16+

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2018’3 (32)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Подписной индекс в каталоге «Почта России» П1959

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии 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 – Дуда Наталья Викторовна
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна

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)
Е. В. Кисеева, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Крылова, д-р культ., канд. 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)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, д-р иск., доц. (Россия)
Л. Атлас, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD in Musicology, проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск. и культ., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., доц. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, PhD in Musicology, проф. (Великобритания)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий
Верстка М. А. Шуваева

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

Подписано в печать 25.09.2018. Формат 60x90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 500 экз. Цена свободная. Отпечатано в типографии «АРКОЛ», г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича 45/54а

Все архивные комлекты 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 World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2018′3 (32)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rachmaninov Rostov State Conservatory
The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sc. (Culturology), PhD in Musicology, Professor
Editor-in-chief – Natalia Duda
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya

Members of the Editorial Board:
Dr. Polina Volkova (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Alexandra Krylova (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Tatyana Rudichenko (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Tatyana Frantova (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Jim Samson (Great Britain)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by M. Shuvaeva

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, 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 International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

PERFORMING ART

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

MUSIC EDUCATION

Subscription index П1959 in Russian Post catalogue

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Н. Мещерякова. Ф. И. Шаляпин. Забытые страницы творческой биографии:
«…для сцены Кавказом рождён».....5
N. Mescheryakova. F. I. Chaliapin. Forgotten Pages of Creative Biography:
"... born at the Caucasus for the stage"

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Т. Смирнова. Уильям Лоуз: фигура музыканта в зеркале
английской истории XVII века.....11
T. Smirnova. The Person of William Lawes
in the Mirror of the English History of the Seventeenth Century

Т. Франтова. Латентный канон (реальные и виртуальные формы бытования).....17
T. Frantova. Latent Canon (Real and Virtual Forms)

Е. Лобзакова. Древнерусская культовая монодия в пространстве отечественной
музыкальной культуры: о двух подходах к изучению.....26
E. Lobzakova. Ancient Russian Cult Monody in the Space of Russian Musical Culture:
Two Approaches to Studying

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

Е. Калошина. Философско-символические аспекты драматургии
мифологического театра Вагнера…….....32
G. Kaloshina. Philosophical and Symbolic Aspects of Dramaturgy
in Wagner`s Mythological Theatre

О. Шаповал. Сценический текст «Летучего голландца» Р. Вагнера
в условиях режиссёрского оперного театра.....39
O. Shapoval. The Stage Text of 'The Flying Dutchman' by R. Wagner
in the Directed Opera Theatre

А. Наумов. «Тяжёлая, подавляющая пышность». «Мольер» Московского
Художественного театра в жизни и творчестве Р. М. Глиэра.....45
A. Naumov. 'Heavy and Overwhelming Luxury'. The Play 'Moliere'
of the Moscow Art Theatre in Life and Work of R. Glière

Е. Андрущенко. Отечественная опера конца XX века в диалогах с мюзиклом:
«Золотой телёнок» Т. Хренникова.....52

E. Andruschenko. Our Native Opera at the Close of the 20th Century in Its Dialogues with Musical: «A Golden Calf» by T. Khrennikov

А. Крылова. Музыкальный театр в свете развиия технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы.....59
A. Krylova. Music Theatre in the Light of Technology Development: to the Question of Genre Features of Radio Opera

А. Шорникова. Жанр камерной оперы в трактовке М. Наймана или история человека, который принял жену за шляпу.....67
A. Shornikova. M. Nyman`s Chamber Opera or the Story of the Man Who Mistook His Wife for a Hat

Е. Кисеева, Л. Еприкян. Трактовка оперного жанра в творчестве Ф. Гласса (на примере оперы «Сатьяграха»).....73
E. Kiseeva, L. Yeprikyan. The Interpretation of the Opera Genre in the Creativity of F. Glass (On the Example of Opera «Satyagrakh»)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

З. Алиева. Соната для скрипки и фортепиано С. Франка: пути постижения (о художественно-концептуальных основах исполнительской интерпретации).....80
Z. Alieva. Sonata for Violin and Piano by C. Franck: The Ways of Comprehension (About Artistic-Conceptual Foundations of Performing Interpretation)

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

С. Нестеров. Жанровые и стилевые взаимодействия в сонате Э. Денисова для скрипки соло.....85
S. Nesterov. Genre and Style Interactions in E. Denisov`s Sonata for Solo Violin

В. Чувилкин. О природе темы джазовой фуги 90
V. Chuvilkin. About the Nature of the Musical Theme of the Jazz Fugue

Р. Потапкина. Криптофония: история и современность 96
R. Potapkina. Musical Cryptography: History and Contemporaneity

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

М. Фуксман. Задачи, содержание и формы работы с иностранными студентами-стажёрами в классе композиции.....105
M. Fuksman. Problems, Content and Forms of Work with Foreign Students-Trainees in the Class of Music Composition

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

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

Ф. И. ШАЛЯПИН. ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ: «…ДЛЯ СЦЕНЫ КАВКАЗОМ РОЖДЁН»

С самых ранних лет оказавшись во власти одного из сложнейших синтетических искусств – оперного, Ф. И. Шаляпин был постоянно занят разрешением трудной проблемы: поиском оптимального соотношения главных составляющих профессии оперного артиста – вокальной и драматической. Не случайно эта же проблема оказывалась в центре внимания тех, кто писал о нём. Рецензии на летние гастроли великого певца-актера в кисловодском Курзале, опубликованные в «Сезонном листке Кавказских Минеральных вод» в июле-августе 1899-го, являются в этом отношении в высшей степени типичным явлением, притом совершенно не изученным.

В других известных публикациях и иных документах интересующие нас фрагменты творческой судьбы Шаляпина, как правило, вообще не упоминаются. И даже в таких ценных автобиографических источниках корифея мировой сцены, как оставленные им в наследство потомкам «Маска и душа» и «Страницы мой жизни», его гастрольный след в Кисловодске летом 1899-го никак не отмечен. В хронографе, весьма тщательно и подробно составленном Ю. Ф. Котляровым, этот краткий по времени, но ёмкий по содержанию фрагмент сценической жизни артиста объединён с одесскими гастролями и обозначен лаконичной строкой: «*Июль–август.* Гастролирует в Николаеве и Кисловодске». Но если сам приезд Шаляпина в Одессу отражён весьма эмоционально в его собственной переписке, а его последующие выступления на театральной сцене этого «красивенького города» расписаны в хронологическом порядке с чётким представлением гастрольных спектаклей, то единственным документом, сохранившим память о кисловодских гастролях, остаётся местная пресса. Весьма важно, что она привлекла к себе внимание самого Шаляпина, и красноречивым свидетельством этого факта служит обращённое к молодому артисту письмо В. В. Стасова, провозгласившего себя «вечным поклонником и обожателем» молодого гения. Не теряя из вида траекторию творческого полёта молодого певца, маститый критик с удовлетворением констатирует: «…С великой радостью и восхищением слежу я за вашими успехами и торжествами как на *Кавказе*, так и в *Москве* (курсив автора. – Н. М.), причём искренне благодарю Вас за газеты, присланные мне с Кавказа еще в конце лета» [4, с. 374].

К сожалению, комментарий к данному посланию предельно краток: он не содержит названий постановок с участием Шаляпина и не проясняет содержательной стороны событий. Однако из приведённого текста ясно, что сам Шаляпин, который, по мнению современников, «был честолюбив», «очень ревниво прислушивался к голосу печати» [2, с. 472], явно придавал значение критическим откликам на выступления в Курзале и даже посчитал их достойными того, чтобы ознакомить с ними «музыкального критика всея Руси», коим и являлся в ту пору Стасов. К тому же, воззрения самого Владимира Васильевича на природу дарования молодого самородка явно перекликались с суждениями и оценками кисловодских рецензентов, озабоченных балансом между двумя дарованиями начинающего артиста – певческим и сценическим. «…Если бы какие-то экстраординарные, неожиданные, непредвиденные обстоятельства стали Вам *поперёк*, Вам бы стоило только променять одну сцену на другую, и из *певца* превратиться просто в *трагического актёра* — Вы бы остались крупною, прекрупною величиною и, может быть, пошли бы и ещё выше!!» [5, с. 371]. За словами этого признания Стасова в любви к театральному гению стоит попытка соотнести две стороны призвания певца-актера. И отсюда протягивается нить к высказыванию рецензента, нетривиально оценившего кисловодский бенефис

выдающегося артиста. «Может, кому покажется странным, что, говоря о певце, мы все время разбираем актёра. С г. Шаляпиным иначе невозможно. Несмотря на его замечательный по силе и красоте голос, он всё-таки привлекает к себе внимание прежде всего игрой. Нам думается, что его рано или поздно потянет к драме. Мы ничего не потеряем от этого: тем больше простора для сценического таланта» [6, с. 354].

Автор приведённого суждения во многом традиционно отреагировал на достижения молодого артиста: он открыто разделял точку зрения критиков и деятелей театра, которые, подобно Ю. М. Юрьеву, «…считали, что Шаляпин родился великим трагическим актером» [2, с. 472]. Но были и те, кто решительно отвергал его исключительную приверженность драме. «Нет! Тысячу раз нет! – запальчиво восклицал Ю. С. Левик, убеждённый в том, что на драматической сцене бесстрашный враг оперной рутины смог бы доказать свою неповторимость, «но Шаляпиным, то есть артистом, намного превысившим все то, что театральное исполнительство знало и знает до и после него, Шаляпин не стал бы и, очевидно, не рассчитывал стать» [2, с. 472]. Свою уверенность оперный певец и историк театра подкреплял весомыми аргументами. «…Пение, стихия русской народной песни воспитала его и пронизала всё его существо. <…> Его гений был, если можно так выразиться, в его «голосовой душе», в его голосовых тембрах… <…> Все вопросы его художественного бытия решались его певческим голосом» [2, с. 473].

Заметим, что публикации «Сезонного листка» оказались сродни другим рецензиям, посвящённым Шаляпину, в которых, по мнению Левика, «… почти нет детальных разборов ни самого его голоса, ни метода (или школы), которым он был обработан» [2, с. 473], поскольку «первейшее оружие певца – его голос как таковой» – авторы с удивительным единодушием склонны были рассматривать не как физиологическое явление и счастливую «случайность природы», а как «*художественный феномен*» (курсив автора. – Н. М.) [2, с. 474].

Кисловодская летопись Шаляпина вновь убеждает в том, что совершенствуя «пение, мимику и жест», артист добивался не «простой синхронности», а «совершенного внутреннего контакта» [2, с. 476] всех своих «природных даров». Именно эта редко достигаемая другими певцами художественная координация и позволила Шаляпину блистать в необычных условиях номинального бенефиса в форме сборного спектакля, объединившего фрагменты разных постановок – сложного сплава концерта и спектакля. Универсальность освоенных им навыков и форм артист и передаст как эстафету своим творческим наследникам.

Итак, рецензии на гастрольные выступления Шаляпина в Курзале, состоявшиеся в июле и августе 1899-го, затрагивают важнейшие теоретические и практические аспекты оперного исполнительства, синтетического по своей природе, а потому сохраняют актуальность и для дней сегодняшних, когда в жестокой конкурентной борьбе современным оперным артистам приходится отстаивать свою состоятельность и в вокальном и в сценическом плане.

Кроме того, эти же газетные материалы позволяют уточнить и скорректировать представления о динамике художественного развития артиста: в них кисловодские гастроли предстают блистательной кодой, завершающей важнейший этап профессионального роста, непосредственно связанный с Частной оперой С. И. Мамонтова, и одновременно с этим выступают в роли многообещающей увертюры к следующему периоду, неотделимому от пребывания Шаляпина на сцене Большого театра.

Подчеркнём, что в каждой из рецензий на спектакли, проходившие в Курзале с участием Шаляпина летом 1899-го, заметны «кадансирующие» обороты – звучат итоговые выводы. Так, в связи с триумфальным выходом Шаляпина в опере «Фауст» у очевидцев складывается четкое представление о том, что смелый ниспровергатель шаблонов играет Мефистофеля «не по либретто к опере Гуно», а «по Гёте и Антокольскому». И перед зрителем является «умный, серьёзный Сатана», подвергающий человечество ироническому осмеянию. Впрочем, проницательный рецензент вполне допускал, что «правоверных меломанов старой школы» может даже раздражать с непривычки явное превосходство «умного черта Гёте» над «глупым бесёнком Гуно». Здесь речь заходит не только о низвержении актёром-новатором обветшалых традиций, но ещё и о коренной смене ценностной шкалы. Шаляпин создаёт тот эталон, который послужит новым мерилом и публике и критике. «Старые традиции оперы, живым воплощением которых являлся Мазини, обладавший дивным голосом, отжили свое время. Одного пения нам мало; публика стала требовательнее и хорошую игру певца ценит так же, как и его пение» [1, с. 261].

Однако основной пафос той финальной коды, роль которой сыграла в творчестве певца его кавказская гастроль, сводился к тому, что работа Шаляпина в антрепризе Мамонтова привела к рождению большого артиста, к обретению им нового качества. «Ещё за два-три года до поступления в Большой театр (1899) Шаляпин был ”одним из многих“, маленьким, неизвестным артистом», – во всеуслышание, со страниц столичной прессы, заявлял Ю. Д. Энгель. – На наших глазах в Частной

опере создавалась его слава» [8, с. 125]. К тому же критик отразил динамическую закономерность, которая с момента перехода Шаляпина на императорскую сцену, сменилась своей противоположностью. Если в процессе его деятельности в частной антрепризе, где молодой актёр «творил с избытком», «…в атмосфере беспрерывного творчества внутренний рост артиста опережал рост его славы», то с переходом его на казённую сцену, несмотря на то, что «Большой театр, конечно, более видное и для масс более внушительное место, чем частный», «слава г. Шаляпина возросла до небывалых масштабов, но… рост её стал опережать рост самого артиста» [8, с. 125]. Объяснение этому автор находит в том, что на подмостках Большого Шаляпин занялся «повторением задов», «но и независимо от репертуара, – искренне сокрушался рецензент, – Большой театр давит своей косностью…» [8, с. 126]. Слова критика звучат предостережением: «чем крупнее талант, тем заметнее топтание на месте превращается у него в невольное движение назад» [7, с. 186]. Что же делать? Постоянно, – рекомендует Энгель, – и «всесторонне „упражняться в творчестве“» [7, с. 186]. Высказывания Энгеля здесь уместно сравнить с суждениями М. О. Янковского, особенно вдумчивыми и осторожными, когда ему, впервые осуществившему важную задачу периодизации творчества артиста, приходилось сравнивать разные стадии развития таланта оперного гения. «Значительность „мамонтовского этапа“ в жизни и творчестве Шаляпина» [10, с. 73] Янковский объясняет изменениями в представлениях его современников «о сущности актёрского мастерства в оперном жанре» [10, с. 159], органично связывает его с накоплением сценических навыков, с «безграничным расширением репертуара» артиста, с набором творческой высоты. И этот период закономерно сменился у Шаляпина на гребне 1899-го другим – отмеченным зрелостью и аналитической направленностью «периодом пересмотра и отбора деталей» [10, с. 143], когда артист переживал процесс взросления и подчинился стремлению «*сознательно* (курсив автора. – Н. М.) разобраться в усвоенном, отобрать для себя из множества нагромождённых впечатлений только то, что он мог признать лично своим» [10, с. 141]. Эта новая эра Большого принесла Шаляпину мировую славу «гастролёра особого, невиданного типа» [10, с. 144]. Называя его так, Янковский говорит об особом уровне профессиональной зрелости артиста, который концентрирует в себе самом новое сценическое пространство с его новаторской эстетикой. При этом исследователю удается установить естественную преемственность между двумя периодами творчества Шаляпина. «Девятнадцать партий за три года работы в Мамонтовском театре, – восхищенно восклицает он, – это труд титана! Он продолжается в отобранных "гастрольных" партиях» [10, с. 144].

Однако и в этой наиболее полной и объективной картине творческого роста Шаляпина по-прежнему отсутствует интересующий нас фрагмент его биографии, безусловно сыгравший важную роль связующей части между двумя значимыми эпизодами в «музыкальной форме» его судьбы. Но только соединительной миссией не ограничивается историческое значение выступлений певца-актёра на сцене Курзала в июле-августе 1899-го.

На сей раз и зрителям, и самому артисту предстояло стать участниками художественного эксперимента – опробовать на себе небывалую форму художественной коммуникации, представленную Шаляпиным в Кисловодске 19 августа 1899 года. В этот вечер, именуемый в газете весьма просто и завуалированно «гастрольным», артист вписал неожиданную страницу в российскую историю оперных бенефисов. К тому же, уже в наши дни разнообразная практика проведения различных бенефисных акций, итоговых концертов, венчающих оперный сезон, заявленных в афишах бенефисов-спектаклей, имеющих большие расхождения с прежними театральными традициями, не позволяет этой истории принять застывшие очертания.

Заметим, что впервые в качестве бенефицианта перед своими современниками Шаляпин предстал несколькими месяцами раньше, все в том же памятном 1899-м – в день своего 26-летия. Вот как рассказал об этом очевидец происходящего – племянник легендарного антрепренёра П. Н. Мамонтов: «Последним спектаклем сезона 1898/99 года был бенефис Шаляпина, состоявшийся 13 февраля. Савва Иванович не поощрял в своей Частной опере систему бенефисов вообще, а номинальных в особенности. Скрыв свои переговоры с Большим театром, Шаляпин уговорил его дать ему номинальный бенефис как наградной за три года службы в Частной опере. Савва Иванович согласился и, чтобы усилить художественный интерес этого "праздника" своего питомца, предложил ему дать сборный спектакль. После обсуждения было решено, что пойдёт целиком "Моцарт и Сальери", сцены из "Бориса Годунова", в которых бенефициант споёт Бориса и Варлаама. Савва Иванович остановился на этом выборе, уверенный, что выступление Шаляпина в этих трёх совершенно различных по своему характеру партиях произведёт на публику потрясающее впечатление, в чём он, как всегда, не ошибся. Действительно, этот спектакль вспоминается как исключительное событие» [3, с. 128].

Однако не просто исключительным, а ошеломляющим явлением стал второй бенефис арти-

ста, который по времени совпал с его кисловодскими гастролями и масштабами своими намного превзошёл первую попытку. И единственным, по сути – уникальным документом, запечатлевшим этот незабываемый «гастрольный вечер», явился «Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод». «Театральные впечатления» – так называлась постоянная рубрика этой еженедельной газеты, издававшейся в промежутке между 1894-м и 1901-м годами, в период сезонов. В обзоре, включённом в рубрику, сообщается о том, что Шаляпин 19-го августа «выступил в четырёх ролях из четырёх опер» [6, с. 352]. А вот как корреспондент «Листка» оценивает этот беспрецедентный акт творческой расточительности бенефицианта. «Если бы существовал способ измерения силы, расходуемой артистом, то расход Шаляпина в этот вечер составил бы колоссальную цифру, в которую трудно было бы поверить» [6, с. 352]. Однако автор публикации не впадает в эйфорию, а углубляется в серьёзный анализ театрального феномена. «Пропеть пять актов из разных опер это для молодого сильного голоса ещё не особенно трудно, но ведь г. Шаляпин не только поёт, он живёт на сцене, а пережить, перечувствовать и изобразить в живом образе в один вечер, в течение трёх-четырёх часов Ивана Грозного, Мефистофеля, Мельника и царя Бориса, для этого нужно обладать необыкновенными силами» [6, с. 353], злоупотреблять которыми он явно не советует своему герою. Таким образом, невзирая на то, что «свою трудную задачу г. Шаляпин выполнил блистательно», автор рецензии не может не признать предпринятый эксперимент достаточно рискованным по отношению к самому артисту. «Но и со стороны публики можно протестовать против такой быстроты смены впечатлений», – характеризуя непривычную для зрителей художественно-коммуникативную ситуацию, рецензент стремится избежать пристрастности и достичь возможной объективности. «…Не хорошо, – продолжает он, – если сам артист ошеломит нас своими быстрыми метаморфозами, которые в конце концов притупляют впечатлительность» [там же]. Как видим, автор статьи далёк от безоговорочного приятия экспериментальных поисков певца-актера. И это несмотря на то, что в целом картина бенефиса, легко и лаконично начертанная его мастерским пером, предстаёт убедительной и гармоничной. Её, с учётом эксклюзивности исторических материалов, мы представляем в достаточно развёрнутом виде. «Самое сильное впечатление он [Шаляпин] произвёл в Мефистофеле, который у него отличается наибольшей законченностью. Тонко и красиво, именно красиво, изобразил он Грозного в "Псковитянке", может быть, даже слишком красиво для царя Ивана. Артист смягчает кровавый, злобный образ Грозного <…> Второй акт "Бориса Годунова" шёл последним и, несмотря на это, г. Шаляпин провёл эту крайне трудную сцену с замечательной силой и тонким пониманием психологии царя Бориса» [6, с. 353].

И всё же истинная ценность этих исторических свидетельств состоит не в констатации фактов и событий, случайно выпавших из хронологической обоймы, а в определении сущности оперной реформы Шаляпина, отразившейся в зрительском сознании. «В опере публика обыкновенно только слушает и смотрит, но редко думает: г. Шаляпин заставляет её ещё и думать. Впечатления, испытываемые от исполнения им своих партий, гораздо сложнее, глубже тех, какие публика обыкновенно выносит после оперного спектакля» [6, с. 352].

Именно такая оценка новаторского прорыва артиста в художественно-коммуникативную сферу и поиска новых концертно-сценических форм чрезвычайно важна для современных последователей гениального артиста: целью и смыслом их театральной деятельности становится отныне стремление к активному воздействию на восприятие публики, апелляция к её интеллектуальным возможностям, необходимость выстраивать диалог со зрителем. Не в этом ли и заключён исторический завет бессмертного Шаляпина новым поколениям поющих актёров?

ЛИТЕРАТУРА

1. *К.* Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 13 (25 июля). С. 261–262.

2. *Левик С.* Записки оперного певца. Изд. 2-е, перераб. М.: Искусство, 1962. 780 с.

3. *Мамонтов П.* Шаляпин и Мамонтов // Ф. И. Шаляпин: Материалы к биографии. В 3-х т. Ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 2: Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 111–128.

4. Стасов В. В. – Ф. И. Шаляпину. 29 октября 1899 г. // Ф. И. Шаляпин: Материалы к биографии. В 3-х т. Ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 1: Литературное наследство. Письма. С. 374.

5. Стасов В. В. – Ф. И. Шаляпину. 5 декабря 1898 г. // Ф. И. Шаляпин: Материалы к биографии. В 3-х т. Ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 1: Литературное наследство. Письма. С. 371–372.

6. Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 17 (1 августа). С. 352–355.

7. *Энгель Ю.* Бенефис Ф. Шаляпина // Ю. Д. Энгель. Глазами современника. М.: Советский композитор, 1971. С. 185–187.

8. *Энгель Ю.* «Демон» Рубинштейна (Большой театр. Бенефис г. Шаляпина) // Ю. Д. Энгель. Глазами современника. М.: Советский композитор, 1971. С. 125–130.

9. *Юрьев Ю.* Ф. И. Шаляпин // Ф. И. Шаляпин: Материалы к биографии. В 3-х т. Ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 2: Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 99–111.

10. *Янковский М.* Шаляпин и русская оперная культура. Л.–М.: Искусство, 1947. С. 223.

REFERENCES

1. *K.* Teatralnye vpechatleniya [Theatrical Impressions] // Sezonnyj listok Kavkazskix Mineralnyx Vod [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 13 (July 25). P. 261–262.

2. *Levik S.* Zapiski opernogo pevca [Notes of an opera singer]. izd. vtoroe, pererab. Moscow: Iskusstvo Press, 1962. 780 p.

3. *Mamontov P.* Shalyapin i Mamontov [Chaliapin and Mamontov] F. Shalyapin: Materialy k biografii [F. Chaliapin: Materials to the Biography]. In 3 vol. / Ed. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo Press, 1977. Vol. 2: Vospominaniya o F. I. Shalyapine. [Memories about F. I. Chaliapin]. P. 111–128.

4. Stasov V. V. – F. I. Shalyapinu. 29 oktyabrya 1899 g. [Stasov V. V. – F. I. Shalyapin. October 29, 1899] // F. Shalyapin: Materialy k biografii [F. Chaliapin: Materials to the Biography]. In 3 vol. / Ed. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. P. 374.

5. Stasov V. V. – F. I. Shalyapinu. 5 dekabrya 1899 g. [Stasov V. V. – F. I. Shalyapin. December 5, 1898] // F. Shalyapin: Materialy k biografii [F. Chaliapin: Materials to the Biography]. In 3 vol. / Ed. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. P. 371–372.

6. Teatral'nye vpechatleniia [Theatrical Impressions] // Sezonnyj listok Kavkazskikh Mineral'nykh Vod [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 17 (August 1). P. 352–355

7. *Engel Yu.* Benefis F. Shalyapina [Benefis of F. Chaliapin] // Yu. D. Engel Glazami sovremennika: izbrannye stat'i o russkoj muzyke (1898–1918) [Ju. D. Engel With the Eyes of a Contemporary: featured articles about Russian music (1898–1918)]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1971. P. 185–187.

8. *Engel Yu.* «Demon» Rubinshtejna (Bolshoj teatr. Benefis g. Shalyapina) ['The Demon' by Rubinstein (The Bolshoy Theatre: The Benefit Performance of Mr. Chaliapin] // Yu. D. Engel. Glazami sovremennika: izbrannye stat'i o russkoj muzyke (1898–1918) [Ju. D. Engel. With the Eyes of a contemporary: featured articles about Russian music (1898–1918)]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1971. P. 125–130.

9. *Yurev Yu.* F. I. Shalyapin [F. I. Chaliapin] // F. Shalyapin: Materialy k biografii [F. Chaliapin: Materials to the Biography]. In 3 vol. / Ed. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo Press, 1977. Vol. 2: Vospominaniya o F. I. Shalyapine [Memories about F. I. Chaliapin]. P. 99–111.

10. *Yankovskij M.* Shalyapin i russkaya opernaya kultura [Chaliapin and the Russian opera culture]. Leningrad-Moscow: Iskusstvo Press, 1947. P. 223.

Ф. И. ШАЛЯПИН. ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ: «…ДЛЯ СЦЕНЫ КАВКАЗОМ РОЖДЁН»

Автором впервые предпринята попытка вызволить из небытия неизвестные факты творческой биографии легендарного Шаляпина: они связаны с летними гастролями артиста, проходившими в 1899 году в Кисловодске, в отстроенном всего тремя годами раньше великолепном Курзале, сцена которого на протяжении курортного сезона становилась прямым продолжением императорских подмостков, притягивая к себе лучшие творческие силы и объединяя обширную зрительскую аудиторию, представлявшую не горстку столичных эстетов, а весьма многочисленную армию российских меломанов, съезжавшихся «на воды» из разных уголков страны. Именно ей – достаточно требовательной и чрезвычайно разномастной публике – артист демонстрировал самые яркие бриллианты своей театральной короны – в отдельных спектаклях и в том сборном номинальном бенефисе, который состоялся 19 августа 1899 года. В течение всего лишь одного «гастрольного вечера», – как был он заявлен в местной прессе, – артист пережил несколько перевоплощений, являясь в обличье оперных персонажей, ставших в его репертуаре коронными, включая Мельника из

«Русалки», Бориса Годунова из одноименного шедевра, Мефистофеля из «Фауста» и Ивана Грозного из «Псковитянки». Выступив в четырёх ролях из четырёх опер, великий певец-актёр поразил зрителей быстротой художественных метаморфоз и, по сути, включил их в свой мощный эксперимент, обернувшийся для них экзаменом на эмоциональную отзывчивость и интеллектуальную активность. Рецензентам скромного информационного издания – газеты «Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод» – удалось заметить коренное преображение театральной публики: отныне оперное искусство не только будоражило её слух и притягивало взгляд, но и рождало вдумчивое отношение к себе. На основе единения своих многообразных талантов и удивительной координации вокальных и сценических навыков Шаляпин проложил дорогу своим последователям, вдохновив на поиск новых художественно-коммуникативных форм, без которых современный музыкальный театр не существует.

Ключевые слова: Шаляпин, певец-актёр, театр, публика, сцена, номинальный бенефис, сборный спектакль, Курзал.

F. I. CHALIAPIN. FORGOTTEN PAGES OF CREATIVE BIOGRAPHY: «... BORN AT THE CAUCASUS FOR THE STAGE»

The author was the first who attempted to extract from the nothingness the unknown facts of the creative biography of the legendary Chaliapin: they are connected with the summer tour of the artist, which took place in Kislovodsk in 1899, in the magnificent Kurzal built just three years earlier, the stage of which during the holiday season became a direct continuation of the Emperor theatre stage, attracting to itself the best creative forces and uniting an extensive audience that represented not a handful of metropolitan aesthetes, but a very large Russian army music lovers, who came "to the waters" from different parts of the country. It was to her – quite demanding and extremely dissimilar to the public – the artist showed the brightest diamonds of his theatrical crown – in separate performances and in that collective nominal benefit, which took place on August 19, 1899. During only one "tour evening" – as he was declared in the local press – the artist experienced several reincarnations, being in the guise of operatic characters who became his repertoire of the crown, including Miller from "The Mermaid", Boris Godunov from the eponymous masterpiece, Mephistopheles from "Faust" and Ivan the Terrible from "Pskovityanka." Acting in four roles from four operas, the great singer-actor impressed viewers with the speed of artistic metamorphosis and, in fact, included them in his powerful experiment, which turned for them an exam for emotional responsiveness and intellectual activity. The reviewers of the modest information publication – the newspaper "Seasonal leaf of the Caucasian Mineral Waters" – managed to notice the radical transformation of the theatrical public: henceforth the opera art not only excited the rumor and attracted the eye, but also gave thoughtful attitude to itself. Based on the unification of his diverse talents and amazing coordination of vocal and scenic skills, Chaliapin paved the way for his followers, inspiring them to search for new artistic and communicative forms, without which the modern musical theater does not exist

Keywords: Chaliapin, singer-actor, nominal benefit, assembly play, Kursal.

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

Natalya A. Mescheryakova
PhD in Musicology
Associate Professor of Music History Department
Acting Professor of Solo Singing Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: natali863@bk.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Т. В. СМИРНОВА
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки

УИЛЬЯМ ЛОУЗ: ФИГУРА МУЗЫКАНТА В ЗЕРКАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ XVII ВЕКА

XVII век в истории английской музыки непременно ассоциируется с художественными достижениями мастеров двух поколений, отдалённых временной дистанцией в несколько десятилетий. Главными фигурами рубежа XVI–XVII столетий признаны «елизаветинцы» У. Бёрд и Т. Морли, оставившие после себя богатое наследие, имеющее принципиальное значение для оценки музыкальных явлений в Англии на пике её «золотого века». Влияния Бёрда и Морли чувствуются в музыке их младших современников – Дж. Булла, О. Гиббонса, А. Феррабоско-младшего, Дж. Копрарио, поддерживающих и инерционно развивающих художественные тенденции «величественного века» Елизаветы I Тюдор во времена её шотландского преемника Якова I Стюарта.

Лидирующие позиции в последней четверти XVII века занял Г. Пёрселл. Творчество крупнейшего английского композитора принято рассматривать в обстановке Реставрации при Карле II, взявшем курс на восстановление придворной культуры после её упадка в период Гражданской войны и Республики, краткосрочного правления его младшего брата короля Якова II, пренебрёгшего англиканской Королевской капеллой ввиду личных устремлений к католицизму, и Славной революции с восшествием на престол Вильгельма Оранского, при котором двор вновь перестаёт быть важным музыкальным центром, каким был при Стюартах.

Период с середины 20-х до конца 40-х гг. XVII века – один из наиболее противоречивых в истории страны – всё еще остаётся в тени отмеченных мощным подъёмом этапов развития английского музыкального искусства, по крайней мере, в российском музыковедении.

Англия времён правления Карла I Стюарта достаточно изучена историками; её атмосфера воссоздана в романах XIX века (В. Скотта, М. Рида, А. Дюма) и не менее ярко передана песенной поэзией кавалеров XVII века, также небезызвестной российскому читателю.

Признание молодому королю, на первых порах, во многом обеспечили «привлекательная внешность, изящные манеры … и склонность к искусству, в особенности к живописи» [2, с. 82]. При Карле I в английской столице успели побывать выдающиеся художники Г. ван Хонтхорст и П. Рубенс, а для А. ван Дейка Англия и вовсе стала второй родиной. Создатель официального парадного портрета (именно так определяют историческую роль ван Дейка в изобразительном искусстве) не только отразил в своих работах особенности воцарившейся при дворе модели поведения с «возведённой … в достоинство чувственностью, … изощрённой элегантностью» (цит. по: [1, с. 18]) и отшлифованным до уровня высокого искусства церемониалом, но и, в определённой мере, посодействовал тому, что «англичане стали сами себя изображать по методу» [4, с. 186] прославленного художника.

В живописной коллекции Оксфордского университета примечателен парадный портрет молодого человека кисти неизвестного мастера, также украсивший обложку относительно недавно изданной монографии Дж. Каннингема [5]. Этот портрет, известный по ряду копий, породивший множество вопросов, оставшихся без ответов, передаёт аристократический образ английского кавалера, изображённого в полный рост, опирающегося на трость – атрибут придворного этикета, и облачённого по моде XVII века в широкополую шляпу и плащ чёрного цвета с контрастирующим белым атласным воротником, расцвеченным цветочно-растительными мотивами. Человека из королевской свиты в нём выдают и ниспадающие до плеч локоны в отличие от коротко остриженных пуритан, по-

лучивших от роялистов еще в преддверии Гражданской войны презрительное прозвище «круглоголовые». Несмотря на загадочное появление этого портрета, ввиду отсутствия подобных изображений других английских композиторов эпохи «ранних Стюартов», принято считать, что на нём запечатлён **Уильям Лоуз** (1602–1645) – придворный музыкант и фаворит Карла I[1].

Дошедшим до нас, пусть и фрагментарным, сведениям о Лоузе, мы во многом обязаны Т. Фуллеру, создателю масштабного труда о выдающихся людях Англии. В статье, посвящённой Уильяму, написано, что он был сыном Томаса Лоуза, *vicar choral*[2] в церкви Солсбери и родился близ этого города [6, p. 336]. Будущий композитор обучался в *free school* и пел в церковном хоре до тех пор, пока не попал, благодаря своему таланту, в круг английской аристократии. Сначала Уильям оказался в замке Эдуарда Сеймура, графа Хартфорда, слывшего почитателем искусств, и взявшего юношу, с согласия его отца, к себе на воспитание. Здесь Уильям и продолжил обучение музыке под руководством прогрессивного английского мастера Копрарио, являющегося также музыкальным наставником принца Карла. Царившая в доме Сеймура художественная атмосфера приватного музицирования и связала, по-видимому, тесной дружбой близких по возрасту, с разницей в два года, Карла, тогда еще наследника английского престола, и Уильяма. Лишь спустя десять лет после коронации Карл I удостоил Лоуза официального назначения на должность придворного музыканта в группу *For y Lutes and voices* [7, p. xiii], играющую в личных покоях короля. Обстоятельства жизни Лоуза до момента его появления при дворе остаются не известными. Ясно то, что к началу королевской службы Уильям успел зарекомендовать себя в качестве яркого исполнителя и композитора.

Музыка Лоуза в Англии звучала повсеместно: в *Chapel Royal*, в лондонских театрах *Blackfriars* и *Cockpit-in-Court*, в домах влиятельных особ и богатых джентри, сопровождала официальные мероприятия и была частью светского времяпровождения. И пусть сегодня имя Лоуза не столь известно, как имена его блистательных итальянских современников – К. Монтеверди или Б. Марини, в английском музыковедении ему дана высокая оценка. Исследователи называют Лоуза «главным» в ряду соотечественников – С. Айвза, Ч. Колмана, Дж. Уилсона, а его музыку – эталонным выражением тонкого художественного аристократического вкуса.

Несмотря на влиятельное покровительство, прижизненных изданий произведений Уильяма так и не появилось. Его наследие, сохранившееся, в основном, в рукописях, сегодня насчитывает свыше 600 композиций [Ibid.], и, в целом, репрезентирует жанровую систему английской музыки XVII века, преемственную национальным традициям Высокого Ренессанса. Театральные работы Лоуза, появившиеся в сотрудничестве с другими известными английскими композиторами (братом Генри, другом С. Айвзом) и драматургами (Дж. Ширли, Б. Джонсоном, У. Давенантом) представлены придворной маской и драматической пьесой с музыкой.

Внушительную по количеству сочинений часть наследия Лоуза, не имевшего официальной должности церковного музыканта и не состоявшего в штате Королевской капеллы, образуют антемы и псалмы. Вербальными источниками духовных сочинений Лоуз избирает востребованные в англиканских кругах тексты, в том числе из Псалтыри М. Ковердейла, метрической версии псалмов Т. Стернхолда и Дж. Хопкинса, библейских парафраз Дж. Сэндиса. Музыкально-стилистические особенности духовных композиций Лоуза, согласно изысканиям зарубежных исследователей, определяются, с одной стороны, их связями с позднеренессансной полифонией, с другой – отражением в них прогрессивного для Нового времени *stile concertante*. Кроме того, музыковеды обращают внимание на непопулярный в англиканских придворно-аристократических кругах Карла I, но остроактуальный среди пуритан стиль созданных в Йорке или в Оксфорде (сюда в начале войны был перенесен двор Карла I) псалмов, с ремаркой *to common tunes* в рукописи [10]. Их отличает чередование *Verse* пение солиста (или солистов) и звучащего в унисон *Chorus*, основанного на хоральных мелодиях, в сопровождении *basso continuo*. Это позволило исследователям оценить т. н. «оксфордские псалмы» Лоуза как шаг к достижению компромисса между конфликтующими сторонами – англиканами и приверженцами других пассионарных протестантских течений, усиливших своё влияние в 1640-е гг.

Инструментальная музыка Лоуза – для клавира, лютни и различных видов консорта – включает многочисленные фантазии, танцы и *In nomine*. Но именно ветвь инструментальной ансамблево-полифонической музыки признаётся в музыковедческих кругах не только самой объёмной по количеству созданных произведений, но и ярко новаторской в творчестве композитора. В английском музыковедении сложилась относительно устойчивая традиция объединения инструментальных ансамблевых пьес Лоуза в коллекции под названиями «Сонаты», «Сюиты» и «Консорты».

К сонатам, иначе, фантазиям-сюитам, относят сочинения, созданные по модели «итальяни-

зированного англичанина» Копрарио. Написанные для одной или двух скрипок, басовой виолы и органа, фантазии-сюиты образуют относительно устойчивую последовательность из фантазии, аллеманды и гальярды (или *Ayre*) и внешне воспроизводят исполнительский состав, но не жанрово-композиционный тип итальянской трио-сонаты. Одновременно, эти сочинения обнаруживают связь с увертюрой-сюитой, открывающейся «наиболее эффектной по звучанию и сложной по своему внутреннему строению из всех сюитных частей» *Ouverture à la française*, уподобляемой Ю. Бочаровым «королевской особе, за которой следует многочисленная "свита" из сравнительно небольших танцев и прочих пьес» [3, с. 13].

Звуковой облик сюит, состоящих из фантазий и танцев и не ограниченных количеством частей, связан с излюбленным англичанами пяти- или шестиголосным ансамблем виол, соединяющим редуцируемые органом две высокие, теноровую и одну или две басовые виолы. К сюитам также относят ряд композиций для двух басовых виол с независимой партией органа, и трёх *lyra-viol*.

Особое место в наследии Лоуза занимает *The Royall Consort* – собрание нескольких десятков инструментальных танцев, сгруппированных в *Setts* (или *Suite*) по шесть или семь пьес в каждом. Собрание сохранилось в двух инструментальных версиях – автора (для двух высоких, теноровой и басовой виол с *continuo*) и переписчиков (для двух скрипок, двух басовых виол и двух теорб). Однако закрепившееся за серией танцевальных пьес название «Королевский» принадлежит не Лоузу, а его современнику Сэру Питеру Лестеру, который в разгар войны, в знак протеста изменникам короля внес в нотную рукопись запись: *The Royall Consort by Will: Lawes for 4 violes with a Continued Basse*.

Другая коллекция танцев, являющая важную веху в развитии импровизационно-вариационной техники *division* и формировании инструментально-стилевых идиом, – это арфовые консорты: для скрипки, басовой виолы, теорбы и арфы. Возможно, партия арфы была рассчитана на мастерство французского исполнителя, владеющего игрой на итальянской разновидности инструмента, Жана ле Флелля, прибывшего в Лондон в свите Генриетты-Марии, супруги Карла I. Мысль о звучании в составе консорта не итальянской, а ирландской разновидности инструмента подкрепляется указанием в манускрипте одной из паван на имя известного ирландского арфиста и композитора, состоявшего на королевской службе в Лондоне, Кормака. Его музыка была использована Лоузом в качестве тематической основы собственного сочинения, выполненного в технике пародии. Однако остается неизвестным, кто после смерти Кормака в 1618 г. мог играть в Лондоне на ирландской арфе, техникой игры на которой владели тогда только ирландские или шотландские музыканты, что подчёркивало их особый элитарный статус и, одновременно, прибавляло шарма композициям, созданным для редкой разновидности инструмента.

Ансамблево-инструментальное наследие Лоуза, в целом, демонстрирует количественное преобладание танцевальных жанров. Следуя за своими старшими соотечественниками, Лоуз проявляет устойчивый интерес к аллеманде, гальярде, паване, способствует утверждению в консортном репертуаре куранты, сарабанды и мориски. Примечательно, что близкое по времени Лоузу первое издание трактата Джона Плейфорда «Английский учитель танцев» ('*The English Dancing Master*', 1651) репрезентирует несколько иной и чуть более широкий спектр распространённых в английском быту танцев, в том числе жигу, мориску, кантри, хорнпайп, гальярду, куранту, гавот и чакону. Однако руководство Плейфорда, созданное в ответ на более ранние континентальные хореографические источники и содержащее более сотни мелодий с описаниями танцевальных па, появилось в непростой для Англии период Республиканского правления во главе с Кромвелем и торжествующих пуританских взглядов на светское искусство и увеселения как занятия безнравственные. Следствием подобных умонастроений стал указ 1642 г., запрещающий открытые музыкально-драматические постановки, как, впрочем, и другие формы светского времяпрепровождения, включая масштабные празднества в Судебных Иннах с обязательными танцевальными вечерами. Вопреки этому, придерживающийся роялистских взглядов и склонный к авантюре Плейфорд издает свой труд с напоминанием о великой пользе танца для джентльмена[3].

Ярким репрезентантом творчества Лоуза является светская вокальная лирика – сольная и ансамблевая песня на слова широкого круга поэтов-современников – Б. Джонсона, Дж. Флетчера, Дж. Саклинга, Р. Геррика, Т. Кэрью, Дж. Тэтхема, Р. Лавлейса и др., причисляемых по политическим взглядам и характеру творчества к определенному кругу английских лириков – поэтов-кавалеров, занявших в годы открытого противостояния роялистов и парламентариев сторону короля. «Визитной карточкой» при жизни Лоуза стала его песня на слова Геррика *Gather ye rosebuds*. В проникнутой мыслями о быстротечности жизни и губительных для юности

годах песне улавливаются восходящие к античной лирике и типичные для придворной поэзии кавалеров мотивы *carpe diem* – «лови мгновенье», призывающие к чувственному раскрепощению и наслаждению любовью. Со временем, слова третьей строфы песни – *Прекрасны юности года / Что кровь зажгли отменно / Но время худшее всегда / Приходит на замену* (пер. А. В. Лукьянова) – наделили иносказательным смыслом. Их восприняли, с одной стороны, метафорическим выражением упаднических настроений роялистов в годы поражения, с другой – отражением жизненной кривой автора музыки популярной в аристократической среде песни. И если отразившаяся на судьбах поэтов и музыкантов Гражданская война в Англии обернулась для Геррика лишением прихода в Девоншире, то для Лоуза – гибелью. Не желая расставаться со своим фаворитом в годы мятежа, Карл I удостоил Уильяма новой должности – интенданта личной охраны его Высочества, гарантировавшей музыканту полную безопасность. Но не имевшему военной подготовки Лоузу все же пришлось участвовать в боевых действиях: роковое для короля и его войска сражение при Нейзби оказалась для музыканта последним.

Узнав о трагической смерти Уильяма, поспособствовавшей его возведению в ранг королевского «*célèbre*», Карл I приказал провести по погибшему дорогому слуге отдельную траурную церемонию. Подобных почестей обычно удостаивались монаршие особы или представители высшей аристократии. Смерть Уильяма горько оплакивал сам король, свои слёзы облекали в художественные формы поэты и музыканты, окутывая образ коллеги и друга поэтическим ореолом. Память Лоуза почтили своими элегиями музыканты: С. Айвз, Дж. Уилсон, Дж. Кобб, Дж. Хилтон и Дж. Дженкинс. Немало стихотворений посвятили Лоузу приближённые ко двору, или непосредственно не связанные с ним, но разделяющие роялистские взгляды, поэты: Р. Геррик, Дж. Тэтхем, А. Таунсенд, Р. Хит. В их стихах Лоуз предстаёт олицетворением самой Музыки, родившейся и умершей вместе с редчайшим музыкантом. Его уподобляют выдающимся древнегреческим творцам: прославившемуся игрой на кифаре сыну Зевса и любимцу Аполлона Амфиону, победителю музыкальных состязаний Терпандру, сладчайшему Орфею, способному магически воздействовать на человека при помощи слов и музыки, и даже величайшему Пифагору [9, p. ix-xi]. Между тем, в посвящённых Лоузу эпитафиях и элегиях слышны не только чувствительные отклики о талантливом музыканте, со смертью которого «земля навсегда утратила свою гармонию» [Ibid.], но и злободневные политические мотивы как ностальгические нотки по безвозвратно ускользающему лучшему, как казалось кавалерам, времени. Эти элегии Генри Лоуз включил вместе с собственными сочинениями в собрание Choice Psalmes, появившееся в Лондоне незадолго до казни короля. Издав его в знак преданности Карлу I, Г. Лоуз (в обращении к читателю) также выразил надежду на сохранение памяти о своём младшем брате, посвятившем жизнь достойному служению Его Величества.

Усиление французских и итальянских влияний в годы Реставрации, резкая критика высоко ценимых при жизни Лоуза «Королевских консортов», последовавшая со стороны Ч. Бёрни и отразившая изменения художественных вкусов XVIII века, способствовали угасанию интереса к достижениям недавнего прошлого. Вновь имя Лоуза открыто зазвучало в последнее десятилетие XIX века. Увлечённый старинным репертуаром британский музыкант и исследователь А. Долмеч в 1889 г. обнаружил в лондонских библиотеках ноты инструментальных консортных пьес английского мастера и его современников, а 1890 г. исполнил их сочинения при участии членов своей музыкальной семьи. Так был задан импульс к практическому освоению, а с середины XX века и научной рефлексии обширного творческого наследия Лоуза, глубинное постижение которого позволит приблизиться к пониманию специфики придворной музыкальной культуры Англии второй четверти XVII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вызывающему сомнения в исторической подлинности портрету Лоуза обычно противопоставляют достоверный портрет его старшего брата Генри, выполненный У. Фейторном и размещенный на фронтисписе музыкального издания 1653 г. *Ayres and Dialogues, for One, Two, and Three Voyces*.

