к «Свадьбе Кречинского» // Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. С. 103–127.
10. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Andrew Lloyd-Webber's Musicals in the End of the 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.
2. *Volyntsev A., Mikhaylov Dg.* M'yuzikl [Musical]. Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopaedia of Music]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya Press, 1976. Col. 854–855.
3. *Dan'ko L.* Myuzikl kak osobaya forma muzykal'no-dramaticheskogo spektaklya [Musical as Particular Form of Musical-dramatic Play]: lecture. Leningrad: Leningrad State N. Krupskaya Institute of Culture, 1977. 26 p.
4. *Konen V.* Puti amerikanskoy muzyki: Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA [The Ways of American Music: Essays on History of USA Musical Culture]. The 3rd revised edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 448 p.
5. *Mikheeva L., Orelovich A.* V mire operetty [In the World of Operetta]: guide-book. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 384 p.
6. Muzykal'nyj slovar' Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. Akopyan. The 2nd amended and revised edition. Moscow: Praktika Press, 2007. 1103 p.
7. *Myalo K.* Iisus Khristos – superzvezda [Jesus Christ – superstar]. Inostrannaya literatura [Foreign Literature]. 1973. No. 8. P. 255–258.
8. *Nazaykinskiy E.* Ponyatiya i terminy v teorii muzyki [Concepts and Terms in History of Music]. Metodologicheskie problemy muzykoznaniya [Methodological Problems of Musicology]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1987. P. 151–177.
9. *Orelovich A.* Ot «Moey prekrasnoy ledi» k «Svad'be Krechinskogo» [From «My Fair Lady» to «The Marriage of Krechinsky»]. Kampus E. O myuzikle [About Musical]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. P. 103–127.
10. Entsiklopedicheskiy muzykal'nyj slovar' [Encyclopaedic Dictionary of Music]. Authors-compilers B. Shteinpress, I. Yampol'sky. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1966. 632 p.

МЮЗИКЛ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ «ОППОЗИЦИИ» 1970-х ГОДОВ

Статья посвящена приоритетным аспектам исследовательского постижения и осмысления мюзикла отечественной музыкальной наукой 1970-х годов. Автором характеризуется историко-культурный контекст «поздней» советской эпохи, благоприятствовавший изучению легкожанрового музыкального театра. Далее обозначаются важнейшие проблемы, находившиеся в центре подобных изысканий, – генезис и «универсальная» дефиниция мюзикла, тяготеющего к динамичному развитию, многообразным жанрово-стилевым «диалогам» etc. В качестве показательных образцов для рассмотрения избраны книга-путеводитель «В мире оперетты» Л. Михеевой и А. Ореловича, очерк-лекция «Мюзикл» Л. Данько, опубликованные в 1977 году, а также предшествовавшая им статья о данном жанре А. Волынцева и Дж. Михайлова из 3 тома отечественной «Музыкальной энциклопедии» (1976). Автором статьи выявляется специфика индивидуальных подходов к исследованию мюзикла как закономерного этапа исторической эволюции опереточного театра (Л. Михеева, А. Орелович) или как самостоятельного жанра, возникшего «на перекрестье» различных влияний (А. Волынцев, Дж. Михайлов). Особое внимание уделено продуктивным взаимодействиям мюзикла с оперным театром XX века, освещаемым Л. Данько на примере сочинений Дж. Гершвина, Б. Брехта – К. Вайля, Л. Бернстайна, Э. Ллойда-Уэббера.

Ключевые слова: мюзикл, жанровая дефиниция, музыкальный театр, жанрово-стилевые «диалоги».

MUSICAL IN THE MUSICOLOGY OF OUR COUNTRY: TERMINOLOGICAL «OPPOSITIONS» OF THE 1970s

The article is devoted to the priority aspects of researcher's understanding and comprehension of musical by the musicology of our country in 1970s. The author characterizes the historical-cultural context of the «late» Soviet époque that was favoured to studies of popular musical theatre. Further the most significant problems to be in the centre of such studies are signed; these are genesis and «universal» definition of musical gravitated towards dynamic development, and diverse genre-style «dialogues», etc. In the capacity of representative examples for examination there are selected the guide-book «In the World of Operetta» (1977) by L. Mikheeva and A. Orelovich, the essay-lecture «Musical» by L. Dan'ko (1977) and the article by A. Volyntsev and Dg. Mikhailov published in the previous year. The author reveals the specificity of individual approaches to studies of musical as appropriate stage of operetta theatre historical evolution (L. Mikheeva, A. Orelovich), or the independent genre appeared «at a crossroads» of different influences (A. Volyntsev, Dg. Mikhaylov). The special attention is given to the productive interactions between musical and opera theatre which are elucidated by L. Dan'ko on examples of works by G. Gershwin, B. Brecht – K. Weill, L. Bernstein, A. Lloyd-Webber.

Key words: musical, genre definition, musical theatre, genre-style «dialogues».

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Management
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производятся её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.

Затем статья направляется на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции издания в течение 5 лет. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированные отказы, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности её публикации в журнале;
– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);
– предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объём 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 – фамилия, инициалы автора, 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, даётся 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 каждой публикации необходимо указывать общий объём 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 нём 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

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопровождительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Альманаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3–5 дней с момента получения тиража.