[2] В англиканстве – профессиональные певчие, часто не имевшие духовного сана, жившие среди мирян, и способные замещать каноников во время их служебных поездок.

[3] «Искусство танца было названо древними греками орхестикой. Умение танцевать достойно похвалы и весьма кстати для молодого джентльмена, если, конечно, это уместно и учтиво. Платон, знаменитый философ, считал необходимым обучать детей танцу. Этот вид искусства ранее был в большом почете при дворах королей, ког-

да танцевали даже самые благородные рыцари своего времени! Славные и парящие движения джентльменов Судебных Иннов, венчающие их великие торжества, не оставляли без восхищения ни одного очевидца. Заниматься танцами с древних времен рекомендовали Афиней, Юлий Поллукс, Целий Родигин и другие, и многие считают, что танец подходит для отличного отдыха после серьёзного обучения и помогает тело сделать активным и сильным, а осанку – грациозной, столь необходимые и приличествующие джентльмену. Все это и подтолкнуло меня к публикации работы (зная нынешние времена и их разногласия с природой). Но, то была фиктивная и сделанная тайком печатная копия, которая если бы и была опубликована, то из-за своего низкого качества осталась бы невостребованной и воспрепятствовала бы обучению. Во избежание всего этого я оставил у себя другую превосходную копию и заручился поддержкой посвящённого в тайну друга, отважившись в следующей своей работе на мягкое порицание всех <…> джентльменов, любящих это искусство; не сомневаюсь в их доброте и прощении в знак нашей дружбы и благосклонно принимаю от них достойные похвалы» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Английские «поэты-кавалеры» XVII века / пер., сост., коммент. М. Я. Бородицкой. СПб.: Наука, 2010. 375 с.

2. *Барг М.* Кромвель и его время. М.: Учпедгиз, 1960. 244 с.

3. *Бочаров Ю.* Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка, 2013. № 4 (64). С. 11–18.

4. *Волкова П.* Мост через бездну. М.: Зебра Е, 2015. Кн. 3. 240 с.

5. *Cunningham J.* The Consort Music of William Lawes, 1602–1645. Woodbrige: The Boydell Press, 2010. xxiv+350 p.

6. *Fuller T.* The History of the Worthies of England. In 3 Vol. L.: Nuttall and Godgson, 1840. Vol. III. P. 336–337.

7. *Lefkowitz M.* Introduction // William Lawes: Select consort music // Musica Britannica. Vol. 21. L.: Stainer & Bell, 1963. P. xiii-xv.

8. *Playford J.* The English Dancing Master. L.: Thomas Harper, 1651. URL: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford_dancing_master_1651.pdf.

9. William Lawes: Collected vocal music. Part 1: Solo songs / Ed. by G. J. Callon. Middleton: A-R Edition, 2002. xxxvi+91 p.

10. William Lawes (1602–45): 12 Psalms 'to comon tunes' / Ed. by P. Gameson. York: York Early Music Press, 2002. 84 p.

REFERENCES

1. Anglijskie «poehty-kavalery» XVII veka [English "Cavalier Poets" of the Seventeenth Century] / Transl. by M. Y. Boroditskaya. St. Petersburg: Nauka Press, 2010. 375 p.

2. *Barg M.* Kromvel' i ego vremya [Cromwell and His Era]. Moscow: Uchpedgiz Press, 1960. 243 p.

3. *Bocharov Y.* Barochnaya syuita: znakomaya i neznakomaya [The Baroque Suite: Familiar and Unfamiliar] // Starinnaya muzyka [Early music]. 2013. № 4 (64). P. 11–18.

4. *Volkova P.* Most cherez bezdnu [A Bridge Across the Abyss]. Moscow.: Zebra E Press, 2015. Book 3. 240 p.

5. *Cunningham J.* The Consort Music of William Lawes, 1602–1645. Woodbrige: The Boydell Press, 2010. xxiv+350 pp.

6. *Fuller T.* The History of the Worthies of England. In 3 Vol. L.: Nuttall and Godgson, 1840. Vol. III. P. 336-337.

7. *Lefkowitz M.* Introduction // William Lawes: Select consort music // Musica Britannica. Vol. 21. L.: Stainer&Bell, 1963. P. xiii-xv.

8. *Playford J.* The English Dancing Master. L.: Thomas Harper, 1651. URL: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP324643-PMLP144608-playford_dancing_master_1651.pdf.

9. William Lawes: Collected vocal music. Part 1: Solo songs / Ed. by G. J. Callon. Middleton: A-R Edition, 2002. xxxvi+91 pp.

10. William Lawes (1602–45): 12 Psalms 'to comon tunes' / Ed. by P. Gameson. York: York Early Music Press, 2002. 84 p.

УИЛЬЯМ ЛОУЗ: ФИГУРА МУЗЫКАНТА В ЗЕРКАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИИ XVII ВЕКА

Статья посвящена одной из ключевых фигур раннего английского музыкального барокко – Уильяму Лоузу (1602–1645). Сохранившийся парадный портрет королевского фаворита, ныне красующийся на факультете музыки в Оксфорде, восторженные отклики современников о Лоузе как талантливом исполнителе и композиторе, равно как и высокая оценка его деятельности в трудах зарубежных исследователей XX–XXI веков, послужили импульсом к освоению и конкретизации представлений о жизни и творчестве музыканта малоизвестного в России. «Штрихи» к творческому портрету Лоуза и жанровая панорама его музыки, наследующая национальным позднеренессансным традициям, воссозданы в опоре на источники XVII века, результаты научных изысканий зарубежных исследователей и содержание современных нотных антологий, посвящённых английскому мастеру. Рассмотрение творческой биографии Лоуза в контексте основных историко-культурных процессов в Англии XVII века, отмеченных, в частности, противостоянием между англиканами и пуританами, роялистами и парламентариями, позволяет высветить некоторые грани культурной жизни английского королевского двора во времена Карла I Стюарта и наметить векторы для дальнейшего глубинного постижения английской музыки «допёрселловских» времен.

Ключевые слова: Уильям Лоуз, Карл I Стюарт, английская музыка XVII века, консорт, придворная культура.

THE PERSON OF WILLIAM LAWES IN THE MIRROR OF THE ENGLISH HISTORY OF THE SEVENTEENTH CENTURY

The article is devoted to William Lawes (1600 – 1645), one of the most important figures from the early English Baroque music period. A preserved ceremonial portrait of the royal favorite, paraded now at the Music department of Oxford University, the enthusiastic reviews of contemporaries about Lawes as a talented performer and composer, as well as high appreciation of his activities in the works by foreign researchers of the twentieth–twenty-first centuries all these triggered the studies of the lifetime and creativity of the musician, little-known in Russia. The «strokes» to Lawes` creative portrait and a panorama of his musical genres, inheriting national late Renaissance traditions, have been reconstructed on the base of the seventeenth century books and tractates, the results of scientific researches of foreign authors, and on the contents of modern musical collections, containing the works of the English master. Studying the creative biography of Lawes in the context of the main historical and cultural processes of the seventeenth-century England, which were marked by disagreement between Anglicans and Puritans, royalists and parliamentarians, enables us to highlight the certain aspects of the cultural life of the English Royal court at the time of Charles I of England and to outline the vectors for the further deep understanding of the pre-Purcell English music.

Keywords: William Lawes, Charles I of England, English music of the seventeenth century, consort, court culture.

Смирнова Татьяна Вячеславовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
e-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Tatyana V. Smirnova
PhD in Musicology
Associate Professor of Music History Department
Glinka Novosibirsk State Conservatory
Russia, 630099, Novosibirsk
e-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Т. В. ФРАНТОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛАТЕНТНЫЙ КАНОН (РЕАЛЬНЫЕ И ВИРТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ)

В истории европейской музыки многоголосный канон – форма неисчерпаемых возможностей и безграничных богатств выражения музыкального смысла. Слух и мышление современного музыканта, воспитанного, прежде всего на музыкальной классике, привычны к очевидной слышимости канонической имитации с четкой различимостью мелодических линий пропосты и риспосты. В этой ясной различимости канонических голосов – важнейший общепризнанный эстетический смысл канона. Однако на протяжении многих веков существования европейской композиторской музыки канон мог иметь (имеет и в современной практике) и иные способы бытования, а именно: разнопланово выраженную латентность.

Что такое «латентный канон»? В известных нам классификациях канон с таким именем не значится. Мы не предполагаем в настоящей статье развернуть детальное объяснение некой разновидности, еще не описанной в теории, назвав ее «латентным каноном». Речь пойдет о другом – о некоторых приемах многоголосного письма, в которых канон (каноническая имитация) присутствует в скрытом виде (как известно, общее значение слова «латентный» – скрытый, не проявляющий себя явным образом).

Латентность может касаться разных сторон канонической техники – распространяться на письменную фиксацию, затрагивать только звучание или относиться и к письму, и к звуковому результату. Вопрос скрытости канона (от уха, глаза) актуализировался в связи с музыкой XX века, но на самом деле он должен быть поставлен в отношении самых ранних образцов этой формы. Вообще же свойство латентности канона относится к столь разнопорядковым явлениям в истории европейской многоголосной музыки, что «уложить» их в некую классификацию с единым критерием невозможно. Кратко охарактеризуем эти феномены.

1. **Частичная фиксация канона в нотной записи:** сюда относятся все те случаи, когда нотами записан лишь один голос – пропоста канона, а способ выведения предполагаемого полного многоголосия зашифрован в «каноне-правиле», предпосланном композитором зафиксированному мелодическому голосу. Как известно, данная норма латентности канонического многоголосия получила недвусмысленное объяснение еще в «Определителе музыки» И. Тинкториса: «Canon Канон [правило] – предписание, изъявляющее волю композитора под видом некоей загадки…» (цит. по [9, с. 589])[1]. Еще одно наименование такого канона – «закрытый канон» – приписывают Г. Ф. Бонончини (“Musico pratico“, 1678 и 1688). «Закрытый канон» (”canone chiuso“) значит одноголосно нотированный канон, который предполагал наличие определенных помет для вступления риспост [15, с. 528].

Практика одноголосной фиксации канона, зародившаяся в средневековых ротах, унаследованная мастерами Ars nova (Машо), сохранялась на протяжении всего периода расцвета хоровой полифонии XV–XVI веков, получив затем оригинальное воплощение в канонах-загадках и в эмблематических канонах-надписях на портретах и в книгах эпохи барокко. Объяснение загадочных канонов стало излюбленным и изысканным интеллектуально-духовным общением между посвящёнными. И не все загадки поддавались объяснению. Например, по поводу разгадки одного из баховских канонов Й. Маттезон дал следующий комментарий в «Совершенном капельмейстере» (приведя и соответствующий нотный пример): «Насколько точно и верно разгадали канон эти расшифровщики, пусть решает сам его сочинитель, и не обвиняет меня, что-де его смысл не разгадан: чего я очень страшусь» (цит. по [15, с. 542]) (Пример 1).

«Загадочный канон», получивший полную многоголосную расшифровку, не перестаёт однако быть латентным, ведь одноголосные каноны всегда открыты для новых расшифровок, примеры чего появляются и в наше время.

2. Некоторые новые методы композиции XX века – основание возникновения латентности канонической техники на уровне звучания,

явление, широко распространённое в музыке минувшего века. Одна из типичных причин – сверхмногоголосие, объективно препятствующее ясной различимости полифонических голосов, чем и пользуются многие композиторы ради особого рода выразительности. Хрестоматийный пример – знаменитый Октет дворников в опере «Нос» Д. Шостаковича (Картина пятая. № 9. «В газетной экспедиции», финальный раздел – ц. 229–237). Каждый из восьмерых дворников, дающих объявления, диктует свой текст по складам, и делают они это одновременно. В музыке сцены строго выдержан реальный восьмиголосный канон II разряда в обращении (четыре голоса в прямом, четыре – в обратном движении). Звучит этот эпизод, как известно, отнюдь не как стройный полифонический канон, а как нелепое нагромождение звуко-слогов: все линии «разрезаны» паузами на отдельные точки. Перемешиваясь между собой, звуки-слоги создают смешную и жутковатую абсурдистскую картинку (около последних тактов в партитуре значится: «Постепенно сцена погружается во мрак»).

В музыке XX века возникли целые области, в которых латентность канонического письма становится нормой. Прежде всего, это микрополифонические каноны у Д. Лигети, А. Шнитке, Э. Денисова, Н. Мартынова, С. Слонимского, Р. Щедрина и других авторов. Название «микрополифония», как известно, предложил и объяснил Д. Лигети в связи с собственной техникой: «Возникает “неслышимая” полифония, микрополифония, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети. Иными словами: индивидуальные голоса и конфигурации этих голосов остаются за порогом восприятия» (цит по: [10, с. 42]). Совершенно реальные, согласно нотной записи многоголосные каноны как таковые не звучат (Д. Лигети. «Lontano», Реквием и т. д.). Голоса сливаются в сонорный пласт – поток (термин А. Маклыгина) той или иной конфигурации. Нерасчленимость для слуха канонического многоголосия предопределена условиями микрополифонии. Не углубляясь в подробности этой достаточно сложной техники, отметим лишь, что наличие канона в микрополифоническом письме может порождать множество тонких эффектов в области сонорики.

Другой важный метод композиции, возникший в XX веке, – серийный – тоже часто предполагает принципиальное расхождение звучания и письма, но совсем иначе, нежели микрополифоническая техника. Правда, несовпадение звучания и письма – не обязательный атрибут серийности. Например, в додекафонных сочинениях А. Шёнберга многие каноны тождественны по письму и звучанию (Сюита для фортепиано, соч. 25; Квинтет для духовых, соч. 26). Напротив, точнейшие серийные каноны в произведениях А. Веберна часто не воспринимаются на слух как канонические последования горизонтальных линий. П. Булез, сравнивая музыку А. Шёнберга и А. Веберна, отмечал: «С двенадцатитоновой техникой он [Шёнберг – Т. Ф.] устанавливает очень строгую иерархию. В своём строгом контрапункте он действительно имеет контрапункт как раньше: линия, линия, линия. Веберн тут намного искуснее, ибо вносит неопределённость. У него так много пауз и перекрещиваний, что голоса часто вообще не могут быть прослежены» (цит. по: [8, с. 310]). Действительно, звуковой облик сочинений А. Веберна иной: контрапункт множества коротких мотивов, звуковых точек, рассеянных в многомерном стереофоническом пространстве. В то же время каноническая, как и вообще полифоническая, техника многих серийных сочинений Веберна двухслойна: «Эта двухслойность сплетений ткани открывает новые богатые возможности “контрапунктирования” двух родов полифонии – серийной (полифония высот) и тематической (ритмолинеарных комплексов)» [13, с. 183]. Примерами такого рода переплетений богата, например, ткань Кантаты № 2.

Именно в связи с веберновской техникой в последние годы в теоретических работах все чаще появляется выражение «виртуальный слой композиции» (см.: [3; 5; 6]). «Серийная структура в серийной музыке, – пишет Т. Дубравская, – это внутренний, по сути, виртуальный слой композиции: то, что лежит в основе, но то, что требует аналитической реконструкции. Непосредственно воспринимаются не серийные голоса, а фактурные» [3, с. 240]. «Серийные нити», опоясывающие пуантилистические композиции Веберна, создают порою весьма густые «серийные сетки» (начиная с Симфонии, соч. 21). «В одновременном изложении бывает несколько таких нитей, вследствие чего возникают серийные каноны» [там же, с. 247].

Серийный метод композиции получил, как известно, широкое и очень разноплановое применение в творчестве многих композиторов XX века. Каноническая техника при этом также трактуется по-разному. Не умножая примеры, отметим: и виртуальные, и фактурно-тематические реальные многоголосные каноны не редкость в серийных композициях разных авторов.

3. **Некоторые особые разновидности канонической имитации** становятся причиной завуалированности канона. Иными словами,

латентность оказывается следствием особого строения канона, когда и в нотной записи, и по звучанию голоса ориентированы не на тождество (в процессе горизонтального развертывания многоголосия), а на контраст. Тождество же скрыто во внутренних связях, завуалировано порой настолько, что может быть обнаружено лишь при помощи определённых аналитических операций. В число видов данной группы могут входить каноны: контраверсионные, элизионные, ракоходные, с фигурационным или орнаментальным преобразованием риспосты и т. д. Например, ракоходные каноны разных веков, начиная с первого примера в знаменитом рондо Машо «Мой конец – моё начало, моё начало – мой конец», в большинстве своём не содержат очевидной для слуха имитационности. Приведём замечание А. П. Милки, блестяще объяснившего технику сочинения ракоходного канона на примере пьесы из «Музыкального приношения» И. С. Баха: «Как видно из приведённой схемы развёртывания (и восприятия) ракоходного канона во времени, с самого начала ни один признак не говорит о том, что перед нами – канон» [7, с. 93].

Рассмотрим подробнее контраверсионный канон. Его специфичность заключена в выведении из одной общей пропосты других голосов, контрастных и пропосте, и друг другу в плане интонационно-тематического содержания[2]. Происхождение нетождественных голосов из единого источника только усиливает их контрастность, а иногда и «несовместимость». Подобное качество достигается сложным комплексом различных средств, среди которых важное место занимают принципы полиструктурности и многослойности канона.

Немалое количество контраверсионных канонов встречается в Четвёртой симфонии А. Шнитке. Их обилие в этом сочинении не случайно: глубина замысла уникальной философско-религиозной симфонии потребовала особых средств. Напомним, основу авторского замысла составил Розарий – цикл молитв о пятнадцати таинствах из жизни Иисуса Христа и Девы Марии, в соответствии с которым и выстраивается целое с очевидным внутренним разделением на три крупных раздела[3]. Многоплановое религиозно-философское содержание произведения, конечно, не ограничено сюжетной канвой, предначертанной программой. В то же время, можно заметить, что на общий ход композиционно-драматургического развития своеобразно повлияли некоторые особенности пассионов. Подобная аналогия, конечно, весьма отдалённа, так как в Симфонии нет текста, нет и структурных разделов, обычных для страстей (арий, речитативов, хоров). Но одновременно в её музыке заметно присутствие трёх разных музыкально-выразительных слоёв, существование которых апеллирует к «памяти» жанра.

Соотношение разных по типу выразительности слоёв работает на различие драматургических планов – контрасты «внутреннего» и «внешнего», более действенного и созерцательного. Каждый из слоёв наделён особой интонационной неповторимостью; по-разному используются не только детали варьирования исходного мелодического тезиса, но и выразительный потенциал контраверсионного канона как такового[4]. Большая часть такого рода канонов расположена во втором разделе Симфонии («тайны скорбные», цц. 37–93), основанном на разработке так называемой «лютеранской темы», которая, как и остальные темы («синагогальная», «григорианская», «православная»), является стилизацией, а не цитатой. В качестве показательного случая рассмотрим тринадцатую вариацию на «лютеранскую» тему, которая как раз и организована по принципу контраверсионного канона (цц. 51–55).

По характеру звучания музыка названной вариации – очень жёсткая, агрессивная, даже жестокая, что объясняется программной подоплёкой: данный раздел соответствует, на наш взгляд, «эпизоду бичевания»[5]. Яростные удары аккордов в партии фортепиано перекликаются с отрывистыми пиццикатными щелчками струнных. Те и другие накладываются в контрапункте на грозный рёв диагональных созвучий в пласте меди. Ко всему этому периодически присоединяются короткие «выкрики» деревянных духовых. Каждый из пластов настолько выпукло контрастен по отношению к остальным, что разговор об общности между ними кажется надуманным, пласты разительно чужеродны. И, тем не менее, они исходят из единого линейно-мелодического корня, единой пропосты, которой является «лютеранская тема» (Пример 2).

Пласт меди – самый монолитный и континуальный. Тема распределена между тремя инструментами – трубой, валторной и тромбоном. В пределах одного линейно связанного мотива у каждого инструмента появляется по одному звуку (при поддержке колоколов), которые, включаясь как педали, образуют диагональное созвучие. Таким способом излагается вся тема – от первого мотива до последнего. По-видимому, этот пласт можно считать пропостой канона: непреложность движения, конечно, усугубляется грозным звучанием меди и фактором интервально-регистровой плотности. К тому же, этот пласт-монолит первым начинает весь раздел, и в нём исходная «лютеранская» тема подвержена наименьшим изменениям.

В пластах судорожных всплесков у фортепиано и сухих пиццикатных «созвучий-щелчков» у струнных горизонтальная структура каждого голоса также есть ни что иное, как «лютеранская» тема, которая, однако, подвержена трансформациям: видоизменяется ладозвукоряд темы – он окрашивается в тона «синагогального» лада с характерным для него обилием увеличенных секунд (Пример 3).

Наконец, пласт деревянных – это тоже эквиритмическое сочетание вариантов «лютеранской» темы, но лады здесь иные — семиступенные диатонические (эолийский, фригийский, локрийский, ионийский). Попутно отметим, что ладовое варьирование – один из важных общих принципов развития всех тем Четвёртой симфонии. Многовариантная полиладовость канонов, когда каждая риспоста воспроизводит мелодию пропосты в «своём» ладу, встречается на протяжении всего сочинения, каждый раз облекаясь в новые оттенки такого рода развития. При этом структурная основа оказывается единой для всех голосов – в виде внеоктавной миксодиатоники, которая возникает как следствие расширения, например, обиходного звукоряда.

Очевидна ли для слуха производность пластов из одного мелодико-тематического корня? Можно предположить, что она смутно угадывается, а вот контраст, конечно, находится на переднем плане. Таким образом, канон, как форма, основанная на технике имитации, пребывает для слухового восприятия в сугубо латентном виде.

В достаточном количестве контраверсионные каноны встречаются и в других сочинениях Шнитке. Генезис подобной техники многосоставен. Прежде всего, он базируется на основополагающем принципе этой формы – выведения многоголосного целого из одного голоса. Нормативное для серийной техники разнообразное интонационно-тематическое и фактурное «прочтение» одного и того же источника – серии – повлияло, по-видимому, и на общее представление о возможных способах выражения контраста через канон.

Латентность той или иной разновидности канона – не прерогатива современных методов композиции, она может возникнуть и в совершенно ином стилевом контексте, например, в многоголосии ясно различимой полимелодической природы в сочинениях композиторов XVIII – XIX веков. Изысканные разновидности латентных канонов встречаются неоднократно в сочинениях И. Брамса, приверженца канонического письма в разных формах. Одна из вариаций брамсовского вариацинного цикла этюдов на тему Паганини чарует слух хрустальными фигурациями в высоком регистре. Лишь аналитически вглядевшись в паутинки мелодий, обнаруживаем канон. Тождество его голосов скрывается за октавными удвоениями нечётных звуков в риспосте, к тому же регистровая и ритмическая близость пропосты и риспосты мешают различить на слух голоса канона, и мы просто наслаждаемся хрупкой прелестью звучания (Пример 4).

4. Виртуальная каноническая предформа в тональной музыке – аспект техники композиции, предполагающий существование виртуальных латентных канонов особого рода. Это, так называемое, «основное построение» (по С. Танееву), – каноны, не выписанные в нотном тексте произведения, но потенциально возможные благодаря аналитической реконструкции. Многоголосное «основное построение» в виде канона по количеству голосов может превышать реальный фактурный регламент конкретного сочинения. При этом в реальных канонах, имеющихся в нотном тексте, например, фуги, отражена обычно лишь часть голосов «основного построения» (часто в каком-либо виде сложного контрапункта). Подобные случаи латентных канонов, допускающих их аналитическое обнаружение и воспроизведение нотами, встречаются в фугах И. С. Баха, насыщенных многими стреттами, например, пятиголосный латентный канон («основное построение») в четырехголосной D dur'ной фуге из II тома «Хорошо темперированного клавира», или семиголосный бесконечный канон I рода (латентная виртуальная форма «основного построения») в четырехголосной C dur'ной фуге из I тома «Хорошо темперированного клавира» (Пример 5).

Итак, присутствие канона в латентной форме, не очевидное для слуха, а порой, не очевидное и на письме – явление, существующее в музыке, по-видимому, с XIII века. Обращаясь к его изучению, мы все время сталкиваемся с парадоксами. При всей разношёрстности приводившихся выше случаев выделим некоторые важные качества. Латентность часто обусловлена исторически, в зависимости от чего она обретает статус традиции определённой эпохи. Однако независимо от этого, завуалированность канона может быть следствием особых разновидностей собственно канонической техники, автономных от условий гармонии и контрапункта, что мы встречаем в музыке, начиная с XIV века (раководный канон). Начиная с XIX века, латентные каноны обусловлены индивидуальными особенностями того или иного авторского стиля, но, наряду с этим, в музыке XX столетия складываются специфические методы композиции, условиями которых предопределён универсализм и нормативность «неслышимых» канонов. Как способ продвижения музыкальной мысли, ка-

нон охватывает области не только очевидного тождества, но и случаи очевидного контраста при глубинном внутреннем родстве элементов, входящих в некую целостность, становясь средством обнаружения единства противоположностей. Но при любых драматургических ролях и композиционных решениях, включая латентность, канон всегда демонстрирует высшее композиторское мастерство и творческую свободу.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Феномен «канона-правила» в отечественной литературе впервые был объяснён Ю. Н. Холоповым [12] и затем освещался в других источниках (см.: [4; 5; 11]).

[2] Термин «контраверсионный канон» был предложен нами ранее в книге «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» [14].

[3] Сам композитор объяснил программный замысел симфонии: «Розарий – это пятнадцать тайн… три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные» [1, с. 62–63].

[4] Схема формы канонических вариаций в Четвёртой симфонии Шнитке приведена в книге «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» [14, с. 288–290].

[5] Аналогичное мнение высказал исследователь Дзюн Тиба [2, с. 84].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика – XXI, 2003. 320 с.

2. *Дзюн Тиба.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.

3. *Дубравская Т.* «Виртуальный слой композиции» – новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. ст. Ростов н/Д. Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–254.

4. *Дубравская Т.* Полифония. М.: Академический проект, 2008. 360 с.

5. *Иванова Е.* Музыкальные загадки сфинкса – XX век. Вып. 1: Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2005. 175 с.

6. *Кузнецов И.* Полифония в русской музыке XX века. Вып.1. М.: Изд-во «ДЕКА», 2012. 422 с.

7. *Милка А.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.

8. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. Москва – Пермь: Реал, 2002. 352 с.

9. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 712 с.

10. *Савенко С.* О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х – 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. М.: РИИ, 1993. С. 38–55.

11. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. М.: Композитор, 2002. 528 с.

12. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.

13. *Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна: Исследование. М.: Композитор, 1999. 368 с.

14. *Франтова Т.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д.: Изд-во СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.

15. *Blankenburg W.* Kanon // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. K.-B., L., N.-Y., 1958. S. 513–550.

REFERENCES

1. Besedy s Al'fredom SHnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / Sost. i predisl. A. V. Ivashkina. Moscow: Klassika – XXI Press, 2003. 320 p.

2. *Dzyun Tiba.* Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda SHnitke: opyt inter-tekstual'nogo analiza [Alfred Schnittke's Symphonic Creativity: the Experience of Intertextual Analysis]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 160 p.

3. *Dubravskaya T.* «Virtual'nyj sloj kompozitsii» – novoe ponyatie v teorii muzykal'noj formy //

Muzyka i muzykant v menyayushhemsya sotsiokul'turnom prostranstve: sb. statej ['Virtual Layer of Music Composition' – A New Concept in the Theory of Musical Form // Music and Musician in a Changing Socio-cultural Space: Collected articles]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2005. P. 239–254.

4. *Dubravskaya T.* Polifoniya [Polyphony]. Moscow: Akademicheskij Proekt Press, 2008. 360 p.

5. *Ivanova E.* Muzykal'nye zagadki sfinksa – XX vek. Vyp. 1: Kanony Arnol'da SHenberga i Antona Veberna [Musical Riddles of the Sphinx – the Twentieth Century. Iss. 1: The Canons of Arnold Schoenberg and Anton Webern]. Voronezh: Voronezh State University Press, 2005. 175p.

6. *Kuznetsov I.* Polifonija v russkoj muzyke XX veka. Vyp.1 [Polyphony in the Russian Music of the Twentieth Century. Iss. 1]. Moscow: DEKA Press, 2012. 422 p.

7. *Milka* A. «Muzykal'noe prinoshenie» I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii ['The Musical Offering' by J. S. Bach. Towards the Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka Press, 1999. 250 p.

8. *Petrusyova N.* P'er Bulez. EHstetika i tekhnika muzykal'noj kompozi-tsii: Issledovanie [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition: Research]. Moscow – Perm: Real Press, 2002. 352 p.

9. *Pospelova R.* Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa [Treatises on the Music of Johannes Tinctoris]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 712 p.

10. *Savenko S.* O stilisticheskikh tendentsiyakh tvorchestva Ligeti (konets 50-kh – 80-e gody) // D'yord' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo: Sb. st. [On the Stylistic Tendencies of Ligeti's Creativity (Late 50's – 80's) // György Ligeti. Personality and Creativity: Collected articles]. Moscow: RII, 1993. P. 38–55.

11. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. CH.1 [Counterpoint of Strict Style and Fugue. History, Theory, Practice. Part 1]. Moscow: Kompozitor Press, 2002. 528 p.

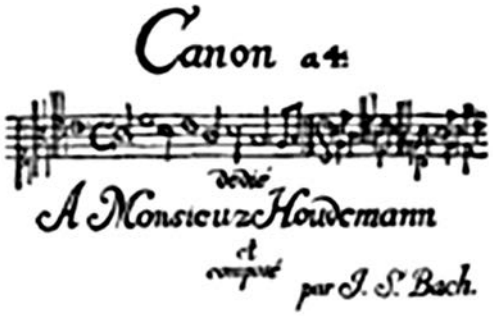
12. *KHolopov YU.* Kanon. Genezis i rannie ehtapy razvitiya // Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriej muzyki: Sb. st. [Canon. Genesis and Early Stages of Development // Theoretical Observations of the History of Music: Collected articles]. Moscow: Muzyka Pess, 1978. P. 127–157.

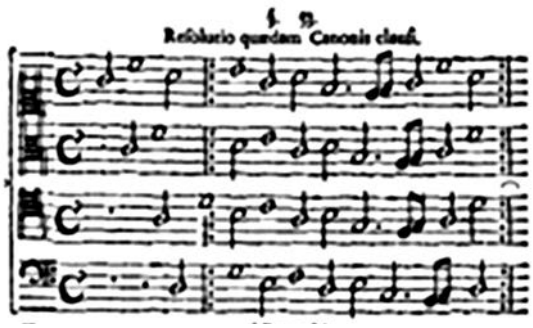
13. *KHolopova V. KHolopov YU.* Muzyka Veberna: Issledovanie [Vebern`s Music: Research]. Moscow: Kompozitor Press, 1999. 368 p.

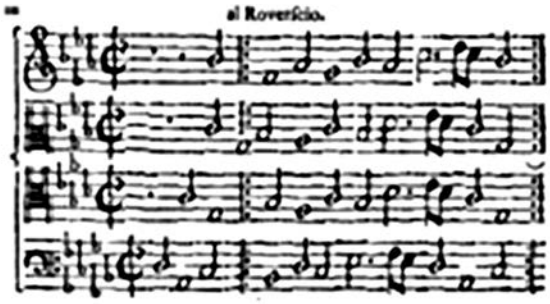
14. *Frantova T.* Polifoniya A. SHnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroj poloviny XX veka [A. Schnittke`s Polyphony and New Trends in Music of the Second Half of the Twentieth Century]. Rostov-on-Don: SKNTS VSH Press, 2004. 404 p.

15. *Blankenburg W.* Kanon // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. K.-B., L., N.-Y., 1958. S. 513–550.

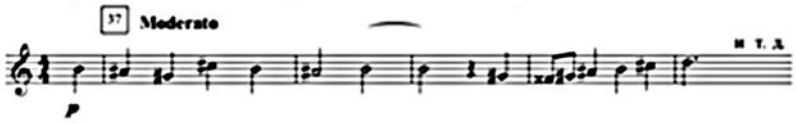
Пример 1
Й. Маттезон. «Совершенный капельмейстер»



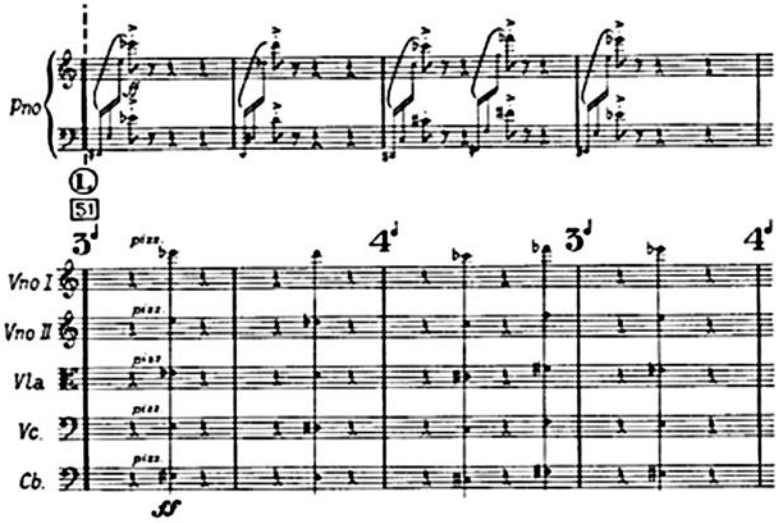




Пример 2
А. Шнитке. Четвёртая симфония

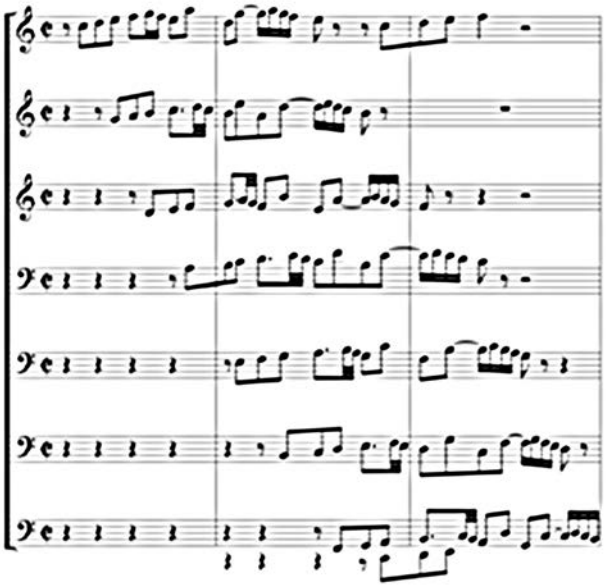


Пример 3
А. Шнитке. Четвёртая симфония



Пример 4
Й. Брамс. Вариации на тему Паганини. I тетрадь.

Пример 5
И. С. Бах. Фуга C-dur. «Хорошо темперированный клавир», I том



ЛАТЕНТНЫЙ КАНОН (РЕАЛЬНЫЕ И ВИРТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ)

В статье поднята проблема нетипичного для классической музыки способа существования канона, выраженного в отсутствии различимости для слуха полифонической имитационности, последняя, как известно, является нормой звукового облика многоголосного канона. Цель настоящей статьи – очертить круг явлений, в которых канон присутствует в скрытом виде. Заявлена принципиальная позиция: латентный (то есть скрытый) канон не есть некая особая разновидность техники. По отношению к имитационному многоголосному музыкальному письму латентность есть свойство канонической техники, которое может касаться разных сторон – формы письменной фиксации канона, звуковой реализации многоголосного образца, записи и звучания одновременно. Латентные (скрытые) каноны, обращающие на себя внимание в сочинениях композиторов XX века, не являются, однако, прерогативой названного времени. Свойство латентности канона относится к столь разнопорядковым явлениям в истории европейской многоголосной музыки, что «уложить» их в некую классификацию с единым критерием невозможно. Выделены и охарактеризованы следующие феномены: 1. Частичная фиксация канона в нотной записи. 2. Некоторые новые методы композиции XX века. 3. Некоторые особые разновидности канонической имитации. 4. Виртуальная каноническая предформа («основное» каноническое построение).

Ключевые слова: канон однострочный, микрополифонический, серийный, латентность как свойство канонического письма, виртуальная каноническая предформа.

LATENT CANON (REAL AND VIRTUAL FORMS)

The article raises the problem of the way of canon existence unusual for classical music, expressed in the absence of distinguishability for polyphonic imitation hearing, the latter, as is known, is the norm of the sonic appearance of the polyphonic canon. The purpose of this article is to outline the range of phenomena, in which the canon is present in a hidden form. A principled position is declared: the latent (that is, the hidden) canon is not a specific kind of technique. With respect to an imitative multi-voiced

musical writing, latency is a property of canonical technique, which can concern different aspects – forms of written fixation of a canon, sound realization of a polyphonic pattern, recording and sounding simultaneously. Latent (hidden) canons, which attract attention in the writings of composers of the twentieth century, are not, however, the prerogative of the time mentioned. The property of the canon latency refers to such diverse events in the history of European polyphonic music that it is impossible to 'bundle' them into a certain classification with a single criterion. The following phenomena are singled out and characterized: 1. Partial fixation of the canon in the musical notation. 2. Some new methods of composition of the twentieth century. 3. Some special varieties of canonical imitation. 4. Virtual canonical preform (the 'basic' canonical connection).

Key words: single-line canon, micro-polyphonic, serial, latency as a property of canonical writing, virtual canonical pre-form.

Франтова Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: tandim75@mail.ru

Tatiana V. Frantova
Doctor of Sciences (Musicology)
Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: tandim75@mail.ru

Е. Э. ЛОБЗАКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДРЕВНЕРУССКАЯ КУЛЬТОВАЯ МОНОДИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: О ДВУХ ПОДХОДАХ К ИЗУЧЕНИЮ

Церковно-певческая традиция Древней Руси, являясь самодостаточной «корневой» основой русской музыки, сформировавшейся в определённых исторических условиях, одновременно выступает в качестве уникальной вневременной национально-художественной формы, актуализирующейся в социокультурном пространстве последующих эпох. Широкий и содержательно многообразный диапазон проявлений, «ролевых» значений, востребованности в научно-теоретической, исполнительской и композиторской (церковной и светской) практиках, позволяет проследить конкретные процессы восприятия этой традиции и её бытования на протяжении веков.

Роль репрезентанта древнерусского певческого наследия, обеспечивающего трансмиссию в отечественной культуре сущностных духовно-эстетических характеристик (онтологизм, соборность, сакральность, каноничность, символизм), выполняет знаменный распев. Ретроспективный взгляд позволяет увидеть, как каноническое православное песнопение выходит за пределы пространственно-временной и обрядовой локализованности и участвует в образовании новых текстов религиозной и светской направленности. Авторитетность, востребованность и постоянная возобновляемость делает православную монодию объектом рецепции[1] (церковной, художественно-творческой, научной), специфика которой и приоритетные способы формируются определёнными социокультурными условиями, а также характером диалога культурно-исторических систем.

Ю. М. Лотман в одной из своих работ называет феномены, подобные знаменному распеву, каноническими, и видит в них канал передачи информации, утверждая следующее: «Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества ... существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры» [5, с. 321]. Тем самым учёный подчеркивает необходимость исследования такого текста в двух аспектах: как некой завершённой системы, обладающей смыслонагруженной и эстетически ценной внутренней организацией, и как динамического конструкта, функционирующего в культуре в системе множественных отношений.

В связи с этим представляется наиболее продуктивным изучение древнерусской культовой монодии в двух векторах – синхроническом и диахроническом[2]. Первый (синхронический) предполагает рассмотрение объекта с точки зрения соотношений между его составными частями в один период времени, через воспроизведение таких его сторон, которые характеризуют относительную устойчивость и инвариантность. Здесь могут быть обозначены, в свою очередь, следующие аналитические уровни:

– грамматико-синтаксический анализ знаменного распева как материально воплощённой совокупности изобразительно-выразительных единиц, являющих органичную целостность, с известной долей абстрагирования от специфики передаваемого духовно-религиозного содержания;

– изучение специальной системы организации музыкальной ткани монодии – собственно семантической, непосредственно связанной уже со спецификой отображаемых религиозных мотивов, то есть семантического синтаксиса (в терминологии Б. Успенского [7]);

– культурно-исторические условия формирования и бытия знаменного распева.

Этот вектор научного осмысления теории и истории древнерусской певческой традиции в целом и монодийного распева в частности представлен значительным количеством статей, диссертаций и монографий отечественной музыкальной медиевистики (начиная с 1990-х годов),

опирающихся на мощный фундамент, заложенный плеядой историков и теоретиков церковного пения конца XIX – начала XX века: В. Ф. Одоевским, Д. В. Разумовским, С. В. Смоленским, В. М. Металловым, А. В. Преображенским, И. А. Гарднером, А. В. Никольским; позднее, в середине и второй половине XX века – М. В. Бражниковым, Н. Д. Успенским, Ю. В. Келдышем, В. В. Протопоповым. В ракурсе внимания медиевистов оказываются исторические, теоретические, эстетические, палеографические, источниковедческие и текстологические аспекты изучения средневековой музыкальной культуры. Вот лишь некоторые основные направления:

– исследование и описание певческих книг и руководств (М. В. Богомолова, Н. А. Герасимова-Персидская, Н. В. Грузинцева, З. М. Гусейнова, И. В. Ефимова, Н. В. Заболотная, Н. Б. Захарьина, А. В. Конотоп, А. Н. Кручинина, И. Е. Лозовая, Ф. В. Панченко, Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева, Е. В. Плетнёва, Н. С. Серёгина, С. В. Фролов, Д. С. Шабалин и др.);

– изучение исторически сложившихся певческих традиций, стилей, типов распевов (И. Ф. Безуглова, М. В. Богомолова, Т. Ф. Владышевская, Н. Н. Калиниченко, Г. А. Пожидаева), в том числе старообрядческого пения (Т. Ф. Владышевская, Н. Г. Денисов, Н. Е. Денисова, М. Г. Казанцева, И. В. Полозова и др.);

– освещение проблем нотации церковных песнопений (З. М. Гусейнова, Г. А. Пожидаева, Н. С. Серёгина, Б. Г. Смоляков, Д. С. Шабалин), певческой терминологии (Е. В. Астахина, В. Г. Карцовник), лексикологии и риторики распева (Г. А. Пожидаева, Н. С. Серёгина, Т. З. Сквирская), адаптации византийских форм культовых песнопений в древнеславянской языковой среде (Г. В. Алексеева, А. Ю. Вовк), взаимодействия слова и напева в монодии (Е. Л. Бурилина, И. В. Ефимова);

– рассмотрение жанровой типологии древнерусского певческого искусства (И. В. Старикова, Б. А. Шиндин), принципов формообразования распева (Г. В. Алексеева, Н. С. Серёгина, А. В. Шек), его ладовых особенностей (Т. С. Бершадская, М. В. Василик, Н. С. Гуляницкая, М. Г. Карабань, И. Е. Лозовая, Г. С. Федорова, Ю. Н. Холопов);

– внимание к духовно-эстетическим аспектам церковного пения (И. Ф. Безуглова, Т. Ф. Владышевская, А. Н. Кручинина, Б. П. Кутузов, Е. Г. Мещерина, Н. С. Серегина и др.) и персоналиям его творцов (В. В. Василик, Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева) и пр.

Актуальность и значимость этого, очерченного в данной статье лишь пунктиром, массива трудов[3], созданного в опоре на работу с конкретным певческим материалом, не требует аргументации. Именно он составляет информационную базу, открывающую возможность проведения многоаспектного анализа этой традиции как оригинального пласта отечественной профессиональной музыкальной культуры. При всем стремлении к всестороннему осмыслению разнообразных проявлений православной культовой монодии для подавляющего большинства исследований в этой области характерен обозначенный синхронический подход, предполагающий анализ памятников певческого искусства в локальных временных границах, в основном с целью их актуализации, «грамматического» истолкования, наблюдения за динамикой развития древнерусской монодии в религиозно-обрядовой ситуации.

Второй (диахронический) вектор заключается в понимании феномена знаменного распева не как единожды сложившейся данности, а как открытого явления, ценность и содержательное поле которого исторически мобильны и поддаются переосмысливанию в процессе восприятия и пересоздания на его основе новых художественных образцов. Уникальная по длительности своего существования, масштабам и глубине воздействия на разные сферы отечественной музыкальной традиции, древнерусская монодия живет в сознании многих носителей национального сообщества и многократно воспроизводится во вновь продуцируемых произведениях, что, в свою очередь, ведет к её постоянному динамическому варьированию. Явления такого рода в современном гуманитарном знании, активно разрабатывающем проблемы теории текста, принято именовать прецедентными, выделяя в них следующие обязательные признаки: значимость в познавательном и эмоциональном отношениях; сверхличностный характер; реинтерпретируемость в различного рода текстах [3, с. 216].

Выступая в качестве посланца другой эпохи, культовая монодия, сохраняя конститутивные и атрибутивные качества, проявляет интегративные функции, взаимодействуя с меняющимся социокультурным контекстом. Наблюдения диахронического порядка над историей «движения» знаменного распева в пространстве отечественной музыкальной традиции от средневековья к современности помогают установить определённые свойства заложенного в нём «генетического кода», обозначить этапы, условия и механизмы его активации как в контексте религиозной практики, так и не зависимых от неё художественных явлений. Наиболее значимые

внутренние этапы этого процесса – адаптация в условиях ранних форм русского многоголосия и партесного стиля, многочисленные попытки разработки распева в духовно-музыкальных переложениях композиторов XIX века, реставрация древних утраченных интонационных пластов в сочинениях творцов Нового московского направления, современное возрождение памятников певческого искусства в богослужебной практике, а также многообразное оперирование текстами культовой монодии в светских жанрах на протяжении XIX – начала XXI столетия. Трансмиссия знаменного распева в отечественном социокультурном хронотопе, сопровождающаяся постепенным освобождением от исходной тесной связи с духовно-практической, обрядовой деятельностью и нарастанием его значимости как художественного явления, привела к постепенной смене его функции: «…искусство, принадлежащее конкретному историческому, этническому... типу (подтипу) культуры, становится его образной моделью, его "портретом", его "самосознанием"; но тем самым для всех других типов (подтипов) культуры оно начинает играть роль "кода", позволяющего проникнуть в глубинную суть представляемой им культуры» [2, с. 14].

При таком подходе проявляется важность внешних связей распева с культурно-исторической реальностью разных эпох, с автором нового художественного объекта и его личностью, с творческим процессом создания текста, со всей культурой эпохи, породившей произведение, с предшествующей и последующей художественной и общекультурной традицией. Пульсирующий характер смысла и ценности канонического текста создают диалектически подвижное взаимодействие исторически преходящего и непреходящего, объективного и субъективного, индивидуального и коллективного, канона и стиля и направляет внимание исследователя к рассмотрению следующих аспектов:

– складывание и развитие представлений о древнерусском певческом искусстве в общественном сознании как важном компоненте отечественной национальной традиции, их обусловленности социокультурными факторами на определённых этапах развития;

– выявление роли диалога разных исторических типов культуры, а также диалектического взаимодействия религиозного и светского в процессе трансмиссии древнерусской монодии;

– определение знаменного распева как ценностно-смысловой доминанты средневековья и специфики его «прорастания» в более поздние периоды как в композициях, предназначенных для богослужения, так и в светских жанрах;

– обнаружение целей и методов рецепции древнерусской монодии, являющейся прецедентным текстом, постоянно реинтерпретируемым в отечественной музыкальной традиции;

– изучение особенностей семиозиса знаменного распева, позволяющего выступать ему инструментом символического осмысления различных онтологических реалий;

– установление причин устойчивости и востребованности тех или иных текстов церковно-певческой традиции в музыкальном времени и пространстве;

– рассмотрение специфики создания на их основе (или с использованием) новых художественных объектов композиторами, принадлежащими к различным эпохам, стилевым направлениям и пр.

Обозначенные вопросы являются лишь частью того поля, которое открывается исследователю в процессе диахронических наблюдений над процессом трансмиссии древнерусской монодии в отечественной культуре. Некоторые из них в той или иной степени уже получили освещение в трудах музыковедов и культурологов. В историографическом аспекте следует выделить масштабный труд И. А. Гарднера, работы Е. М. Левашёва, прекрасную информационную базу для решения многих из поставленных вопросов составляет многотомная «Русская духовная музыка в документах и материалах» (сост. М. П. Рахманова, А. А. Наумов, С. Г. Зверева); проблематике адаптации знаменного распева в условиях многоголосной ткани музыки XVI – XVIII вв. посвящены работы М. В. Богомоловой, И. В. Ефимовой, Н. Ю. Плотниковой, Г. А. Пожидаевой и др., процесс взаимодействия культовой монодии и языка музыкальной культуры рубежа XIX – XX и XX – XXI веков представлен в трудах И. В. Бровиной, Н. С. Гуляницкой, И. П. Дабаевой, С. Г. Зверевой, А. И. Кандинского, А. Б. Ковалева, И. П. Овсянниковой, М. П. Рахмановой, Л. А. Серебряковой, О. А. Урванцевой. С. И. Хватовой и др.; некоторые аспекты изучения знаменного распева как аксиологической доминанты отечественной культуры рассматриваются в диссертациях Л. Е. Астафьевой, Е. Ю. Дьяченко, Ю. А. Денисенко. Этот накопившийся научный базис может стать мощной информационной и теоретико-методологической основой для появления системного исследования о древнерусской культовой монодии как надвременной, многомерной и многофункциональной форме, демонстрирующей неисчерпаемый культуротворческий потенциал и сохраняющей актуальность и востребованность в отечественной традиции на протяжении десяти столетий вплоть до нашего времени.

Подводя итог рассуждениям о двух подходах к изучению феномена знаменного распева – синхроническом и диахроническом – стоит отметить и относительность границ между ними и очевидную зависимость второго от первого, так как прежде чем оценивать динамику развития того или иного явления, необходимо воссоздать его состояние на синхронных срезах. Таким образом, в изучении древнерусской культовой монодии оба метода не могут быть противопоставлены, а должны обогащать друг друга, создавая целостность научного познания явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Рецепция в данном случае понимается как форма межкультурного взаимодействия, которая «позволяет обозначить конкретные процессы восприятия наследия иной культуры и бытования этого наследия в инокультурной среде на уровне многочисленных микродиалогов» [9, с. 19-20]. Более подробно о применении термина в музыкознании см. статью автора [4].

[2] Наиболее последовательно идея синхронии и диахронии как двух взаимодополняющих подходов к изучению языка раскрыта швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром [6]. На сегодняшний день данные методы являются одними из самых востребованных в культурологических исследованиях.

[3] Более подробная информация об опубликованных исследованиях, посвящённых проблемам древнерусской монодии, содержится в увидевших свет на протяжении последних двух десятилетий библиографических указателях В. В. Протопопова (2000), Ю. А. Степановой (2000), И. Е. Лозовой, Н. Г. Денисова, Н. В. Гурьевой, О. О. Живаевой (2001), И. В. Стариковой, Е. Хиловской (2011), Н. С. Серегиной (2014).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуляницкая Н.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.

2. *Каган М.* Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1987. С. 6–22.

3. *Караулов Ю.* Русский язык и языковая личность. М.: Эдиториал УРСС, 2007. 264 с.

4. *Лобзакова Е.* Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 5–10.

5. *Лотман Ю.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 314–321.

6. *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 696 с.

7. *Успенский Б.* Семиотика иконы // Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М. : Языки славянской культуры, 2005. С. 221–296.

8. *Хватова С.* Знаменный распев и творчество современных композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 95–100.

9. *Чиглинцев Е.* Рецепция античности в конце XIX – начале XXI вв.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики: автореф. дис. … доктора ист. наук. Казань, 2009. 52 с.

REFERENCES

1. *Gulyanitskaya N.* Poetika muzykal'noy kompozitsii: Teoretiche-skiye aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka. [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Twentieth Century Sacred Music] Moscow: Yaziky Slavyanskoy Kulturi Press, 2002. 430 p.

2. *Kagan M.* Iskusstvo kak fenomen kul'tury [Art as a Phenomenon of Culture] // Iskusstvo v si-steme kul'tury. [Art in the System of Culture]. Leningrad: Nauka Press, 1987. P. 6–22.

3. *Karaulov Yu.* Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'. [The Russian Language and Linguistic Personality]. Moscow: Editorial URSS, 2007. 264 p.

4. *Lobzakova E.* Retseptsiya v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniya termina [Perception in Musicology: Towards the Problem of the Term Us-

ing] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh.[South-Russian Musical Anthology]. 2015. № 3 (20). P. 5–10.

5. *Lotman Yu.* Kanonicheskoye iskusstvo kak informatsionnyy paradoks [Canonical Art as an Information Paradox] // Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva. [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg: Akademicheskiy proyekt Press, 2002. P. 314–321.

6. *Sossyur F.* Trudy po yazykoznaniyu. [Works on Linguistics]. Moscow: Progress Press, 1977. 696 p.

7. *Uspenskiy B.* Semiotika ikony [Semiotics of Icons] // Semiotika iskusstva: Poetika kompozitsii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskusstve. [Semiotics of Art: Poetics of Composition. Semiotics of Icons. Articles about Art]. Moscow: Yaziky Slavyanskoy Kulturi Press, 2005. P. 221–296.

8. *Khvatova S.* Znamennyy raspev i tvorchestvo sovremennykh kompozitorov [Znamenny Chant and Contemporary Composers` Works] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2007. № 4. P. 95–100.

9. *Chiglintsev E.* Retseptsiya antichnosti v kontse XIX – nachale XXI vv.: teoretiko-metodologicheskiye osnovy i kul'turno-istoricheskiye praktiki: avtoref. dis. … doktora ist. nauk. [The Reception of Antiquity in the Late Nineteenth – Early Twenty-first Centuries: Theoretical and Methodological Fundamentals and Cultural and Historical Practices: PhD Thesis]. Kazan, 2009. 52 p.

ДРЕВНЕРУССКАЯ КУЛЬТОВАЯ МОНОДИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: О ДВУХ ПОДХОДАХ К ИЗУЧЕНИЮ

В статье раскрывается потенциал двух возможных подходов – синхронического и диахронического – к изучению знаменного распева как уникального явления в русской музыкальной культуре, обладающего неисчерпаемыми аксиологическими, онтологическими и художественными ресурсами. Актуальность публикации обусловлена необходимостью устранения очевидного крена в сторону изучения культовой древнерусской монодии в определённых локальных временных границах и привлечения внимания исследователей к процессу её трансмиссии в отечественном социокультурном пространстве и изучению всевозможных вариантов ее взаимодействия с исторической реальностью разных эпох. В ходе рассмотрения заявленной проблемы подробно излагаются специфика синхронического и диахронического векторов, круг возможных аналитических аспектов, специфичных для каждого из них, а также степень их изученности в отечественном музыкознании. В результате обнаруживается целый спектр вопросов (например, касающихся особенностей семиозиса знаменного распева, причин, условий и механизмов его рецепции как в контексте религиозной практики, так и не зависимых от нее художественных явлений), требующих своего разрешения. В заключении статьи автор приходит к выводу о взаимозависимости двух заявленных подходов и необходимости их органичного сочетания в процессе изучения культовой монодии.

Ключевые слова: отечественная культура, древнерусская музыка, распев, методы, синхронический и диахронический, светское и религиозное.

ANCIENT RUSSIAN CULT MONODY IN THE SPACE OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE: TWO APPROACHES TO STUDYING

The article reveals the potential of two possible approaches – synchronic and diachronic – to study the Znamenny chant as a unique phenomenon in the Russian musical culture, which possesses unlimited axiological, ontological and artistic resources. The urgency of the publication is due to the need to eliminate the obvious bank towards the studying the cult Old Russian monody only from a certain period of time and to attract the attention of researchers to the process of its transmission in the domestic socio-cultural space and to study all possible variants of its interaction with the historical reality of different epochs. During the consideration of the stated problem, the specifics of the synchronous and diachronic vectors, the range of possible analytic aspects specific to each of them, and the degree of their study in the domestic musicology are described in details. As a result, a whole range of issues is revealed (for example, concerning the peculiarities of the semiosis of the Znamenny chant, the causes, conditions and

mechanisms of its perception, both in the context of religious practice and art phenomena, not dependent on it, and a number of others) that require their solution. The author comes to a conclusion about the interdependence of the two stated approaches and the necessity of their organic combination in the process of studying the cult monody.

Key words: Russian culture, ancient Russian music, Znamenny chant, synchronic and diachronic methods, secular and sacred.

Лобзакова Елена Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lel-22@mail.ru

Elena E. Lobzakova
PhD in Musicology
Associate Professor of the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lel-22@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSIC THEATRE

Г. Е. КАЛОШИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА ВАГНЕРА

В 70-90-е годы XX века наблюдается – в том числе и в нашей стране, – взрыв интереса к творчеству Вагнера и его мифологическому театру, особенно активизировавшийся после триумфальных гастролей в Москве Венской оперы с «Тристаном» (1975) и Шведской Королевской оперы с тетралогией «Кольцо нибелунга» (1976). В 1979 году Большой театр поставил «Золото Рейна» с потрясающе роскошными декорациями, особенно в Третьей картине, в Нибельхейме. В 1979 году в Саратове осуществляется постановка «Лоэнгрина», в 1980-е в Риге и Минске ставится «Валькирия», а в Тбилиси – «Летучий голландец». В 90-е гг. XX–начале XXI века в Санкт-Петербурге силами Мариинского театра и лично Валерия Гергиева были поставлены практически все оперы немецкого гения. В связи с юбилеем в 2013 году в репертуар наших театров вошли не только признанные шедевры, но и сочинения раннего периода – оперы «Риенци», «Запрет любви», «Феи». Обширна география постановок[1]. Сегодня, как и в конце XIX века, Россия вновь занимает одно из первых мест в мире по количеству постановок сочинений Вагнера.

Так, через 135 лет после смерти Вагнера, будущее, то есть наше настоящее, признало одного из самых противоречивых гениев XIX века. Современники корили его за отсутствие привычных компонентов оперного спектакля (В. Стасов), за оперные либретто (П. Чайковский), за нарушение нормативных законов построения музыкальных форм (Э. Ганслик), за излишнюю символизацию, за грубость и неряшливость модуляций (Н. Римский-Корсаков), за балаганный театр скоморохов с пародиями на сказку (Л. Толстой), за философию декадентства (Ф. Ницше) и т. д. Сегодня можно с уверенностью сказать, что чаемый Вагнером проект «музыки будущего» стал реальностью. Основные идеи его мифологического театра завоевали всеобщее признание и основательно внедрились в художественную практику, особенно в постановочных решениях нового поколения режиссёров, у которых сформировался концепт «редукции до мифа»[2], когда сценическая партитура создаётся как современный миф.

Ключевые идеи и концепции Вагнера нашли своё выражение: 1. в проекте синтетического театра; 2. в открытых им закономерностях дискретно-континуальной и континуальной симфонизации музыкально-театрального сочинения (термины автора статьи – Г. К., см. об этом [2]); 3. в концепции новой симфонической мистерии, послужившей толчком к опытам Скрябина, Дебюсси, Онеггера, Мийо, Мессиана, Штокхаузена; 4. в осуществлении мечты Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля об авторском мифе как основе художественного творчества национального гения; 5. в открытых им законах сквозного театрального действия, конфликтных дуэтах-диалогах, рассказах, заменивших традиционные вокальные формы, в реформе оркестра. Вагнеровская концепция мифотворчества открыла дорогу исследованиям в области мифологии. Он понял, как можно создать миф, сформировать его пространственно-временные отношения.

Глобальная идея Вагнера – *концепция всеобщего синтеза* – синтеза разных оперных, театральных и музыкальных жанров, философских и эстетических идей, различных видов искусств. В эстетике Вагнера *понятие «синтеза»* раскрывается как органичное соединение видов искусств в единое художественное целое, при котором рождается качественно новое художественное явление, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. Таков и главный метод творчества Вагнера. И его наследие – «пособие» по методу

органического синтеза, при котором все составляющие элементы «взаимоуничтожаются».

Вагнер предложил два варианта концепции мифологического театра: концепцию *театра массовых зрелищ*, идеи которой изложены в работе «Художественное произведение будущего» и осуществлены в опере «Мейстерзингеры», и *концепцию симфонизированной мистерии* с наличием ритуалов, невысказанных мистических тайн, симультанной и полипространственной, слоистой, как в мифе, драматургии, воссозданной в «Парсифале». Но *вагнеровский синтез это ещё и синтез театров.* Принципы исторического театра – накопление конфликтных взаимодействий от начала к концу сочинения, хроникальность – присутствуют, как составляющая, в театре Вагнера. Он вбирает в себя черты психологической оперы, насыщенной внешними событиями остросюжетной драмы, религиозно-культовые зоны медитации, проповеди и молитвы. В силу мифологической обстоятельности он выстраивает структуру театрального процесса так, что многосоставная и многоплановая развязка становится драматургической кульминацией. Новые качества его театра обращены ко всей полноте чувств перципиента, активизируют его восприятие, оказывая многостороннее эмоционально насыщенное воздействие.

Взрыв интереса к Вагнеру во Франции, России, Австрии, Германии происходит во второй половине 70-х годов XIX века и на рубеже XIX–XX вв., в связи с появлением символизма в поэзии, драме, живописи, импрессионизма в живописи, а позднее, в начале XX века – экспрессионизма. Природа синтеза искусств в их творчестве проистекает из тех же импульсов, что и в искусстве Вагнера, в связи с синестетичностью мышления творцов этих направлений[3]. Его идея синтеза искусств и главенства мифа была принята ими безоговорочно. Шарль Бодлер, познакомившийся в конце 40-х годов с «Лоэнгрином» и «Тангейзером», первым осознал, что миф удваивает мир, делает его стереофоничным, раскрыл мифологическую слоистость структуры вагнеровских сочинений. И это закономерно. Именно в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин» впервые в оперном театре четко обозначились ***три уровня драматургии***: наряду с традиционными для романтического театра внешнедейственным рядом и психологическим накалом внутреннего действия, у Вагнера ведущим становится ***философско-символический, вневременной уровень драматургии.*** Формируется полипространственность и полихроникальность художественного процесса.

По законам диалектики мифа, открытых А. Лосевым, всё внутреннее выражается через внешнее и наоборот [6, с. 185]. У Вагнера эти пласты взаимообратимы ещё и с символическим уровнем. В «Лоэнгрине», а затем в «Кольце» и «Тристане» Вагнера символисты открыли метод символизации предметов, чувств, образов внешнего мира; дорогу к созиданию авторского мифа как основы сюжета сочинения, параллелизм вербальных, музыкальных и светоцветовых, живописно-пластических процессов. Они осознали, какие грандиозные пути открывает Вагнер искусству будущего. Достаточно понять, как Вагнер создавал текст «Кольца нибелунга» с его аллитерациями, руническими звукофонемами, интонемами, вербальными лейтмотивами, чтобы сделать вывод о методе стихосложения символистов с особой ролью звуковых элементов в стихе, музыкальностью формы, суггестии в выявлении сверхсимвола целого. Не случайно, по свидетельству П. Клоделя, в кругах С. Малларме Вагнера «безоговорочно признавали великим» (цит. по: [7, с. 67-68]). В статье «Страдание и величие Рихарда Вагнера» Т. Манн назвал композитора *символом* XIX века, соотнеся масштаб его деятельности с Л. Толстым и О. де Бальзаком [9, с. 103]. Считывая *скрытый текст культуры* XIX века, Вагнер явился *металичностью* этой культуры по классификации Ю. Лотмана[4].

Важнейшее достижение Вагнера – создание концепция авторского мифа как основы творчества национального гения. Вслед за Ф. Шеллингом и Ф. Шлегелем, которые только провозглашали идею авторского мифа как конечную цель творчества национального художника-Творца, изучая структуру мифа, Вагнер первым осознал, как это можно осуществить на практике. Вся довагнеровская история оперы и театра связана с принципами *интерпретации и компиляции* при работе с мифологическими сюжетами [12, с. 15]. Вагнер приходит к идее множественной контаминации её гетерогенных слоёв-пластов как процесса «сгущения основных… линий и мифологем в узловых точках художественного процесса». Так трактует термин «контаминация» исследователь А. Порфирьева [10, с. 36]. Анализируя сочинения композитора, мы установили, что в ***авторском мифе композитора присутствует восемь слоев контаминации***. Каждый из них со своими мотивировками вовлекается в сюжет, образный строй, наполняет его содержательные аспекты. ***Первый*** – пласт мифологических и национальных сказочных источников (универсальных, античных и восточных мифов, религиозных, в том числе, христианских и буддистских, а также национальных мифов и сказочных мотивов). Символы разных источников вступают между собой в конфликт, как, например, в операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин», где противостоят языческие и христианские сентенции, которые создают фаустианский подтекст.

Среди сочинений Вагнера наиболее насыщен пласт мифологических источников в «Тристане», о чем шла речь в нашей статье о «Мифологическом и философском поле "Тристана" Р. Вагнера» (см. [1]). Хотя 252 источника «Кольца нибелунга» тоже впечатляют. Философские и символические аспекты дополняются источниками второго ряда, образующими ***второй пласт*** – эпические поэмы, романы древности, в которых уже отображены события мифа и даны их варианты. ***Третий слой*** составляют исторические документы и подобные им источники. Поэтому в театре Вагнера всегда присутствует хроникальность, подчеркнут исторический аспект времени свершения события, ставшего основой сюжета. В операх 1840-х годов это средневековый пласт с ритуалами, обычаями, верованиями, системами отношений людей, племенными, личностными и психологическими конфликтами, где действуют исторические персонажи. В «Лоэнгрине» это король Генрих Птицелов, легендарные Эльза Брабантская и Фридрих Тельрамунд. События оперы связаны с историческим периодом войн готов и гуннов; в произведении точно воспроизведены ритуалы суда и свадьбы рыцарей. Обширен круг исторических персонажей в «Тангейзере» – это великие миннезингеры: Тангейзер (1220-1270 гг.), Вольфрам фон Эшенбах (1170-1220 гг.), Вальтер фон дер Фогельвейде (1159-1210 гг.), Иоганн Биттерольф, Генрих Шрейбер, Рейнмар фон Цветтер, ландграф Герман Тюрингский, его племянница венгерская принцесса Св. Елизавета.

Важна *символика имен.* Сведение их в один ряд заимствовано Вагнером из легенды о состязании певцов в Вартбурге (1210 г.), которое завершилось трагическим исходом − гибелью всех участников. Она дополнена версией новеллы Гофмана, попыткой стилизации *текстов* миннезингеров, мотивами фольклора (легенда о Венериной горе, баллада о Тангейзере и Папе из «Чудесного рога мальчика»), покаянной песней Тангейзера, легендой о Св. Елизавете (у Вагнера она стала покровительницей состязаний певцов). Ритуалы и обычаи рыцарей, исторический контекст и острый психологизм придают экзистенциальным мифам Вагнера особую достоверность.

Четвертый пласт вбирает в себя события и конфликты XIX века – периода создания сочинения. Афоризм «миф начало и конец истории» действует в любом сочинении Вагнера. При этом исторические события разных эпох истолкованы с точки зрения социальных концепций и утопий XIX века ***(пятый пласт),*** а поскольку социальные коллизии XIX века не разрешены и сегодня, у современных режиссёров есть вполне оправданная возможность переносить вагнеровские сюжеты в наши дни, соединяя с утопиями нашей современности.

Шестой пласт – философские идеи, системы, концепции разных эпох. Так, в опере «Тангейзер» философско-символический ряд многослоен. Противопоставление языческой и христианской моделей мира отражает фаустианский конфликт Божественного – демонического. Начало и конец оперы представляют разные модели мира – языческую и христианскую. Смена моделей мира происходит дважды – в начале третьей сцены I действия и в конце оперы. Вторжение язычества в христианский мир – Гимн Венере, спетый Тангейзером в сцене состязания певцов. Важный аспект драматургии − включение в неё философских идей св. Августина и христианского экзистенциализма Кьеркегора. Решая проблему индивидуального спасения, философ рассматривает три ступени духовного становления личности: эстетический (символ Дон Жуан) – познание мира через чувственное удовольствие, сократический – выбор Пути нравственного подвига; высший, религиозный – авраамовский – готовность идти на жертвы ради Веры. Философско-символический подтекст конфликта Венеры и Тангейзера прочерчен в тексте их дискуссионного дуэта-диалога (кризис личности – конфликт 1-го и 2-го этапов по Кьеркегору). Выбор пути нравственного подвига круто меняет встреча Тангейзера с рыцарями. Новая дискуссия – состязание певцов, предмет спора – истинная любовь. Типичное для миннезанга (Вольфрам, Вальтер, Биттерольф) благоговейное обожание возлюбленной противостоит стихии свободной любви эпохи романтизма (Тангейзер), так как в оперу вовлечен социально-исторический аспект: «Тангейзер – современный герой с головы до пят, мог быть нашим современником» (Вагнер). Гимн Венере (замыкание «петли» сакрального времени) поворачивает вспять временной вектор процесса. Ценой заступничества Елизаветы, внушающей всем надежду на искупление греха, Тангейзер «возращен» в лоно профанного времени. Новая «петля возврата» в III д. – разочарование героя после проклятия папы, его устремление к Венере. II и III действие содержат этапы познания мира и другой героиней − Елизаветой: страсть к искусству (эстетический этап), перелом в её сознании на состязании певцов – выбор нравственного подвига во имя любви, который подтверждает её молитва к Богоматери об искупительной жертве. Но этим философское поле оперы не исчерпывается. Уникальный синтез фаустианства, экзистенциальной концепции Кьеркегора дополняет учение Св. Боэция о трёх мировых гармониях. Сюда же втягиваются религиозные мотивы культа Богоматери и античные мотивы – языческий культ красоты чувственной любви.

«Кольцо» − синтез философских идей Фейербаха (конфликт Всеобщего и Единичного, концепция любви как высшей формы жизни), с философскими идеями Шопенгауэра, анархизмом Бакунина, идеями естественного человека Руссо и даже предвосхищением концепции «белокурой бестии» − сверхчеловека Ницше. В «Тристане» идеи Шопенгауэра и Фейербаха слились воедино в концепции дуэта второго действия и оперы в целом: Любовь есть высшая форма Жизни, а Смерть – высший экстаз любви. Музыкально-драматургический процесс точно воспроизводит построение книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление»: конфликт «мира как воли» в чувствах героев и «мира как представления» в их социальном поведении[5]. Феномен буквального перевода текста философа в пласты музыки оперы был раскритикован Ницше: «Это не музыка, а самая изощренная гегелевская философия» (цит. по: [7, с. 78]).

Седьмой пласт контаминации образуют романтические эстетические темы, идеи, полярные образы, а также романы, драмы, посвящённые национальной мифологии или какой-то её части, созданные в эпоху романтизма. Все семь вербальных пластов, в свою очередь, многослойны. Некоторые пронизывают сочинение от начала до конца, иные появляются и исчезают или покрывают один из фрагментов. Так в результате взаимодействия 252 источников «Кольца нибелунга» формируется множественное поле концепций.

Но процесс контаминации был бы не полным без ***восьмого музыкального пласта, синтезирующего константы и «клише» разных стилей:*** здесь культовая музыка и народно-жанровый тематизм, риторические фигуры барокко и константы романтизма (декламационные элементы: интонации вопроса, говора, повествования, возгласа; романсный комплекс, синтетическое оперное бельканто и инструментальный тематизм, характеризующий фантастику, природный космос, стихии огня, воды, грозы). В лейтмотивах, этих ***медиаторах*** драматургического и музыкального начал, а также в вокальных формах сохраняются смысловые ориентиры истоков музыкальных элементов. Именно музыкальный пласт содержит ***концептуальные смысловые итоги***. Таков дуэт Тристана и Изольды и эпизод Смерти Изольды в «Тристане», концентрирующие философское резюме сочинения и акцентирующие концепцию *религиозно-философской трагедии*. Ибо вхождение в состояние любовного экстаза – начальная фаза вхождения в Смерть – в обоих случаях представлена Вагнером как зона Преображения и Просветления, предельной экзальтации, искупления и, одновременно, вечной жизни на космических просторах (Изольда видит себя летящей к Тристану). Переход из мира Ночи, Любви, «мира как воли» (лейтмотив томления), в мир проклятого Дня, в «мир как представление», мир социальных норм всегда связан с лейтмотивом напитка, открывающим оперу. Он, как чёрная дыра, как бездна, в которую всякий раз «проваливаются» герои, всякий раз «застревает» на одном из неустойчивых аккордов. И только в самом конце, знаменуя невозвратность Изольды и Тристана в земной мир, он разрешается в тонику си мажора – DD основной тональности оперы ***А-а.*** Конфликт «мотивов воли» и «мотивов томления», Гимна ночи и Дня – основа симфонического процесса оперы.

Особый приём мифотворчества − трактовка Вагнером созданной им самим новой оперной формы рассказа – *мифа в мифе*. Таковы рассказ Вотана в «Валькирии», рассказ Зигфрида в «Гибели богов», рассказ Изольды в «Тристане» в 3 сцене первого действия. Оркестровые монологи героев и симфонические поэмы внутри опер − варианты таких рассказов. Вагнер очень дорожил найденной им идеей предвосхищения события или его обобщения в музыке. Симфоническая поэма «Паломничество Тангейзера» предвосхищает его рассказ в финале 3 акта. Во всех этих случаях время сюжета движется назад, а хроникальное – вперед. Такие моменты создают временные петли – замыкание кругов основного для мифа сакрального времени, которое существует одновременно с полихроникальным профанным.

В результате рождается важнейшее качество вагнеровского театра − новый тип мифологического текста. «Многослойный и семиотически неоднородный текст, который способен выступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, с любой читательской аудиторией, − так и с будущим. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память, приобретая качество самовозрастающего логоса. На такой стадии усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства – он не только передаёт вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [8, с. 5-6].

Главное действующее лицо театра Вагнера – симфонический оркестр, выполнявший у него, как заметил ещё Вячеслав Иванов, роль древнегреческого хора. Вагнеровская концепция симфонизма, как ведущего метода организации музыкального процесса в полижанровой мистерии, общепризнана. Это не только собственно музыкальные лейтмотивы, лейтинтонации, лейтжанры, лейтритмы и лейттембры. В музыке Вагнера происходит создание пластических форм − взаимоотражение живописно-пластиче-

ского образа в музыкальной форме, а музыкальных закономерностей в организации вербальных и драматургических процессов. В творчестве последующих композиторов тенденция к *полной централизации звукового процесса – континуальной симфонизации* – последовательно осуществляется в театрально-ораториальном творчестве А. Онеггера, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, Р. Щедрина, С. Слонимского. Возникают и новаторские формы континуальных процессов: *интонационно-комбинаторные* процессы в экспрессионистическом театре А. Шёнберга, А. Берга, продолженные Л. Даллапиккола, Л. Ноно, П. Булезом (за счет формирования тематических комплексов из исходной серии и ее вариантов); *цепная структурная симфонизация* в театре Д. Мийо, П. Хиндемита («самодвижение» микро- или макро-форм, интонационно взаимосвязанных на основе смежных и арочных связей)[4]. У большинства названных авторов драматургические процессы также обладают слоистой структурой мифа, существуют указанные нами три уровня драматургии. Сквозные разноуровневые симфонические процессы имитируют в музыке структуру мифа, его пластику, континуальность, гетерогенность. Все эти закономерности могли возникнуть только в *мифологическом континууме*, который дает возможность существования симультанной полипространственной драматургии, построенной на разнородных элементах и впервые воссозданной в театре Вагнера.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Постановки опер Вагнера осуществлены во всех театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, в Саратове, Нижнем Новгороде, Иркурске и Улан-Уде.

[2] Термин введён О. Сокольской в кандидатской диссертации [11].

[3] Синестетичность мышления поэтов-символистов, художников импрессионистов и экспрессионистов раскрыта в исследовании Н. Коляденко [5].

[4] Разъяснение по этому поводу дано нами в статье «От Вагнера в XX век» [3, с. 62-63].

[5] Шопенгауэр, как известно, относился к любви как к биологическому спариванию. Вагнер мировую волю Шопенгауэра называет любовью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калошина Г.* Мифологическое и философское поле «Тристана» Р. Вагнера // Материалы Международной научно-практичесой конференции «III Серебряковские чтения». В 2-х кн. Кн. 1. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. С. 99-126.

2. *Калошина Г.* Особенности симфонизации монументальных сочинений А. Онеггера: Автореферат … канд. искусствоведения. Ленинград, 1987. 25 с.

3. *Калошина Г.* От Вагнера в XX век // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Сб. ст. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. С. 62-66.

4. *Калошина Г.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. №2 (15). С. 42-47.

5. *Коляденко Н.* Синестетичность музыкально-художественного сознания. Новосибирск: НГК им. Глинки, 2005. 392 с.

6. *Лосев А.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1990. С. 21-186.

7. *Лосев А.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М.: Искусство, 1968. С. 67-196.

8. *Лотман Ю.* Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту: Изд-во Тартусского ун-та, 1981. С. 3-7.

9. *Манн Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти томах. Том 10. М.: Художественная литература, 1961. С.102-173.

10. *Порфирьева А.* Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 31-58.

11. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации: Дисс… канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2004. 168 с.

REFERENCES

1. *Kaloshina G.* Mifologicheskoye i filosofskoye pole «Tristana» R. Vagnera [The mythological and philosophical field of "Tristan" by R. Wagner] // Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii «III Serebryakovskie chteniya». V 2-kh kn. Kn.1. [The Proceedings of the International Scientific Conference "III Serebryakov`s Readings"]. Volgograd: VolGU Press, 2006. P. 99-112

2. *Kaloshina G.* Osobennosti simfonizatsii monumentalnykh sochineniy A. Oneggera: Avtoreferat … kand. isk [Features of symphonization of the monumental works of A. Honegger: Synopsis of PhD]. Leningrad, 1987. 25 p.

3. *Kaloshina G.* Ot Vagnera v XX vek // Muzykalnyy mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu [From Wagner to the Twentieth Century // The Musical World of Romanticism: from the Past to the Future]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 1998. P. 62-66.

4. *Kaloshina. G.* Raznovidnosti protsessov simfonizatsii vo frantsuzskoy opere i oratorii XX veka [Varieties of the Processes of Symphony in the French Opera and the Oratorio of the Twentieth Century] // Problemy muzykalnoy nauki [Music Scholarship]. 2014. Iss. 2 (15). P. 42-47.

5. *Kolyadenko N.* Sinestetichnost muzykalno-khudozhpestvpennogo soznaniya [Synesthetic music-artistic consciousness]. Novosibirsk: M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Press. 2005. 392 p.

6. *Losev A.* Dialektika mifa // Losev A. F. Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura [Dialectics of Myth // Losev A. F. Philosophy. Mythology. Culture]. M.: Politizdat Press, 1990. P. 21-186.

7. *Losev A.* Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoyashhem // Voprosy ehstetiki [The Problem of Richard Wagner in the Past and the Present // Questions of Aesthetics. Iss. 8]. Moscow: Iskusstvo Press, 1968. P. 67-196.

8. *Lotman Yu.* Semiotika kul'tury i ponyatie teksta // Struktura i semiotika khudozhestvennogo teksta. Trudy po znakovym sistemam. Vyp. 12 [Semiotics of Culture and the Notion of Text // Structure and Semiotics of the Artistic Text. Proceedings on Sign Systems. Iss. 12]. Tartu: Tartu University Press, 1981. P. 3-7.

9. *Mann T.* Stradaniya i velichie Rikharda Vagnera // Mann T. Sobr. soch. v 10-ti tomakh. Tom 10 [The Suffering and Greatness of Richard Wagner // Mann T. Collected works in 10 vol. Vol. 10]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Press, 1961. P. 102-173.

10. *Porfir'eva A.* Russkaya simvolistskaya tragediya i mifologicheskij teatr Vagnera // Problemy muzykal'nogo romantizma [Russian symbolist tragedy and the mythological theater of Wagner // Problems of Musical Romanticism]. Leningrad: LGITMiK Press, 1987. P. 31-58.

11. Sokol'skaya A. Opernyj tekst kak fenomen interpretatsii: Diss… kand. iskusstvovedeniya [The Operatic Text as a Phenomenon of Interpretation: PhD Thesis]. Kazan: The Kazan State Conservatory, 2004. 168 p.

ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА ВАГНЕРА

В данной статье предложен новый взгляд на теорию синтеза искусств в мифологическом театре Р. Вагнера. Указано, что немецкий мастер предложил две концепции – концепцию *театра массовых зрелищ*, идеи которой изложены в работе «Художественное произведение будущего» и осуществлены в опере «Мейстерзингеры», и концепцию *симфонизированной мистерии* в опере «Парсифаль». Выявлены восемь пластов контаминации, ставшей глобальным принципом синтеза мифологических, исторических, социальных, эстетических, философских идей и законов музыкального творчества в сюжетах его авторского мифа. Расшифрованы процессы контаминации, философские концепции в операх «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда», синтезирующие концепты св. Августина и Св. Боэция, Кьеркегора, Фейербаха, Шопенгауэра, выделены составляющие синтеза театров XIX века. Охарактеризовано взаимодействие девяти интонационных сфер романтической эпохи при континуальной симфонизации (в лейтмотивах и новаторских оперных формах). Рассмотрены три пласта драматургии в театре Вагнера: уровни внешнего и внутреннего (психологического) действия и философско-символический уровень. Последний концентрирует художественные концепции каждого сочинения. Показано, как закономерности мифологического театра Вагнера транслируются в творчество авторов XX века.

Ключевые слова: синтез, миф, контаминация, интонационные пласты, символика, континуальная симфонизация.

PHILOSOPHICAL AND SYMBOLIC ASPECTS OF DRAMATURGY IN WAGNER`S MYTHOLOGICAL THEATRE

This article proposes a new view on the theory of synthesis of arts in the mythological theater of R. Wagner, it is indicated that the German master proposed two concepts – the concept of the theater of mass spectacles, the ideas of which are presented in the work "Work of art of the future" and implemented in the Opera "Meistersingers", and the concept of symphonized mystery in the Opera "Parsifal". Eight layers of contamination, which became a global principle of synthesis of mythological, historical, social, aesthetic, philosophical ideas and laws of musical creativity in the subjects of his author's myth, are revealed. The processes of contamination, philosophical concepts in the operas "Tannhäuser", "Lohengrin", "The Ring of the Nibelung", "Tristan and Isolde", synthetizing the concepts of St. Augustine and St. Boethius, Kierkegaard, Feuerbach, Schopenhauer, highlighted the synthesis of theaters of the XIX century. The interaction of the nine intonational spheres of the romantic era with continuum symphonization (in leitmotifs and innovative operatic forms) is characterized. Three layers of drama in the theater of Wagner are considered: levels of external and internal (psychological) action and philosophical-symbolic level. The latter concentrates the artistic concepts of each work. It is shown how the rules of Wagner`s mythological theater move into the work of the twentieth century composers.

Key words: synthesis, myth, contamination, intonation layers, symbolism, continuum symphonization.

Калошина Галина Евгеньевна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Galina E. Kaloshina
PhD in Musicology
Associate Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

О. П. ШАПОВАЛ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ «ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА» Р. ВАГНЕРА В УСЛОВИЯХ РЕЖИССЁРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Оперы Р. Вагнера прочно вошли в художественную практику мирового музыкального театра, и каждая исполнительская интерпретация привносит в звучание произведения новые «обертоны». На новейшем этапе очевидной видится необходимость разработки вопроса специфики исполнительских интерпретаций оперной классики в эпоху режиссёрского театра. Особый интерес представляет оперный текст Р. Вагнера, поскольку он наполнен смыслопорождающими интенциями, которые вдохновляют постановщиков на неординарные художественные решения, раскрывающие имплицитные грани авторского замысла.

В настоящее время проблема режиссёрского претворения сценического произведения привлекает внимание не только рецензентов, но и исследователей, которые стремятся вывести определённые закономерности творческого процесса. В статье Т. Григорьянц выделены три уровня становления сценического произведения в драматическом театре: литературный (определение драматургии для будущего произведения); режиссёрский (отбор выразительных средств для реализации замысла); актёрский (материализация идеи драматурга и режиссёра) [3, с. 67]. Т. Григорьянц определяет специфику сценического текста, указывая, что он не является элементарным «переводом в систему сценических выразительных средств», поскольку он есть «воплощение режиссёрского видения литературного текста» [3, с. 69]. Таким образом, режиссёрский текст следует рассматривать, согласно Т. Григорьянц, как произведение, сформированное на основе литературного текста.

В диссертационном исследовании А. Сокольской автор даёт дефиницию понятию «оперный текст»: «Оперный текст – сложное комплексное явление, которое порождается взаимодействием звукового, вербального и визуального субтекстов» [7, с. 6]. Исследователь не разделяет текст на авторский и сценический, поскольку, с её точки зрения, оперный текст складывается из ряда субтекстов – мобильных и константных элементов, совместно формирующих семиотической ансамбль. И всё же для анализа более целесообразным является разделение текста на авторский и сценический. Первый из них константный, графически закреплённый, второй – мобильный, каждый раз по-новому интерпретирующий художественные и смыслопорождающие интенции текста произведения, он исторически подвижный, эволюционирующий в процессе становления театрального искусства.

Проблема превращения текста произведения в спектакль (то есть сценический текст) поднимается в статье М. Черкашиной-Губаренко: «Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций» [8, с. 77]. Спектакль обладает собственным информационным полем в семиотическом пространстве, представляя «альтернативу глобальному влиянию на традиционное европейское мышление законов вербального языка с его линейностью “означающее – знак – означаемое”» [там же]. М. Черкашина-Губаренко выделяет в сценическом спектакле взаимодействие трёх сюжетов – музыкального, драматического и вербального. На сегодняшний день, согласно мнению исследовательницы, в режиссуре произошёл «отказ от иллюстративности» [8, с. 78]. Однако, заметим, что традиционные спектакли, в которых постановщики стремятся максимально точно воссоздать текст произведения также сохраняют свои позиции, в особенности это касается «политики» одного из ведущих театров США Метрополитен-опера.

М. Косилкин, анализируя постановки оперы «Кармен», предлагает применять, *условное* (курсив мой. – О. Ш.) понятие «сценический текст», дифференцируя «знаки» названного текста на интонационно-пластические и изобразительные. Сложный комплекс оперного спектакля

рассматривается им в семиотической проекции [4]. Учёным акцентируется условная природа сценического текста, что, на наш взгляд, правомерно, учитывая его неустойчивость. Однако А. Сокольская вводит понятие «память произведения» [7, с. 8], которое определяет фиксированность инсценировок в контексте культурно-исторического опыта, что видится вполне закономерным, учитывая, что он закрепляется не только в сознании исполнителей и реципиентов, но и благодаря существующим видео-, аудиозаписям, рецензиям и научным изданиям – в общественном.

Итак, сценический текст отражает художественную концепцию автора (или соавторов) произведения, однако следует иметь в виду, что на нынешнем этапе роль режиссёра очевидно возрастает и он стремится не только передать замысел композитора, но и становится творцом идеи спектакля, определяющей его облик, атмосферу, коллективное интерпретационное прочтение.

Цель исследования – осмыслить оригинальные идеи инсценизаций «Летучего Голландца» Р. Вагнера сквозь призму смыслопорождающих интенций, послуживших источником режиссёрской трактовки авторского текста.

Согласно Е. Рощенко, образ Летучего Голландца отвечает мифологемам предводителя мёртвого войска и скитальца, корреспондируя с Вечным Жидом, Фаустом, Люцифером, героем готического романа Ч. Метьюрина «Мельмот скиталец», Максом из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера и многими другими архетипическими персонажами [5]. С другой стороны, можно прийти к заключению, что опера «Летучий Голландец» представляет вагнеровскую концепцию «оперы спасения». Е. Рощенко называет «Тангейзера» «оперой “спасения”», формулируя данную идею в названии статьи, хоть она и не соотносит шедевры двух колоссов немецкой музыкальной культуры – Л. ван Бетховена и Р. Вагнера [6]. Спасение исследовательница осмысливает как путь от греховности благодаря любви к искуплению. Однако само название статьи может восприниматься как инициирующая идея, которая побуждает к поиску параллелей между оперным творчеством Р. Вагнера и Л. ван Бетховена с позиций типологии персонажей и особенностей драматургии.

Все оперы Р. Вагнера, начиная с «Летучего Голландца» и заканчивая «Парсифалем», стоит определять как самобытные авторские концепции «оперы спасения», и это подтверждается направленностью драматургического развития и действий героев к выходу из критической ситуации. С особенной рельефностью безвыходное положение очерчивается в знаменитой тетралогии. В операх Р. Вагнера 40-х гг. ясно определяется родство творческих стремлений композитора-романтика с концепцией «оперы спасения» Л. ван Бетховена. В дальнейшем в произведениях великого потомка венского классика происходит кристаллизация мировоззренческих основ, которые приобретают самобытный и неповторимый вид. Связи с бетховенской традицией становятся менее очевидными.

Параллели с опорой «Фиделио» не являются произвольными, поскольку зиждутся на объективных фактах. Юного Р. Вагнера потрясло исполнение бетховенского произведения труппой Дрезденской Королевской Оперы с В. Шрёдер-Девриент в роли Леоноры. Сам же замысел «Фиделио» Р. Вагнер связывает с идеей искупления, проводя, таким образом, параллели с собственным творчеством (данную мысль композитор высказал в эссе «Бетховен» и статье «Об увертюре» [1; 2]). Главную героиню оперы самоотверженную Леонору он характеризует как Ангела, природа которого соответствует вечном сиянию небесного Света: «И словно последний луч солнца, пробивающийся сквозь щель, страстно-тоскующий взгляд вдруг обращается к нам: это взгляд Ангела, для которого чистый воздух божественной свободы становится в тягость, если он не может дышать им вместе с вами, – с вами, кто томитесь в глубокой пропасти. И тогда он с восторгом решается – решается сломать, разрушить все преграды, отделяющие вас от света небес: всё выше и выше, всё более могуче воспаряет душа, вдохновлённая божественным решением; это деяние искупления, спасения мира» [2, с. 10].

Специфика трактовки оперных героев и драматургического вектора «Летучего Голландца» Р. Вагнера заключается в понимании композитором «оперы спасения» в мистериальном ракурсе. Так, в опере «Фиделио» Л. ван Бетховена Флорестан – заключённый, который страждет в тюремных застенках; у Р. Вагнера заглавный герой оперы «Летучий Голландец» тоже невольник, но он – раб судьбы. Голландец – герой-грешник, который жаждет освобождения от вечных странствий благодаря искупительной любви верной Женщины, которая названа устами вечного скитальца посланницей небес – Ангелом. В опере «Фиделио» спасительницей является жена заглавного героя оперы, которую тот также называет своим Ангелом, обращаясь непосредственно перед этим в молитве к Всевышнему.

Весьма привлекательными с точки зрения музыковедческого исследования являются постановки, где происходит семантический взаимообмен между авторским текстом и подтекстом, который присоединяется интерпретаторами. Так, в образе заглавного героя «Летучего Голландца» заложен многомерный архетипический смысл, который даёт возможность авторам представления или же киноверсии оперы раскрыть его внутреннюю сущность через визуальную символику. В постановке Гарри Купфера (дирижёр – Вольдемар Нельсон, хор и оркестр Байрёйтского фестиваля, 1985) Летучий Голландец (Саймон Эстес) показывается закованным в цепи, представляя персонажа как невольника рока, а в спектакле Кристин Миелиц (дирижёр – Сейдзи Одзава, хор и оркестр Венской Оперы, 2004) смысловой акцент в характеристике героя, образ которого воплотил Франц Грюндхебер, сделан с помощью грима – печать рока на лице.

Остановимся на режиссёрских интерпретациях жертвенной смерти Сенты, поскольку сила духа и самоотверженность героини, готовность принять Любовь-Смерть (смыслообраз *Liebestod*) определяют специфику авторского понимания Р. Вагнером концепции «оперы спасения». Гибель спасительницы (в этом словосочетании, на первый взгляд, кроется парадокс) героя-скитальца получает в режиссёрском оперном театре различные интерпретации. Так, в постановке Королевского театра ла Монне 2005 г. (режиссёр – Гай Кассиерс, дирижёр – Кацуши Оно) идея искупления осмысливается через визуальный образ влюблённых утопленников, которые воссоединились в посмертном инобытии. Данная идея визуализирована через кинокадр, который появляется на экране, установленном на сцене, ещё во время звучания увертюры и проходит в качестве своеобразного лейтмотива в течение всего спектакля.

В инсценировке Гарри Купфера образ Сенты-самоубийцы (Лисбет Балслев), которая выбрасывается с балкона и к телу которой приближаются безучастные обыватели, вызывает у зрителей серьёзные сомнения. Действительно героиня оперы – заступница, спасительница, или же она – жертва тяжёлого психического расстройства, которое и привело к летальному исходу. В любом случае, эта экзальтированная Сента не от мира сего. Певица-актриса привнесла новые выразительные детали в трактовку образа – безумный взгляд, постоянная тревога, беспрерывное противостояние социальному окружению, которое не способно понять устремлений странной девушки.

В интерпретации Кристин Миелиц Сента (Нина Штемме) эффектно сжигает себя в огне (его можно символически истолковать как пламя жертвенной Любви). Режиссёра-постановщика натолкнули на подобное сценическое решение кинокадры самосожжения фанатиков, которые лишают себя жизни во имя идеи (существует документальный фильм, где показана «кухня» этой инсценировки, а Кристин Миелиц даёт интервью; он транслировался по германо-австро-швейцарскому телеканалу 3sat TV). В смысловом контексте данного оперного спектакля этот визуальный образ воспринимается не в натуралистическом ракурсе, а как визуализированная метафора.

Ещё один вариант *Liebestod* – Сента, которая подрывается на бочке с порохом (Большой театр, режиссёр – Петер Конвичний, в роли Сенты – Марди Байерс). В целом же оригинальная концепция спектакля определена стремлением к обновлению ситуаций, их приближению к современному зрителю. Любовная драма главных героев произведения показана на фоне занятий фитнессом (II действие оперы) в то время, как традиционная сценическая атрибутика сохраняется в крайних актах. Благодаря этому в опере острее ощущается наличие двух пространственно-временных измерений: легендарно-исторического и нынешнего (реального, современного), каждый из которых имеет свои мировоззренческие ориентиры. На первый взгляд, подобный креативный подход может привести к снижению трагедийного пафоса, приводя к эклектичности, но в действительности благодаря этому углубился контраст между образно-драматургическими сферами, визуализация идеи двоемирия предстала необычайно рельефно.

Смыслообраз *Liebestod* кардинально переосмыслен в постановке Мары Курочки (международный украино-немецкий проект, дирижёр – Михаил Синькевич, хор и оркестр Донецкой Оперы, 2012 г.); при этом авторы спектакля сохранили сам дух вагнеровского произведения. Согласно концепции режиссёра, Сенту (Леся Алексеева) принуждают выйти замуж за нелюбимого ею Эрика в то время, как она мечтает о Голландце, который представляется ей романтическим героем. Сента убивает себя и все последующие события, связанные с прибытием Голландца с её отцом в действительности – предсмертный сон девушки, которая приняла яд. В интерпретационной версии М. Курочки трактовка вагнеровского сюжета перекликается скорее с фабулой «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Все рассмотренные постановочные решения *Liebestod* по-своему интересны, хотя и не совпадают с авторскими ремарками. Современные режиссёрские прочтения часто являются настолько далёкими от текста ремарок композитора, что, если бы не музыка, то их можно было бы назвать произведениями по мотивам оперы. Вспомним традиционное завершение: Сента бросается в морскую бездну, следом за этим в таинственные водные глубины погружается корабль Голландца – вечного скитальца, который нашёл, наконец, покой, а затем вдали из волн поднимаются влюбленные в объятиях друг друга, озаряемые лучезарным светом. Почти полностью сохраняется вагнеровская концепция в постановке режиссёра Илкки Бекмана (дирижёр – Лейф Сегерстам, Сента – Хильдегард Беренс, хор и оркестр международного оперного фестиваля в Савонлинне, 1989 г.). Однако после искупительной гибели главных героев оперы в морской пучине следует другой – катарсический конец, который производит не менее сильное впечатление на зрителей, хотя и не является точной иллюстрацией авторского замысла Р. Вагнера. Отец Сенты Даланд (Матти Салминен), её жених Эрик (Раймо Сиркия) и наставница Мэри (Анита Валкки) потрясены смертью девушки, поэтому они бросают в морскую бездну потрясённый взгляд. Данная концовка до чрезвычайности противоположна полному безразличию обывателей, которые закрывают ставни, пытаясь отгородиться от чужих проблем («Летучий Голландец» в режиссёрской версии Г. Купфера), где актуализованы характерные для романтизма смысловые оппозиции: человек и действительность, страдание и чёрствость, гуманность и бессердечие, сопереживание и безразличие.

Подведём итоги. Итак, трактовка «оперы спасения» в «Летучем Голландце» отвечает концептуальным основам творчества Р. Вагнера в целом. Сента жертвует собой ради спасения возлюбленного-призрака, её метафизическая судьба едина со стезёй Голландца. Постановщики режиссёрского оперного театра каждый раз ищут нетривиальные концепционные решения. Режиссёрские находки могут привести к определённой переакцентуации сюжета, придавая первоначальному замыслу новые смысловые «обертоны», которые воспринимаются как «прочитанный» постановщиками подтекст произведения. Подобные привнесения – смысловые наслоения, которые в классической на сегодняшний день версии Г. Купфера и в современной постановке М. Курочки ведут к заметной переакцентуации сюжета. В спектакле П. Конвичного по-новому представлен пространственно-временной континуум, что приводит к усилению антитез, эпатажности. Насколько сценический текст спектакля убеждает зрителей, зависит от индивидуальности и точки зрения каждого из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вагнер Р.* Бетховен (1870); пер. и предисл. Виктора Коломийцева. М. – СПб.: изд. С. и Н. Кусевицких. 1911. 145 с.

2. *Вагнер Р.* Об увертюре // Вагнер Р. Статьи и материалы / ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек; общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1974. С. 5–18.

3. *Григорьянц Т.* Семиотика сценического текста // Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.

4. *Косилкин М.* Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 84–89.

5. *Рощенко О.* Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. … д-ра мистецтвознав. Київ, 2006. URL: http://www.disslib.org/dyalektyka-myfolohemy-novaja-myfolohyja-muzykalnoho-romantyzma.html.

6. *Рощенко (Аверьянова) Е.* «Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть: зб. наук. праць. Харків: Каравелла, 1999. С. 54–65.

7. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дисс. … канд. иск. Казань, 2004. 20 с.

8. *Черкашина-Губаренко М.* Оперный театр в пространстве меняющегося мира // Аспекти історичного музикознавства – V. Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка: зб. наук. ст. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012. С. 68–79.

REFERENCES

1. *Vagner R*. Bethoven [Beethoven]; per. i s predisl. Viktora Kolomijceva. Moscow – St. Petersburg: S. & N. Kusevitskiye Press, 1911. 145 p.

2. *Vagner R*. Ob uvertjure [About overture] // Vagner R. Stat'i i materialy; red.-sost., avt. komment. G. V. Krauklis, V. G. Gamrat-Kurek; obshh. red. T. JE. Cytovich. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 5–18.

3. *Grigor'janc T*. Semiotika scenicheskogo teksta [Semiotics of the stage text] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [The Bulletin of the Tomsk State University]. 2007. Iss. 304. P. 66–69.

4. *Kosilkin M*. Problemy analiza scenicheskogo teksta v postanovke opery [The problems of the analysis of the stage text in the production of the opera] // JUzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. Iss. 1 (26). P. 84–89.

5. *Roshhenko O*. Dialektyka mifologemy i nova mifologija muzychnogo ro-mantyzmu [The dialectic of mythologems and the new mythology of musical romanticism]: avtorjef. dys. … d-ra mystectvoznav [Synopsis for PhD Thesis]. URL: http://www.disslib.org/dyalektyka-myfolohemy-y-novaja-myfolohyja-muzykalnoho-romantyzma.html.

6. *Roshhenko (Aver'janova) E*. «Tangejzer» – opera «spasenija»: palomnichestvo iz gory k zvezde [«Tannhauser» – the opera of «salvation»: a pilgrimage from the mountain to the star] // Problje-my suchasnogo mystectva i kul'tury. Pedagogichna nauka ta mystectvoznavstvo na mezhi stolit': zb. nauk. prac' [Problems of contemporary art and culture. Pedagogical science and art history at the turn of the centuries]. Harkiv: Karavella Press, 1999. P. 54–65.

7. *Sokol'skaja A*. Opernyj tekst kak fenomen interpretacii [Operatic text as a phenomenon of interpretation]: avtoref. dıss. … kand. iskusstvovedenija [Synopsis for PhD Thesis]. Kazan', 2004. 20 p.

8. *Cherkashina-Gubarenko M*. Opernyj teatr v prostranstve menjajushhegosja mira [Opera theatre in the space of a changing world] // Aspekty istorychnogo muzykoznavstva – V. Muzyka u spivdruzhnosti mystectv ta filosofs'ko-estetychna dumka: zb. nauk. st. [Aspects of historical musicology – V. Music in the commonwealth of arts and philosophical and aesthetic thought: collected articles.]. Kharkov: National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2012. P. 68–79.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ «ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА» Р. ВАГНЕРА В УСЛОВИЯХ РЕЖИССЁРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Оригинальные идеи инсценировок «Летучего Голландца» Р. Вагнера проанализированы в статье сквозь призму смыслопорождающих интенций, послуживших источником режиссёрских трактовок авторского текста. Оперный текст произведения осмысливается в двух плоскостях – соответственно, как авторский и сценический. Рассмотренные исполнительские интерпретации «Летучего Голландца» Р. Вагнера демонстрируют коммуникацию в семиотической проекции, представляя имплицитные грани авторского замысла немецкого композитора. Каждая из рассмотренных режиссёрских версий «Летучего Голландца» реализует идею «оперы спасения» (в соответствии с концепцией Е. Рощенко), мыслимой Р. Вагнером в метафизической плоскости. В сценических интерпретациях происходит семантический взаимообмен текста произведения с подтекстом инсценировок через отражение постановщиками имплицитных граней авторского замысла Р. Вагнера. В ряде рассмотренных постановок в фокусе внимания находится внутренняя жизнь Сенты (Г. Купфер, К. Гут, М. Курочка). Музыкально-сценический образ получает вариантные истолкования при наличии архетипических черт. Мифотворческие принципы относительно трактовки образа Голландца ярко реализуются в интерпретационных версиях Г. Купфера и К. Миелиц. Исполнительские версии в целом подтверждают фундаментальные принципы авторской концепции «оперы спасения», мыслимой Р. Вагнером в мистериальной плоскости в единстве физической и метафизической судьбы героев произведения.

Ключевые слова: сценический текст, *Liebestod*, режиссёрский театр, режиссёрская концепция, интерпретация.

THE STAGE TEXT OF 'THE FLYING DUTCHMAN' BY R. WAGNER IN THE DIRECTED OPERA THEATRE

The original ideas of staging «The Flying Dutchman» by R. Wagner are analyzed in the article through the prism of meaningful intentions, which served as a source of director's interpretations of the author's text. The opera text is comprehended in two planes – accordingly, both author's and stage. The considered interpretive interpretations of «The Flying Dutchman» by R. Wagner demonstrate the communion in the semiotic projection, representing the implicit sides of the author's design of the German composer. Each of the directing versions of «The Flying Dutchman», implemented, implements the idea of an «opera of salvation» (in accordance with the concept of E. Roshchenko) conceived by R. Wagner in the metaphysical plane. In the scenic interpretations, the semantic interchange of the text of the work with the overtones of the dramatization takes place through the reflection by the producers of the implicit facets of R. Wagner's author's design. In a number of the productions considered, the inner life of Senta (G. Kupfer, K. Gut, M. Kurochka) is in the focus of attention. The musical-scenic image receives variant interpretations in the presence of archetypal features. The mythological principles regarding the treatment of the image of the Dutchman are vividly realized in the interpretational versions of G. Kupfer and K. Mieelitz. The performance versions on the whole confirm the fundamental principles of the author's concept of the «opera of salvation» conceived by R. Wagner in the mystery plane in the unity of the physical and metaphysical destiny of the heroes of the work.

Key words: stage text, *Liebestod*, directed theatre, director's concept, interpretation.

Шаповал Оксана Петровна
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: oxbab@mail.ru

Oksana P. Shapoval
PhD in Musicology, Senior lecturer of the Department
of interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: oxbab@mail.ru

А. В. НАУМОВ
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

«ТЯЖЁЛАЯ, ПОДАВЛЯЮЩАЯ ПЫШНОСТЬ». «МОЛЬЕР» МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Р. М. ГЛИЭРА

«Внешний блеск и фальшивое содержание», редакционная статья «Правды» от 9 марта 1936-го о спектакле МХАТ «Мольер» по пьесе «Кабала святош» (премьера 15 февраля того же года) стала, как известно, последней каплей, переполнившей чашу более чем 10-летних взаимоотношений М. А. Булгакова и театра [см. 14, с. 256]. Не во все времена испитое было горько, первые глотки – период репетиций «Дней Турбиных», выпущенных 10 октября 1926-го – можно даже назвать нектаром. Однако последовавшие затем травля драматурга и спектакля (вплоть до изъятия из репертуара на несколько лет), запрет «Бега» (1928) и тяжкие мытарства инсценировки «Мёртвых душ» (1929–1932) постепенно насытили терпкими нотами саму атмосферу контактов, превратили «автора театра» в одного из непримиримых критиков его уклада и стиля[1]. Имя Р. М. Глиэра как композитора спектакля во «Внешнем блеске…» не упоминалось вовсе, хотя, по замечанию завмуза МХАТ Б. Л. Изралевского, «<…> …музыка играла очень большую роль. Вся постановка была насыщена музыкой, музыкальные номера не только сливались со сценическим действием, но имели законченную музыкальную форму и могли исполняться в симфонических концертах как самостоятельные произведения» [10, с. 121]. Пожалуй, и к лучшему, что не упоминалось, учитывая общий разгромный тон статьи, дополнявшей зловещий ряд публикаций этого времени, где последовательно громились один за другим музыкально-театральные жанры[2]. Не обращать внимания на происходящее не мог никто.

Эффект, произведенный упомянутыми событиями на Глиэра, оказался даже сильнее, нежели на всех остальных, кто был непосредственно причастен к той истории и чьи имена громко предавали анафеме за «шикарную внешность и фальшивые эффекты, призванные прикрыть убогость идейного содержания» [1, с. 226]. После критического выступления правительственной газеты и предательства, совершённого театром в отношении драматурга [14, с. 302], композитор резко отшатнулся от МХАТ, с которым его связывала 30-летняя непростая, но увенчанная многими яркими победами творческая дружба[3].

Проблема *композитор и театр*, воздвигшаяся в полный рост в XX веке, эпохе режиссуры, бурно развивавшейся и подчинившей себе все области сценического искусства, не раз обретала на примере творческого пути Глиэра модельно-схематичный облик. Встречаясь с важнейшими мастерами и крупнейшими явлениями на заре их восхождения, он многажды предвосхищал то, с что другим предстояло доводить до форм высшего совершенства, а в некоторых случаях – мучительно преодолевать. Фактически каждая постановка, в которой он принимал участие, начиная с не показанных широкому зрителю «Шлюка и Яу» Студии на Поварской (режиссура Вс. Э. Мейерхольда, 1905 год), может служить олицетворением той или иной тенденции во взаимодействии музыкантов с драматической сценой. «Мольер» актуализировал *топос разрыва*: в ситуации, когда театр проявлял к музыканту неоправданную и незаслуженную жестокость, оказывались в разное время и В. Я. Шебалин (с Мейерхольдом, затем со Студией Ю. А. Завадского), и Ю. А. Шапорин с ленинградским БДТ, и многие, в том числе и из тех, кто трудился на ниве МХАТ. В грустном контексте 1930–1950-х расставание Глиэра со «своим» коллективом (а Художественный театр за годы, прошедшие с момента первых зрительских впечатлений «от первых спектаклей первого сезона» [9, с. 138], стал для него поистине родным), может проецироваться и на судьбы композиторов, переживших агонии театров, которым была отдана жизнь. Н. П. Рахманов после закрытия МХАТ-2 (1936), позднее А. К. Метнер, лишившийся таировского Камерного театра (1950), Л. М. Пульвер без ГОСЕТа (1952) – существование, как правило,

продолжалось и даже подчас отмечалось некоторыми достижениями, однако иссякание одухотворяющей силы чувствовалось неизменно. В сущности, та же беда постигла и Глиэра, его поздние сценические опусы откровенно тяготели к жанрам «филармонической» природы: балеты – к симфонической поэме или сюите, оперы – к вокальной сюите с оркестром: из его театра капля за каплей истек Театр.

Сам по себе «Мольер» 1936 года вошел в историю как трагическая неудача больших художников. Семь представлений, которыми ограничилась его сценическая жизнь, стали символом скандального провала, на фоне которого «Внешний блеск…» выглядит едва ли не заслуженной карой. Между тем, по справедливому замечанию исследователей, именно этот спектакль оказался последней увидевшей свет большой работой К. С. Станиславского [14, с. 295], последним произведением, на весь процесс создания которого бросил отсвет величайший гений столетия. Попросту отмахнуться от значительного комплекса сопряженных с ним проблем было бы неоправданным легкомыслием.

Главная проблема, вставшая на пути спектакля, лежала в плоскости не столько художественной, сколько организационно-бытовой. Это непременно нужно учитывать, говоря о музыке к постановке как явлении, находящемся на стыке свободного творчества и функциональной обусловленности. Работу над пьесой начинали без Станиславского (тот был болен), затем надолго отложили, занявшись «Мёртвыми душами»: за это время труппа к спектаклю охладела, некоторые ведущие актеры отказались от ролей (в частности, ушел из центра композиции И. М. Москвин, и заменить его в роли Мольера оказалось не под силу никому). При возобновлении репетиционного процесса, уже с участием великого режиссёра, шаг за шагом выявились его коренные несогласия с идеологией автора. Булгаков строил пьесу по принципу романтической поэмы, ставя главный акцент на противодействии Художника и гнетущей *внешней* идеологической силы (Кабалы – французского аналога Инквизиции), отсюда и авторское название – «Кабала святош». Станиславский видел, прежде всего, историко-бытовую драму «из золота и парчи», что прямо сказалось на сценографии и музыкальном оформлении. Жанровые разночтения принципиальны, но важнее всего то, что каждый из создателей «Мольера» видел в нем автобиографический мотив, только биографии были очень уж различны.

Финальную стадию работы перед выпуском спектакля вынужден был взять на себя Вл. И. Немирович-Данченко. Одиннадцать репетиций, проведенных им, начиная с 31 декабря 1935 года, ничего не изменили, лишь придали приунывшим актерам уверенности, а построению целого – композиционной стройности [14, с. 294]. Премьера прошла 15 февраля и имела, хороший, нараставший от представления к представлению, зрительский успех. Залогом его стали разруганная чуть позже роскошь оформления (художник П. В. Вильямс) и блестящая игра ведущих актеров[4]. Сыграла свою роль и музыка. По обыкновению тех лет, о ней писали кратко, по обязанности (совсем не упомянуть участия композитора в постановке было бы странно), но порой и не без удовольствия, отмечая точность стилизации и изысканность партитурного письма. Музыкальная часть МХАТ была богата, численность оркестра доходила до 48 человек, был свой хор из 42 человек [10, с. 169], все упомянутые средства в спектакле были задействованы.

Приглашение Глиэра на «Мольера» было оговорено с момента приема пьесы в постановочный план (Булгаков впервые читал ее труппе 17 ноября 1931 года). Оно явилось логическим следствием предыдущих этапов сотрудничества композитора со Станиславским, очень продуктивного в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» (премьера 28 апреля 1927 года) и менее успешного в «Отелло» (14 марта 1930-го)[5]. Композитор непосредственно включился в работу с «Мольером» на том этапе, когда кризис в отношениях Станиславского и Булгакова наметился, но ещё не разразился. Комплекс авторских музыкальных материалов к этой постановке уникален с точки зрения полноты и информативности относительно процесса работы. Самым ранним по датировке из четырех наиболее крупных документов, по-видимому, должен считаться машинописный экземпляр «Мольера», на оборотах которого последовательно, сцена за сценой, расписано режиссерское задание [3]. Случайно выставленная на л. 8 дата 10.04.1934 позволяет выявить и момент записи. Сомнений нет – рука Глиэра зафиксировала план *музыки от режиссера*, каким он виделся Станиславскому и его помощникам (кто именно диктовал композитору раскладку по сценам, неочевидно)[6] в середине репетиционной эпопеи, до начала коренного пересочинения пьесы, еще соответствующей опубликованному варианту. Таким образом, финальные главы «театрального романа» прошли в основном на глазах композитора и отчасти отразились на нотных страницах. В личном архиве Глиэра остался датированный этим временем черновой клавир [4], а также листы черновых

набросков к нему и дополнительный эпизод из интермедии последнего акта, вписанный на первых попавшихся свободных нотных листах уже «вдогонку» [5].

Получив предварительный заказ, Глиэр не стал спешить с его выполнением, зная по опыту медлительность МХАТ (лишь на нескольких номерах стоит дата – март 1933 года [4, л. 4]). К тому же, собственная творческая жизнь мастера была в начале 1930-х весьма насыщенна, значительную часть времени он проводил в разъездах, периодически интересуясь то у Изралевского, то – обиняками – у других «людей театра», когда же наконец понадобится присутствие для непосредственного участия. Момент не наставал долго. Дело пошло всерьез лишь осенью 1935-го. По соотношению числа эскизов и законченных фрагментов очевидно, что с течением времени «музыкальность» постановки кардинально убавилась, а то, что она оказалась значительно скромнее первоначального замысла, и говорить нечего. Приближаясь к премьере, Станиславский постепенно возвращал свою фантазию в русло *музыки ремарок*, и только финал спектакля, где смерть Мольера накладывалась на сцену докторов из «Мнимого больного», по-прежнему воспроизводил дивертисмент в духе комедий-балетов Франции XVII столетия.

После сдачи предварительной версии музыки работа переместилась на территорию МХАТ. Здесь имеются три экземпляра партитуры – черновые фрагменты *Спектакля в спектакле* из последнего акта и Сцены в Соборе (акт III) для репетиционной работы с пометками Б. Л. Изралевского [6; 8], и полный экземпляр с суфлерскими знаками о сигналах на начало и конец фрагментов [7] (дирижер помещался под сценой и действия не видел).

На вкладном листе к «рабочему» варианту сцены из «Мнимого больного» дан полный перечень номеров [6, л. 1]. Их всего 6: Увертюра, Вальс, Гавот, Мадригал, Менуэт и Пастораль. Если не обращать внимания на анахронизм 2-го танца, получается типичный комплекс сюиты для балетного дивертисмента XVII века. В виде нотных фрагментов представлены лишь первые два номера, очевидно, наиболее сложные для оркестра и требовавшие более тщательной проработки (в Вальсе, сопровождающем выход чудовищ-химер, обозначены реплики *мелодрамы* Мольера – Аргана и Ривали – Пургона). «Собор» тоже выписан целиком, однако, это совсем не та богатейшая и разнообразная музыкальная картина, намеченная для сцены покаяния Мадлены Бежар в экземпляре 1934 года, но лишь достаточно краткая минорная заставка с «готическими» двойными пунктирами, своего рода французская увертюра к трагедийной кульминации.

В чистовой партитуре номеров больше, но некоторые из них дублируют фрагменты будущей интермедии, придавая музыке к «Мольеру» элементы арочного обрамления и возводя некоторые из номеров в ранг более высокий, нежели можно было предположить по черновому экземпляру. Так, Увертюру при введении в качестве Вступления к I акту (действие булгаковской пьесы открывается *театром в театре*, она начинается с финала спектакля, играемого комедиантами Мольера для Короля) можно трактовать как символ театральной музыки как таковой. Гавот и Менуэт – как атрибуты королевского быта (согласно предварительному плану, они предназначались для сцены карточной игры из II акта; там, вероятно, в итоге и оказались). Мадригал и Пастораль *E-dur* аккомпанировали сценам Муаррона и Арманды (в критический для репетиций момент булгаковский текст здесь предлагали заменить мольеровской сценой из «Дон Жуана») – это своеобразный «комплекс любви» в музыкальной драматургии Глиэра, тонально и семантически противостоящий мистико-трагедийной сфере Собора. Сверх перечисленного, большую роль играют «фанфары Власти» – церемониальные марши Короля, его свиты, гвардейцев и пр. Это приблизительно одна и та же по характеру музыка, меняющая под мастерской рукой Глиэра оркестровый и ритмический наряды в зависимости от предназначения. Партитура вообще самоценна; два фрагмента, «Мадригал» и «Гавот», опубликованные Изралевским в клавире [10, с. 227–231], ни малейшего представления о подлинном звучании не дают.

Из всего шквала «весенней критики» 1936 года до музыки Глиэра долетела лишь капля косвенного упрёка рецензента: «…театр забыл о Мольере-драматурге и актере и вспомнил только Людовика и католическую церковь» [11, с. 229]. Можно считать эту ремарку признанием «от противного» заслуг музыканта, сумевшего даже в кратких зарисовках создать выпуклые звуковые декорации к исторической мелодраме. Увы, возможность их восстановления в постановке, вернувшей булгаковскую пьесу на сцену МХАТ спустя более 50 лет (режиссер А. Я. Шапиро, премьера 27 декабря 1988 года) была упущена. Театр, переживший к тому моменту разделение труппы и многократный секвестр «музыкального бюджета», попросту не имел собственных ресурсов для исполнения большой партитуры, хранившейся в его архиве. Композитором нового

спектакля выступил В. С. Дашкевич: несмотря на фактическое совпадение задач, средства, которыми он оперировал, были куда скромнее – музыка исполнялась на синтезаторе. Это, впрочем, можно считать и благом. Ограничение возвращало музыкальную концепцию с опорой на 3–4 основных лейтмотива-символа (Театр, Кабала, Король, Любовь), к авторской драматургической схеме, позволяя в конечном счёте преодолеть давление «тесноты и спёртости театрального быта, в котором приходится изживать жизнь» [15, с. 252].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] После газетного окрика и скоропалительного снятия «Мольера» Булгаков уволился с из МХАТ, где служил более трёх лет, и навсегда покинул бывший Камергерский переулок, чтобы вернуться туда уже посмертно, автором мистической и автобиографичной драмы «Последние дни (Пушкин)», художественного завещания Вл. И. Немировича-Данченко и первой премьеры театра, осиротевшего после кончины второго из своих великих основателей.

[2] Открытая печально знаменитым «Сумбуром вместо музыки» (28 января 1936 года), кампания, одним из лозунгов которой была борьба с формализмом [см. 2], продолжилась «Балетной фальшью» (6 апреля) и целой группой откликов на Постановление о постановке «Богатырей» А. П. Бородина в Камерном театре А. Я. Таирова (14 ноября). Фоном печатной травли, непосредственно имевшей отношение к музыкантам, стал шквал прямых репрессий в отношении деятелей и коллективов драматического театра, вследствие чего список только московских трупп уменьшился к концу 1930-х на полтора десятка названий [12, с. 98].

[3] Новая встреча состоялась лишь в 1947 году: «дочернее предприятие», Оперно-драматическая студия им. К. С. Станиславского поставила оперу «Рашель», но это был проход по касательной; из представителей «метрополии» к спектаклю имел отношение только М. Н. Кедров как руководитель театра. Отказался Глиэр и от музыки к драме как жанра, которому отдал изрядную часть своего вдохновения и мастерства. Единственное эпизодическое возвращение случилось в 1953-м, в связи с китайской пьесой-биографией «Цюй-Юань», довольно скромно (всего двумя авторскими номерами), хотя и очень качественно оформленной им в театре им. М. Н. Ермоловой, создании МХАТовцев Н. П. Хмелёва и М. О. Кнебель.

[4] При относительно слабом Мольере – В. Я. Станицыне очень эффектно воплотили образы своих персонажей М. М. Яншин – Бутон, А. И. Степанова – Арманда, Б. Н. Ливанов – Муаррон и особенно отмеченный даже недоброжелательной критикой (до «Внешнего блеска…» премьеру успели подробно обсудить в печати) М. П. Болдуман в роли короля Людовика XIV [13, с. 222].

[5] Шекспировская трагедия выпускалась И. Я. Судаковым без участия Станиславского (тот еще болел, оправлялся после тяжелого инфаркта, пережитого еще в 1928 году, присылал мизансцены по почте, но театр не мог ждать) и потерпела досадное фиаско. Вины композитора в том, разумеется, не было.

[6] Сопостановщиками Станиславского значились в афишах сам М. А. Булгаков, Б. Н. Ливанов и В. В. Протасевич [12, с. 213].

ЛИТЕРАТУРА

1. <*Без подписи*> Внешний блеск и фальшивое содержание. О пьесе М. Булгакова в филиале МХАТ // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2. 1930–1943 / Сост. О. Радищева, Е. Шингарёва. М.: Артист, Режиссёр, Театр, 2010. С. 224–227.

2. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.

3. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю МХАТ. Записи о муз. оформлении, сделанные на об. листов машинописн. экз. пьесы. Рукоп., автогр. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 106, 1934. 64 *л.*

4. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю МХАТ. Клавир, разрозн. №№ и черн. наброски. Рукоп., автогр. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 105, 1933–1936. 53 *л.*

5. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю МХАТ. Клавир, черн. наброски. Рукоп., автогр. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 110, 1936. *Л.* 16–17.

6. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю. Партитура, разрозн. №№ и черн. наброски. Рукоп., автогр. // Музей МХАТ. АМЧ 359[1]. Ф. 1. Отд. I. № 89. 16 *л*.

7. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю. Партитура. Рукоп., коп. // Музей МХАТ. АМЧ 359. Ф. 1. Отд. I. № 89. 28 *л*.

8. *Глиэр Р.* «Мольер» Музыка к спектаклю. Партитура, разрозн. №№. Рукоп., автогр. // Музей МХАТ. АМЧ 359. Ф. 1. Отд. I. № 89. 16 *л*.

9. *Глиэр Р.* Композитор в Художественном театре // Статьи и воспоминания. М.: Музыка, 1975. С. 138–139.

10. *Изралевский Б.* Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. 312 с.

11. *Керженцев П.* Проблемы советского театра // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2. 1930–1943 / Сост. О. Радищева, Е. Шингарёва. М.: Артист, Режиссёр, Театр, 2010. С. 228–230.

12. Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы. М.: МХТ, 1998. 296 с.

13. Рокотов Т. «Мольер» без Мольера // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2. 1930–1943 / Сост. О. Радищева, Е. Шингарёва. М.: Артист, Режиссёр, Театр, 2010. С. 221–224.

14. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 432 с.

15. Смелянский А., Соловьёва И. «Кабала святош» // Московский Художественный театр. 100 лет. В 2-х т. Т. 1. Спектакли. М.: МХТ, 1998. С. 249–252.

REFERENCES

1. *<Bez podpisi>* Vneshy' blesk i fal'shivoye soderzhaniye. O p'ese M. Bulgakova v filiale MKhAT // Moskovsky Khudozhestvenny teatr v russkoi teatrel'noi kritike: 1919–1943. Ch. 2. 1930–1943 / Sost. O. Radishtcheva, E. Shingaryova. [External brilliance and false content. About M. Bukgakov's play in the filial of MAT // Moscow Art theatre in Russian theatrical critic: 1919–1943. P. 2. 1930–1943 / Comp. O. Radishtcheva, E. Shingaryova]. Moscow: Artist, Regisseur, Theatre Press, 2010. P. 224–227.

2. *Vlasova E.* 1948 god v sovietskoi musyke [The year 1948 in Soviet music]. Moscow: Classic-XXI Press, 2010. 456 p.

3. Glière R. «Mol'er». Musyka k spektakliu MKhAT. Zapisi o musykal'nom oformlenii, sdelanny'e na oborotah listov mashinop.ekz. p'esy. Rukop., avtogr. ['Moliere'. The music for MAT performance. Notes of the musical decoration on back sides of a typed copy of the play. Manuscr., aut.] // RGALI. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 106 [Russian state archive of literature and arts. Collection 2085. Part. 1. Ex. 106], 1934. 64 p.

4. *Glière R.* «Mol'er». Musyka k spektakliu MKhAT. Klavir, razrozn. №№ i chern. nabroski. Rukop., avtogr. ['Moliere'. The music for MAT performance. Piano score and draft sketches. Manuscr., aut.] // RGALI. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 105 [Russian state archive of literature and arts. Collection 2085. Part. 1. Ex. 105], 1933–1936. 53 p.

5. *Glière R.* «Mol'er». Musyka k spektakliu MKhAT. Klavir, chern. nabroski. Rukop., avtogr. ['Moliere'. The music for MAT performance. Piano score, draft sketches. Manuscr., aut.] // RGALI. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 110 [Russian state archive of literature and arts. Collection 2085. Part. 1. Ex. 110], 1936. P. 16–17.

6. *Glière R.* «Mol'er». Musyka k spektakliu. Partitura, razrozn. №№ i chern. nabroski. Rukop., avtogr. ['Moliere'. The music for the performance. Orchestral score and draft sketches. Manuscr., aut.] // Musei MKhAT. AMCh. № 359[1]. F. 1. Otd. I. Ed. khr. 89 [MAT Museum, Music department library № 359[1]. Collection 1. Part I. Ex. 830], 1936. 16 p.

7. *Glière R.* «Mol'er». Musyka k spektakliu. Partitura. Rukop., kop. ['Moliere'. The music for the performance. Orchestral score. Manuscr., copy] // Musei MKhAT. AMCh. № 359[2]. F. 1. Otd. I. Ed. khr. 89 [MAT Museum, Music department library № 359[2]. Collection 1. Part I. Ex. 830], 1936. 28 p.

8. *Glière R.* «Mol'er». Musyka k spektakliu. Partitura, razrozn. №№. Rukop., avtogr. ['Moliere'. The music for the performance. Orchestral score. Manuscr., aut.] // Musei MKhAT. AMCh. № 359[3]. F. 1. Otd. I. Ed. khr. 89 [MAT Museum, Music department library № 359[3]. Collection 1. Part I. Ex. 830], 1936. 16 p.

9. *Glière R.* Kompozitor v Khudozhestvennom teatre // Stat'i i vospomimamiya [The composer in Art theatre // Articles and memoirs]. Moscow: Muzyka Press, 1975. P. 138–139.

10. *Izralevsky B.* Musika v spektaklyakh Khudodzestvennogo teatra. Zapiski dirigyora [The music in Moscow Art theatre performances. Conductor's memoirs]. Mocow: All-Russian Theatrical Society Press, 1965. 312 p.

11. *Kerzhentsev P.* Problemy sovietskogo teatra // Moskovsky Khudozhestvenny teatr v russkoi teatrel'noi kritike: 1919–1943. Ch. 2. 1930–1943 / Sost. O. Radishtcheva, E. Shingaryova. [Problems of soviet theatre // Moscow Art theatre in Russian theatrical critic: 1919–1943. P. 2. 1930–1943 / Comp. O. Radishtcheva, E. Shingaryova]. Moscow: Artist, Regisseur, Theatre Press, 2010. P. 228–230.

12. Moskovsky Khudozhestvenny teatr. 100 let: v 2 t. T. 2. Imena i dokumenty [Moscow Art theatre. 100 years. V. 2. Names and matherials]. Moscow.: The Moscow Art Theatre Press, 1998. 296 p.

13. *Rokotov T.* «Mol'er bez Mol'era Moskovsky Khudozhestvenny teatr v russkoi teatrel'noi kritike: 1919–1943. Ch. 2. 1930–1943 / Sost. O. Radishtcheva, E. Shingaryova. ['Moliere' without Moliere // Moscow Art theatre in Russian theatrical critic: 1919–1943. P. 2. 1930–1943 / Comp. O. Radishtcheva, E. Shingaryova]. Moscow: Artist, Regisseur, Theatre Press, 2010. P. 221–224.

14. *Smelyansky A.* Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre [M. Bulgakov in Moscow Art theatre]. Moscow: Iskusstvo Press, 1989. 432 p.

15. *Smelyansky A.*, *Solovyova I.* «Kabala svyatosh» // Moskovsky Khudozhestvenny teatr. 100 let: v 2 t. T. 1. Spektakli [«Le Cabale des dévots» // The Moscow Art theatre. The 100th anniversary. In 2 vol. Vol. 1. Drama performances]. Moscow: The Art Theatre Press, 1998. P. 249–252.

«ТЯЖЁЛАЯ, ПОДАВЛЯЮЩАЯ ПЫШНОСТЬ». «МОЛЬЕР» МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Р. М. ГЛИЭРА

Основным объектом исследования избрана музыка Р. М. Глиэра к спектаклю МХАТ по пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош», выпущенного в 1936 году и подвергшегося разгромной критике в политически-ангажированных СМИ. После этого события композитор на много лет, фактически навсегда, покинул и театр, где работал более 30 лет, и сам жанр сценической музыки. Проблема «композитор и театр» имеет в этом контексте этический ракурс, связанный с множеством аналогичных примеров из истории русского театра 1930–1950-х годов. «Мольер» стал для МХАТ одним из самых трудных спектаклей, работа над ним продолжалась почти пять лет и была сопряжена с большими идейными разногласиями между режиссёром К. С. Станиславским и автором пьесы, отразившимися и на музыкальном оформлении. Следы переделок, сокращений и перестановок материала хорошо заметны при сопоставлении разных вариантов нотных рукописей из архива Глиэра и библиотеки Музыкальной части театра. Тем не менее, важнейшие черты музыкального замысла, остались неизменны, и даже заострились. Стремясь подчеркнуть важнейшие смысловые линии пьесы, композитор создал несколько контрастных групп номеров – музыку Театра, Короля, Любви и т. д. и придал им великолепное партитурное оформление, рассчитанное на оркестр МХАТ 1930-х и фактически не исполнимое в современных условиях.

Ключевые слова: МХАТ, Станиславский, Булгаков, Глиэр, «Кабала святош», «Мольер», музыка к драматическому спектаклю

'HEAVY AND OVERWHELMING LUXURY'. THE PLAY 'MOLIERE' OF THE MOSCOW ART THEATRE IN LIFE AND WORK OF R. GLIÈRE

The main subject of the article is R. Glière's music for the Moscow Art theatre performance of M. Bulgakov`s play '*Moliere ou le Cabale des dévots*'. It was staged in 1936 and devastatingly criticized by the politically-biased media. After this event the composer left both MAT and the genre of theatre music for a long time, actually forever. In such a context the problem of *the composer and the theatre* had mostly an ethical aspect and there were several analogical situations in the history of Russian theatre in 1930–1950th. 'Moliere' used to be one of the most troublesome theatricals for MAT and the work on it lasted nearly five years. There was a great ideological disagreement, strongly reflected in music, between Stanislavsky as a Chief director and the author of the play. Traces of reworks, replacements and reductions are quite obvious now when comparing different versions of score manuscript in Glière's archive and the Music Department library of the MAT. Nevertheless, the main features of the musical conception stayed unchanged and were even concentrated. The composer strived to emphasize central semantic lines of the play and created several contrast groups of musical numbers, such as the music of Theatre, of the King, of Love etc. He beautifully decorated all the fragments in orches-

tral scores, but it is quite impossible to perform the music at modern drama theatres as perfectly as the large orchestra of MAT did it in the 1930th.

Key words: the Moscow Art Theatre, Stanislavsky, Bulgakov, Glière, «*Moliere ou le Cabale des dévots*», theatre music.

Наумов Александр Владимирович
кандидат искусствоведения, доцент
доцент кафедры истории русской музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
e-mail: alvlnaumov@list.ru

Alexander V. Naumov
PhD in Musicology
Associate Professor of Russian Music History Department
Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
e-mail: alvlnaumov@list.ru

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

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА КОНЦА XX ВЕКА В ДИАЛОГАХ С МЮЗИКЛОМ: «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» Т. ХРЕННИКОВА

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

На протяжении 1970–1990-х годов развитие оперного жанра в России и республиках бывшего СССР характеризуется многообразно трактуемыми «диалогическими» взаимодействиями с легкожанровым музыкальным театром. В своё время А. Цукер проницательно отметил ярко выраженное «*стремление к демократизации оперного театра*, индивидуально проявившееся у разных композиторов» и благоприятствовавшее «...созданию таких... разновидностей жанра, тематика, язык которых, да и сами формы сценической организации смогли бы обеспечить им связь с широкой слушательской аудиторией». В числе оригинальных проектов, связанных с «процессом *обновления оперной поэтики*», отечественный исследователь упомянул «Оперу на площади» (1970) М. Зариня, «Неистового гасконца» (1974) К. Караева и «Графа Калиостро» (1981) М. Таривердиева – репрезентативные образцы художественно убедительного «*сочетания черт оперы и мюзикла*» ([9, с. 240–241]; курсив мой. – Е. А.).

В дальнейшем, на рубеже XXI столетия, обозначенная тенденция привлекла внимание А. Баевой: «Мюзикл предопределил активное движение навстречу друг другу театра музыкального и драматического, кино, эстрады. Различные разновидности оперного жанра оказались в зоне притяжения мюзикла. <…> Так, *симптоматично переосмысление комической оперы в контексте специфической музыкально-театральной среды мюзикла*» ([3, с. 245, 256]; курсив мой. – Е. А.). Согласно цитируемому автору, весьма показательными образцами этого «переосмысления» явились вышеупомянутый «Граф Калиостро» и «Золотой телёнок» Т. Хренникова[1]. По сути, аналогичная оценка содержится в более поздней монографической статье Р. Косачёвой: на протяжении оперы «Золотой телёнок» последовательная «...трансформация комической оперы, смешение жанров, заложенных в ней, *подводят к традициям классического мюзикла* <…>» ([5, с. 70]; курсив мой. – Е. А.). Однако целенаправленных аналитических изысканий, позволяющих конкретизировать и развить столь перспективный тезис, отечественными специалистами до сих пор не предпринималось.

В современных исследовательских публикациях о мюзикле неизменно подчёркивается «важнейший композиционно-эстетический принцип» данного жанра – синтез «*слова – музыки – движения*» и сопутствующая ему «...лёгкость перехода от одной формы выражения к другой...» [8, с. 99, 100]. При этом, как известно, одной из приоритетных черт классического мюзикла является наличие «сквозной пластической драматургии», включающей в себя не только сольные эпизоды, но и «вокально-хореографические ансамбли» [7, с. 368]; именно здесь коренится принципиальное отличие мюзикла от оперетты, рок-оперы, музыкальной комедии и других широко известных ответвлений легкожанрового музыкального театра. Указанный подход к «пластически-танцевальной организации музыкально-сценического пространства» [3, с. 256] в полной мере характерен и для рассматриваемой оперы Т. Хренникова, что заслуживает более подробного освещения.

Прежде всего, в «Золотом телёнке» фигурируют традиционные для комической оперы и оперетты *вставные хореографические номера-«интермедии»*, отличающиеся композиционной завершённостью и не приобретающие сколько-нибудь весомой роли в драматургическом аспекте. Впрочем, с одной стороны, общее количество упомянутых «интермедий» невелико (5 номеров из 53), с другой стороны, показательно стремление композитора и либреттистов[2] придать этим танцевальным фрагментам определённую смысловую значимость – и в концепционном, и в действенно-сценическом аспектах. Так, обобщённый «хореографический портрет молодости Советской страны» конца 1920-х – начала 1930-х годов, призванный запечат-

леть «целостно-неделимый положительный образ комсомольцев»: активисток женского движения и физкультурников Черноморска (№ 4 «Балет на пляже»), «энтузиастов жизнерадостного труда» Среднеазиатской магистрали (№ 38 «Праздник. Балет») и ранее «...с наибольшей полнотой воплощаемый в увертюре к опере», является необходимой составляющей целенаправленного сюжетного развития [10, с. 276–277]. В частности, «Балет на пляже», предваряя появление основных героев-«антагонистов» – Бендера и Корейко, весьма рельефно обрисовывает сценическую атмосферу, сопутствующую завязке действия (начало слежки за «подпольным миллионером»). Ещё более тесная связь танцевальной «интермедии» с ведущей драматургической линией спектакля обнаруживается в «Празднике» – об этом наглядно свидетельствуют авторские ремарки, сопровождающие указанную сцену[3].

Аналогичным образом претворяются в опере танцевальные номера сатирического плана. К примеру, «Танго Остапа Бендера» (№ 27), психологически обрисовывая «великого комбинатора» сквозь призму его многолетних устремлений (речь идёт о «своего рода кульминации "голубой мечты" главного героя» [6, с. 93]), предвосхищает важнейший этап внешнего драматического действия – открытое столкновение Бендера и Корейко (№№ 29–31), завершаемое парадоксально-игровым финалом I действия (№ 33)[4]. Позднейшая «реприза» вышеуказанного «Танго» (№ 31) вообще может рассматриваться как «сценическая экстраполяция» танцевального фрагмента – его точное воспроизведение авторами не предусматривается, музыка сопровождает более-менее обычную картину «пешеходного движения» двух противоборствующих героев («Бендер и Корейко идут за деньгами»)[5]. Напротив, хореографические эпизоды, относящиеся к ограблению «подпольного миллионера» (№ 9 «Сцена», № 11 «Драка Балаганова и Паниковского с Корейко»), заведомо обусловливаются логикой сюжетных перипетий либретто, – отсюда проистекают и разработочный тип изложения, и сквозной тип композиции, характерный для упомянутых эпизодов.

Далее, на протяжении оперы весьма многогранно репрезентируются лаконичные *танцевальные фрагменты, включаемые в состав «вокально-хореографических ансамблей» и сцен* [7, с. 368]. Некоторые из этих фрагментов – «...танцевальных па, вносящих оттенок водевильности в оперу» Т. Хренникова [5, с. 69], – соотносятся с традиционными инструментальными отыгрышами «театрализованной» эстрады первой половины XX столетия (куплетов, песен и «песенок», дуэтов etc.). Достаточно упомянуть хореографический раздел («танец»), присутствующий в «Куплетах Паниковского» (№ 26, реминисценции – №№ 28, 31) и ориентирующий современного зрителя–слушателя на специфически опосредуемую пластику распространённых бытовых танцев 1920–1930-х годов. Примечательной особенностью эстрады названной эпохи являются и жанровые «миксты», определяемые «диалогами старого и нового». Так, в № 46 («Грицацуева») – финальном «монологе знойной женщины, мечты поэта» – последовательно чередуются жестокий романс (запев), «модные» танцы вальс-бостон (припев) и квикстеп (отыгрыш). Еще один показательный «микст» того времени – взаимодействие маршевости и танцевальности, наблюдаемое в музыкальных номерах с участием Бендера – «командующего парадом» (№ 6 «Квартет: Бендер, Балаганов, Паниковский, Козлевич», № 14 «Баллада Остапа Бендера»). Отнюдь не случайно соответствующие хореографические фрагменты ориентируются на традиции «маршей-пантомим», утвердившиеся в оперетте и музыкальной комедии, тогда как маршевость, соотносимая с положительным образом «трудящейся молодежи», лишена сколько-нибудь явного танцевального оттенка.

Ещё одна важная тенденция, присущая «Золотому телёнку» Т. Хренникова, обусловлена *«завуалированной» танцевальностью целого ряда вокальных номеров*. Последняя, как правило, не репрезентируется автором напрямую, однако может быть воссоздана путем конкретного режиссёрского «прочтения» той или иной сцены, а также оперы в целом. Наиболее характерный пример – № 3 «Матчиш» (реприза – № 5 «Приезд на пляж»), трактуемый в качестве «попутной песни»[6]. Интерпретатору следует учитывать, что матчиш (машише, самба-машише) – популярнейший эстрадный танец указанной эпохи, и его популярность «декларируется» в опере наиболее очевидным способом: композитор точно цитирует, причём дважды, знаменитый «Матчиш» Ш. Бореля-Кларка[7]. В клавире «Золотого телёнка» недостаёт лишь одного – рекомендаций, призванных способствовать хореографическому воплощению названного эпизода, однако допустимость подобного воплощения представляется очевидной. Другой пример – вальсовость (несколько «опереточного» плана), доминирующая в лирических номерах с участием Зоси и Бендера (№ 35 «Ариозо Зоси», № 36 «Дуэт Зоси и Бендера»), а затем репрезентируемая в ходе праздничных торжеств на Среднеазиатской магистрали (№ 40 «Песня с хором»). Рассмотрение сопутствующих сценических «нюансов» позволяет режиссёру либо хореографу гибко варьировать пути реализации указанного «жанрового подтекста» в процессе формирования «сквозной пластической драматургии» [7, с. 368][8], и обозна-

ченная перспектива явственно сближает оперу Т. Хренникова с мюзиклом наших дней.

Представляется необходимым, однако, упомянуть и столь же очевидные расхождения «Золотого телёнка» с вышеуказанной жанровой моделью. Так, важнейшая особенность классического мюзикла – масштабно претворяемый *музыкально-стилистический синтез*, который мотивируется диалогическими сопряжениями литературного первоисточника и его «актуальной» интерпретации в пространстве современного легкожанрового театра (см.: [1, с. 12–13]). Синтезирующие тенденции на протяжении оперы связаны с интенсивным взаимодействием нескольких сфер – массовой музыкальной культуры 1920–1930-х годов («Т. Хренников как будто воскрешает интонации и ритмы молодёжных и массовых песен, походных маршей и танцев того времени, при этом они воспринимаются как универсально-современные, чему способствует сознательное обострение ладового и ритмического облика знакомых оборотов» [5, с. 67]), комической оперы и оперетты названного периода. Встречаются в «Золотом телёнке» и образцы стилевого пародирования «высокого» оперного искусства (№ 23 «Монолог Фунта» и его реприза – № 48 «Уход Фунта»; № 45 «Монолог Бендера»)[9], хотя упомянутая сфера, по сути, здесь лишь намечена, используемый композитором арсенал пародийных приемов, несомненно, корреспондирует с вековыми традициями всё той же комической оперы, etc. Каких-либо музыкально-стилевых «примет современности» (1970-х и первой половины 1980-х годов), столь значимых для мюзикла, в «Золотом телёнке» обнаружить не удаётся. Это свидетельствует о приоритетной роли своеобразно трактуемого принципа стилистического единства, характерного для оперной классики и не допускающего подобных историко-культурных «анахронизмов» (тем более – умышленных и сознательно «обыгрываемых»).

Сходные «ограничения» устанавливаются Т. Хренниковым и в области *музыкально-жанровых диалогов*. Соответствующий «диапазон» фактически исчерпывается упомянутыми выше комической оперой и опереттой (ариозо, монолог, баллада, куплеты, песня с хоровым или ансамблевым сопровождением, лирический дуэт, ансамблевая сцена действенно-«игрового» плана, танцевально-«балетный» номер). Прямые жанровые «заимствования» из недр массовой музыкальной культуры, представленные в «Золотом телёнке», весьма немногочисленны (матчиш, танго, вальс-бостон, квикстеп), и явной системы оппозиций, выстраиваемой по отношению к традиционным – оперным и опереточным – жанрам, здесь не возникает. При этом, как и на стилевом уровне, Т. Хренников избегает «актуальных» параллелей с новейшим временем, не выходя за рамки очерченного «хронотопа» (Страна Советов рубежа 1920–1930-х годов), что опять-таки ощутимо «диссонирует» магистральным жанровым интенциям мюзикла.

Наконец, особого упоминания заслуживает *либретто* рассматриваемой оперы. Литературные и сценические достоинства названного текста в целом бесспорны, благодаря чему реализуемый авторами принцип многократного чередования разговорных диалогов и вокально-хореографических номеров вполне позитивно воспринимается даже «элитарной» аудиторией. Следует заметить, что целенаправленная и тщательная работа с литературным первоисточником «Золотого телёнка», равно как и многочисленные «синтезирующие» приёмы, использованные либреттистами (скрытые и явные цитаты, изобретательно вводимые реминисценции из романа «Двенадцать стульев» – первой части знаменитой «дилогии о великом комбинаторе», а также воссоздаваемые индивидуально-речевые «лейтмотивы» отдельных персонажей), очень близки классическому мюзиклу. Вот только подобный «синтез» в условиях вышеназванного «актуального» жанра инспирируется не «воспоминаниями о былом», но прямой обращённостью к нашему времени, и этим обусловлена принципиальная множественность компонентов соответствующего «сценария» – разговорной речи и песенных текстов. Напротив, для авторов «Золотого теленка» стилистическое единство является определяющим фактором литературного текста, следовательно, вероятные «отсылки к современности» могут быть порождены лишь различного рода аллюзиями и параллелями, которые продуцируются специфически ориентированным восприятием российского зрителя–слушателя[10]. Ассоциативная «многослойность» либретто, в целом не свойственная легкожанровому музыкальному спектаклю, прежде всего перекликается с традициями оперной сатиры, ощутимо повлиявшими на художественную концепцию «Золотого телёнка» Т. Хренникова.

Размышляя об индивидуальном преломлении «буффонной оперы» в творчестве этого выдающегося мастера, отечественный исследователь констатирует «...особую приверженность композитора к музыкальному театру, представленному в многообразии жанровых модификаций – от... полнометражного оперного спектакля... до оперетты и мюзикла» [5, с. 59]. Но разве не такова основополагающая тенденция развития мировой оперы во второй половине XX столетия? Разве лаконичное «резюме» о судьбах указанного жанра из уст М. Сабининой: «Сегодня, произнося слово “опера”, мы... вынуждены подразумевать обширную область, которая охватывает музыкальный театр в целом, со всеми его... многообразными по возра-

сту разветвлениями...» (цит. по: [4, с. 324]), – не побуждает современного специалиста более внимательно рассмотреть индивидуальные «проекты» обновления комической оперы «под знаком мюзикла», осуществлённые Т. Хренниковым? Ведь проблема не исчерпывается констатацией общеизвестного факта: «Длительный путь композитора в музыкальном театре все-таки привёл его к мюзиклу (речь идет о спектакле для детей "Чудеса, да и только", поставленном на сцене в 2001 году. – Е. А.)...» [5, с. 72]. Во многом сходным оказалось развитие оперного жанра как такового, что представляется куда более существенным...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Другой показательный опус, датируемый 1980-ми годами и относящийся к жанру комической оперы, – «Плутни Скапена» Ю. Фалика (1982; см. об этом: [2, с. 90–91]).

[2] Авторами либретто названной оперы являются Я. Халецкий и И. Шароев, поэтические тексты принадлежат Я. Халецкому.

[3] «Девушка из хоровода берёт за руку Бендера, вовлекая в традиционный танец. С противоположной стороны два парня в национальных халатах, подняв на руки Корейко, закружили его в хороводе. Корейко пытается вырваться из танцующего круга, но не может сладить с весёлой стихией хоровода, который кружит в вихревых ритмах и Бендера, уводя со сцены. Около трибуны встречаются вконец растерявшийся Корейко... и Бендер...» (Хренников Т. Золотой телёнок: Комическая опера в двух действиях: Клавир. М.: Сов. композитор, 1987. С. 112). В ходе премьерной постановки (Музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, 1985 год, режиссёр – И. Шароев), как отмечали рецензенты, «...праздник, танцы, веселье молодых строителей будущего приобретали функцию психологического фона, на котором происходило завершение авантюры Остапа. Медленно, верхом на верблюде въезжая в динамично двигающуюся толпу, Остап выискивал Корейко и несколькими фразами буквально пригвождал его к месту, отрезая путь к отступлению. Таким образом, в момент кульминации праздника наступала развязка и "параллельного" действия, сопровождающего основное...» [5, с. 69], что акцентировалось при помощи «музыкально-сценографической арки». Несколько ранее в упомянутом спектакле сходным образом экспонировалось первое «явление великого комбинатора народу»: Бендер, сопровождаемый Балагановым, Козлевичем, Паниковским и группой «беспризорных ассистентов», столь же неспешно выезжал на пляж Черноморска, цепким взглядом окидывал танцующих (музыкальный материал соответствующего «Балета», как и «Праздника на Среднеазиатской магистрали», был заимствован из увертюры к опере) и сразу безошибочно фиксировал «объект наблюдения» – прогуливающегося «подпольного миллионера... в последнем приступе молодости» (см.: Хренников Т. Указ изд. С. 19, 24, 31).

[4] Заключительные такты упомянутого «Танго» – повторение исходной «жанровой ритмоформулы» оркестрового аккомпанемента – сопровождаются репликой Бендера, отправляющегося с «деловым визитом» к Корейко: «Ну, пожелайте мне счастливого пути. Лёд тронулся!» Уходя со сцены, «великий комбинатор» продолжает вполголоса напевать «Под знойным небом Аргентины...» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 76, 77).

[5] «Словно два закадычных приятеля, проходят по просцениуму Бендер и Корейко, крепко держа друг друга под руку» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 90). В премьерном спектакле «нерушимость дружеских объятий» зримо олицетворяла сконструированная Бендером «..."смешанная модель" железного поводка и наручников» [5 , с. 70].

[6] «Козлевич заводит машину, играя на сигнальной груше "Антилопы" тему матчиша. Все (пассажиры. – Е. А.) подпевают ему», усаживаясь на сиденья или (как беспризорники) примостившись на подножках. Текст песни повествует о «колесах, спешащих по всем дорогам», о «счастливых вёрстах» автомобильных шоссе, о досадных «объездах», препятствующих путешествиям, etc. (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 15, 16).

[7] Эта пьеса, впервые прозвучавшая с эстрады еще на заре XX столетия, не только служит безошибочно узнаваемым «портретом» знаменитого танца, но и перекликается (в силу его бразильского происхождения) с мотивом «голубых мечтаний» Бендера, стремящегося уехать в Рио-де-Жанейро.

[8] В частности, вальс является неким «объединяющим» жанром для всех положительных героев – персонифицируемых и без-

ымянных. Так, заключительный раздел «Песни с хором» (№ 40), венчающей картину праздника на Среднеазиатской магистрали, снабжён авторской ремаркой: «В общем вальсе закружились строители и гости праздника». Напротив, среди танцевальных жанров, репрезентирующих «великого комбинатора», вальс не фигурирует. Даже во время «романтического свидания», когда вальсообразное ариозо, исполняемое Зосей, сменяется аналогичным дуэтом – «любовным объяснением» (№№ 35, 36 клавира), Бендер, преследуемый навязчивыми мыслями об исчезнувшем Корейко, выглядит скованным и лишённым «индивидуальной пластической составляющей». Девушка упрекает незадачливого кавалера: «Но почему вы не танцуете? Серьёзно», и этот мимолётный упрёк, по сути, предвосхищает позднейшую ссору Бендера и Зоси (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 118, 107).

[9] Помимо этого, в разговорных и вокальных репликах Бендера нередко встречаются «речевые клише» из либретто популярных классических опер («Уж это мне сердце красавицы» – ироническая отсылка к «Травиате» Дж. Верди, «О, Зося, Зося, я несчастен» – явный парафраз строки «Ах, няня, няня, я тоскую» из «Евгения Онегина» П. Чайковского и т. д.). Указанному «сближению с классикой» фактически противопоставлен весьма интересный «комментарий» из «оппонирующего» комсомольско-молодёжного лагеря. Вдохновившись реформаторскими идеями некоего Полыхаева, Зося и её друзья организуют «походный коллектив», звучно именуемый: «Долой рутину с оперных подмостков!» – и фигурирующий впоследствии как структурное подразделение «Учебно-показательного производственного комбината Черноморской академии пространственных искусств» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 133, 143, 33, 53, 145, 147).

[10] В интервью Т. Хренникова, предшествующем постановке оперы на сцене Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, говорилось о том, что выбранный «...литературный материал (подразумевается роман И. Ильфа и Е. Петрова. – Е. А.), *не потерявший актуальности и в наши дни*, может стать хорошей основой для комической оперы». Приведя это высказывание, И. Шехонина заметила: «Герои Ильфа и Петрова мимикрировали, *приспособились к современности*, а отнюдь не ушли в прошлое. <…> Сейчас, в пору перестройки, идея авторов романа об активной роли, которую призвана играть молодёжь в строительстве нового социалистического общества, *становится особенно актуальной*», и т. д. ([10, с. 276]: курсив мой. – Е. А.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.

2. *Андрущенко Е.* Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 89–94.

3. *Баева А.* Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие: в 3 вып. / ред.-сост. М. Е. Тараканов, Е. Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990-е годы. С. 186–256.

4. *Жабинский К.* О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.

5. *Косачёва Р.* Музыкальный театр Т. Хренникова // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века): [Статьи, рецензии, интервью]. М.: Композитор, 2003. Вып. 1. С. 58–72.

6. *Мартынов И.* Тихон Николаевич Хренников. М.: Музыка, 1987. 144 с.

7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

8. *Тушинцева И.* Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

9. *Цукер А.* Микаэл Таривердиев: монография. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

10. *Шехонина И.* Творчество Т. Н. Хренникова: исследование. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1991. 384 с.

REFERENCES

1. *Andruschenko E*. Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Musicals by Andrew Lloyd-Webber at the End of the 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.

2. *Andruschenko E*. Sovremennaya opera «pod znakom myuzikla»: predposylki, istoki, tendentsii [Contemporary Opera "under the Badge of Musical": Prerequisites, Sources, Tendencies (Article 1)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2015, No. 4, pp. 89–94.

3. *Baeva A.* Opera [Opera]. Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of Our Country Modern Music]: educational supply: in 3 issues. Edited and compiled by M. Tarakanov, E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3: 1960–1990s. P. 186–256.

4. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh opernogo teatra XX veka [About Synthesis of Arts in the Non-academic Varieties of the 20th Century Opera Theatre]. Opernyj teatr: vchera, segodnya, zavtra [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.

5. *Kosacheva R*. Muzykal'nyj teatr T. Khrennikova [Works for Musical Theatre by T. Khrennikov]. Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka) [Anthology of Opera Works by Moscow Composers (the 2nd half of the 20th century)]. Articles, Notices, Interviews. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 1. P. 58–72.

6. *Martynov I.* Tikhon Nikolaevich Khrennikov. Moscow: Muzyka Press, 1987. 144 p.

7. Muzykal'nyj entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopaedia of Music]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1990. 672 p.

8. *Tushintseva I*. Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is Musical So Simple? Towards the Problems of this Genre]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2015, No. 1, pp. 94–101.

9. *Tsuker A*. Mikael Tariverdiev [Michael Tariverdiev]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. 288 p.

10. *Shekhonina I*. Tvorchestvo T. N. Khrennikova [Creative Work by T. Khrennikov]: research work. The 2nd supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 384 p.

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА КОНЦА XX ВЕКА В ДИАЛОГАХ С МЮЗИКЛОМ: «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» Т. ХРЕННИКОВА

Автором статьи освещаются актуальные проблемы развития отечественной оперы на протяжении последней трети XX – начала XXI столетий, обусловленные магистральным процессом демократизации оперного жанра и устремлённостью последнего к сближению и многообразным взаимодействиям с жанром мюзикла. В частности, исследователь обращается к нескольким комическим операм, появившимся на исходе советской эпохи (1980-е годы) и наглядно репрезентировавшим указанную тенденцию в сфере оперной поэтики. Особое внимание уделено опере «Золотой телёнок», принадлежащей Т. Хренникову (1913–2007) и своеобразно преломившей некоторые важнейшие характеристики классических мюзиклов. Прежде всего, речь идёт о приоритетной роли «хореопластической» драматургии, по сути, уравниваемой в правах с традиционными драматургическими сферами (литературно-сценической и музыкальной). Интенсивное развитие, осуществляемое средствами танца и пантомимы, охватывает завершённые хореографические номера, предопределяет неразрывную сопряжённость слова, музыки и пластики в целом ряде сцен оперы, позволяя наметить перспективы режиссёрской пластической интерпретации отдельных эпизодов с более-менее «завуалированной» танцевальностью. Однако другие характерные черты мюзикла: синтезирующие процессы, развёртывающиеся на музыкально-стилистическом и музыкально-жанровом уровнях драматургии, а также специфическая (структурная и смысловая) «двуплановость» либретто – находят в «Золотом телёнке» весьма избирательное воплощение или не реализуются вовсе. Это свидетельствует о преимущественной опоре композитора и либреттистов (Я. Халецкого, И. Шароева) на традиции комической оперы, переосмысливаемые и обновляемые в новых исторических условиях.

Ключевые слова: комическая опера, мюзикл, Т. Хренников, «Золотой телёнок», «хореопластическая» драматургия оперной постановки.

OUR NATIVE OPERA AT THE CLOSE OF THE 20TH CENTURY IN ITS DIALOGUES WITH MUSICAL: "A GOLDEN CALF" BY T. KHRENNIKOV

The author of the article elucidates some actual problems of our country opera development during the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries. These problems are caused of the certain arterial process, namely democratization of opera genre and its directing towards rapprochement and various interactions with genre of musical. In particular the researcher applies to several comic operas which appeared at the close of Soviet era (the 1980s) and visually represented the named tendency in the opera poetics sphere. The special attention is given to the opera "A Golden Calf" composed by T. Khrennikov (1913–2007) and originally interpreted some major characteristic features of classical musicals. First of all, the question is the priority role of "choreo-plastic" dramaturgy, because the latter in fact receives equal rights conformably to the traditional dramatic spheres (literary-and-stage or musical). The intensive development to be realized by means of dance and pantomime includes complete choreographic items, and predestines the inseparable connections between Word, Music and Sense of Rhythm in a series of opera scenes. It allows outline the prospects of producer's plastic interpretation for some episodes with more and less "veiled" dancing base. At the same time, other characteristic features of musical such as synthesizing processes which spread on musical-stylistic and musical-genre levels of dramaturgy, or specific (structure and sense) "bi-groundness" of libretto, are found a greatly selective realization in "A Golden Calf" (or don't realize at all). It is evidence of primary support on the comic opera traditions re-interpreted and renovated in the new historical conditions by T. Khrennikov and his librettists (Ya. Khaletzkiy and I. Sharoev).

Keywords: comic opera, musical, T. Khrennikov, "A Golden Calf", "choreo-plastic" dramaturgy of opera staging.

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

Elena Yu. Andruschenko
PhD in Musicology
Associate Professor at the Department of Producing Performing Arts
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

А. В. КРЫЛОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СВЕТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИЙ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РАДИООПЕРЫ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

«Если музыка – это движимая технологией форма искусства,
то музыкальный театр, возможно, самый технологичный вид искусства»
Salzman E., Desi T. [8, с. 284].

Столь значимое для современного человека слово «технология», составившее сущность одной из ключевых концепций культуры, объединяет два понятия – мастерство или умение (от древнегреческого τέχνη) и слово или мысль (от др. греческого λόγος). Мастерство, движимое мыслью, как стимул стремления к новому, стало порождением множества изобретений, кардинально изменивших мир и человека. Одним из таких удивительных прорывов мысли стало изобретение радио – медийного средства массовой коммуникации. Приняв за аксиому мысль о том, что развитие медиатехнологий неизбежно оказывает влияние на жизнь людей не только в бытовом ее срезе, но и в духовном, оттолкнемся от гипотезы неизбежного воздействия этого процесса на искусство, а поскольку речь идет об аудиотехнологии, то на сферу искусства музыкального, прежде всего[1].

Так, изобретение и широкое распространение радио оказало влияние на музыкальный театр – жанр синтетичный по своей природе и предрасположенный к восприятию нового. Но что стимулировало композиторов к работе в этой области? Что могло привлечь их внимание? Ответ прагматичный, лежащий на поверхности – коммуникация с аудиторией слушателей, несопоставимой по масштабам с аудиторией концертного зала и, соответственно, популяризация своего творчества, быстрый путь к известности. Но есть и иная причина, она заключена в отсутствии какого-либо визуального фактора и в полной сосредоточенности на звуке, на новых задачах и возможностях работы с аудиоматериалом. Очень точно сформулировал это Луиджи Ноно, не избежавший соблазна адаптировать одно из своих оперных сочинений к условиям и возможностям радиоэфира[2]: «Жизнь наша, интимная, внутренняя, внешняя, бытовая, вибрирует, пульсирует, разнообразно воспринимает различные звуки: прерывистые, непрерывные, уловимые, неслышные, удалённые, отрывочные, мгновенные, отголоски, воспоминания, звуки природы, звуки подземные, космические, случайные, беспорядочные, бесконечные… Современная техника может изумить, потрясти наш слух, наш ум, наши чувства, наше сознание, и почему бы нет? Восторжествовать над нашим "непониманием"» (цит. по: [3]).

Одним из первых опытов создания музыкально-драматической формы, созданной специально для радиосреды, была постановка 1929 года «Полёт Линдберга» ("Der Lindberghflug") по пьесе Бертольда Брехта[3] с музыкой Курта Вайля и Пауля Хиндемита. В дальнейшем написание аудиального сопровождения к радиопостановкам составило важную грань творчества многих композиторов. Молодой жанр радиодрамы привлекал необходимостью максимальной реализации живописно-выразительных ресурсов музыкального языка. Показательна в этом плане выдающаяся работа Луи Фредерика Макниса[4] на музыку Бенджамина Бриттена «Темная башня», навеянная стихотворением Роберта Браунинга «Чайльд-Роланд дошел до Темной Башни», с древней, но вечной темой рыцарского подвига, странствий ради достижения высоких целей. Это одна из самых известных творческих работ, написанных и выпущенных для BBC Radio, премьера которой состоялась в 1946 году. Радио-пьесы такого рода были важны своей направленностью на управление воображением слушателя.

В связи с этим показательна установка, данная Макнисом Бриттену: драматург «…попросил отнестись к сочинению музыки "с особой чуткостью", чтобы воссоздать верную атмосферу. Он хотел, чтобы у слушателя "волосы встали дыбом" от громогласного зова трубы, а музыка для лесной сцены навела на мысль о "дрожащих веточках и бормочущих тенях"» (цит. по: [6]).

Стремление к решению подобных задач привело к разнообразным экспериментам со звуком при помощи специально созданных технических устройств, подобных тем, с которыми работал на Парижском радио в должности инженера акустика композитор Пьер Шеффер. Во многом именно радио-опыты стимулировали создание экспериментальных студий в разных странах, таких как электроакустическая студия Словацкого радио в Братиславе (1965 г.) или экспериментальная «Студия музыкальной фонологии» (Studio di Fonologia Musicale), основанная в 1955 году Лучано Бериа, который, продолжая традицию создания экспериментальных радио-работ, в 1974-1975 годах ставит документальный радиоспектакль для пяти актёров на текст Эдоардо Сангвинетти «A-Ronne». Этот интереснейший музыкальный опыт, в котором текст Сангвинетти соединён с множеством фрагментов иных источников, среди которых Евангелие от Иоанна, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гёте, «Манифест Коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса, «Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса и другие сочинения, включая переписку Сангвинетти с композитором. Интертекстуальность пронизывает и музыкальную партитуру сочинения, представляющую сплав отрывков народных голландских песен, речевых фрагментов, безтекстовых вокализов и отдельных возгласов с вкраплением электронных звучностей, соединённых в полистилистическом миксте мадригального стиля XVI века и современных техник письма. Подобное смешение раскрывает суть названия сочинения, которое может быть трактовано как «от А до Я». Лишённый нарратива, пронизанный символикой, сосредоточенный на звуко-тембровых эффектах, опус Берио в жанровом отношении отходит от радиодрамы в её классическом варианте, тяготея к оперному типу постановки. Таким образом, разнообразные композиторские опыты в области создания радио спектаклей проложили дорогу в радиоэфир опере.

Речь идет о практике адаптации уже существующего оперного репертуара к условиям и особенностям радиотрансляции. Утрачивая визуальный ряд, опера частично лишалась своей синтетичности, путь к пониманию слушателем глубоких смыслов современных оперных сочинений при обновлении языковых средств усложнялся, что требовало переработки, которая касалась, в основном, двух моментов – купюр и введения поясняющих словесных комментариев в начале и по ходу развертывания действия спектакля, без которых смысл происходящего был непосвящённому слушателю недоступен. Назовём две постановки такого рода выдающихся композиторов XX столетия, осуществлённые в 1962 году. Это опера «Алкмена» (Alkmene) Гизельхера Клебе, имевшего опыт работы на радиостанции Berliner Rundfunk[5], и опера Луиджи Ноно «Нетерпимость» ("Intolleranza"). Однако подобные опыты не получили широкого распространения, возможно, в силу того, что созданный вне ориентации на особенности радиоэфира музыкальный текст не предполагал использования тех новых возможностей и особенностей, которые были предложены развивающимися технологическими ресурсами радио. Зато им отвечала новая разновидность оперного жанра, возникшая под прямым влиянием новых технологий, именуемая радиооперой.

Следует подчеркнуть, что оперного типа произведения, специально созданные для эфира, стали появляться на ранних этапах развития массового радиовещания. Первые образцы такого рода датируются вторым десятилетием XX века. Это радиоопера «Красное перо» английского композитора Джефри Тоя[6] (либретто А. П. Герберта), представленная BBC 24 марта 1925 г., и детская Рождественская радиоопера-сказка «Christkinds Erdenreise» Густава Кнайпа, премьера которой датирована 24 декабря 1929 г.

Первый пик интереса к новому жанру приходится на тридцатые годы, однако не все произведения, созданные в этот период, опирались на новые технологические ресурсы. Некоторые из них отличались лишь камерностью средств и небольшой временной продолжительностью, не учитывая специфику радио ни в плане драматургии, ни в плане нового арсенала выразительных возможностей. Однако в большинстве из них было много находок, которые в своей совокупности сформировали ряд свойств, характеризующих радиооперу как самостоятельную жанровую разновидность. Укажем на несколько интересных опытов такого рода. В 1931 году немецкий композитор и дирижёр Вальтер Гёр – один из пионеров музыкального радиотеатра, пишет оперу «Мальпопита» (Malpopita – либретто Ф. Мендельсона и Р. Зейтца), специально предназначенную для радиопередачи

– дадаистическую комедию, пронизанную брехтовской иронией и футуристическими «красками». Мальпопита – остров мечты, куда стремится убежать Адам, работающий на фабрике. Он садится на корабль, с символичным названием «Эсперанса», влюбляется в дочь капитана, после кораблекрушения высаживается на чудесном острове, где жизнь кажется ему лёгкой и полной удовольствий, но на острове находят нефть, и Адам вновь оказывается на фабрике в роли безликого «винтика» огромной фабричной машины. Быстрота развёртывания событий, контраст сцен (их в опере 15) – то, что заставляет слушателя внимательно следить за развитием сюжета, отказ от типичных для жанра традиционной оперы форм – арий, дуэтов, ансамблей, с акцентом на диалогичности и чередовании пения с мелодизированной речью и криками разной эмоциональной окраски, иллюстративный характер музыкального ряда, с использованием технического арсенала того времени – механизмов, воспроизводящих ударные звуки разной силы и тембрового колорита, вызывающих ассоциации с сочинением А. В. Мосолова «Завод. Музыка машин», необходимые для создания той звуковой фабричной среды, от которой мечтает избавится бегством главный герой, интересные пространственные эффекты в сцене гибели «Эсперансы» – вот значимые для разновидности жанра особенности, представленные в опере Гёра. Добавим к сказанному, что островной рай окрашен композитором в тона континентального джаза, а иллюзорность мечты воплощена музыкой в духе сериализма, с ее расплывчатостью и отсутствием ладотональных опор.

В радиоопере другого немецкого композитора Вернера Эгка «Колумб, отчет и портрет» (“Columbus, Bericht und Bildnis”), созданной по заказу Баварского радио в 1933 году, автор экспериментирует с декламационной природой, которой подчинены даже партии хора, поющего в унисон. В своих опытах Эгк явно опирается на декламационную эстетику Карла Орфа, однако, для восприятия лишённого визуальной поддержки текста, чёткость и ясность декламационного интонирования в условиях радиотрансляции произведения оказалась чрезвычайно важной и перспективной находкой. Несомненно, вклад немецкой культуры в развитие радиооперы в тридцатые годы был велик, однако к началу следующего десятилетия опыт этот приобретает интернациональный характер.

1939 годом датируется первая американская радиоопера Джан Карло Менотти – «Старая дева и вор», написанная по заказу NBC[7]. В исследовании, посвящённом оперному театру композитора, Л. Б. Ханина в ряду особенностей данного сочинения, характеризующих его радийную природу, выделяет особенности сюжета – «…простую, но злободневную и остроумную авантюрную историю о похождениях Мисс Тодд и её служанки, об их соперничестве в стремлении завоевать сердце незнакомца, остановившегося в их доме на ночлег», введение в обиход разговорного английского языка, подчеркивающего бытовую атмосферу оперы-гротеска, с фарсово-пародийным развёртыванием событий, наличие чтеца-рассказчика, вводящего в атмосферу действия и делающего происходящее доступным слушателю, быстроту смен сюжетных коллизий, что «…вносит элемент неожиданности в сценическое развитие и одновременно образует яркие контрасты между сценами», использование метода контрастного монтажа в организации 14 сцен спектакля [5, с. 61-62].

30-е и 40-е годы – период бурных исканий в области музыкального радиотворчества Италии, стимулированные открытием «…по инициативе Министерства народной культуры Экспериментального радиоцентра в 1937 году. Эксперименты производились в рамках обновленной формы акустического театра, который посредством шумов, музыки и слова должен был заполнить белые страницы радио-пространства» [4, с. 177]. С 1949 года национальной радиокомпанией Италии был объявлен ежегодный конкурс на создание произведений для радио, в том числе и музыкальных. «Благодаря чему в период с 1949 по 1955 гг. ежегодно выходило в свет до 40 работ: радио-опер, радио-драм, радио-баллад, радио-сказок, радио-трагедий, радио-рассказов, радио-поэм и даже радио-игр»[8] [Там же]. Свой вклад в развитие радио-оперы внесли такие выдающиеся итальянские композиторы как Витторио Джаннини («Флора», 1937; «Красавица и чудовище», 1938), Луиджи Даллапиккола («Заключённый», 1949), Нино Рота («Ночь неврастеника», 1959), Никколо Кастильони («В Зазеркалье», 1961), Бруно Мадерна («Дон Перлимплин, или Триумф любви и воображения», 1962) и другие. Аналогичные процессы наблюдались в Англии, Венгрии, Польше, Словакии и т. п.

Очевидно, что внедрение радиотехнологий стимулировало развитие жанра радио-оперы в разных странах, и процесс формирования черт данной разновидности протекал в отдаленных географических пространствах практически параллельно. Появление новых её особенностей было прямо связано с техническими новшествами. Поэтому многие сочинения более поздних лет акцентируют особые возможности звуковой колористики, достигаемые благодаря развитию

техник звукозаписи, звукового синтеза на основе новых компьютерных устройств, позволяющих получать любые оттенки звучаний. Так, если в радио-опере П. Шеффера и С. Арье «Скорлупа планет» («La coquille a Planetes», 1944 г.) использовались достаточно простые с современной точки зрения средства (проигрывание с изменением скорости и в обратном направлении; изготовление звукового «кольца» или «петли», удаление фаз атаки и затухания звука, наложение нескольких звуковых пластов и т.п.), то тридцать лет спустя в первой словацкой квадрофонической радио-опере «Плач», созданной Тадеушем Сальвой в 1977 году в экспериментальной электроакустической студии чехословацкого радио в Братиславе[9], благодаря технике иного поколения, музыкальная ткань оперы была выполнена на основе всего двух голосов – баса и сопрано. Применение многоканальных рекордеров открывало возможность в столь ограниченном тембровом диапазоне получать множество разнообразных эффектов ансамблевого и хорового звучаний, выстраивая драматургическую динамику и достигая высот драматического напряжения. Конечно техника всегда являлась лишь средством, но, по словам П. Шеффера, «многообещающим средством» эстетического воздействия на слушателя (цит. по: [1, с. 91-92]), чем собственно, и было предопределено увлечение композиторов разных стран и поколений звуковыми экспериментами, ставшими характерной чертой оперной радиопродукции.

О радиоопере Т. Сальвы «Плач» следует сказать подробней из-за некоторых специфических её особенностей и обозначенной в названии фольклорной ориентации. В отличие от обычных радиоработ эта опера не имеет сюжета. Философско-эпическая суть её содержания не требует последовательного развития фабулы и присутствия драматического конфликта. Плач как архетип априори содержит в себе множество ассоциативно формируемых идей, аккумулируя жизненный опыт поколений, который в эмоциональном плане многоаспектен, соединяя в себе как горечь утрат, так и слёзы радости. В силу этого, либретто составлено самим композитором в виде монтажа поэтических произведений словацких авторов: Войтеха Мигалика (Allegro disordinato op. 21), Франё Краля, («В день всех душ»), Владимира Роя («Руки»), Марселя Херца («Мозаика смерти») и Милана Руфуса («Мальчик» и «Смерть») [9]. Опера имеет своеобразную рондообразную структуру. Она состоит из 6 речитативных частей, чередующихся с ариозным рефреном, текстовую основу которого составляет стихотворение «Смерть» Милана Руфуса. Это своего рода смысловой лейтмотив произведения, создающий общую атмосферу, но каждый раз возвращающийся в новом музыкальном оформлении. За 27 минут художественного времени (ровно столько длится сочинение Сальвы) происходит шестикратная смена эмоциональных модусов. Таким образом, при отсутствии нарратива, автор не противоречит требованию жанра в постоянной смене событий или состояний, как в данном случае.

Открывается сочинение диалогом мужского и женского голосов, озвучивающих в речитативно-ариозном стиле стихотворение В. Мигалика Allegro disordinato op. 21. С каждой частью число голосов постепенно возрастает, кульминация же приходится на последнюю часть (Стихотворение «Мальчик» М. Руфуса), где звучание доведено до 9 голосов, а завершающий рефрен в его репризном возвращении двенадцатиголосен. Опора на модальные лады, характерные для древнейших словацких песен, гетерофонию и имитационное письмо, частые смены метра, когда каждая фраза представлена в своем метрическом оформлении, в целом образуя сложные полиритмические сочетания, – все это выявляет глубокую связь композитора с традиционным пением, со словацким музыкальным фольклором и отвечает замыслу произведения.

Суммируя сказанное, можно вывести ряд типовых характеристик радиооперы как особой разновидности оперного жанра. С точки зрения содержания, как и любое театральное сочинение, опера, предназначенная для радио, не ограничена в выборе между философией размышления, политическим памфлетом, лирической драмой, комедией, трагедией или иным. Эмоциональный и смысловой модус избранного текста может быть любым. Отметим также, что это всегда камерное сочинение, общие масштабы которого в оптимальном варианте колеблются от 50 до 80 минут. При этом литературная основа радио-оперы должна отвечать ряду требований. Так, либретто, как правило, лишены сложных и запутанных коллизий, тексту присуща черта, которую можно определить как хроникальность. То есть в его основу положен принцип событийности – достаточно быстрой смены сцен, что может быть присуще как нарративно построенным текстам, так и бессюжетным, подобным рассмотренной радиоопере Т. Сальвы.

Следует выделить и преобладание диалоговой структуры текстов, способствующей вовлечению слушателя в динамику развивающихся взаимоотношений героев, при этом опора на разговорный язык в случае прозаического первоисточника также «работает» на быстроту

коммуникации со слушателем. Таким образом, структура целого представляет собой последовательность быстро сменяемых сцен, нередко предваряемых комментариями чтеца, который вводит в действие и по ходу событий «контролирует» восприятие. Длительные остановки действия, а соответственно и формы их реализующие, такие как развернутые арии и ариозо не типичны для данной разновидности жанра.

В определённой мере радио-опера вбирает в себя черты и приёмы радиорепортажа, компенсируя отсутствие визуализации образов созданием «аудиальной картины», посредством разнообразного использования шумов среды. Стремление к созданию «театра звуков», аудиальных декораций, приводит к существенному расширению звукового материала радио-опер по сравнению с корневым жанровым видом. Этому способствует широкое применение разного рода технических звуковых устройств. Их использование позволяет говорить о присущем данной жанровой разновидности новом уровне документальности, поскольку фиксация реальных звуков среды или же их имитация, сосуществующая с традиционными музыкальными ресурсами – голосами и оркестром – способна создавать иллюзию реальной жизни и сиюминутных событий, точно указывать на время и место происходящего, характеризовать перемещение героев в иллюзорном пространстве. Значение фона, таким образом, в радио-операх существенно возрастает, а отсутствие развернутых сольных номеров музыкально компенсируется особой функцией оркестра, в котором усилена темброво-игровая роль инструментов, нередко закрепляемых за отдельными персонажами и способными раскрывать смысл подтекста и осуществлять психологическую характеристику образов. Отсутствие визуального начала при необходимости соответствовать глубине раскрытия характеров героев, свойственной жанру оперы, привело к расширению спектра голосовых приёмов, не ограничиваемых мелодизированной речитацией и пением, а включающих множественные новые способы голосового извлечения – от шёпота до крика, а также приёмы голосового «грима», реализуемые посредством технических средств звукозаписи.

Итак, выйдя на уровень обобщения ключевых особенностей жанра радио-оперы, важно ещё раз подчеркнуть мысль о том, что её появление явилось результатом развития технологий. Но процесс технологического совершенствования в современном обществе столь стремителен, что возникает иллюзия того, что с появлением телевидения и компьютера, эра радиотеатра и, соответственно, ключевых его жанровых видов, подошла к своему закату. Однако анализ современной композиторской практики отвергает это предположение. Очевидно, что проникновение цифровых технологий в радийную сферу вывело на новый уровень качество звука и возможности звукосинтеза, столь значимого для радиотеатра в целом, то есть радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности. Это, несомненно, открывает перед композиторами новые возможности, а задача создания музыкально-театральных сочинений при отсутствии визуальности, как супер задача для художника, работающего со звуком, продолжает привлекать своей запредельной сложностью. Кроме того, каждое поколение хочет выразить свое понимание вечных тем и обсудить в формате искусства проблемы сегодняшнего дня. И для одного, и для другого музыкально-театральная сфера радиоэфира – благодарная область самовыражения. В связи с этим назовем две работы современных композиторов, которые самим фактом своего существования отвергают домыслы о смерти радиооперы. Одна из них была представлена в 2005 году Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio) в рамках Американского музыкального фестиваля. Её автор – Эми Кон. Это камерная опера «1 Plum Sq» – история о судьбах трёх друзей, рассказ о противостоянии разрушениям в архитектуре, в творчестве, в человеческих отношениях. Все названные черты радиооперы присутствуют в этом сочинении, состоящем из 23-х небольших частей, каждая из которых подобна фотоснимку, отражающему личные и общественные эпизоды в жизни персонажей. Текстовые вставки способствуют динамичности сюжета, а музыкально-тематические «арки» придают произведению черты целостности.

Другое, но не менее интересное сочинение принадлежит выдающемуся современному британскому композитору Роберту Сакстону. Это радиоопера «Вечный жид» («The Wandering Jew», 2010) в основу которой положена древняя легенда о проклятом Иисусом еврее, обречённом бродить по земле до второго пришествия. Восемь сцен раскрывают тяготы его странствий на протяжении восьми веков: от «описания» синагоги в Испании XI века до нацистских лагерей смерти. Это философская работа, овеянная медитативностью и трагическим предвидением того, что мир идет к духовному опустошению и ничто не предвещает грядущего просветления. Для раскрытия своих музыкальных идей

композитор использует разнообразный арсенал средств, сочетая тональное письмо с тонко используемыми электронными звучностями.

Каждое из представленных сочинений достойно специального и глубокого анализа, но осуществлённый обзор позволил, с одной стороны, выявить особенности радиооперы как самостоятельной жанровой разновидности, с другой, показать масштабность исследуемого феномена, возникшего и развившегося под воздействием современных технологий и не утратившего своей актуальности в XXI столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эксперименты с привлечением новых технологий звукового синтеза проявляют себя во всех областях музыкального театра. Так, анализируя музыкально-хореографическое искусство рубежа XX-XXI вв., Е. В. Кисеева пишет: «Оригинальные звуковые эффекты создавались благодаря всевозможным преобразованиям, усилениям, смешениям, выравниваниям звукового спектра» [2, с. 92].

[2] Речь идет об опере «Нетерпимость» (`Intolleranza`), написанной в 1960 году, а в 1962 адаптированной к исполнению на радио совместно с Кёльнской оперой.

[3] *Чарльз Огастес Линдберг* (4 февраля 1902, Детройт, Мичиган – 26 августа 1974, остров Мауи, Гавайи) – американский лётчик, ставший первым, кто перелетел Атлантический океан в одиночку 20–21 мая 1927 года по маршруту Нью-Йорк – Париж.

[4] *Луи Фредерик Макнис* (12 сентября 1907, Белфаст – 3 сентября 1963, Лондон) – английский (ирландский) поэт, прозаик, драматург.

[5] Радиопостановка осуществлена Westdeutscher Rundfunk Köln и Берлинским оркестром.

[6] *Джефри Той* (Geoffrey Toye, 17 February 1889 – 11 June 1942), английский дирижёр, композитор и оперный продюсер.

[7] Ханина Л. Б. характеризует данную оперу как первую американскую радиооперу, считая, что в более ранних образцах специфические черты данной разновидности жанра проявлялись слабо (см. об этом [5, с. 55-56]).

[8] От года к году количество категорий и сами номинации менялись.

[9] Премьера состоялась 12 января 1980 года на радиостанции Devín.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитрюкова Ю.* Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. 2003. Вып. 2. С. 90-98.

2. *Кисеева Е.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. Вып. 4. С. 90-95.

3. *Маркези Г.* Четыре века музыкального театра. URL: http://www.classic-music.ru/marchesi13.html.

4. *Твердохлебова О.* «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174-185.

5. *Ханина Л.* Оперный театр Джан Карло Менотти: дис. … канд. иск. М., 2011, 250 с.

6. Music Theatre in a Changing Society: The Influence of the Technical Media // Conf. proceedings / Ed. by Jack Bornoff. Paris: Unesco,1968. 144 p. [International Music Centre. International Music Council].

7. *Brooks R.* Britten and MacNeice's Dark Tower: recreating a visionary radio landmark // The Guardian. 2017. October, 27. URL: https://www.theguardian.com/music/2017/oct/27/britten-macneice-dark-tower-radio-louis-benjamin-bbc-robin-brooks.

8. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press. 2008. viii, 408 p.

9. *Ščepán M.* New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia. 2017. Vol. 52. Iss.1. S. 101-116. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136932/1_MusicologicaBrunensia_52-2017-1_12.pdf?sequence=1.

REFERENCES

1. *Dmitryukova Yu.* Razocharovanie pervootkryvatelya [Dissapointness of a discoverer] // «Muzykal'naya akademiya» [Music Academy]. №2. 2003. P. 90-98.

2. *Krylova A.* Sovremennyj muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Music Theatre in the Variety of Genre Solutions]. // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. Iss. 4. P. 90-95.

3. *Markezi G.* CHetyre veka muzykal'nogo teatra [Four Centuries of Music Theatre]. URL: http://www.classic-music.ru/marchesi13.html.

4. *Tverdohlebova O.* «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosya ehksperimenta ["The Night of the Neurasthenic": from the History of One Failed Experiment]. // EHksperimental'nye formy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva: sbornik nauchnyh statej [Experimental Forms of Contemporary Musical Art: A Collection of Scientific Articles]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservarory Press, 2015. P. 174-185.

5. *Hanina L.* Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti [Opera Theatre by Gian Carlo Menotti]: PhD Thesis. Moscow, 2011. 250 p.

6. Music Theatre in a Changing Society: The Influence of the Technical Media // Conf. proceedings / Ed. by Jack Bornoff. Paris: Unesco,1968. 144 p. [International Music Centre. International Music Council].

7. *Brooks R.* Britten and MacNeice's Dark Tower: recreating a visionary radio landmark // The Guardian. 2017. October, 27. URL: https://www.theguardian.com/music/2017/oct/27/britten-macneice-dark-tower-radio-louis-benjamin-bbc-robin-brooks.

8. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press. 2008. viii, 408 p.

9. *Ščepán M.* New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia. 2017. Vol. 52. Iss.1. S. 101-116. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136932/1_MusicologicaBrunensia_52-2017-1_12.pdf?sequence=1.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СВЕТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИЙ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РАДИООПЕРЫ

В статье рассматривается проблема влияния технологий на музыкальное искусство на примере оперы. Изобретение радио, ТВ, компьютера оказало воздействие на область искусства, и, опосредованно, на духовный мир человека. Объектом исследования статьи являются радио технологии, а предметом – радиоопера как самостоятельная жанровая разновидность, сложившаяся в процессе технологического развития. Автором прослеживается становление музыкальных радио жанров от радиодрамы и адаптации к условиям эфира ранее созданных опер, до появления специально написанных для радио оперных произведений. На конкретных примерах показывается, как шел процесс формирования специфических черт радиооперы от простого сжатия во времени музыкального спектакля, принадлежащего к сфере камерной музыки, до освоения специфических ресурсов. Рассматриваются особенности либретто, выделяется такая черта как хрониальность, основанная на быстрой смене сцен и событий, преобладание диалоговой структуры текста, опора на разговорный язык, структурная простота целого, участие чтеца, разнообразное использование шумов среды. Стремление к созданию «театра звуков», аудиальных декораций приводит к существенному расширению звукового материала радиоопер, чему способствует широкое применение разного рода технических звуковых устройств. Их использование позволяет говорить о присущем данной жанровой разновидности новом уровне документальности, о расширении спектра голосовых приемов, не ограничиваемых мелодизированной речитацией и пением, а включающих множественные новые способы голосового извлечения – от шепота до крика, а также приемы голосового «грима», реализуемые посредством технических средств звукозаписи.

Ключевые слова: опера, радиоопера, музыкальные радиожанры, звукосинтез.

MUSIC THEATRE IN THE LIGHT OF TECHNOLOGY DEVELOPMENT: TO THE QUESTION OF GENRE FEATURES OF RADIO OPERA

The article deals with the problem of the influence of technology on musical art on the example of an opera. The invention of radio, TV, computer had an impact on the field of art, and, indirectly, on the spiritual world of man. The research object of the article is radio technologies, and the subject is the radio opera as an independent genre variety, developed in the process of technological development. The author traces the formation of musical radio genres from radio drama and adaptation to the conditions of the ether of previously created operas, until the appearance of specially written operatic works for radio. Specific examples show how the process of forming specific features of a radio opera from the simple compression in time of a musical performance belonging to the sphere of chamber music to the development of specific resources was shown. The peculiarities of the libretto are considered, such features as chroniality are distinguished. The least are based on a rapid change of scenes and events, predominance of the dialog structure of the text, reliance on the spoken language, structural simplicity of the whole, reader participation, diversified use of environmental noise. The desire to create a "theater of sounds", audiovisual decorations, leads to a significant expansion of the sound material of radio opera, which is promoted by the wide use of various kinds of technical sound devices. Their use allows us to speak about the new level of documentary nature inherent in this genre variety, the widening of the spectrum of voice receptions, not limited to melodized recitation and singing, but including multiple new methods of voice extraction – from whisper to scream, as well as the techniques of voice makeup implemented through technical means of sound recording.

Key words: opera, radio opera, music radio genres, sound synthesis.

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Alexandra V. Krylova
Doctor of Sciences (Culturology), PhD in Musicology, Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

А. В. ШОРНИКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЖАНР КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ТРАКТОВКЕ М. НАЙМАНА ИЛИ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПРИНЯЛ ЖЕНУ ЗА ШЛЯПУ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

Опера занимает особое место в ряду жанров, получивших наиболее интенсивное развитие в музыке XX столетия. Освобождаясь из-под власти традиции и избавляясь от жанровых «штампов», влияние которых здесь ощущалось гораздо сильнее, нежели в инструментальной музыке, опера стала областью наиболее радикальных экспериментов в творчестве многих композиторов. Несмотря на разнообразие новых жанровых модификаций, в динамике развития как оперы, так и временных искусств в целом можно проследить общую тенденцию – стремление к краткости и афористичности. Охватив разные сферы художественного творчества – музыку, драматургию, литературу, эта тенденция содействовала их значительному обновлению. Вследствие сжатия художественного времени вспыхнул интерес к малым жанровым формам.

Камерная опера с ее многочисленными разновидностями заняла доминирующую роль в истории развития музыкального театра этого времени. Гибкие границы малой оперной формы позволили вовлечь в её художественное пространство ресурсы других музыкальных жанров, а также смежных искусств. С камерной сферой связано первое оперное «предприятие» британского композитора Майкла Наймана (1944). Длительное время сотрудничая с кинорежиссёрами, он некогда завоевал широкое признание как кинокомпозитор, особенно известный благодаря своему саундтреку к фильму «Пианино» (1992). Однако, наиболее полное выражение его творческие интересы получили в сфере «серьёзной» музыки, где ведущая роль отведена жанру оперы. На сегодняшний день его творческое наследие насчитывает восемь опер, многие из которых успели стать классическими представительницами жанра второй половины столетия, и чьи премьеры отзвучали на многих, в том числе отечественных, сценах.

«Человек, который принял жену за шляпу» («The Man Who Mistook His Wife for a Hat») – первая из созданных композитором опер. В 1986 году она стала его большим успехом за пределами сферы кинематографа. Опера написана для трех вокалистов (тенора, баритона, сопрано) и небольшого инструментального состава (арфа, фортепиано, две скрипки, альт, две виолончели). Скромные размеры (общая продолжительность около часа) несомненно повлияли на её внутренние закономерности. Сжатие временных рамок явилось следствием обращения авторов подобных опер к нетрадиционному типу первоисточников и поиска новых путей работы с ними. Помимо малых литературных форм (рассказа, новеллы, одноактной пьесы) данный жанр тяготеет к формам мемуарно-эпистолярным (письмо, записки, дневники), в которых «повествование ведётся с одной психологической точки зрения» и, как отмечает исследователь, «в субъективном восприятии главного героя представлены и он сам, и другие фигуры, возникающие в его повествовании» [4, с. 214]. Таким образом, жанр открывает новые возможности для анализа сложного внутреннего мира человека.

Майкл Найман шагнул еще дальше, выдвинув на первый план не психологию, а психиатрию и неврологию. Либретто оперы, разработанное Крисом Роуленсом, представляет собой «историю болезни», случай из практики, описанный известным американским неврологом и нейропсихологом Оливером Саксом. В одноимённом с оперой сборнике «клинических» рассказов, он описывает реальную историю своих наблюдений над Доктором П., ранее известным певцом, преподавателем вокала, страдающим зрительной агнозией – утратой способности

адекватного зрительного восприятия. Подобно компьютеру, Доктор П. смотрел на мир как на схему, набор безжизненных абстракций, идентифицируя вещи вокруг себя по их ключевым деталям и не улавливая за ними целостной картины реальности, что нередко приводило к нелепым ошибкам – «он принимал за ребенка и гладил по голове пожарный гидрант или счетчик на автостоянке, … обращался с дружескими речами к разным мебельным ручкам» [3, с. 25], и даже принял свою жену за шляпу, попытавшись приподнять ее и надеть себе на голову. Спасательным кругом, обеспечивающим нормальное функционирование П. в мире, служила музыка. Она сопровождала все его повседневные действия и бытовые ритуалы – «У него есть песня для еды, для одевания, для ванны – для всего» – говорила его жена, – «Он совершенно беспомощен, пока не сочинит песню» [3, с. 37]. Он выстроил для себя систему, в которой музыка восполнила его зрительный дефицит, стала своего рода музыкальной картой, определяющей его место во времени, пространстве и в отношениях с окружающими.

Вполне вероятно, что немалую роль в том, почему композитора привлёк этот источник сыграла «жизненность» материала. Волна интереса к сюжетам и образам подлинной действительности в XX веке охватила поистине все области художественного творчества. В сфере драматического театра это сказалось в появлении жанра документального театра и техники вербатим[1]. Из разрастающейся палитры кинематографических жанров выделилась группа фильмов, впервые обозначенных термином документальное кино. Наследницей литературы реализма в новом столетии стала документальная проза. О высокой популярности творчества такого рода говорит также множество смежных жанров, объединяющих в себе элементы художественной и документальной реальности, среди них художественно-документальное и псевдодокументальное кино, докудрама, docufiction-литература и многие другие. С включением в область художественного творчества элементов повседневности связано множество новых течений в сфере музыкального, изобразительного искусства и хореографии (концептуальное искусство, конкретная музыка, реди-мейды, танец постмодерн и т.д.)[2].

Интерес Наймана к подобному роду сюжетов не исчерпывается названным примером. Ярким образцом обращения к документальным источникам в его творчестве является аудио-визуальная композиция «War Work» (2014). Это цикл из восьми песен, посвящённый первой мировой войне и сопровождаемый фильмом, созданным на основе документальных видеоматериалов того времени. Также, помимо музыки к множеству инсталляций и выставок, посвящённых различным историческим событиям («The Commissar Vanishes», «Out of the Ruins», «La Traversée de Paris» и др.), поводом к сочинению музыки для Наймана могут стать такие жизненные реалии как, например, игра в футбол, любовь к которому вдохновила композитора на создание ряда произведений[3].

Помимо названных черт, камерность оперы «Человек, который принял жену за шляпу» проявилась также в относительном возрастании роли сюжетно-литературной первоосновы, в сохранении структурных и лексических ее особенностей. Как отметил сам композитор, в рассказе Сакса его привлекла не просто идея всеобъемлющей роли музыки, как главного спутника и навигатора жизни главного героя. Он увидел в нем практически готовое либретто, все компоненты которого не только отвечали творческим принципам Наймана, но и подсказывали конкретный музыкальный материал. Бережное отношение к содержанию первоисточника наложило отпечаток на все уровни драматургии и формы произведения – от композиционной структуры до жанровых решений.

Не описывая ежедневных трудностей больного – Доктора П., текст Сакса, предстающего в опере под именем Доктор С., раскрывает его состояние через серию диагностических тестов, проведённых им во время двух встреч с пациентом и его женой – Миссис П. Не прибегая к развернутым, конструктивно закруглённым номерам большой оперы, Найман создаёт структуру, в которой каждый из тестов представлен в виде самостоятельной сцены-события: «Приветствие» («Greetings»), «Ботинок» («Shoe Event»), «Роза» («Rose Event») и др. Можно провести параллель между отсутствием явных драматургических связей между сценами и редукцией восприятия пациентом действительности до абстрактного и категориального, его неспособностью распознавать общую картину.

Тем не менее, в опере присутствует целый ряд факторов, обеспечивающих её целостность. На уровне драматургии каждая сцена оказывается сопряжена с остальными с точки зрения общего последовательного движения нарратива. Важнейшие музыкальные процессы оперы связаны с вопросами лейттематизма и интертекстуальности, которые во многом отражают проблемы восприятия героя.

Череда тестов Доктора С. предстает в виде серии вариаций, основанных на устойчивой гармонической последовательности мажорных аккордов (C, Des, F/H, Es, A/Des, G, H) и производных от неё мелодических оборотов, опирающихся на

интервал восходящей секунды. Пронизывая всю ткань оперы, эта последовательность подвергается значительному искажению, трансформируясь каждый раз, когда Доктор П. сталкивается с трудностями в опознавании лиц и предметов. Таким образом, в пошаговом процессе изучения его болезни она помогает нам ощутить трагическую схематичность визуального мира Доктора П. Интересно, что его состояние остается неизменным на всём протяжении оперы. Меняется лишь наше понимание его проблемы, растущее с постепенным накоплением диагностических доказательств.

Связанными с последовательностью являются также три заключения Доктора С. Сходные по музыкальному материалу, первое и последнее обрамляют оперу, придавая ей цельность и завершённость. На фоне лирического соло фортепиано, основанного на мелодизированной линии баса гармонической последовательности, доктор в прологе – полностью речевом эпизоде, очерчивает свои основные предположения по поводу случая с П. Эпилог вновь возвращает этот материал: инструментальная мелодия становится вокальной партией единственной арии Доктора С., в которой он дает Доктору П. свои рекомендации – «Больше музыки!». В центральном разделе оперы, когда озадаченный Доктор С. в своем ариозо размышляет об эпизоде со шляпой («Он принял жену за шляпу»), эта же тема звучит в исполнении скрипок.

Важным атрибутом музыкального языка Наймана выступает принцип цитирования. Будучи прочно укорененной в настоящем, его музыка демонстрирует множественные символические связи с прошлым. Обращаясь к творчеству композиторов прошедших эпох, а также к собственным сочинениям, он строит на их основе трамплин для увлекательного интертекстуального диалога[4].

В данной опере использование интертекстуальных взаимодействий продиктовано внемузыкальной семантикой, предопределённой текстом первоисточника. Желая проверить отделы коры головного мозга пациента, ведающие музыкальными способностями, Доктор С. аккомпанирует ему при исполнении песни «Я не сержусь» из цикла «Любовь поэта» Р. Шумана. Развивая эту музыкальную мысль, заложенную в тексте Сакса, композитор выстроил систему, восполняющую зрительный «дефицит» на основе вокальной музыки Шумана. Так, музыкальная сфера, связанная с Шуманом открывает перед нами мир глазами Доктора П., в то время как минималистичная музыка Наймана отражает как бы «взгляд со стороны» – Доктора С. и наш собственный. Подобный прием в своей музыке использовал британский композитор Питер Максвелл Дейвис. В монодраме «Восемь песен сумасшедшего короля» деструктивные атональные пассажи подчеркивали моменты ясности и осознанности, в то время как мир иллюзий и сумасшествия был связан с тональной сферой и цитатами.

Опираясь на теорию А. В. Денисова [1], все ситуации обращения к музыке Шумана в целом можно разделить на две группы по типу работы с заимствуемым материалом – это точные цитаты и примеры более свободного обращения с текстом первоисточника. «Цитата подобна камню в оправе, – пишет Денисов, – использование же темы в качестве интонационной основы – сплаву, в котором чужой по происхождению материал слит воедино с новым смысловым содержанием. Этот новый смысл отчуждает старый, сливается с материальной тканью заимствования, цитата же существует за счет подчас довольно конфликтного диалога между её имманентным смыслом с новым, заключённым в контексте»[1, с. 7].

Ко второй группе можно отнести примеры обращения Наймана к следующим произведениям: «Загадка», «Орешник» и «Колыбельная песня горца» из цикла «Мирты»[5].Смысловое наполнение их текстов не несёт никакого символического значения. Вкрапливаясь в другой музыкальный материал, их структурные компоненты, такие как ритм, мелодия или гармония, сливаются с ним, размывая границу между «своим» и «чужим». Вследствие этого связь с предтекстом подчас трудноуловима. Череда тестов второго действия служит ярким образцом данных интертекстуальных взаимодействий, которые становятся необходимым условием реализации авторского художественного замысла. Будучи связанной с областью «знакомого», музыка Шумана сопровождает каждое успешное решение Доктором П. задач, поставленных тестами Доктора С. Так, в сцене «Роза» («The Rose») пациенту необходимо определить, что он держит в руках. «Примерно шесть дюймов длиной – комментирует он – изогнутая красная форма с зеленым линейным придатком» [3, с. 32] – только по запаху он, наконец, догадывается, что это роза. В этот же миг, сменяя минор светлым мажором, партии Доктора и Миссис П. приобретают мелодические очертания песни «И розы, и лилии» (ор. 48, №3). Аналогичная ситуация следующей сцены «Перчатка» («The Glove») завершается вступлением мелодической линии песни «Орешник» (ор. 25, №3) в партии Доктора П. и аккомпанементе.

Цитаты, в узком смысле слова, представляют собой «воспроизведение в данном тексте фрагмента другого» [1, с. 39]. Хотя для них также

может быть характерна значительная изменчивость материала первоисточника, они, как правило, обладают смысловой самостоятельностью, воплощая «сферу другого смысла» [1, с. 39]. Так, ключевым моментом в опере становится исполнение песни «Я не сержусь». Точная цитата, полностью воспроизводящая песню, на время прерывает действие оперы, объявляя свою автономию от окружающего её музыкального мира. В то же время, вовлекаясь в оперное пространство, лирика шумановской песенной традиции приобретает новые качества. Песня становится своеобразным манифестом Доктора П., в котором он утверждает свою веру в созданный им музыкальный мир и выражает свою преданность музыке. Основной причиной, по которой Найман избрал именно эту композицию, является по-минималистски репетитивный фактурный рисунок, который, с одной стороны, органично вписывает её в общий музыкальный контекст, с другой – содержит огромный потенциал для последующей трансформации и разработки её материала. Можно также предположить, что с точки зрения искажённого восприятия Доктора П., повествование о неразделенной любви здесь превращается в тему смирения с прогрессирующей болезнью, которую Доктор П. принимает «не сердясь».

Итак, отталкиваясь от вполне традиционной модели камерной оперы, среди характерных черт которой небольшая протяженность, малый состав исполнителей, отсутствие балетных и хоровых сцен, пониженная роль сюжетной событийности, бережное отношение к тексту литературного оригинала, крайне редкое обращение к развернутым номерам, ариозно-декламационный тип вокального интонирования, Найман привносит в нее целый ряд авторских черт и, прежде всего, это касается оригинального выбора сюжета, интерпретирующего реальную историю болезни.

Интертекстуальность, лежащая в основе работы композитора с музыкальным текстом, не только расширяет содержание произведения, вызывая ассоциации с вокальными сочинениями, а также с историей любви и болезни великого романтика, но и оказывает влияние на эмоциональное восприятие оперы. Элементы инородного языка, включённые в жёсткие структуры и репетитивные процессы, составившие композиционную основу произведения, вуалируют строгие приёмы организации звуковой материи, и способствует созданию чуждой «классическому» минимализму экспрессии.

Сам автор не утверждал присутствие в опере подобного ассоциативного ряда, который неизменно обращает на себя внимание критиков, и тот яркий эмоциональный эффект, возникший после прослушивания, стал для него открытием. В одном из интервью М. Найман отметил, что «Человек, который принял жену за шляпу» был «самой абстрактной музыкой», которую он когда-либо писал. Тем не менее, на премьере он был потрясён от осознания того, что «сам того не предполагая, написал музыку, содержащую эмоции» [5].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вербатим (с лат. *verbatim* – дословно) – вид театрального представления, материалом которого выступают монологи/диалоги реальных людей, воспроизводимые актерами со сцены.

[2] Вопросы включения элементов повседневности в произведения, относящиеся к смежной области современного музыкального театра – хореографическому перформансу рассматривает Е. В. Кисеева [2].

[3] Интересно, что игра повлияла и на внутреннюю структуру сочинений. Например, композиция “AfterExtraTime” (1996), представляет собой двухуровневую структуру, в которой две обособленные инструментальные группы имитируют две футбольные команды.

[4] Данные песни являются основой цитируемого на всем протяжении произведения материала, однако, многие фрагменты оперы, вызывая явные аллюзии с музыкой Шумана, не имеют точной адресации к конкретным сочинениям.

[5] Подробнее об этом см. [6]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Денисов А.* Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.

2. *Кисеева Е.* Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Россий-

ский музыкальный альманах, 2017. Вып. 4. С. 90-95.

3. *Сакс О.* Человек, который принял жену за шляпу. Москва: Издательство АСТ, 2017. с. 25-44.

4. *Селицкий А.* Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб: Композитор, 2005. с. 207-233.

5. *Conrad P.* He's got that thinking feeling. The Guardian, 12 May, 2002. URL: https://www.theguardian.com/theobserver/2002/may/12/features.review7.

6. *Sión P. ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. New York: Routledge, 2016. 231 p.

REFERENCES

1. *Denisov* A. Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skij ocherk [Intertextuality in music: a research essay]. St. Petersburg: A. I. Gertsen RSPU Press. 2013. 46 p.

2. *Kiseeva E.* Muzykal'no-khoreograficheskij performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra [Musical and Choreographic Performance as the Topical Form of the Musical Theatre] // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. Iss. 4. P. 90-95.

3. *Saks O.* CHelovek, kotoryj prinyal zhenu za shlyapu [The Man Who Mistook His Wife for a Hat]. Moscow: AST Press, 2017. P. 25-44.

4. *Selitskij* A. Kamernaya opera // Istoriya otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka: Uchebnik [Chamber opera // History of Russian music of the second half of the twentieth century: Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. P. 207-233.

5. *Conrad P.* He's got that thinking feeling. The Guardian, 12 May, 2002. URL: https://www.theguardian.com/theobserver/2002/may/12/features.review7.

6. *Sión P. ap* The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. New York: Routledge, 2016. 231 p.

ЖАНР КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ТРАКТОВКЕ М. НАЙМАНА ИЛИ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПРИНЯЛ ЖЕНУ ЗА ШЛЯПУ

Камерная опера с ее многочисленными разновидностями заняла доминирующую роль в истории развития музыкального театра второй половины XX столетия. Многие новации в развитии музыкально-театральных жанров были апробированы именно в рамках камерной разновидности оперы. Свой вклад в этот процесс внес М. Найман. Опираясь на традиционную модель камерной оперы, с присущими ей сжатыми временными рамками, камерным исполнительским составом, редком обращении к развернутым номерам, превалировании ариозно-декламационного типа интонирования, Найман привносит в нее ряд авторских черт. Прежде всего, это касается оригинального выбора сюжета. Либретто оперы, разработанное Крисом Роуленсом, основано на реальной истории – случае из практики, задокументированном известным американским неврологом и нейропсихологом Оливером Саксом в одноименном с оперой сборнике «клинических» рассказов. Расширяя присущий камерной опере психологизм до уровня психиатрии, Найман вносит в оперный жанр характерные свойства искусства постмодерна, одним из ведущих принципов которого является интертекстуальность. Композитор формирует особый музыкальный язык, в котором соединились черты минимализма и романтизма, что существенно углубляет содержательную сторону оперы, включая в её ассоциативный ряд историю любви и болезни Р. Шумана, музыка которого, наряду с авторским материалом, составляет интонационный каркас оперы.

Ключевые слова: М. Найман, камерная опера, интертекстуальность, музыкальная документалистика, постмодерн, минимализм.

M. NYMAN`S CHAMBER OPERA OR THE STORY OF THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT

Chamber opera with its numerous varieties played the dominant role in the history of the development of musical theatre of the second half of the 20th century. Many innovations in the development of musical-and-theatrical genres were tested precisely within the framework of the chamber version

of the opera. M. Nyman contributed to this process. Relying on the traditional model of chamber opera, with its inherent compressed time frame, chamber troupe, rare appeal to extended arias or ensembles, the prevalence of arioso-declamatory type of intonation, Nyman managed to bring a number of authoring characteristic features . First of all, it concerns the peculiar choice of the plot. The opera libretto, designed by Chris Rawlence, is based on a real story from medical practice. This story was documented by the famous American neurologist and neuropsychologist Oliver Sacks in his collection of "clinical" stories of the same name. Rising the psychology, inherent in the chamber opera, to the level of psychiatry, Nyman introduces into the opera genre the characteristic properties of postmodern art, one of the leading principles of which is intertextuality. The composer forms a special musical language, in which the features of minimalism and romanticism are combined. It significantly deepens the content of the opera and enlarges the field of cultural associations connected with the love and illness of Robert Schumann, whose music, along with the author's material, forms the intonation framework of the opera.

Key words: M. Nyman, chamber opera, intertextuality, musical documentary, postmodern, minimalism.

Шорникова Александра Владимировна
студентка III курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону,
e-mail: dartalexandra@gmail.com

Aleksandra V. Shornikova
undergraduate of Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: dartalexandra@gmail.com

Е. В. КИСЕЕВА, Л. Г. ЕПРИКЯН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ГЛАССА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «САТЬЯГРАХА»)

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

В американском музыкальном театре последней трети XX века ярко проявилась тенденция обновления оперного жанра. Идеи, связанные с отказом от академической традиции, с переосмыслением стилевой и жанровой специфики произведений, с размыванием границ между искусством и реальностью буквально «витали в воздухе». Значительное влияние на обновление оперы оказали новые медиа. Воздействие электронных и цифровых средств массовой информации сказалось как на особенностях организации оперных текстов (музыкальных, вербальных, сценографических), так и на принципах структурирования художественного целого. Не менее важную роль в процессе обновления сыграл факт сотрудничества композиторов с театральными, кино- и видео- режиссёрами. Благодаря совместным работам Филипа Гласса и Роберта Уилсона («Эйнштейн на берегу», «Монстры Грейс»), Луи Андриссена и Питера Гринуэя («Смерть композитора», «Письма Вермееру»), Стива Райха и Бэрил Корот («Пещера», «Три притчи»), Джона Адамса и Питера Селларса («Никсон в Китае», «Младенец Христос», «Доктор Атомный», «Цветочное дерево») в оперные постановки внедрились драматургические и композиционные методы и приёмы ранее не свойственные жанру.

Глубина и интенсивность изменений затронули основу оперного спектакля и оказались столь существенными, что зарубежные исследователи в связи с обозначением жанра актуализировали проблему терминологии. Термин «опера» ассоциируется с почти четырёхсотлетней историей жанра, и границы явлений им обозначаемых оказались слишком тесными для сочинений, разрушивших академические каноны жанра. Показательны в данном контексте рассуждения Е. Новак о терминологической разноголосице, сложившейся в искусствоведении в силу того, что термин «опера» «не мог вмещать все разновидности концептуальных изменений». В поисках жанрового определения и для разграничения академического оперного репертуара и новой музыкально-театральной практики исследователь предложила обозначение «пост-опера» [5, с. 134][1]. В отличие от традиционной модели оперного спектакля, в пост-опере подверглись изменениям как драматургические каноны жанра, опирающиеся на методы линейного развития, так и «ритуал» восприятия оперного действа. В русле обозначенной в статье проблематики важны и рассуждения А. Крыловой о полемике вокруг умирания оперы как максимально консервативного вида искусства. Автор справедливо отмечает: «опера, подобно фениксу, умирая, возрождается вновь, обретая при этом новый облик и новые выразительные возможности» [1, с. 87].

Можно утверждать, что Ф. Гласс стал первым композитором, изменившим сложившееся в западноевропейской традиции представление об опере. Его знаменитая трилогия, включающая произведения «Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон» открывает новейшую историю жанра, и знаменует начало реформы, впоследствии изменившей представление о сути оперного спектакля как художественного явления. Знаменательно и то, что успех первых музыкально-театральных произведений Ф. Гласса побудил крупных американских композиторов, в их числе, Дж. Адамс, Дж. Кейдж, С. Райх, Дж. Харбисон, Р. Эшли, реализовать свои оперные планы, а также пробудил встречное желание ведущего американского театра «Метрополитен» к расширению

оперного репертуара сочинениями современных авторов.

Своё первое произведение («Эйнштейн») композитор создал в переломный для жанра период, когда на американской театральной сцене европейская опера, как и академическое искусство в целом переживала очередной исторический кризис. Е. Новак называет произведение первым «ярким образцом пост-оперы» [5, с. 136]. Исследователь обращает внимание на отсутствие в «Эйнштейне» традиционной драматургической логики и единой линии повествования. Действительно, большая часть вербальных текстов в произведении организована по принципу случайной компиляции слогов, либо основана на соединении лишённых семантической нагрузки слов и словосочетаний. Функции музыкальных, танцевальных и вербальных текстов не разделены иерархически, а ключевая для истории оперы проблема взаимодействия музыки и драмы здесь не имеет значения.

В свою очередь отметим, что «Эйнштейн», будучи первым экспериментальным сочинением, всё же находился за пределами оперного жанра. Непременные атрибуты последнего – сольные вокальные формы отсутствуют (их заменяют драматические монологи и инструментальные соло), в связи с чем, произведение можно отнести к области музыкального театра без определения какой-либо жанровой принадлежности. В отличие от радикально решённого «Эйнштейна» более соотносимая с представлениями о жанре «Сатьяграха» открывает новую страницу именно в прочтении оперы.

По времени создания названные сочинения отделяют всего три года. Предложение от директора нидерландского театра Г. де Роо создать новую оперу поступило Ф. Глассу в 1976-ом сразу после премьеры «Эйнштейна». В 1979-ом «Сатьяграха» была окончена и в 1980-ом состоялась её премьера в Роттердаме. Оба произведения оказались близки с точки зрения эстетических и художественных закономерностей, что позволяет провести некоторые параллели между ними.

В частности, интерес представляет творческий метод, применённый композитором и режиссёрами во время работы над «Эйнштейном» и «Сатьяграхой»[2]. Речь идёт о методе погружения в аутентичную культуру, буквально вживания в художественную среду, что по мнению авторов, способствовало рождению оригинального замысла. Согласно воспоминаниям о процессе работы над оперой, Ф. Гласс и его команда около шести месяцев провели в путешествии по Индии, набирая впечатлений о культуре и изучая всевозможные источники, связанные с жизнью главного героя произведения – идеолога движения за независимость Мохандоса Ганди, получившего второе имя «Махатма» («Великая душа») [3, с. 12-15].

Авторы не ставили перед собой задачи выстроить в произведении сюжетную фабулу, основанную на последовательно развивающихся исторических событиях, связанных с общественной деятельностью индийского лидера. Подобно «Эйнштейну», действие «Сатьяграхи» основывается на дискретных, не имеющих причинно-следственных связей ситуациях. Так, помимо главного героя в произведении фигурируют и другие исторические персонажи, на первый взгляд не имеющие прямого отношения к теме произведения – Лев Толстой, Рабиндранат Тагор, Мартин Лютер Кинг. Их появление в опере определено несколькими причинами. Одна из них кроется в увлечении композитора проблемой воплощения в своих крупных сочинениях образов великих людей, повлиявших на мировоззрение своих современников. Другая причина связана с вышеназванным методом погружения в мир Ганди и созданием у зрителя свободных ассоциаций, обусловленных субъективным взглядом композитора на эпоху Ганди, его идеологию и деяния.

Каждое действие оперы носит имя одного из исторических персонажей (первое действие – «Лев Толстой», второе – «Рабиндранат Тагор», третье – «Мартин Лютер Кинг»), что объясняется общностью их воззрений с идеологией главного героя. Например, изучая архивные документы, Ф. Гласс обнаружил переписку М. Ганди и Л. Толстого и раскрыл преемственность учения великого русского классика о непротивлении злу насилием в идеологии «сатьяграхи» (букв. «твёрдость в истине»), символизирующей движение гражданского неповиновения, возглавляемого индийским политическим активистом. М. Ганди своими поступками демонстрировал идею мирного сопротивления, выраженную в психологическом воздействии на противника через отказ от насилия и готовность переносить боль и страдания. В дальнейшем, М. Ганди развил философские воззрения Л. Толстого и организовал своеобразные коммуны-ашрамы, в которых единомышленники живут единой общиной («Община Толстого», «Община Феникс»). Включение в оперу двух других персонажей – великого индийского поэта и драматурга, лауреата нобелевской премии Р. Тагора и знаменитого американского

проповедника, борца против дискриминации чернокожих М. Л. Кинга определено тем, что оба были известны как правозащитники и сторонники идеи ненасильственного сопротивления. Первый выступал сподвижником М. Ганди в Индии, второй спустя много лет развивал его принципы в США.

Новым для оперного жанра стал и подход Ф. Гласса к проблеме «озвучивания» слова. Интерпретируя голос, как один из инструментальных тембров и акцентируя внимание на его специфическом (в сравнении с инструментом) колорите, композитор искал «натуральный», природный характер звучания. Ещё в своих ранних инструментальных опытах Гласс увлёкся имитирующими голос психоакустическими эффектами, которые спонтанно возникали в процессе озвучивания плотной инструментальной фактуры. Эффекты слуховой аберрации, связанные с резонированием естественных объёмов помещения и выделением обертонов побудили композитора к внедрению в инструментальные сочинения («Музыка в противоположном движении», «Музыка в двенадцати частях») вокальных тембров, озвучивающих те или иные звуковые тоны. Процесс исследования физических свойств звука продолжился и в ранних оперных опусах, отличающихся эмоционально сдержанными, тематически неиндивидуализированными вокальными партиями. Сольные номера Ганди в «Сатьяграхе» напоминают в большей степени мелодекламации, нежели традиционные оперные арии. Их звучание порой растворяется в плотной инструментальной фактуре, что вызывает ассоциации с психоакустическими эффектами ранних опусов. Сам композитор неоднократно отмечал, что мелодии вокальных партий «рождаются из звукового окружения», из специфических «вокальных откликов» в партиях оркестровых (цит. по: [7, с. 161]).

Далеки от традиционных представлений об оперном действии и драматургические закономерности. В «Сатьяграхе», так же как и ранее в «Эйнштейне» Ф. Гласс отказывается от линейности и нарратива в пользу дискретности, выстраивая цепочку не связанных и исторически не согласованных событий. Драматургия конструировалась таким образом, чтобы текст вербальный и музыкальный вкупе со сценическим действием не образовывали единой логической линии и не способствовали передачи какого-либо определённого смысла. Все составляющие спектакля должны были поддерживать определённую разобщенность, создавая семантический вакуум.

Для достижения эффекта смыслового разрыва Ф. Гласс применил оригинальный приём параллельного повествования: текст «Сатьяграхи» повествует о легендарных событиях из «Бхагават-гиты», в то время как сценическое действие связано с воплощением идеологических постулатов и разрозненных фактов из разных лет жизни М. Ганди. Кроме того, выдержки из ведической поэмы исполняются на оригинальном языке – древнем санскрите, что нивелирует коммуникативные функции слов и выводит на первый план их фонетическую природу. В своей автобиографии композитор объяснял это следующим образом: «отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает возможность слову звучать как единой последовательности звуков» [2, с. 101].

Согласно авторскому замыслу, важнейшую роль в преодолении смыслового разрыва между вербальным, музыкальным и визуальным (сценическим) текстами должно играть зрительское восприятие. Зритель призван выполнять функцию соавтора и ментально конструировать смыслы, исходя из своего личного социокультурного опыта. Композитор считал, что произведение должно быть «персонализировано зрителем», что именно «способность конструирования зрителем смыслов придаёт сочинению содержательное наполнение» [там же, с. 71].

Принципы построения «Сатьяграхи» не способствуют созданию действенности и событийности. Большой удельный вес в драматургии оперы имеет статическая процессуальность, выраженная через проявление динамики в статике и через ощущение движения посредством постепенно накапливаемых изменений в процессе музыкального развития. Именно музыка структурирует статичные, лишённые смысловой нагрузки сцены-картины. Их композиционную основу составляют репетитивные техники аддиции и субтракции (авторские техники, впервые опробованные Ф. Глассом в инструментальных опусах). В качестве организующего начала чаще всего выступают гармонические паттерны, на которые накладывается мелодическое, ритмическое, тембровое и динамическое развитие.

В качестве примера приведём организацию сцены, открывающей «Сатьяграху». Композиционную основу здесь образует нисходящий гармонизованный тетрахорд, который подвергается постепенному ритмическому и мелодическому расширению с помощью добавления

одного звука. Процесс этот многократно повторяется до тех пор, пока арпеджированная гармоническая последовательность первоначально данная в размере 5/8 не расширится до размера 8/8. Постепенное ритмическое расширение сопровождается фактурным уплотнением. К начинающим движение виолончели и электрическому органу подключаются альт, контрабас, деревянные духовые. Далее обозначенный аддитивный процесс вновь повторяется во время вступления партии Ганди, затем Кришны. Максимальное ритмическое (увеличение количества длительностей в такте до 17/8), фактурное (движение от нескольких инструментов к оркестровому tutti) и динамическое (развитие от «p» к «f») расширение происходит после вступления хора. Отметим, что похожий композиционный принцип лежит в основе построения финалов второго и третьего действий, где хоровые партии содержат мелодические паттерны, которые в процессе развития подвергаются ритмическим, фактурным и динамическим изменениям как в сторону увеличения ритмических единиц и расширения фактуры и динамики, так и в обратном направлении.

В связи с проблемой обновления оперного жанра интерес представляет специфика воплощения в «Сатьяграхе» художественно-эстетических закономерностей перформанса, как особой театрализованной формы представления, выработавшейся в качестве альтернативы академическому спектаклю в 1960-е годы и получившей беспрецедентное развитие в области музыкального театра в 1970–1980-е. В отличие от традиционного спектакля, в перформансе действие не разыгрывалось, а представляло собой специально спроектированную ситуацию, в которой зритель и актёры, либо зритель и автор могли взаимодействовать. Задача постановки и состояла в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения.

Обозначенная выше возможность зрителя ментально конструировать смыслы (возможно и не заложенные автором) и таким образом, выступать в роли соавтора как раз и является одной из характерных черт новой формы представления. Не мене важное свойство перформанса – десемантизация событий, происходящих на сцене. Охарактеризованные ранее проблемы смыслового разрыва между словом и действием и десемантизации слова, актуализировали значение в опере так называемой «телесности». Композитор и режиссёр экспериментировали с различными способами презентации физиологических возможностей. В рассматриваемом сочинении немалое внимание уделено жестикуляции, пантомиме, хореографическим сценам, которые призваны возбудить субъективные ощущения зрителя и сформировать на сцене особую реальность, для познания которой важнее чувственные, в том числе, и телесные ощущения, нежели разумный опыт интерпретации и логического анализа.

Особые условия для зрительского восприятия в «Сатьяграхе» создаёт организация художественного пространства и времени, осуществлённая согласно законам перформанса. Пространство и время здесь обрели гибкость и множественность измерений, их восприятие оказалось детерминировано персональным опытом зрителя. Ярким примером является первая сцена первого и финал второго действий, где участвуют реальные герои (Ганди и его последователи) и мифологические персонажи традиционного индийского театра катхакали (Кришна, Принц Арджуна, демоны в гиперреалистичном облике). Ситуацию усугубляет наличие персонажей-наблюдателей – Толстого и Тагора, которые располагаются на возвышении над сценой и не принимают участия в общем сценическом действии. В названных сценах происходит симультанное соединение мифологического и исторического хронотопов. А также совмещение времени прошлого (Толстой занят написанием письма Ганди с изложением своих философских взглядов) и настоящего (Ганди организует «Общину Толстого»). Такое созерцание множественности дезориентирует зрителя, создает напряженность восприятия, фиксирует в сознании разрозненные образы, которые не складываются в единое целое.

Свободное обращение со временем и возможность отображения множественности времён в одновременности отличают и финал третьего действия. Во время звучания финальной арии М. Ганди, обращённой к индийскому народу, на втором плане появляется персонаж из будущего – М. Л. Кинг. Располагаясь спиной к зрителям, он выступает перед воображаемой аудиторией с призывом к действию против расовой сегрегации мирными способами. Хор, в начале сцены олицетворяющий последователей Ганди, в её завершении представляет последователей Кинга. Так время настоящее и будущее соединяются в акте зрительского восприятия.

Таким образом, «Сатьяграху», в силу её эстетических и художественных особенностей сложно отнести к явлениям, обозначаемым словосочетанием «традиционная опера» или

«академическая опера». Методы нелинейной драматургии и способы развёртывания текста, направленные на разрушение причинно-следственных связей и нарратива, приёмы организации целого, основанные на умозрительных композиционных техниках, способы коммуникации между автором и зрителем – эти и многие другие, охарактеризованные в статье особенности глассовского опуса, позволяют определить его как «пост- оперу».

Пост-опера, на наш взгляд, не является новой жанровой разновидностью оперы, а скорее представляет специфику функционирования жанра в ситуации постмодерна. Подобно другим видам искусства с приставкой пост- (постдраматический театр, танец постмодерн) в новой культурной ситуации опера обретает не свойственные ей ранее эстетические особенности: культивирование неясных, «ошибочных» ощущений и отсутствие психологической глубины, устранение означающего и порождение коннотаций, деконструкцию условности художественной реальности и погружение в перформативную среду с особыми пространственно-временными свойствами.

О глобальности перемен, происходящих внутри оперного жанра, свидетельствуют его функциональные изменения. Важнейшие для жанра тектонические и семантические функции отодвигаются на второй план и, возможно, нивелируются. Неизменной и первостепенной остаётся функция коммуникативная. Словно желая подчеркнуть востребованность оперы, которая продолжает выступать связующим звеном между элитарным искусством и массовой аудиторией и отвечать актуальным запросам времени Ф. Гласс в 1988 году высказывается о своём произведении следующим образом: «"Сатьяграха" предназначена для решения злободневных вопросов – вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймет, о чём эта опера» [4, с. 64].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вопросы обновления оперного жанра стали частью более широкого исследовательского дискурса о проблемах театра и новых художественных практиках, получивших широкое распространение с конца 1970-х годов. В частности, в зарубежном искусствознании развитие получила идея Х. Лихманна о пост-драматическом театре, отрицающем первичность драматического текста. По мнению исследователя, авторы либо полностью отказываются от семантически наполненного повествования, либо избирают такие способы развёртывания текста, которые не способствуют его пониманию, что приводит к изменению статуса текста в произведении, а отличия между драматическим и пост-драматическим театром коренятся, прежде всего, в другой эстетической логике (см. об этом [5]).

[2] Постановку «Эйнштейна» осуществил Роберт Уилсон, режиссёром «Сатьяграхи» выступила Констанс де Джонг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крылова А.* Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. Вып. 4. С. 84–89.

2. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.

3. *Glass Ph.* Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893-1914 : The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book. NY: Standard Editions, 1980. 63 p.

4. *Kazanjian D.* America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61 – 64.

5. *Novak Je.* From Minimalists Music to Postopera: Repetitition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129 – 140.

6. Postdramatic theatre / Hans-Thies Lehmann; transl. by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. 224p.

7. *Schwartz K.* Minimalists. NY: Phaidon Press, 2008. 240 p.

REFERENCES

1. *Krylova A.* Sovremennyj muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Music Theatre in the Variety of Genre Solutions] // Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. №4. P. 84–89.

2. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.

3. *Glass Ph.* Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893-1914 : The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book. NY: Standard Editions, 1980. 63 p.

4. *Kazanjian D.* America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61 – 64.

5. *Novak Je.* From Minimalists Music to Postopera: Repetitition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / Ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129 – 140.

6. Postdramatic theatre / Hans-Thies Lehmann; transl. by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. 224p.

7. *Schwartz K.* Minimalists. NY: Phaidon Press, 2008. 240 p.

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ГЛАССА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «САТЬЯГРАХА»)

В статье рассматриваются вопросы обновления оперного жанра в «Сатьяграхе» Ф. Гласса – сочинении, открывающем историю современной американской оперы. В отечественном музыковедении сложилась традиция определения исторически более ранней постановки композитора «Эйнштейн на берегу» как произведения, изменившего понимание оперного жанра. Однако радикальный в своём новаторстве «Эйнштейн» выходит далеко за пределы какого-либо конкретного музыкально-театрального жанра, в то время как более определённая в жанровом отношении «Сатьяграха» одновременно связана и с традицией европейского оперного спектакля и с мощной тенденцией её переосмысления, ярко заявившей о себе на рубеже XX–XXI веков.

В центре внимания авторов находятся как внутренние закономерности произведения, связанные с его композиционно-драматургическим решением, так и лежащие вне художественных событий принципы взаимодействия между автором и зрителем. В статье рассмотрена специфика воплощения в «Сатьяграхе» свойств перформанса как актуальной формы представления, пришедшей на смену традиционному музыкально-театральному спектаклю. В частности, проанализированы характерные для перформанса приёмы, связанные с исследованием телесного опыта в процессе исполнения и восприятия сочинения; определён принцип воздействия на зрителя – провоцирование на участие в ментальном конструировании содержания произведения; установлены закономерности пространственно-временного решения постановки.

Авторы приходят к выводу о том, что «Сатьяграха» является произведением, коренным образом обновившим традицию восприятия академической оперы. Новаторские принципы, воплощённые Ф. Глассом в «Сатьяграхе» и развитые им и другими композиторами на рубеже XX–XXI веков в оперном жанре позволяют определить такого рода произведения термином «пост-опера».

Ключевые слова: современный музыкальный театр, ранние оперы Ф. Гласса, обновление оперного жанра.

THE INTERPRETATION OF THE OPERA GENRE IN THE CREATIVITY OF F. GLASS (ON THE EXAMPLE OF OPERA "SATYAGRAKH")

In the article questions of updating the opera genre in the "Satyagraha" by F. Glass are considered, an essay revealing the history of modern American opera. In the domestic musicology there developed the tradition of defining the historically earlier production of the composer "Einstein on the shore" as a work that changed the understanding of the opera genre. However, radical in its innovation, "Einstein" goes far beyond any particular musical and theatrical genre, while the more definite genre

"Satyagraha" is simultaneously connected with the tradition of the European opera performance and with a strong tendency to rethink it, who clearly expressed herself at the turn of the 20th and 21st centuries. In the center of attention of the authors are both the internal laws of the work connected with its compositional-dramaturgic decision, and the principles of interaction between the author and the viewer that lie outside the artistic events. In the article the specifics of the embodiment of the performance in "Satyagraha" of the performance as an actual form of representation that came to replace the traditional musical and theatrical performance is considered. In particular, the techniques characteristic for performance are analyzed, connected with the study of the bodily experience in the process of performance and perception of the composition; the principle of influence on the viewer is defined – provoking to participate in the mental construction of the content of the work; the regularities of the space-time solution of the formulation are established. The authors come to the conclusion that "Satyagraha" is a work that radically renewed the tradition of perception of the academic opera. The innovative principles embodied by F. Glass in the "Satyagraha" and developed by him and other composers at the turn of the 20th and 21st centuries in the opera genre make it possible to define such works by the term "post-opera".

Key words: contemporary musical theatre, Philip Glass's early operas, renovation of the opera genre.

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

Elena V. Kiseeva
Doctor of Sciences (Musicology), Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Еприкян Лиана Геворковна
студентка III курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: liliyepo95@gmail.com

Liana G. Yeprikyan
undergraduate of the Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: liliyepo95@gmail.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

З. Э. АЛИЕВА
Крымский инженерно-педагогический университет

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА: ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ (О ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Соната для скрипки и фортепиано Сезара Франка – прославленный шедевр камерно-ансамблевой музыки, один из общепризнанных «столпов» концертного и педагогического репертуара современного скрипача, до сих пор вызывающий живые дискуссии в научной и методической литературе. Проблемы художественной интерпретации этого сочинения (включая его исполнительское воплощение) весьма различным образом трактуются крупнейшими музыкантами XX столетия. Так, Л. Ауэр пишет о четырёхчастном цикле Сонаты как о четырёх стадиях эволюции «одного душевного состояния или настроения, в основном выражающего чувство печали. При исполнении Сонаты скрипач должен порою передавать скрытую душевную боль сдерживаемых слёз. И безмятежная радость последней части – как бы "не от мира сего". Между тем, большинство скрипачей ... более склонны выражать плотские, мирские чувства, чем душевные движения», вступая тем самым в противоречие с глубоким содержанием произведения. [2, с. 257]. По мнению С. Рихтера, «волшебная Соната» Франка ассоциируется с устремлённостью к «высокому, непостижимому, но несомненному счастью», с «образом прежде не виданной... красоты», заключённым в Andante из скрипичной «сонаты прустовского Вентейля» (вымышленный композитор, чей камерный опус фигурирует на страницах романа «По направлению к Свану» М. Пруста. – З. А.; см.: [6, с. 97; 9, с. 184]). В интерпретации Дж. Энеску особое внимание уделено «Речитативу-фантазии» – III части Сонаты: «Когда я исполняю эту часть... тихо нашёптываю слова, для которых эта божественная музыка мне кажется созданной: "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi…"» [13, с. 112–113]. Наконец, в истолковании Д. Ойстраха ярко выраженной смысловой кульминацией всего цикла становится финальное Allegretto poco mosso: «Просто, без малейшей вычурности, без намёка на сладость, приторность тембра звучит под смычком скрипача финал Сонаты... И какого... замечательного контраста достигает он благодаря этой безыскусности в тот момент, когда в финал вторгается покоряющая своей горделивой патетикой тема предшествующего Ben moderato!» [14, с. 271]. Допустимо полагать, что вышеуказанный контраст ещё более явно ощущается в звуковой «перспективе», при соотнесении Allegretto poco mosso и «малого цикла», образуемого I и II частями. Как утверждает С. Рихтер, неоднократно исполнявший Сонату Франка в ансамбле с Д. Ойстрахом, последний испытывал ощутимые колебания относительно художественно-эстетической оценки этих частей – «...не принимал по-настоящему всерьёз, считал едва ли не салонной музыкой» [6, с. 97]. Следовательно, обретённые исполнителем «простота» и «безыскусность» могут быть уподоблены долгожданному разрешению авторской «завуалированной коллизии», воплощаемой на стилевом уровне...

Разумеется, каждое из упомянутых интерпретаторских прочтений весьма ярко запечатлевает некую грань образно-смыслового содержания освещаемого сонатного цикла. Наряду с этим, возникает очевидная проблема исполнительской репрезентации сочинения в его художественной целостности. К примеру, далеко не всегда представляются вполне убедительными концептуальные истолкования Сонаты, выдвигаемые некоторыми исследователями и акцентирующие приоритетную роль того или иного со-

держательного аспекта. Так, Л. Раабеном (вслед за Дж. Энеску) весьма лаконично декларируется «высокая религиозно-этическая духовность» указанного цикла, наиболее явно утверждаемая в заключительном Allegretto poco mosso: «...канонический финал цикла воспринимается как духовное просветление. "Очищение", наступающее в финале... откровенно связывает Сонату с нравственно-религиозными мотивами творчества Франка» [10, с. 12]. По мнению А. Мироновой, «находясь под сильным впечатлением от искусства Р. Вагнера, в Скрипичной сонате Франк, тем не менее, создаёт собственную концепцию мира, которая сильно отличается от вагнеровской. <…> Именно на уровне концепции (Сонаты. – З. А.) осознаются те метаморфозы "вагнеровского", которые позволяют понять логику освоения "чужого" и формирования в итоге "своего" творческого универсума» [5, с. 34, 35]. Предложенное исследователем «эволюционно-стилевое» прочтение цикла (несомненно, перекликающееся с «обретением простоты и безыскусности» в исполнительской интерпретации Д. Ойстраха) довольно кратко аргументируется отсылками к показательным особенностям гармонического и фактурного развития на протяжении цикла, и т. д.

Как бы «дистанцируясь» от подобного субъективизма, авторитетные отечественные музыковеды М. Друскин и В. Протопопов не прибегают к обобщающим концептуальным характеристикам данного сочинения. Возможность формирования такой характеристики лишь неявно подразумевается, чему способствуют лаконичные композиционные и музыкально-драматургические обзоры цикла, наряду с более подробным рассмотрением отдельных выразительных средств (см.: [3, с. 444–445; 7, с. 293–295; 8, с. 80]). Аналогичными принципами руководствуется Н. Рогожина, посвятившая Сонате специальную главу на страницах своей монографии о Франке. Исследователь ограничивается кратким резюме по поводу «внешних контуров формы и общего абриса образного замысла Сонаты», причём упомянутый «общий абрис» фактически суммирует авторские заметки относительно каждой из её частей [11, с. 187]. В статьях – «творческих портретах» композитора, принадлежащих соответственно В. Каратыгину [4] и Ж. Тьерсо [12], отзывы об этом цикле исчерпываются разрозненными наблюдениями частного характера (см.: [4, с. 341; 12, с. 110]). Изучив вышеперечисленные публикации, музыкант-исполнитель вправе заключить, что композиторский замысел Сонаты, по сути, далёк от концептуальных «притязаний» или же соответствующее истолкование не требует каких-либо разъяснений в силу заведомой ясности и самоочевидности.

Между тем, сама по себе трактовка жанра камерно-ансамблевой сонаты, репрезентируемая Франком, едва ли соотносится с указанными предположениями. Речь идёт о «...необычайной глубине содержания, а также симфоничности, довольно редко встречавшихся до Франка в этом жанре. Для Сонаты характерны обширный круг образов, большой эмоциональный "накал", обилие тематического материала, данного как в сопоставлениях, так и в сложных переплетениях, – указывает Н. Рогожина. – Яркие динамические контрасты – смены оттенков на небольших временных пространствах – вносят в развитие музыкальной мысли особую напряжённость. Обращают на себя внимание не только богатство и выразительность скрипичной партии, но и обширная по охвату регистров, монументальная трактовка фортепиано, присущая обычно... трио или квинтету» [11, с. 191–192]. Иными словами, традиционно камерный жанр переосмысливается Франком, уподобляясь едва ли не «симфонии в миниатюре». О содержательных интенциях данного произведения весьма наглядно свидетельствует и «диалог» с барочной эпохой, развёртываемый на протяжении сонатного цикла; исследователями отмечаются в связи с этим активное «...синтезирование черт классического и доклассического искусства, возрождение жанров баховского времени, полифонизация музыкальной ткани в духе мастеров позднего барокко», присущие данному сочинению [10, с. 11]. Да и претворение стилевых новаций Р. Вагнера (ладогармонических, интонационно-тематических, фактурно-регистровых), осуществляемое в условиях камерно-ансамблевого музицирования, закономерно воспринималось Франком и его современниками в контексте «новой духовной реальности» вагнеровского универсума. Вот почему исполнительская интерпретация скрипичной Сонаты, заключающей в себе столь исключительную «глубину содержания», безусловно, должна опираться на адекватный концептуальный фундамент.

Столь же очевидно, что воссоздаваемая художественная концепция определённого циклического опуса так или иначе преломляет важнейшие особенности композиторского мышления, органически связанные с персональной «картиной мира» данного творца. Об этом ещё в середине 1920-х годов весьма проницательно рассуждал Б. Асафьев, называя Франка «красноречивым философом» и «мыслителем-оратором». С одной стороны, констатировал Асафьев, «...как опытный ритор, изучив чужое творчество

и средства выражения не поверхностно, а по существу, (Франк. – З. А.) оказался способным охватить и ассимилировать Баха и Шумана, Бетховена и Листа, Берлиоза и Вагнера, сохранив себя, своё удивительно благородное и ясное, как классическая резьба, письмо, свою деликатность мысли. <…> Его (музыкальные. – З. А.) темы и вообще весь звукоматериал – красивая и в высшей степени сложная амальгама». С другой стороны, воплощая разнообразнейшие «музыкальные сюжеты», этот художник «...не боится ни романтических, ни эротических, ни мистических, ни абстрактно-музыкальных тем, <...> *он как мыслитель организует из всего этого космически стройный мир музыки, стремясь в нём гармонически сочетать противоположные, но взаимно уравновешивающие образы»* ([1, с. 90–91]; курсив мой. – З. А.). Следовательно, художественная концепция Сонаты должна запечатлеть «космическую стройность» звукового универсума, олицетворяющего «зримую гармонию» образно-смысловых антитез.

По нашему мнению, «сложная амальгама» выразительных средств, формирующих упомянутую концепцию, в структурном аспекте изначально характеризуется многоуровневыми сопряжениями элементов, включая историко-культурные «метаморфозы жанров», процессы композиционного синтеза («несходные лики» сонатности), интонационно-тематического развития (гибко варьируемая лейтмотивная техника), контрастные сочетания различных ладогармонических и фактурных «моделей»... Впрочем, рассмотрение соответствующей проблематики представляется более уместным в рамках отдельного исследовательского очерка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
2. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
3. *Друскин М.* История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX века: учебное пособие. Изд. 7-е, перераб. СПб.: Композитор, 2002. 631 с.
4. *Каратыгин В.* Цезарь Франк // Каратыгин В. Избранные статьи. М.–Л.: Музыка, 1965. С. 330–343.
5. *Миронова А.* «Вагнеровские» метаморфозы в Скрипичной сонате С. Франка (опыт философской интерпретации) // In memoriam: И. Брамс, К. Дебюсси: сборник трудов. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 1998. С. 33–35.
6. *Монсенжон Б.* Рихтер: Диалоги; Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.
7. *Протопопов В.* История полифонии. Вып. 4: Западноевропейская музыка XIX – начала XX века: учебное пособие. М.: Музыка, 1986. 320 с.
8. *Протопопов В.* Сонатная форма в западноевропейской музыке второй половины XIX века: [исследование]. М.: Музыка, 2002. 135 с.
9. *Пруст М.* По направлению к Свану: роман. М.: Крус, 1992. 383 с.
10. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: исследование. Л.: Советский композитор, 1986. 200 с.
11. *Рогожина Н.* Сезар Франк: монография. М.: Советский композитор, 1969. 268 с.
12. *Тьерсо Ж.* Полвека французской музыки // Французская музыка второй половины XIX века: сборник переводных работ / под ред. М. Друскина. М.: Искусство, 1938. С. 35–150.
13. *Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы. М.–Л.: Музыка, 1966. 319 с.
14. *Юзефович В.* Давид Ойстрах: Жизнь. Творчество. Личность. Встречи: Беседы с Игорем Ойстрахом. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017. 1024 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
2. *Auer L.* Moya shkola igry na skripke; Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [My Own Method of Violin Playing. Interpreting the Classic Violin Pieces]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 272 p.
3. *Druskin M.* Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vypusk 4: Vtoraya polovina XIX veka [History of Foreign Music. Issue 4: The Second Half of the 19th Century]: educational supply. The 7th remade edition. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2002. 631 p.
4. *Karatygin V.* Tsezar' Frank [Cesar Franck]. Karatygin V. Izbrannye stat'i [Se-

lected Articles]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. P. 330–343.

5. *Mironova A.* "Vagnerovskie" metamorfozy v Skripichnoy sonate S. Franka (opyt filosofskoy interpretatsii) ["Vagnerian" Metamorphoses in the Violin Sonate by C. Franck (A Trial of Philosophical Interpretation)]. In Memoriam: I. Brams, K. Debyussi [In Memoriam: J. Brahms, C. Debussy]: collected works. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 1998. P. 33–35.

6. *Monsenzhon B.* [Svyatoslav] Rikhter: Dialogi; Dnevniki [Svyatoslav Richter: Dialogues; Diaries]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2002. 480 p.

7. *Protopopov V.* Istoriya polifonii. Vypusk 4: Zapadnoevropeyskaya muzyka XIX – nachala XX veka [History of Polyphony. Issue 4: West-European Music in the 19th – early 20th Century]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1986. 320 p.

8. *Protopopov V.* Sonatnaya forma v zapadnoevropeyskoy muzyke vtoroy poloviny XIX veka [Sonata Form in the Second Half of the 19th Century West-European Music]: research work. Moscow: Muzyka Press, 2002. 135 p.

9. *Prust M.* Po napravleniyu k Svanu [Towards Swann]: novel. Moscow: Krus Press, 1992. 383 p.

10. *Raaben L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Evropy i Ameriki [Chamber Instrumental Music in the First Half of the 20th Century: Countries of Europe and America]: research work. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. 200 p.

11. *Rogozhina N.* Sezar Frank [Cesar Franck]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1969. 268 p.

12. *T'erso Zh.* Polveka frantsuzskoy muzyki [Half a Century of the French Music]. Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka [The French Music in the Second Half of the 19th Century]: collected foreign works in translation. Edited by M. Druskin. Moscow: Iskusstvo Press, 1938. P. 35–150.

13. *Enesku Dzh.* Vospominaniya i biograficheskie materialy [Memoirs and Biography Materials]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 319 p.

14. *Yuzefovich V.* David Oystrakh: Zhizn'. Tvorchestvo. Lichnost'. Vstrechi: Besedy s Igorem Oystrakhom [David Oistrakh: His Life. Creative Work. Personality. Meetings: Interviews with Igor Oistrakh]. St. Petersburg: The N. Novikov Publishing House, 2017. 1024 p.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. ФРАНКА: ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ (О ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Публикуемая статья посвящена художественно-концептуальному осмыслению Сонаты для скрипки и фортепиано Сезара Франка – одного из наиболее значительных образцов камерно-инструментального репертуара XIX столетия. Исследователь указывает, что впечатляющий диапазон исполнительских толкований Сонаты (Л. Ауэр, Дж. Энеску, Д. Ойстрах, С. Рихтер и др.) предопределяется, с одной стороны, необычайным содержательным богатством данного произведения, а с другой, – стремлением каждого из прославленных музыкантов-интерпретаторов рельефно оттенить некий приоритетный, доминирующий аспект воссоздаваемого содержания. По мнению автора статьи, современный исполнитель, постигающий образно-смысловую динамику Сонаты, должен учитывать «симфонические» интенции освещаемого опуса (камерно-ансамблевый цикл как «симфония в миниатюре») и связанную с ними трактовку содержательной сферы с позиции всеобъемлющей «звуковой картины мира». Кроме того, подобный «универсализм» присущ индивидуальному стилю С. Франка («Его... звукоматериал – красивая и в высшей степени сложная амальгама», – отмечал Б. Асафьев), что позволяет рассматривать художественную концепцию Сонаты как воплощение органически сопрягаемых образно-смысловых антитез. Нерасторжимая взаимосвязь последних обусловливается позитивным, гармоничным миросозерцанием композитора, запечатлеваемым в зрелых симфонических и камерно-ансамблевых партитурах С. Франка (конец 1870-х и 1880-е годы).

Ключевые слова: С. Франк, Соната для скрипки и фортепиано, исполнительская интерпретация, художественно-концептуальный подход.

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY C. FRANCK: THE WAYS OF COMPREHENSION (ABOUT ARTISTIC-CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF PERFORMING INTERPRETATION)

The article is devoted to the artistic-conceptual comprehension of Sonata for Violin and Piano by Cesar Franck as one of the most significant examples in the chamber instrumental repertoire of the 19th century. The researcher ascertains the impressive diapason of performing interpretations conformably to the named Sonata (L. Auer, G. Enescu, D. Oistrakh, S. Richter) predetermines on the one hand by extraordinary substantial richness of this work, and on the second hand, by aspiration of each celebrated musician-interpreter for boldly setting off some priority or dominating aspect of the recreated content. The author of the article thinks that contemporary performers comprehending imagery and sense dynamics in Sonata by C. Franck have to allow for "symphonic" intentions of the elucidated opus (chamber ensemble cycle as "symphony in miniature") and suitable interpretation of substantial sphere from a position of universal "sound picture of the world". In addition such "universalism" is characteristic of C. Franck's individual style ("His… sound material is beautiful and to the highest degree complicated amalgam", as B. Asafiev marked), it permits to examine the artistic conception of Sonata as realization of organically attending imagery and sense antitheses. Indissoluble correlation of these antitheses is conditioned by the positive and harmonious composer's outlook which is engraved in the mature symphonic and chamber ensemble scores by C. Franck (the later 1870s and 1880s).

Key words: C. Franck, Sonata for Violin and Piano, performing interpretation, artistic-conceptual approach.

Алиева Зарема Эбазеровна
доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295 015, Симферополь
e-mail: selsebil@inbox.ru

Zarema E. Alieva
Associate Professor at the Department of Musical Instrumental Performance
Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
e-mail: selsebil@inbox.ru

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

С. И. НЕСТЕРОВ
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СОНАТЕ Э. ДЕНИСОВА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Во второй половине XX века в развитии музыки для скрипки соло большое место принадлежит творческому эксперименту. Это проявляется в расширении границ каждого жанра, в его взаимодействиях с другими музыкальными явлениями, в стилевых поисках в русле композиторских техник эпохи модерна и постмодерна, когда автор ищет и находит новые приёмы техники композиции, учитывая возможности данного инструмента. К тому же в искусстве царит жажда обновления исполнительских ресурсов. Склонность к эксперименту ярко демонстрирует такой масштабный концептуальный жанр, как соната для скрипки соло. В её жанровых новациях чаще всего появляются трактовки 1. *Сонаты как вариаций* («Эхо-соната» Р. Щедрина, Королевская тема и вариации И. Юнга; Двойные вариации для скрипки и подвешенной тарелки В. Кобекина); 2. *Сонаты как поэмы* или *баллады* в форме *моноцикла* (Поэма «Посвящение Паганини» М. Гагнидзе; Соната для скрипки соло А. Лемана, посв. С. Снитковскому); 3. *Сонаты как концерта без оркестра* (Соната для скрипки соло Б. Циммермана, Концертино в 3-х ч. для 2-х скрипок на молдавские темы С. Лунгула); 4. *Сонаты как развёрнутой Фантазии* (Соната для скрипки соло Б. Шеффера; Соната-Фантазия для скрипки соло «Памяти Ойстраха» И. Фролова).

Вторая тенденция выявляется в разнообразных по типу композиции разновидностях, связанных с использованием серийной техники, алеаторики, музыки тембров (сонористики или микрохроматики), конкретной музыки и «стохастической» (формульной) музыки в духе Я. Ксенакиса. Так, в Сонате для скрипки соло в 2-х ч. Кр. Мейера и в Сонате-поэме для скрипки соло, ор. 14 М. Ермолаева основными средствами являются «музыка тембров», алеаторика, микрохроматика. Соната-эскиз для скрипки соло П. Булеза и Фантазия Б. Франкштейна опираются на пуантилистическую сериальную технику. Сонаты для скрипки соло А. Меликова, Р. Кемулария и Д. Аббасова соединяют традиции мугамов, иных фольклорных пластов с алеаторикой, сонористикой. В русле стилевых технологических и жанровых экспериментов находится и выдающееся сочинение Э. Денисова – его Соната для скрипки соло в 3-х частях, посвящённая гениальному скрипачу второй половины столетия – Леониду Когану.

Из двух посвящённых Л. Когану сочинений – Партита для скрипки и камерного оркестра, представляющая собой «оригинальный вариационный цикл, основанный на материале Второй партиты Баха для скрипки соло d-moll» [2, с. 102] и Соната для скрипки соло – последнее оказалось в зоне исполнительской «тишины». Её первым и последним интерпретатором явилась ученица И. Менухина, японская скрипачка Йошико Накара. В отечественной исполнительской практике Соната не прижилась, несмотря на то, что в 1980 вышла в издательстве «Советский композитор» в сборнике «Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло». Там она оказалась в окружении целой серии столь же экспериментальных опусов – А. Лемана, Ю. Юозапайтиса, А. Шахбагяна, И. Фролова[1]. Но они-то звучали на международных конкурсах. По каким причинам Сонату не исполнил сам Л. Коган, неизвестно, хотя автор сделал всё, чтобы Соната запечатлела художественный облик великого скрипача с его пристрастием к бароч-

ным и классическим сочинениям, яркой виртуозностью и огромными возможностями в интерпретации музыки XX века. Ведь именно Л. Коган был первым исполнителем в нашем отечестве Скрипичного концерта А. Берга! И автор чётко прочерчивает в Сонате историческую вертикаль: от Баха к Бергу и Денисову. И несёт этот «багаж» четырёх эпох скрипач Л. Коган в том творческом портрете, который воссоздан композитором.

Духовный мир Денисова, как русского композитора, «отражает особенности традиционно русского менталитета» [5, с. 44]. Цитируя Лосева, Ю. Холопов и В. Ценова отмечают, что философская мысль в России ставила «себе задачу раскрытия не отвлечённой интеллектуальной истины, а истины *как пути к жизни*». Поэтому русская философия содержит «чисто внутреннее, мистическое познание сущего» [5, с. 45], определяя художественное творчество как «деятельность высшего порядка, что позволяет искусству становиться на место религии в духовном мире» [там же].

Основной конфликт Сонаты можно определить как противопоставление сущностного, константного (вечного) – временному, суетному, преходящему. Мир предстаёт в сочинении как вечное движение, поток галактических вращений вокруг центров силы и как вечное противоборство духовных субстанций. С другой стороны, Соната – квинэссенция зрелого стиля автора, его мистических поисков и прозрений. Композитор горевал, что в современном мире много «антидуховной музыки, обилие антидуховности в искусстве» [5, с. 48].

По мнению Л. Акопяна, «тонально окрашенные гармонии, выступают у Денисова знаками высоких духовных сфер» [1, с. 176]. Символом духовной опоры выступает в Сонате тональный центр g-moll с его четырёхголосным аккордом Тоники, открывающей цикл. Как вспышка, он многократно прорезает пространственную вертикаль первой части. К этому центру возвращается автор в коде третьей части. Всё остальное – хроматическая 12-тиступенность, временами превращающаяся в серийные «вихри», описывающая периферийные гармонии субдоминанты и доминанты с их многочисленными субсистемами (хроматические опевания субдоминанты и VI ступени, их доминант и субдоминант, тональных опор доминантового направления). Диссонансные эпизоды в разорванной фактуре есть то самое – антидуховное, что несёт в себе знак Хаоса как Знак Беды. Интонационной опорой периферии и главными интонационными импульсами сочинения являются монограммы Баха (b-a-c-h), А. Берга (a-b-a-b-e-g), Л. Когана (e-d-(b)-g-a), Э. Денисова [обе его монограммы (e-d-es) и (d-e-es)], различные их комбинационные перестановки, сцепления. Монограммы b-a-c-h, e-d-es, d-e-es с уменьшённой терцией являются одновременно вариантами барочного мотива креста, а фрагмент монограммы Берга b-a-b-g – началом секвенции dies irae. Все монограммы имеют общие звуки, что позволяет соединять их в длинные цепи из секунд, создающие знаменитые «вязи»[2] в мелодике Денисова. Исполненные глубоких смыслов интонационные импульсы позволяют выстроить в сочинении законченную, но неоднозначную концепцию.

Вживление в напряжённую токкату первой части тональной оси G обращает наше внимание на связи её трагических разломов с Adagio – первой частью Первой Сонаты Баха для скрипки соло, а также с Прелюдией и Каденцией из Скрипичного концерта Берга. Первая часть Первой Сонаты Баха вводит комплекс размышлений на тему Грех-Невинность, Вера-Сомнение, Жизнь-Смерть, коль скоро, как нами доказано (см. об этом в [3]), Первые Соната и Партита Баха посвящены радостным празднествам рождения Спасителя. В Концерте Берга минорные разделы (с учётом терцовой структуры серии Берга) составляют контрасты изысканной светлой лирики Прелюдии, символизирующей Невинность юности, и трагедию Смерти в Каденции с вхождением в мир Вечности в конце через хорал Баха. Эти размышления о подвиге Спасителя и хрупкости Жизни в её самых светлых проявлениях врезаны Денисовым в мятежную экспрессию Токкаты. Вся Соната написана во внетактовом ритме. Ритмические процессы такого рода у Денисова названы исследователями *парциальными*.

Первая часть разворачивается стремительно и громогласно, прорезаемая сфорцандо аккордовых g-moll-ных вспышек шестнадцатых, которые стохастически приходятся на разные доли исходных восьмых (на начальную, вторую или третью долю в триоли, вторую шестнадцатую). Все вступления полифонического двухголосия, напоминающие по фактуре баховские речитативы (но в другом темпе), ямбичны и целенаправленны к квинтовым или тритоновым опорам D или DD гармоний. Процесс развития воспроизводит структуру первых частей баховских сонат, где музыкальная композиция составляет непрерывный поток импровизации со сцеплением близких, но несколько различных по тематизму эпизодов, нанизываемых один на другой. У Денисова аккорд-вспышка и диссонансная реакция на него из мотивов креста, bach и других риторических фигур, неравномасштабность «ответов» по продолжительности – 9/16, 13/16, 17/16, 20/16 и сцеплений из них (до 45 в едином потоке, но с

акцентами внутри этих цепей квинтовых и секстовых двойных нот) – всё это создаёт неустойчивую, «рванную» ритмическую горизонталь, учитывая полифоническое сцепление микротематических имитаций и гетерофоний в непрерывных разрастаниях и сжатиях секундовых гроздьев фактуры.

Движение к концу части усиливает централизацию тональности, ибо элементы аккордов тоники и её заключительные обороты с субдоминантой или доминантой охватывают уже не точки, а большие фрагменты ответных реплик, из них вытесняется всё диссонансное, укрепляется тоникальность *как цель художественного процесса*. Однако ритмический процесс в конце части всё-таки «провисает» на шестнадцатой внутри триоли. Окончательную точку ставит пауза. Четвертные паузы в этой части отмечают границы крупных разделов. Поэтому, при всех аллюзиях с Бахом, в первой части Сонаты нами выявлена старинная двухчастная сонатная композиция симметричного типа.

Идея симметрии представлена в Третьей части контурами концентрической композиции с центром на материале Первой и Второй частей, двумя симметричными «крыльями» из сонористических нанизываний монографических сцеплений. Заключительное «крыло» содержит элементы ракохода. Но, если в первой части исходной монограммой была монограмма Когана, то в третьей – Э. Денисова: d-e-es. Из этой микроструктуры начинается процесс нанизываний элементов. Их разрастание и сжатие вызывает ассоциации с фрагментами первой части и финала «Весны священной» Стравинского.

Во втором микропассаже из 8 звуков из трёх сцеплённых монограмм d-e-es (f-fis-g)-g-a-gis, образуется симметричная микроструктура. Количество звуков в пассажных «шорохах» (скрученные пассажные всплески con sordino) на одно движение смычка легатиссимо составляет от 2-х до 36, причём длительные развороты пассажных нитей, в свою очередь, могут суммироваться. Процесс ритмоинтонационных вспышек, прорастаний и сжатий представляет собой записанную полностью *строгую алеаторику*, которая характерна для зрелого стиля Денисова. В ритмическом потоке огромное значение приобретают паузы. Пульсация пяти вариантов «зон молчания» (восьмая, шестнадцатая, восьмая с точкой, четверть, половинная) составляет свой самостоятельный процесс, который накладывается на прочерченные линии пассажных «вспышек» метеоритов. Принцип «вспышка света – чёрная дыра» – основа движения с увеличением количества элементов в светоносных линиях, а в конце с их рассредоточением и погружением в тишину.

В центре композиции цикла Сонаты – образец высокой лирики композитора, философско-созерцательное Lento с центральным элементом e – d – es. Причем точки монограммы «Эдисон» устанавливают границы разделов этой части, построенной в сонатной форме без разработки. Эта часть, словно некая возвышенная одухотворённая вершина, парит над Сонатой, растворяясь в немыслимой тишине флажолетов. Вероятно, это и есть тот образ недосягаемой Красоты Вечности, Красоты Света, щемящей и прекрасной, к гармоническому постижению которой так стремился композитор на протяжении всей своей жизни. Тем не менее, в основе части лежит серия e-ges-f-h-as-fis-g-b-es-a-cis-d, изложенная в постепенном накоплении количества голосов контрастной полифонии. Побочный раздел выделен активной фиксацией тона A, его расщепления до кластера в экспозиции, опоре на тон fis в репризе. В кульминационной зоне Lento в конце первого раздела помещены аккордовые комплексы в трёх линиях полифонической фактуры, внутри которых звучат монограммы Эдисона Денисова и Леонида Когана, наслоенные друг на друга по вертикали как символ единения творцов музыкального творчества. Эти аккордовые константы затихают в мерцающих высотах флажолетов на ***pppp*** в конце части.

Итак, в Первой части противоборство Веры и Сомнения внутри сознания художника, духовного кредо и иступлённого поиска точки опоры, в конечном счёте, привело к победе константного начала над стихийным, гармонической тональности над хроматической внетональностью. Вторая часть представила высоты Красоты и Гармонии. В Третьей – образный строй воссоздаёт виртуальную вселенную: пассажные всплески символизируют струи Света, паузы – мистические провалы в галактических просторах. Вначале автор разрушает все лейткомплексы до микрофрагментов. В середине, как «осколки» надежды на космическую упорядоченность, возобновляются фрагменты первой и второй частей с опорой на тонику g-moll, как найдённую и выстраданную истину. Постепенное возвращение в тоникальные рамки, обретение звуков g-moll в разветвлённых «выбросах линий сверхновых» подчёркивает утверждение центра g как точки опоры – оси всей вселенной, восстанавливает разрушенное в начале финала равновесие. Невероятно сложный ритмический процесс в первой и третьей частях цикла, полная зависимость его прочтения от скрипача, от того, какие он найдёт ритмические опоры, накладывает отпечаток на содержательные аспекты сочинения.

Таким образом, в Сонате Денисова осуществляется синтез жанров сонаты, концерта, фантазии, импровизации, причём, сонаты в барочной и современной (бартоковской) разновидностях.

В частности, присутствуют звуковые аллюзии с Чаконой из Сонаты Бартока, с фугой и финалом из того же сочинения. Подобно Бартоку, автор выстраивает собственную 12-ступенную гармоническую систему. Выявлены взаимодействия с жанрами скрипичной импровизации и фантазии конца XX в. Виртуальные космические ассоциации в становлении Третьей части Сонаты Денисова разворачиваются в виде стохастических пассажных «выбросов», сконструированных из исходных монограмм и риторических фигур трагедийной (крест, распятие) и демонической символики (passus duriusculus, лабиринт), что явно воспроизводит процессы «раскручивающейся спирали» в «Импровизации» Г. Заборова. Собирание пассажных волн в аккордовые вертикальные «гроздья», полифонические имитации вариантов исходных монограмм и комбинации из них заставляют вспомнить приёмы развития музыкального материала в концертах Д. Шостаковича и в скрипичной Фантазии Фролова «Памяти Ойстраха» (см. детальный анализ сочинений Заборова и Фролова в нашей статье [4]).

Интонационный материал у Денисова наделён двойным символическим значением. Выражая авторское начало в варианте монограмм, эти же микроэлементы являются барочными риторическими фигурами, а в контексте музыки XX века наделяются определённой символикой, выступая как знаки Креста, Веры, апокалипсиса, страдания, хаоса и космоса. Абсолютная стохастичность, непредсказуемость ритмических потоков в первой и третьей частях приводит к тому, что художественная концепция рождается только в процессе озвучивания исполнителем нотного текста: в данный момент на данном концерте. По-видимому, это и стало препятствием для популяризации этого гениального творения отечественного классика XX века, которое ещё ждёт своего молодого и дерзкого со-Творца.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из них только Соната-Фантазия Фролова вошла в стабильный репертуар отечественных скрипачей, возможно, благодаря посвящению Д. Ойстраху. Что касается Сонаты Денисова, то, возможно, постоянные нарекания и запреты на исполнение его произведений, сыграли свою роль в судьбе этого опуса.

[2] Мы используем понятия «вязи», «шорохи», «нити», которые введены Холоповым и Ценовой в их монографии о Денисове по отношению к другим сочинениям композитора. Соната упоминается в книге [5] один раз на стр. 80.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

2. *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.

3. *Нестеров С.* Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло // Культурная жизнь Юга России. 2017. №4 (67). С. 144-150.

4. *Нестеров С.* Фантазии для скрипки соло 1980-1990-х годов в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. Вып. 4 (25). С. 61-66.

5. *Холопов Ю. Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.

REFERENCES

1. *Akopyan L.* Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar [The Twentieth Century Music: Enciclopedia]. Moscow: Praktika Press. 2010. 855 p.

2. *Vysotskay M., Grigoryeva G.* Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [The Twentieth Century Music: from Avantgarde to Postmodern]. Moscow: SRC 'Moscow State Conservatory'. 2011. 440 p.

3. *Nesterov S.* Kontseptsiya i problema khudozhestvennoy tselostnosti metatsikla sonat i partit I. S. Bakha dlya skripki solo [The Concept and Problem of the Artistic Integrity of the Metacycle Sonatas and Partitas by I. S. Bach for Violin Solo] // Kulturnaya Zhizn Yuga Rossii [The Cultural Life of the South of Russia]. 2017. №4. – P. 117-124.

4. *Nesterov S.* Fantazii dlya skripki solo 1980-1990-kh godov v kontekste istorii zhanra [Fantasias for Violin Solo of the 1980–1990s in Context of the Genre History] // Yuzhno-rossiyskiy muzykalnyy almanakh [South-Russian musical Anthology]. 2016. Iss. 4 (25). P. 61-66.

5. *Kholopov Yu., Tsenova V.* Edison Denisov [Edisson Denisov]. Moscow: Kompozitor Press. 1993. 312 p.

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СОНАТЕ Э. ДЕНИСОВА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

В статье впервые в музыкознании сделана попытка целостно представить жанровые и стилевые взаимодействия в Сонате для скрипки соло Э. Денисова. Автор предлагает своё видение концепции целого, прослеживает взаимосвязи макро- и микро- масштабов, выявляет роль монограмм И. С. Баха, А. Берга, Э. Денисова и Л. Когана в создании единого ритмо-интонационного развития. С точки зрения автора в Первой части господствует вращательное движение, а в Третьей – спиральное, прерываемое стохастическими вкраплениями «зон молчания» и тишины в «рваный» парциальный ритмический поток. При воссоздании конфликта константного, духовного начала и преходящего, бездуховного, выявление этого противостояния внутри сознания художника-творца и в галактических просторах инобытия большая роль принадлежит исполнительскому прочтению ритмических, гармонических и жанровых особенностей сочинения. В Сонате осуществляется синтезирование жанровых разновидностей старинной и современной сонат, концерта, фантазии, импровизации. Барочные риторические фигуры и монограммы, будучи интонационной основой сочинения, имеют двойное символическое значение. В контексте музыки XX века они выступают как знаки Креста, Веры, апокалипсиса, страдания, хаоса и космоса. С ними взаимодействуют тематизм конструктивного типа, серийная техника и алеаторика.

Ключевые слова: соната, скрипка, монограмма, риторическая фигура, парциальный ритм.

GENRE AND STYLE INTERACTIONS IN E. DENISOV'S SONATA FOR SOLO VIOLIN

The article by attempts to present the genre and style interactions in the Sonata for solo violin By E. Denisov. The author offers his vision of the concept of the whole, emphasizes the relationship of macro-and micro-scales, reveals the role of Bach`s, Berg`s, E. Denisov`s and L. Kogan`s monograms in creating a single rhythm-intonation development. The first part is dominated by rotational movement, the Third spiral, interrupted by stochastic inclusions of "zones of silence"and silence in the "ragged" partial rhythmic flow. With the reestablishment of the constant conflict, the spiritual and the temporal, unspiritual, identify this conflict within the consciousness of the artist-Creator and the galactic expanse of alien existence the important role of the performer, his reading of the rhythmic, harmonic and genre interactions. The Sonata is a synthesis of genre varieties of ancient and modern sonatas, concert, fantasy, improvisation. Baroque rhetorical figures and monograms, being the intonational basis of the work, have a double symbolic meaning. In the context of twentieth-century music, they act as signs of the Cross, Faith, Apocalypse, suffering, chaos and space. They interact with the thematic design, serial and aleatoric technique.

Key words: sonata, violin, monogram, rhetorical figure, partial rhythm.

Нестеров Сергей Игоревич
кандидат искусствоведения, профессор
профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. В. Л. Собинова
Россия, 410012, г. Саратов
e-mail: aist.05@mail.ru

Sergei I. Nesterov
PhD in Musicology
Professor at the Department of Conducting
Sobinov Saratov State Conservatory
Russia, 410012, Saratov
e-mail: aist.05@mail.ru

В. С. ЧУВИЛКИН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О ПРИРОДЕ ТЕМЫ ДЖАЗОВОЙ ФУГИ

История джаза никогда не была изолирована от процессов общемировой музыкальной культуры, уже в своих первых шагах испытав немалое влияние классической музыки. И, даже несмотря на стремление джаза к отграничению от неё, неизбежно возникали пути сближения. Причём, их поиску посвящали свои опусы не только академические композиторы, но и джазмены-исполнители. Последние, к примеру, внедряли в свои выступления классические популярные темы, придавая им новый облик.

Академические композиторы же поначалу обращались к жанрам джаза («Кекуок» К. Дебюсси, «Блюз» во второй части Сонаты для скрипки и фортепиано М. Равеля, «Шимми» и «Бостон» в сюите «1922» П. Хиндемита), а затем и к выразительным средствам этого искусства, которые они стремились внедрить в формы академической музыки. Одним из проявлений подобного процесса стала джазовая фуга.

Идея создания джазовой фуги получила более сотни материальных воплощений в XX–XXI веках. Её история начинается с символической, на наш взгляд, пьесы К. Хартмана «Джаз-токката и фуга» (1928), поскольку и в названии, и в содержании этого цикла имеются отсылки к творчеству И. С. Баха, и по сей день более других почитаемого среди джазменов. Подобное отношение к И. С. Баху подтверждается другой ранней джазовой фугой – «Bach goes to town» («Бах идет в город», 1943) А. Эплтона, которая была написана специально для оркестра Б. Гудмена. Пьеса стала первым проявлением особого направления – барокко-джаза[1], в рамках которого возникали и другие любопытные формы синтеза джаза и фуги: например, оджазирование фуг И. С. Баха (Токката и фуга ре-минор в исполнении Ж. Люсье[2]).

Несмотря на то, что первенство в написании джазовой фуги удерживают джазмены, авторство может принадлежать как джазовым музыкантам, так и композиторам-«академистам» (в редких случаях и академическим исполнителям, интересующимся джазом). Джазовые фуги писали Дж. Гершвин, Л. Бернстайн, Д. Брубек. Неединожды к такой форме обращались музыканты из «Modern Jazz quartet». На рубеже XX–XXI веков встречаем случаи создания большого полифонического цикла по модели баховского «Хорошо темперированного клавира»: «24 прелюдии и фуги» Н. Капустина (1997) и «Twenty-four Swingtimes and Fugues» Г. Бахлунда (2014). Таким образом, можно констатировать существование феномена джазовой фуги.

В литературе джазологов встречаются упоминания о фугах, относящихся к таким джазовым направлениям, как «барокко-джаз» и «третье течение»[3]. В подобных трудах уделяется больше внимания историческому обзору и эстетическим соображениям возможности сочетания джаза и классических форм вообще, но не конкретным джазовым фугам. Некоторые аналитические данные о фугах Д. Льюиса и Д. Брубека содержатся в работе С. Кулишевской [5].

Относительно близко к анализу джазовой фуги подошла И. Васирук: «Сегодня можно говорить о джазовой фуге, в которую широко проникают развитые импровизационные эпизоды…» [1, с. 68]. В диссертации волгоградского исследователя приведены некоторые примеры тем с чётко выраженными джазовыми элементами. К наиболее показательным автор относит «наличие переменных ступеней (“грязные ноты” в блюзовом ладу), обилие хроматизмов и различных синкоп, непрерывное ритмическое движение (“развёртывание” при отсутствии “ядра”)» [там же].

Внушительное количество примеров в отсутствие теоретических обобщений по данной теме побуждает к исследованию джазовой фуги. Цель настоящей статьи – раскрыть и объяснить на конкретных примерах специфику темы в фуге подобного рода.

Прежде чем перейти к характеристике особенностей джазового фугированного тематизма, определимся с понятием «тема фуги». В многочисленной музыковедческой литературе по-разному характеризуются особенности, которыми таковая тема должна обладать. А. Милка, опираясь на выводы А. Должанского, определяет тему, как «…интонационный тезис … обладающий

определённой завершённостью и индивидуальными чертами, благодаря которым он узнается в процессе развёртывания в форме» [6, с. 20]. Подобная достаточно широкая трактовка понятия более всего отвечает задачам нашего исследования.

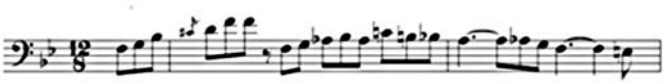
Прежде всего, определим совокупность качеств, позволяющих с полной уверенностью называть тему фуги джазовой. Начать следует с генезиса мелодико-тематических элементов тем для джазовых фуг. Встречается, например, почти буквальное совпадение интонаций мелодий темы и других джазовых композиций («Свинг Фуга» из цикла «Полифонические аппликации» для фортепиано О. Горчакова и «Blue Monk» Т. Монка).

В иных случаях, как, например, в «Вариациях на тему Паганини» А. Розенблата, это использование «оджазированных» мелодических оборотов. Заметим, что автор не только использует для ядра темы фуги головной мотив темы «Каприса», но также воспроизводит принцип нисходящей по секундам секвенции из второй части темы Паганини.

В целях создания джазового характера темы, авторы обращаются к определенным стилистическим идиомам, отсылающим к джазовой музыке (а в некоторых случаях к конкретному историческому джазовому стилю). Совокупность таких мелодических или гармонических оборотов позволяет выявить опору на какой-либо джазовый стиль, который будет превалировать не только в теме, но и во всей фуге.

Продемонстрируем подход на примере цикла «Полифонические аппликации» О. Горчакова. Это сочинение включает семь номеров, из которых четыре представляют собой фуги, и в названиях каждой указаны джазовые стили XX века: «Блюз фуга», «Свинг фуга», «Би-боп Фуга» и «Джаз-рок Фуга». В них композитор использовал типизированные мелодические обороты, соответствующие стилю, указанному в заглавии пьесы. Например, интонационный материал «Блюз фуги» строится на основе мажорной пентатоники с включением в неё низкой III ступени (до-диез прописан в данном случае для удобства исполнения и дан форшлагом к диатонической III ступени). Для ранних примеров блюза характерен покачивающийся (свинговый) четырёхдольный метр с членением каждой доли на три восьмых, как в теме О. Горчакова (Пример 1).

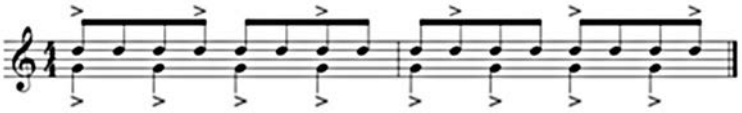
Пример 1.
О. Горчаков «Блюз Фуга»



Кроме того, вся экспозиция «Блюз фуги» имеет черты периода из двух вариаций на одну мелодию. На наш взгляд, количество тактов экспозиции – двенадцать – тоже отражает традиционную двенадцатитактовую форму блюза.

На джазовую составляющую той или иной фугированной темы указывают и особенности ритма, которые в первую очередь способствуют её индивидуализации. Необходимый ритмический импульс всегда присутствует в джазовой теме за счет особого рода синкоп, произрастающих из сочетания перекрещивающихся метров (например, двудольного и трехдольного). Это явление достаточно ясно описал У. Сарджент: «…основополагающим приемом джазового синкопирования является наложение метрически однородных ритмических структур различной протяженности на ведущий ритм» (Пример 2).

Пример 2.
О. Горчаков «Блюз Фуга»

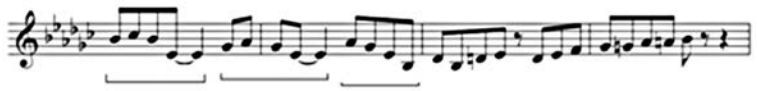


Возникающее двойственное ритмическое ощущение зародилось в рэгтайме, в трудах западных исследователей оно получило название «вторичный рэг»[4]. Подобное явление В. Холопова трактует как проявление «противоречия мотива и такта», частным видом которого является «гемиола» [8, с. 84].

Однако описанное выше свойство обладает рядом особенностей в джазовом ритме, где очень своеобразно получил воплощение закон «отрицания отрицания». В данном случае его вернее будет назвать правилом постоянного нарушения только что устоявшегося метра при помощи внедрения новых, как бы «случайных» синкоп. Закрепившись в восприятии (то есть, периодически повторяясь) через некоторое время, эти синкопы приобретают стабильный характер (мы привыкаем к нарушению метра в одной и той же точке такта). Затем уже этот устоявшийся метр вновь нарушается, что с каждым новым «отрицанием» повышает характер экспрессии.

Для примера рассмотрим тему фуги из «Прелюдии и фуги в джазовом стиле» Ф. Гульды. Ядро темы представляет собой мелодическую волну, которая затем дважды вариантно повторяется. Синкопирование последнего тона первой волны задает начальный уровень ритмической экспрессии. Поскольку наш слух ожидает возвращения к двудольной пульсации (в джазе подобные фигуры чаще сочетаются с двудольной пульсацией бэкграунда), которого не происходит, во второй мелодической волне утверждается полиметрия между двудольной ожидаемой и трёхдольной звучащей пульсациями. Последнее преодоление уже закрепившегося ритма совершается в третьем мотиве, где резко сменяется протяженность метрических групп с трёх на две четверти (Пример 3).

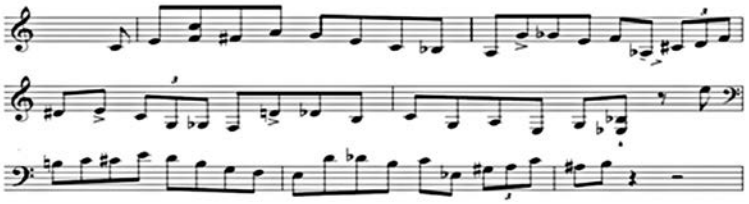
Пример 3.
Ф. Гульда. «Прелюдия и фуга в джазовом стиле». Тема фуги



Несомненно, что помимо вышеперечисленных факторов влияния джаза на тему, были и признаки, пришедшие из академической традиции, которые получили новое развитие в джазовой фуге. Как известно, во многих случаях начальными звуками барочно-классической темы выступают опорные тоны основной тональности (I и V ступени). Принцип этот относительно сохраняется и в джазовой фуге, только помимо I и V ступеней довольно часто употребляются блю-ноты (III и V низкие), позволяющие подчеркнуть джазовый колорит темы. Объясняется это особым характером блюзового лада.

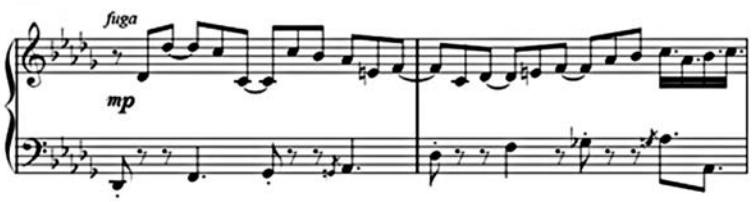
Следует обратить внимание на особенности каденций в теме джазовой фуги. В одних случаях она строится по аналогичному с барочными фугами принципу завершения на сильной или относительно сильной доле и на одной из устойчивых ступеней лада. В других же – джазовый характер ритма требует завершения на слабой доле такта. Например, функцию заключения выполняет синкопированная фигура на слабом времени, прерываемая паузой, после которой начинает звучать ответ в фуге До-мажор Н. Капустина (Пример 4).

Пример 4.
Н. Капустин. Фуга До-мажор



Кроме того, встречаются крайне необычные смены ритма в каденции – на ряд равномерных длительностей, ранее не звучавших в теме. Например, в пьесе Г. Бахлунда «Swingtime and fugue № 3» заявленное вначале свинговое триольное членение доли на краткий момент сменяется квартолью (при точной записи её в размере 12/8 получается необычный ритм шестнадцатых с точкой), что существенно акцентирует внимание на данном каденционном моменте (Пример 5).

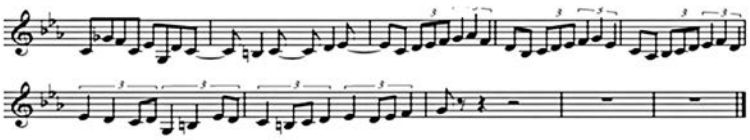
Пример 5.
Г. Бахлунд. Swingtime and fugue № 3



Типичная структура «ядро – развёртывание» была успешно интегрирована в тему джазовой фуги, в процессе чего приобрела новую трактовку. Общим остался принцип сосредоточения наиболее индивидуализированного материала в ядре темы и менее индивидуализированного в развёртывании. Однако, фаза развёртывания в джазовой фугированной теме строится не на общих формах движения в духе барочной музыки. Разница заключается в особенностях ритма, который может быть синкопированным, но при этом должен быть более стабильным (синкопы повторяются на одних и тех же метрических долях).

Наглядный пример такой структуры можно наблюдать в композиции Била Эванса «Fudgesicle Built for Four», тема которой написана по принципу «ядро – развёртывание» (Пример 6).

Пример 6.
Б. Эванс «Fudgesicle Built for Four»



В ядре темы (1–2 тт.) благодаря скрытой полифонии выделяются две ритмически контрастные линии. Их перекрещивание образует импульс, который затем сменяется более стабильным синкопированным движением однородных длительностей, менее конфликтующих с основным метром. В последующие три такта – начинается фаза развёртывания, где трижды повторяется один и тот же мелодико-ритмический рисунок. Этот более стабильный ритм, на первый взгляд, не обнаруживает синкоп. Однако, спорадическая смена движения дуолями на триоль восьмыми в джазе всегда ощущается как акцент[5].

В заключение, подчеркнём, что на особенности темы для джазовой фуги воздействовали различные факторы, произрастающие из традиций как джазовой, так и академической музыки. При этом, первые из них касаются преимущественно ритмического, ладового и фактурного строения, то есть самого материала, в то время как классическая музыка повлияла, прежде всего, на структурные особенности. В целом, от такого сочетания как тема, так и вся фуга приобретает особую пикантность звучания, столь привлекательную для слушателей и музыкантов. На наш взгляд, это совершенно по-новому раскрывает потенциал фугированных форм.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Барокко-джаз … представляет собой не самостоятельный джазовый стиль, а своеобразное направление, которое может проявляться в большей или меньшей степени в различных джазовых стилях» [3, с. 301].

[2] Жак Люсье (1934 г. р.) – французский пианист и композитор, известный джазовыми импровизациями на музыку И. С. Баха, А. Вивальди, Э. Сати, М. Равеля.

[3] См. об этом в кн.: Ю. Кинуса [3, с. 397], Дж. Коллиера [4, С. 302–304] и др.

[4] Подробнее см.: [7, с. 238].

[5] Исполнители, как правило, даже подчёркивают подобные триоли акцентом на первую долю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васирук И.* Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: дисс… канд. искусствоведения. Астрахань, 2008. 225 с.
2. *Должанский А.* Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.
3. *Кинус Ю.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491, [1] с. + CD.
4. *Коллиер Дж.* Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
5. *Кулишевская С.* «Третье течение» в истории джаза: Дипломная работа. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. 73 с., нот.
6. *Милка А.* Полифония. Часть II. СПб.: Композитор, 2016. 248 с., нот.
7. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 298 с.
8. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.

REFERENCES

1. *Vasiruk I.* Hudozhestvenno-soderzhatel'nye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov poslednej treti XX veka [Artistic Content of the Fugue in the Works of Russian Composers of the Last Third of the Twentieth Century] : PhD Thesis. Astrahan', 2008. 225 p.
2. *Dolzhanskij A.* Otnositel'no fugi [Concerning the Fugue] // Dolzhanskij A. N. Izbrannye stat' [Select Articles]. L.: Muzyka Press, 1973. P. 151–162.
3. *Kinus Y.* Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks Press, 2011. 491, [1] p. + CD.
4. *Kollier D.* Stanovlenie dzhaza [The Formation of Jazz]. M.: Raduga Press, 1984. 390 p.
5. *Kulishevskaya S.* «Tret'e techenie» v istorii dzhaza ["The Third Stream" in the History of Jazz]: Diplomnaya rabota [Graduate Essay]. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatoire, 1998. 73 p., not.
6. *Milka A. P.* Polifoniya. Chast' II [Polyphony. Part II]. SPb.: Kompozitor Press, 2016. 248 p., not.
7. *Sargent U.* Dzhaz. Genezis. Muzykal'nyj yazyk [Jazz. Genesis. Music Language]. M.: Ehstetika Press, 1987. 298 p.
8. *Holopova V.* Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoj poloviny XX veka [Questions of Rhythm in the Works of Composers of the First Half of the Twentieth Century]. M.: Muzyka Press, 1971. 304 p.

О ПРИРОДЕ ТЕМЫ ДЖАЗОВОЙ ФУГИ

В статье выявляются и определяются некоторые особенности темы джазовой фуги. Подобные сочинения возникают в творчестве различных музыкантов XX–XXI веков академической и джазовой традиций. Несмотря на временную и географическую удаленность этих сочинений друг от друга, между ними можно выделить ряд общих характеристик тематизма. В работе приводятся примеры из ранее не изученных отечественным музыкознанием композиций Б. Эванса, Г. Бахлунда, О. Горчакова и Н. Капустина. В ходе исследования определяется совокупность качеств, позволяющих называть тему фуги джазовой: генезис, особенности ритма, внедрение типовых оборотов различных джазовых стилей. Джазовая фуга как феномен существует

на пересечении джазовой и академической музыкальных традиций. Устанавливается влияние джаза на ладовые, структурные и ритмические параметры тематизма. Особенности джазового тематизма, прежде всего, способствуют индивидуализации темы. В статье обзорно излагаются принципы джазового ритма. Наконец, обнаруживается наличие принципов барочно-классической темы. В джазовой фуге своеобразно воплотились закономерности начала, завершения и структуры фуги.

Ключевые слова: джазовая фуга, тема фуги, джаз, «третье течение», Н. Капустин, О. Горчаков, Г. Бахлунд, джазовый ритм.

ABOUT THE NATURE OF THE MUSICAL THEME OF THE JAZZ FUGUE

In the article certain features of the musical theme of the jazz fugue are determined. Similar works arise in the creativity of the twentieth–twenty-first centuries various musicians belonging both to academic and jazz traditions. Despite the temporal and geographical gap between those works, a number of their general characteristics of thematism can be distinguished. The examples of B. Evans`, G. Bachlund`s, O. Gorchakov`s and N. Kapustin`s compositions, which were not studied before by Russian musicologists are given in the article. In the course of the study, a set of qualities that enable to define the fugue musical theme as a jazz theme are found. The set includes genesis, specifics of rhythm and typical turns of various jazz styles. Jazz fugue as a phenomenon exists at the intersection of jazz and academic musical traditions. The influence of jazz on the modes, structural and rhythmical parameters of the thematism is established. The peculiarities of jazz thematism, first of all, contribute to the individualization of a musical theme. The article briefly observes the principles of jazz rhythm. Finally, the principles of the baroque-classical theme are revealed. In the jazz fugue one can find original implementation of the traditional rules of fuge composition.

Key words: jazz fugue, fugue musical theme, jazz, Third Stream, N. Kapustin, O. Gorchakov, G. Bachlund, jazz rhythm.

Чувилкин Всеволод Станиславович
студент IV курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская Государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону,
e-mail: chuvilkin_vsevolod@mail.ru

Vsevolod S. Chuvilkin
undergraduate of Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: chuvilkin_vsevolod@mail.ru

Р. В. ПОТАПКИНА
«Детская школа искусств “Образовательно-концертное объединение” им. К. Назаретова»

КРИПТОФОНИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В 1995 году на московском фестивале «Альтернатива» композиторы-концептуалисты Ираида Юсупова, Сергей Невраев и Иван Соколов представили коллективную оперу «Криптофоника». Её название, предложенное Невраевым, переводится с греческого как «тайные звуки». С одной стороны, оно отражает мистическое содержание произведения, а с другой — метко характеризует композиционный принцип. Музыкальный материал оперы является результатом перекодировки её либретто в звуки по правилам, установленным её авторами. Этот метод получил название «криптофония» от слияния двух слов: «Криптофоника» и «додекафония». Для того чтобы лучше понять сущность рассматриваемого метода, необходимо обратиться к истории его возникновения.

Криптофония родилась в недрах радикального авангардного направления, которое получило название «концептуализм». Термин «концептуальное искусство» был впервые предложен американским композитором и философом Генри Флинтом в 1961 году [11]. Как и Джон Кейдж – ключевая фигура для московской Альтернативы – Флинт состоял в арт-течении Флюксус (Fluxus), объединившем в 60-70-е годы XX столетия десятки художников, композиторов, поэтов и дизайнеров по всему миру.

Изначально концептуальное искусство явилось синтетическим направлением. По мнению Флинта, новые формы искусства возникли на стыке авангарда и математики [11]. Теоретики концептуального искусства формулируют его тезисы следующим образом: «Искусство не имеет ничего общего с каким бы то ни было конкретным объектом» (Д. Хюблер), «физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство – это сила идеи, а не материала» (Дж. Кошут) (Цит по: [3, с. 379]).

По каким признакам можно отличить концептуализм от любого другого направления? Обратимся к словам одного из основоположников московского концептуализма Д. А. Пригова: «Концептуализм основным своим содержанием … объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии» [4]. Ведущее место в его эстетике занимает идея «самоосуществления искусства». Центр тяжести смещается с фиксации воплощения на фиксацию сущности, или концепции, что достигается путем «уничтожения визуальности». Именно смысловая наполненность произведения искусства в отвлечении от конкретной формы его воплощения представляет наибольшую эстетическую ценность. Не является ли это реминисценцией древнегреческого интереса к чистой математике, где ею занимались ради её красоты?

В России концептуальное искусство появилось прежде всего в художественных и литературных кругах в 70-е годы. По мнению Пригова, «оказалось, что в западном смысле вся наша культура является как бы квазиконцептуальной. Тотальная вербализация изобразительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождавших изобразительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, её принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства» [4]. Результатами поисков языка концептуального искусства в сфере художественной техники стало возрастание роли контекста, в который помещается предмет искусства, а также тенденция к интертекстуальности. По словам Пригова, «происходит сведение … языков на одной площади, где они разрешают взаимные амбиции, высветляя и ограничивая абсурдность претензий каждого из них на исключительное, тотальное описание мира в своих терминах (иными словами, захват мира)» [4].

Криптофоническая техника примыкает к кругу идей, свойственных концептуализму. Криптофония – это техника музыкальной ком-

позиции, заключающаяся в последовательном перекодировании некоего текста (необязательно вербального) в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий [8, с. 100]. Пропуская идею через различные языковые «фильтры», можно увидеть её чистое «содержание», свободное от конкретного воплощения. В одном из интервью Ираида Юсупова выразила своё отношение к ней следующими словами: «Для меня криптофония – средство скорее психоделическое, чем технологическое. Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков» [2].

Криптофония, в первую очередь, привлекает к себе внимание тем, что расположена на пересечении музыки, криптографии, а также, зачастую, литературы. Криптография – наука о защите информации от несанкционированного получения её посторонними лицами. Сфера применения связана с разработкой и исследованием методов шифрования информации. Смежной для криптографии дисциплиной является стеганография. Она подходит к сокрытию сообщений с другой стороны: вместо того, чтобы делать сообщения нечитаемыми, она использует техники сокрытия самих сообщений. Мировая история знает множество примеров стеганографии с использованием музыкальных звуков и символов. Исследователи описывают манускрипт конца XV века, содержащий правила передачи секретных сообщений с помощью шифра на основе музыкальной нотации. Подобное применение музыкальных символов встречается даже в XX веке, в частности, известно, что британские спецслужбы во время Второй мировой войны требовали от соискателей, помимо прочих навыков, также и умение читать оркестровые партитуры.

Возможно, самой амбициозной задачей, связанной с использованием музыкальных идей в коммуникации, явились попытки создать международный искусственный язык, используя музыкальные символы и звуки в качестве грамматических и семантических структур. Определённого успеха в этом достиг французский скрипач, композитор и педагог Жан-Франсуа Сюдр (1787 – 1862). В основе разработанного им языка «сольресоль» лежат семь звуков диатонической гаммы. После некоторого периода популярности, «сольресоль» уступил позиции немузыкальным искусственным языкам, однако он до сих пор продолжает жить в узком кругу энтузиастов.

С точки зрения же практической ценности для человечества, едва ли можно отыскать другой пример использования музыкальных идей в криптографии, способный соперничать с азбукой Морзе, изобретенной в 1838 году. В основе этой кодировки лежит ритм, поэтому она музыкальна по своей природе. Неудивительно, что для заучивания обозначений используются специальные «напевы», а также существуют обучающие музыкальные композиции [1].

Музыку и криптографию роднит зашифрованность содержания. Во-первых, музыка не обладает способностью явно донести до слушателя основную мысль, сокрытую в ней, – этот вопрос зачастую требует истолкования. И, несмотря на это, она всё равно оказывает эмоциональное воздействие. Во-вторых, можно провести некоторую параллель между криптографическими системами и музыкальной нотацией, ведь последняя также является своего рода кодом для звукового материала. Поэтому уже много веков композиторов привлекает возможность обогатить музыкальное произведение дополнительными смыслам. В качестве примера можно назвать фамилии таких композиторов, как Палестрина, Тартини, Михаэль Гайдн, Шуман и других. Проблемам тайной поэтики в музыке посвящены работы многих исследователей, в частности О. В. Сурминовой [9], О. А. Юферовой [10], Э. Сэмса [12].

Чаще всего композиторы кодируют вербальный текст в звуковысотный параметр. Наиболее известные примеры – это монограммы BACH, DSCH. Среди многих других особое внимание может привлечь система перевода алфавита в звуки, используемая в пьесе Мориса Равеля «Менуэт на имя Гайдна». Автор распределил алфавит в виде таблицы 7x4, где в первой строке расположены буквы от A до G, соответствующие символам буквенной нотации. Остальные же литеры кодируются теми нотами, которые расположены над ними, в верхней ячейке столбца. Таким образом, имя «HAYDN» зашифровано Равелем в звуках H – A – D – D – G (см. : [10], Пример 1).

Пример 1. Таблица кодов в пьесе М. Равеля «Менуэт на имя Гайдна»

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

Данный принцип, допускающий различные модификации, широко применялся французскими композиторами, к примеру, Пуленком, Онеггером, Шмиттом и другими, из-за чего его часто называют «французской системой».

Возможно также закодировать некое слово в количественном параметре, в частности, количестве нот, тактов, инструментов и т. д. Например, в начале XVIII века Иоганн Кристоф Фабер (Johann Christoph Faber) в концерте для трубы «L.U.D.O.V.I.C.U.S», C-dur зашифровал имя «Ludovicus» в количестве нот в сольных эпизодах партии трубы. Для этого композитор использовал следующую схему: первые девять букв алфавита кодируют единицы: A = 1, B = 2, …, I = 9, затем кодируются десятки: K = 10, L = 20, …, S = 90, и, наконец, сотни: T = 100, …, Z = 500 [12].

Шифрованию подлежат не только звуковысотные параметры, но и ритмические. Весьма интересно применение композиторами азбуки Морзе. Выбор тембров, регистров, штрихов может ещё более заострить прерывистый ритм морзянки. Дмитрий Смирнов в Элегии ор. 74 для виолончели *solo* (1997) при кодировании имени своего учителя Эдисона Васильевича Денисова использует различные скрипичные штрихи: *pizzicato secco* – для точки и *pizzicato ordinario* – для тире.

В предельной концентрации представлены криптографические идеи в фортепианной миниатюре Д. Смирнова «Морзе Бах», в которой «скрыто имя великого композитора во всех её элементах: в звуковысотности, в мелодическом контуре, в гармонии и ритмическом рисунке» [6].

Несмотря на то, что криптофоническая техника имеет много общего с другими системами тайнописи, между ними существуют принципиальные различия. Они заключаются, прежде всего, в задачах и целях. Традиционно закодированные сообщения, как правило, носят сакральный смысл, они инкрустируются в музыкальную ткань, но не определяют её строение (по выражению Б. Каца: «слово, спрятанное в *музыке*»). В свою очередь, криптофония, как пишет И. И. Сниткова, «решает задачи художественно-риторические, коммуникативные, подчёркнуто нацеленные на выявление смысла через особые формы его артикуляции» [8, с. 99]. При работе над криптофоническим произведением выполняется полная транскрипция чаще всего литературного текста в систему музыкальных обозначений. Таким образом, музыка живёт по законам, продиктованным словом. «Результат каждый раз потрясает воображение», – говорит об этой технике Ираида Юсупова [2].

Процесс создания криптофонического произведения состоит из трёх этапов: во-первых, из выбора уртекста, то есть исходного текста. Уртекст складывается из набора символов, который называется системой знаков. Вторым слагаемым является поиск принципа перевода системы знаков в чисто музыкальные обозначения. Композиторы именуют найденную ими систему ключом. Ключ (шифр) в теории защиты информации — это некоторая последовательность символов, которая подставляется в алгоритм шифрования для получения шифровки (шифротекста). Не зная алгоритма и шифра, невозможно прочитать переданное таким образом сообщение. Поэтому автор статьи предлагает называть таблицу соответствий между системой знаков и музыкальными обозначениями таблицей кодов, или кодировкой. Третьим этапом создания криптофонической пьесы является вычисление шифра — так И. Юсупова называет полученный из уртекста звуковой материал, с которым возможна дальнейшая композиторская работа[1]. Как было показано выше, в некоторых контекстах термины «шифр» и «ключ» являются синонимами, ввиду этого для обозначения музыкального текста автор данной статьи предлагает пользоваться однозначным термином «шифротекст».

Уртекстом большинства криптофонических композиций является литературный источник. По словам исследователя И. Снитковой, «криптофония трактует музыку как форму инобытия слова» [8, с. 100–101].

В зависимости от типа уртекста и отношения композитора к нему, Сниткова выделяет три вида криптофонии. Первая – нарративная, в которой слово является инструментом сообщения, средством передачи конкретной информации. В качестве иллюстрации можно назвать такие сочинения, как Прелюдия №2 А. Райхельсона, уртекстом к которому является стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом», Струнное трио Д. Смирнова, основанное на авторских трёхстишиях, и т. д. В основе музыкальных сочинений лежат зачастую довольно развёрнутые литературные тексты любых жанров.

Другой вид криптофонии – номинативно-символическая криптофония, восходящая к архаической традиции сокрытия сакральных понятий в разветвлённой системе символики, а также к технике монограмм. В этом случае слово является эмблемой, символом, над кото-

рым происходит внутреннее сосредоточение. Ярким примером служит сочинение «Волокос» Ивана Соколова (1988), в котором автор предпринимает попытку «посмотреть на себя со стороны» [1, с. 139]. Фортепианный цикл «Семь Ангелов Уильяма Блейка», ор. 50 Дмитрия Смирнова основан на творчестве поэта Уильяма Блейка и его мифологической системе. В первой пьесе цикла – «Прелюдии» – закодировано слово ANGEL, а в остальных – портреты семи божеств, которых Блейк называет ангелами.

К третьему виду криптофонии относятся сочинения, основанные не на естественных языках, а на абстрактно-числовых значениях, логических играх и других невербальных исходных данных. Так в основе «Этюдов по Стейницу» И. Юсуповой (1990) лежит шахматная партия. Клеточки шахматного поля отображаются в звуки, а фигуры – ритмические формулы.

Как правило, при шифровании системе знаков соответствует звуковысотная составляющая. Однако, как и в сериальной технике, можно криптофонически зашифровать уртекст с помощью ритма, выбора тембров, приёмов звукоизвлечения, жестов, динамики и других параметров.

В отличие от широко известной техники монограмм, композиторы предпочитают использовать собственные способы кодирования информации (кодировки), зачастую уникальные для каждого произведения. Кодировки могут быть диатоническими, хроматическими, комбинированными, интервальными и т. д. Например, Дмитрий Смирнов во многих произведениях, и в частности в «Семи Ангелах Уильяма Блейка», использует интервальную систему кодирования. Для того, чтобы зашифровать 26 символов английского алфавита в 24 интервалах (12 восходящих и 12 нисходящих), композитор объединяет сходные по звучанию буквы K и Q, а также Y и J. Таблица кодировки английского алфавита состоит из трех строк: в крайних – буквы, расположенные в алфавитном порядке. В среднем ряду указано количество полутонов. Литеры из первой строки кодируются восходящим интервалом, а из нижней – нисходящим [5, с. 101].

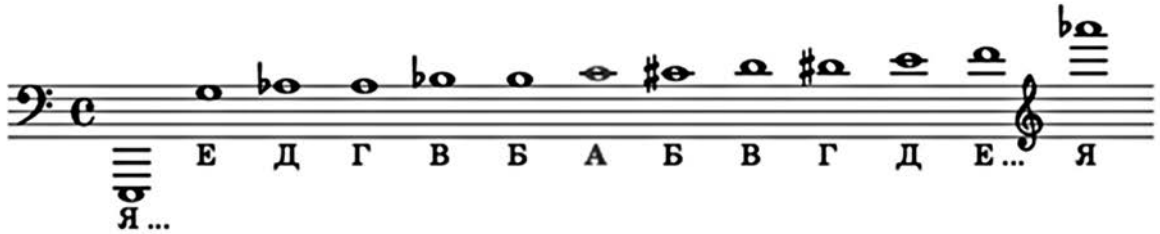
Пример 2

Вверх	a	b	c	d	e	f	g	h	i	kq	l	m
Количество полутонов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Вниз	n	o	p	r	s	t	u	v	w	x	yj	z

Сергей Загний использует строго диатонические коды, что продиктовано его стремлением к минимализму и неомодальности [8, с. 103].

В Прелюдии №2 Райхельсона используется хроматический принцип кодирования алфавита: за точку отсчета принимается нота «до» первой октавы, обозначающая букву А. Остальные буквы последовательно шифруются вверх и вниз по хроматической гамме.

Пример 3



В одном из своих интервью Ираида Юсупова говорит о криптофонической технике следующее: «При всей кажущейся простоте и очевидности научить этому методу невозможно, момент композиторский работы заключается в нахождении шифра, ключа и самой системы знаков. И рациональному анализу этот момент не поддаётся вообще» [2].

Независимо от концептуалистов криптофоническую технику для себя в 2014 году обнаружил молодой московский композитор Максим Бабинцев. Вдохновением ему послужили впечатления, полученные от «Вариаций на тему Abegg» Роберта Шумана и возникший на их фоне интерес к скрытой программности.

Список криптофонических опусов представлен прежде всего двумя циклами: «Великие слова» для фортепиано (2014) и «Триптих» на стихомузыку Б. Эрнстмана (2014). Криптофония бывает инкрустирована также в другие произведения Максима Бабинцева. К примеру, в среднем разделе сочинения для ансамбля «Абсурд и истина» в партии рояля зашифрован текст «Абсурд есть истина», и из этой фразы в последствие разрастается вся музыкальная фактура. По словам композитора, философский подход потребовал словесную символику, которая следовала бы за образной.

Ранее было показано, что сочинение криптофонического произведения состоит из трех этапов: выбора уртекста, кодировки и творческой переработки шифротекста. На вопрос о способах выбора литературных первоисточников Бабинцев ответил следующим образом: «Очень многое в композиторской практике делается интуитивно. И с выбором текстов это происходило примерно так: попадались мне на глаза разного рода цитаты великих людей, и самые понравившиеся я отобрал для себя. Я поставил себе задачу в зашифровке испробовать разного рода фактуры, системы, в которые может укладываться криптофония, и разного рода стили. Я вникал в текст и, исходя из его содержания, старался делать выбор тех самых фактур, стилей и техник организации криптофонии»[2]. Стоит отметить, что композитор противопоставляет себя концептуальному искусству: «Для меня эмоциональность музыки – главенствующее явление, от которого мне не хочется уходить». Поэтому важно, прежде всего, исследовать образно-эмоциональное содержание произведения

«Великие слова» Максима Бабинцева являются циклом из семи фортепианных криптофонических миниатюр. Композитор выделяет пьесы, написанные при помощи данной техники, в отдельную жанровую категорию — криптопусы. Это жанр музыкальных сочинений, в которых на протяжении всей музыкальной ткани шифруется разными способами текст. Вопрос, соглашаться ли с позицией автора о том, что криптопус является жанром, а не техникой музыкальной композиции, требует более детального изучения, выходящего за рамки данной статьи. Однако стоит признать явные особенности криптофонических пьес: каждая из них включает в себя эпиграф, служащий одновременно уртекстом и скрытой программой, а также процесс кодирования, превращающий фортепианную миниатюру в музыкальную загадку. Композитору было важно сделать программный замысел своего сочинения доступным только тем, кто действительно желал бы его разгадать. При этом должна сохраняться музыкальная выразительность произведения.

В эпиграфе к первой пьесе задаётся главный мотив цикла, как устойчивый смысловой элемент художественного текста, – дихотомический образ чёрного и белого в самом широком смысле, или крайние грани некоего целого. Жизнь представляется как сложная комбинация белого и чёрного – счастья и любви, горя и печали. Настоящая музыка также складывается из самых разнообразных сочетаний белых и чёрных клавиш. Крайние состояния, объединяясь друг с другом в единое целое, наделяются свойством эмерджентности и рождают нечто новое, превосходящее сумму отдельно взятых элементов – жизнь, музыку, фортепиано. Следуя идее, предпосланной эпиграфом, композитор также выбирает «бинарный» способ кодирования алфавита: белые клавиши – это согласные, чёрные – это гласные. Чтобы возникло слово, необходимо их объединение. Соответственно, вслед за словом, союз гласных и согласных создаёт и музыку. Как объясняет сам композитор, ему хотелось, чтобы кодировка была универсальной и позволяла бы использовать любой тип фактуры для результирующего шифротекста. С этим расчётом возникла логика кодирования гласных и согласных букв при помощи чёрных и белых клавиш.

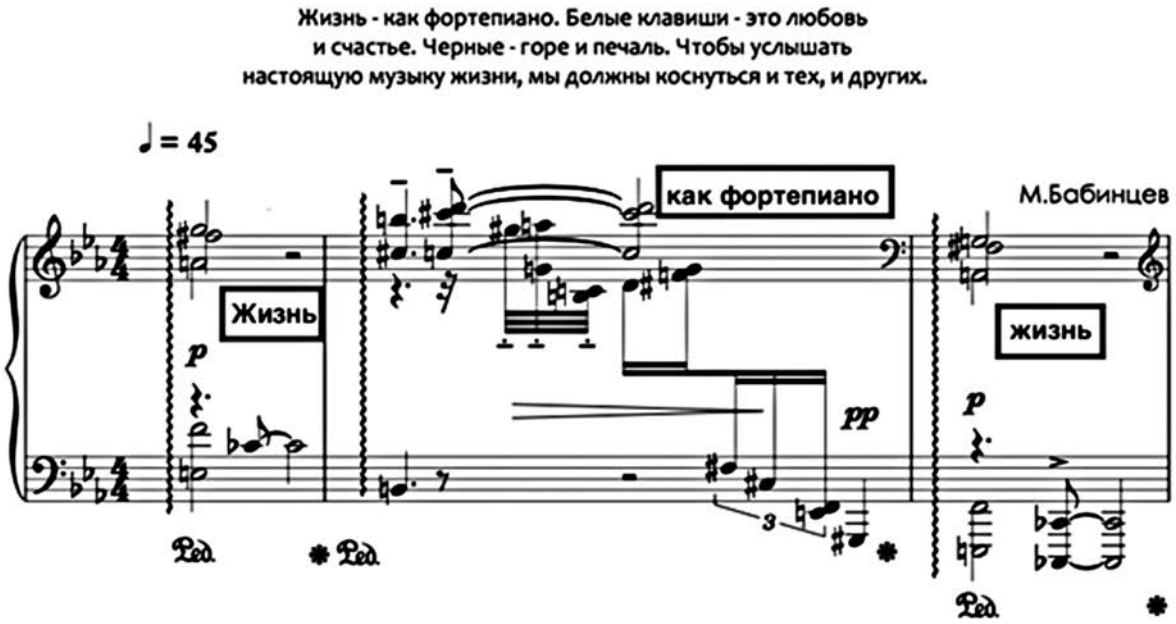
Эпиграфы к пьесам выстраиваются в сюжетную линию. Сначала экспонируется главная идея, описанная в предыдущем параграфе: деление жизни на чёрное и белое и обязательное наличие обоих компонентов для воссоздания полноты бытия. Следующие две пьесы с позиции «белое — чёрное» рассматривают человека: «… все люди одинаково красивы, но кто-то глубоко держит это», «Человек подобен луне — у него тоже есть тёмная сторона…». Таким образом, в каждом присутствуют добро и зло. Взаи-

модействие с тёмной стороной человека может вызывать негативные чувства. В криптопусе №4 сильное потрясение выражается автором в саркастической форме: «Иногда после разговора с человеком хочется дружелюбно пожать лапу собаке, улыбнуться обезьяне, поклониться слону». Эпиграфом к пьесе №5 являются слова Стивена Кинга: «Удивительно, как человеку может быть больно без всяких физических причин». Соответственно, вновь развивается чёрная сторона человеческой сущности, способная причинить страдания ближнему. Пьеса №6 («В начале жизни школу помню я...») отличается лирическим характером: это ностальгия по светлым моментам, оставшимся в прошлом. Точку фортепианному циклу ставит криптопус №7. В его эпиграфе («У меня есть я. Мы справимся») ощущается отторжение от мира, явившееся в результате разочарования.

Подобно С. Слонимскому, подчинившему додекафонию принципам старинной гармонии в «Песнях трубадуров», при создании цикла «Великие слова» Бабинцев также ставил перед собой задачу исследовать композиционные возможности криптофонической техники и опробовать её в разных стилях, фактурах, системах. Выбор этих элементов продиктован, прежде всего, содержанием эпиграфа-уртекста.

Первая пьеса («Жизнь – как фортепиано...») написана в «квази-импрессионистической» манере: в ней словно смешиваются краски, образуя богатую звуковую и образно-эмоциональную палитру. Шифротекст помещен в условия тональности. Кроме того, композитор свободно повторяет фразы и отдельные слова, подчиняя, в свою очередь, текст логике музыкального развития и создавая рондальную композицию.

Пример 4



Вторая миниатюра («Я смотрю мимо недостатков людей...») более напряжённая по характеру. Короткие звуки в разных регистрах на динамике от *pp* до *fff* словно рисуют острые углы человеческой натуры. Однако в заключении пьесы наступает успокоение, символизирующее красоту, спрятанную за недостатками людей.

Третья пьеса также развивает «тёмную» образную линию и воплощает музыкальными средствами негативные стороны человеческого характера. Она отличается мрачным колоритом.

Лирическим центром цикла, как в образно-смысловом, так и в музыкальном плане, являются пьесы №5 и №6: В беседе Бабинцев отметил, что эпиграф пьесы «В начале жизни школу помню я…» отражает тоску по чему-то безвозвратно утраченному. Ностальгическое настроение побудило использовать в пьесе романтический язык с характерной для него мажоро-минорной гомофонией, на фоне которой диссонирующими «пятнышками» возникает зашифрованный текст. Тональности этих двух двух пьес (G-dur/D-dur и cis-moll, соответственно) обозначены ясными кадансовыми оборотами.

Пьесы №5 и №6 окружены скерцозными миниатюрами: №4 («Иногда после разговора с человеком...») и №7 («У меня есть я...»), написанной

в виде «линеарной саркастической фуги на основе ломанных ритмов».

Ритм и динамика настолько красноречивы в рассматриваемом фортепианном цикле, что у слушателя, по выражению И. Снитковой, создаётся впечатление «говорящей» музыки [8]. Зашифрованные слова дифференцированы ритмически и, как правило, сгруппированы по долям в такте. Например, слово из семи букв чаще всего будет организовано в виде септоли и, возможно, отделено от других динамикой и регистром. Важные по смыслу слова, наполненные глубоким образным содержанием, повторяются. В качестве примеров можно привести повторение фразы «музыку жизни» в первой пьесе, «удивительно» — в пятой, и т. д.

Динамика также играет одну из первостепенных ролей в «вербализации» музыкального текста, поскольку она подчёркивает наиболее значимые слова либо яркими динамическими контрастами (к примеру, слово «любовь» появляется на *p* после *ff*, как нечто сокровенное), либо крайним оттенками (словосочетание «живого человека» во второй пьесе исполняется на *ff*, «красивы» на *fff*, «мы справимся» в последней пьесе появляется на динамике *pp*). Каждое слово получает яркую эмоциональную окраску.

Произведение Максима Бабинцева «Великие слова» является циклом фортепианных миниатюр, скрепленных общей темой, сюжетом, а также техникой музыкальной композиции. Композитор исследовал возможности применения криптофонии в условиях различных стилей, жанров, гармонических систем, включая мажоро-минорную. М. Бабинцев кодирует буквы русского алфавита в звуковысотный параметр, используя принцип деления клавиатуры на чёрные и белые клавиши и их сочетания, при этом он руководствуется «не фонетической логикой, а музыкальной». Все остальные средства музыкальной выразительности (регистр, темп, ритм, динамика, лад и т. д.) подчиняются логике развития литературного текста. В свою очередь, шифротекст не является точной транскрипцией эпиграфа-уртекста. В нём могут повторяться значимые фразы и слова, что продиктовано, прежде всего, принципами музыкального формообразования.

Таким образом, в данной статье рассмотрена история возникновения криптофонии как техники музыкальной композиции. Автором изучены существующие понятия, связанные с элементами криптофонической техники, и, для избежания двусмысленности, предложена собственная терминология, сочетающая в себе сложившиеся определения и основные термины криптографии. Для раскрытия сущности метода исследован фортепианный цикл «Великие слова» Максима Бабинцева, созданный при помощи данной техники. Из анализа можно сделать вывод, что криптофоническая техника, появившаяся в недрах концептуального искусства, перешагнула рамки этого направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из личной переписки с Ираидой Юсуповой.

[2] Здесь и далее выдержки из личной переписки с Максимом Бабинцевым

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарбуз О.* Новые формы существования музыки в синтетических проектах (1997 – 2007) худождника-концептуалиста Вадима Захарова и композитора-пианиста Ивана Соколова // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы межд. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 134-141.

2. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой. URL: http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html.

3. Постмодернизм. Энциклопедия / **Сост. и науч**. ред. А. А. **Грицанов**, М. А. **Можейко**. Минск: Интерпрессервис / Книжный дом, 2001. 1040 с.

4. *Пригов Д.* Что надо знать о концептуализме. URL: http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm.

5. *Смирнов Д.* Дмитрий Н. Смирнов: наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. № 1, 2015. URL: http://wikilivres.ru/images/1/1a/Smirnov-Nabroski.pdf.

6. *Смирнов Д.* Музыка и код Морзе / Пер. с англ. С. В. Синцовой // Piano Duo X: альманах : материалы Международной научно-практической конференции … 24-25 апреля 2012 года в рамках X Меж-

дународного фестиваля Piano Duo / науч. ред., сост.: С. В. Синцова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2003. Вып. 10. 2012. С. 160-174.

7. *Сниткова И.* Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Международная научная конференция 24-26 сентября 2002 года / Отв. ред. Т. И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 158-168.

8. *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И.Чайковского. Сб. 25 . М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 98-109.

9. *Сурминова О.* Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. Казань, 2011. 26 с.

10. *Юферова О.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2006. 239 с.

11. *Flynt H.* Essay: Concept Art // Flynt H. Phylosophy. URL: http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html.

12. Musical Cryptography. URL: http://www.ericsams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography.

REFERENCES

1. *Garbuz O.* Novye formy sushchestvovaniya muzyki v sinteticheskih proektah (1997 – 2007) hudozhdnika-konceptualista Vadima Zaharova i kompozitora-pianista Ivana Sokolova [New forms of music existence in synthetic projects (1997 – 2007) by the conceptualist Vadim Zakharov and pianist Ivan Sokolov] // Postmodernizm v kontekste sovremennoj kul'tury: Materialy mezhd. nauch. konf. / Red.-sost. O. V. Garbuz. [Postmodernism in the context of modern culture: Proceedings of the Int. Scient. Conf. / Ed. by O. V. Garbuz.] M.: Scientific-editorial centre 'Moscow Conservatory', 2009. P. 134-141.

2. Interv'yu s kompozitorom Iraidoj Yusupovoj [An Interview with the composer Iraida Yusupova]. URL: http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html

3. Postmodernizm. Enciklopediya [Postmodernism. Encyclopedia] / Sost. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpresservis / Knizhnyj dom Press, 2001. 1040 p.

4. *Prigov D.* Chto nado znat' o konceptualizme [What you need to know about conceptualism] URL: http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm.

5. *Smirnov D.* Dmitrij N. Smirnov: nabroski k avtobiografii [Dmitry N. Smirnov: sketches for the autobiography] // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa № 1, 2015 [Music Journal of the European North No. 1, 2015]. URL: http://wikilivres.ru/images/1/1a/Smirnov-Nabroski.pdf

6. *Smirnov D.* Muzyka i kod Morze [Music and Morse code] / per. s angl. S. V. Sincovoj // Piano Duo X: al'manah : materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii … 24-25 aprelya 2012 goda v ramkah X Mezhdunarodnogo festivalya Piano Duo / nauch. red., sost.: S. V. Sincova [Piano Duo X: Almanac: Proceedings of the Intern. Scient. and Practical Conference ... April 24-25, 2012 within the framework of the 10th International Festival of Piano Duo / Ed. by S.V Sintsova]. Petrozavodsk: PetrGU Press, 2003. Iss. 10. 2012. P. 160-174.

7. *Snitkova I.* Muzyka idej i idei muzyki v russkom muzykal'nom konceptualizme // Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya 24-26 sentyabrya 2002 goda / Otv. red. T. I. Naumenko. M.: RAM im. Gnesinyh, 2002. S. 158-168.

8. *Snitkova I.* «Nemoe» slovo i «govoryashchaya» muzyka (ocherk idej moskovskih kriptofonistov) [Music of ideas and ideas of music in Russian musical conceptualism] // Muzyka XX veka. Moskovskij forum: Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij. Nauchnye trudy MGK im. P. I.Chajkovskogo. Sb. 25. [Music of the twentieth century. Moscow forum: Proceedings of the Intern. scient. conferences. Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Vol. 25.]. M.: Moscow Conservatory Press, 1999. P. 98-109.

9. *Surminova O.* Onomafoniya kak fenomen imeni sobstvennogo v muzyke vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. isk. [Onomafoniya as a phenomenon of the proper name in the music of the second half of the twentieth- beginning of the twenty-first century: Synopsis for the PhD Thesis]. Kazan', 2011. 26 p.

10. *Yuferova O.* Monogramma v muzykal'nom iskusstve XVII-XX vekov: dis. ... kand. isk. [Monogram in the musical art of the seventeenth-twentieth centuries: PhD Thesis]. Novosibirsk, 2006. 239 p.

11 *Flynt H.* Essay: Concept Art // Flynt H. Phylosophy. URL: http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html.

12 Musical Cryptography. URL: http://www.ericsams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography.

КРИПТОФОНИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В данной статье исследуется криптофония как техника музыкальной композиции. Для дифференциации принципов криптофонии автор предлагает краткий обзор двустороннего взаимодействия музыки, криптографии и стеганографии в различные исторические эпохи. Им рассмотрены различные способы кодирования вербального текста в музыке, применяемые композиторами, и методы стеганографии, использующие музыкальную нотацию. При описании криптофонической техники, автор предлагает новую терминологическую систему, поскольку сложившиеся термины противоречат аналогичным криптографическим выражениям и тем самым вносят элемент двусмысленности. Автор статьи подробно рассматривает фортепианный цикл Максима Бабинцева «Великие слова». Отмечается, что в данном сочинении композитор исследовал возможности применения криптофонии в условиях различных стилей, жанров и гармонических систем. На основе проделанного исследования сделаны выводы, касающиеся особенностей воплощения в криптофонических произведениях черт концептуального искусства, таких как стремление к синтезу искусств и интертекстуальность.

Ключевые слова: криптофония, концептуальное искусство, стеганография в музыке, музыкальная криптография, Максим Бабинцев.

MUSICAL CRYPTOGRAPHY: HISTORY AND CONTEMPORANEITY

The article investigates musical cryptophony as a technique of musical composition. In order to differentiate the principles of cryptophony, the author gives a brief overview of the two-way interaction of music, cryptography and steganography in different historical periods. Besides describing cryptophonic techniques, the author proposes a new terminology system, since the existing terms contradict the same cryptographic expressions and thus introduce an element of ambiguity. In the conclusion of the article, a series of short piano pieces called “Velikiye slova” [“Great Words”] by Maxim Babintsev is considered. It has been shown that in this work the composer presented the possibilities of using cryptophonic ideas in different styles, genres and harmonic systems. The author comes to a conclusion that cryptophonic works inherit specific features of the conceptual art, such as the tendency to a synthesis of arts and intertextuality.

Keywords: cryptophony, conceptual art, Maxim Babintsev, steganography in music, musical cryptography.

Потапкина Раиса Владимировна
Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
«Детская школа искусств “Образовательно-концертное объединение” им. К. Назаретова»
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: raya.potapkina@gmail.com

Raisa V. Potapkina
Music theory teacher at Kim Nazaretov Music School
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: raya.potapkina@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

М. А. ФУКСМАН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЗАДАЧИ, СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМЫ РАБОТЫ С ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ-СТАЖЁРАМИ В КЛАССЕ КОМПОЗИЦИИ

В период с 15 сентября по 15 декабря 2017 года автору настоящей статьи довелось преподавать композицию двум студентам, которые далее условно именуются **W. P.** и **C. B.** Указанные студенты, обучающиеся композиции в Королевской консерватории Шотландии (RCS), находились на стажировке в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (РГК) по программе академического обмена Erasmus+[1]. В организации сотрудничества с **W. P.** и **C. B.** мне нужно было, в первую очередь, понять, *над каким содержанием и в каких формах работать российскому педагогу с иностранными студентами в классе композиции.*

Приступая к рассмотрению указанных вопросов, охарактеризуем ***особенное положение иностранного студента на кратковременной стажировке*** по сравнению с русским студентом на пятилетнем обучении.

1. *В западном обществе развивается иная традиция педагогической коммуникации между педагогом и студентом*. В организации своего учебного процесса шотландский студент-композитор пользуется большей свободой, чем русский. Учебные планы, подобные утверждаемым педагогическим органами России «сверху», в Шотландии не действуют. Порядок практического освоения жанров, инструментальных составов шотландским студентом не регламентируется, у русского – определяется (с поправками) учебным планом и текущими программами. Шотландский педагог выполняет скорей функцию консультанта, в то время как его русский коллега решает ряд воспитательных задач. Вероятно, устанавливающийся в обучении уровень психологической близости как бы «привязывает» русского педагога к студенту. В нормальных условиях студент может учиться у одного педагога в школе, колледже, вузе, ассистентуре-стажировке. В западной же традиции обучения смена педагога по специальности является обычным явлением. Возможно, так выражается большая дистанция между педагогом и студентом.

2. *Слабое владение студентов русским языком.* Обучающиеся в РГК иностранные студенты из дальнего зарубежья проходят курс русского языка на подготовительном факультете. В основное учебное время коммуникация ведётся на русском, который студенты в некоторой степени понимают. Шотландские студенты перед своей стажировкой получили только экстренный курс русского языка, на котором так и не смогли общаться. Занятия шли на английском.

3. *Поверхностные представления иностранцев о русской культуре (в том числе музыкальной), русской ментальности*. Разумеется, российские педагоги обогащали эти представления, активно использовали русский культурный (в частности, музыкальный) материал в обучении, содействовали погружению студентов из Шотландии в русскую концертную среду в качестве слушателей и авторов исполняемых сочинений.

4. *Заметное расхождение в уровне музыкально-теоретической подготовки шотландских и русских студентов.* Характер и объёмы музыкально-теоретической подготовки у шотландских и русских студентов различны. В RCS нет такой дифференциации музыкально-теоретических дисциплин, как в русских консерваториях (сольфеджио, гармония, анализ форм, полифония). Да и общее время прохождения

музыкально-теоретических дисциплин в RCS существенно меньше, чем в РГК. В результате в классе по специальности приходилось уделять внимание музыкально-теоретическим вопросам большее, чем в обычной русской практике.

5. *Различие студентов двух стран в базовых эстетико-стилистических ценностях и предпочтениях.* Шотландские студенты обычно сразу начинают писать «новую музыку», в которой основной техникой композиции является сонорика / сонористика. Она разрабатывается ими с привлечением как акустических, так и электронных технологий. В уровне владения этими технологиями шотландцы в целом опережают русских студентов. Традиционное «мелодическое» письмо занимает в обучении шотландцев весьма скромное место. Напротив, русская система ориентирована, прежде всего, на традиционную мелодическую музыку с мотивным тематизмом. Современные техники композиции ростовский студент в целом использует не так интенсивно, как шотландский.

6. *Кратковременность стажировки шотландского студента в российском вузе и последующий возврат в «родную» педагогическую среду.* За три месяца обучения оказалось возможным лишь наметить принципы новой (для шотландских студентов) организации их композиторской деятельности.

В связи с указанными особенностями цель стажировки состоит в общем знакомстве с русской культурой (особенно – музыкальной) и ментальностью путём внешнего наблюдения, анализа и практического участия самих студентов в её, культуры, функционировании.

Задачи стажировки мы представляем следующим образом:

1. Совершенствование системы музыкально-профессиональных знаний, умений и навыков студента (в частности, в области теории музыки и композиции).

2. Интеграция иностранных студентов в российскую систему образования.

3. Расширение и углубление осознания студентом себя как личности и творца.

4. Обогащение репертуара тактик и стратегий, применяемых для создания музыкального текста.

В свете указанной цели и задач обучения в качестве **основного эстетического содержания обучения** была предложена **интерпретация русского стихотворения в собственном романсе** студента-композитора[2].

В области педагогического содержания обучения мы условно выделяем три направления. В качестве таковых представляются музыкально-тематическая организация произведения; работа с поэтическим русским текстом; освоение способов, которыми процесс работы над текстом произведения фиксируется графически. Каждому из этих направлений соответствуют определённые формы работы, которые описываются ниже.

1. ***Работа над претворением общих теоретических и методических представлений о музыкально-тематическом процессе в тематической организации конкретного произведения.***

Для объяснения организации тематических соотношений в музыкальном произведении мы использовали свою систему, теоретическая часть которой изложена в диссертации [4], а практическая – в методическом пособии [3]. Кратко говоря, в музыкальном произведении выделяются элементы мелодического синтаксиса. Они одновременно функционируют в двух условных пространствах, называемых синтагматическим и парадигматическим. В синтагматическом пространстве элементы выстраиваются в целостные последовательности (синтагмы), расположенные в трёх измерениях (горизонтальном, вертикальном, глубинном) фактуры текста. В парадигматическом пространстве элементы рассматриваются как порождения некоторого виртуального процесса, «запускаемого» композитором на предкомпозиционной и композиционной стадиях сочинения произведения. Первый этап процесса – выработка элементов, выполняющих функции базисов, или элементов первого ранга. Из этих базисов путём тематических преобразований порождаются все структурные элементы данного произведения. В процессе порождения можно выделить ступени. На первой путём преобразований над одним или несколькими базисами получаются элементы второго ранга. Далее путём преобразований над элементами n-ого ранга (при возможном участии элементов предыдущих рангов) порождаются элементы n+1 ранга. Получаемые структурные элементы объединяются в парадигматической системе (иными словами – наделяются свойством *тематичности как парадигматической репрезентативности*). В этой системе каждый член представляет её в целом, опосредованно же, в конечном счёте – базисы. Дальнейшее изложение теории охватывает такие вопросы как виды преобразований, распределение парадигматической системы в музыкальной композиции.

С позиций методики схема работы композитора над организацией музыкально-темати-

ческого материала произведения включает в себя этапы *селекции, трансформации, композиционного планирования, дистрибуции*. На этапе селекции происходит целесообразный отбор базисов. На этапе трансформации осуществляется написание тематических эскизов на преобразование основных базисов, в ходе которых формируются тематические элементы различных рангов. На этапе композиционного планирования композиционная система будущего произведения представляется в проекте как система синтагматических позиций. Эти позиции далее, на этапе дистрибуции, целесообразно заполняются тематическими элементами, полученными ранее. Такова логическая последовательность работы студента над организацией музыкально-тематического процесса в музыкальном произведении. Разумеется, в реальной истории сочинения произведения студент свободен в перестановке и повторении указанных этапов работы. Так постепенно растёт, упорядочивается текст-процесс, текст-черновик, из которого в некоторый момент кристаллизуется окончательный текст-предмет, текст-опус. Далее будет показано, как указанный алгоритм работы воплощается во взаимодействии графических субсистем музыкального текста-черновика.

Пример работы над организацией тематического материала в романсе студента **С. В.** на слова И. Анненского «Девиз Таинственной» рассматривается ниже.

2. ***Работа с текстом на оригинальном языке (русском).***

Первичная форма работы с текстом, проводимая педагогом, – **выбор стихотворения**, на которое будет сочиняться музыка. Некоторые характеристики выбора связаны с самим текстом. Этот последний предполагается эстетически ценным (высокая поэзия), культурно репрезентативным (по отношению к русской литературе). Другие характеристики выбора связаны с взаимодействием студента как психологически конкретной личности с текстом.

Так, было известно, что студент **С. В.** профессионально занялся музыкой уже после получения математического образования. Для этого студента характерно развитое абстрактное мышление, чёткая организация своей деятельности, внимание к структуре, стремление вербализовать в деталях свои внутренние представления. Этому студенту было специально предложено – и, как и ожидалось, охотно принято – стихотворение И. Анненского «Бесконечность[3]»: Девиз Таинственной похож / На опрокинутое 8: / Она — отраднейшая ложь / Из всех, что мы в сознаньи носим. / В кругу эмалевых минут / Её свершаются обеты, / А в сумрак звездами блеснут / Иль ветром полночи пропеты. / Но где светил погасших лик / Остановил для нас теченье, / Там Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья.

Следующая форма работы, осуществлённая в основном педагогом – **подстрочные переводы педагогом русских текстов**, которые здесь не приводятся. У студентов (носителя языка и свободно владеющего английским иностранца) была возможность править подстрочник, но они ей не воспользовались. Разумеется, некоторые коннотации русских слов и выражений, более или менее очевидно подразумеваемые образованным носителем русской культуры, были изложены для иностранных студентов устно (см. далее).

Ещё одна важная форма работы с текстом стихотворения – **анализ педагогом его семантики**, исходя из наличия в стихотворении центрального семантического комплекса, возникающего в результате символической интерпретации центральной семемы[4] текста. Для работы с иностранными студентами было важно проводить такую интерпретацию в контексте русской культуры в целом.

В стихотворении Анненского речь идёт о Бесконечности и её символе, графика которого иконически сообщает о ней. Опрокидывание восьмёрки, упомянутое в тексте, можно понимать по-разному. Во-первых, цифра 8 как бы вращается вокруг центра циферблата часов («эмалевых минут»), пластически выражая стрелки часов. Во-вторых, Бесконечность опрокидывается в «миг» (да ещё и «дробимый»), становящийся Вечностью. Известные из математики бесконечно малые величины имеют графическое выражение в символе Бесконечности: это точка пересечения «лопастей» восьмёрки. Можно также представлять движение от «лопасти» восьмёрки к центру как развоплощение, на что указывает противоположно направленная тройная (!) антитеза. Она выражена Анненским ёмко и кратко во фрагменте «… звёздами блеснут / Иль ветром полночи пропеты». Здесь есть антитеза субстанциональная: *звезда – ветер*. Так, *звезда* оказывается «плотней» ветра в пространстве. Обозначена и антитеза временная: момент бытия звезды («блеснут») противопоставлен континууму бытия ветра («пропеты»). Так, *ветер* оказывается протяжённей *звезды* во времени. Наконец, обозначена антитеза перцептивных модусов, в которых символы являются человеку: звёзды видимы, а ветер слышим. В-третьих, опрокидыва-

ние восьмёрки – выброс энергии, катастрофа: «миг, дробимый молнией мученья» (видимо, аккумулировавшей энергию «светил погасших»). В-четвёртых, Бесконечность-восьмёрка опрокидывается онтологически. Её существование поэт признаёт ложью человечества во спасение, «отраднейшей ложью»; принимая её, сознанье отпадает от подлинности бытия. В-пятых, опрокидывание 8 выражает симметрию символа бесконечности как проекцию универсальной гармонии мира. Объединение цифры 8 и символа бесконечности даёт «цветок» с 4 лепестками, который отображается на себя и при центральной симметрии, и при осевой, и при повороте на 90n градусов, где n∈N. Так Анненский, «убеждённый защитник классицизма[5]», известный знаток древнегреческой культуры, выражает характерные для неё пифагорейские традиции, прозревает в числе символ Бесконечности (Космоса). Эстетическая среда, в которой осуществляются эти прозрения – мышление символами, а не образами[6]; выражение вечных Идей (Бесконечности); со- / раскрытие тайного и связанная с этим манера иносказательного именования – явно свидетельствует о символистских чертах художественного мышления Анненского.

Во-вторых, в семантике текстов есть иконические компоненты, связанные с чувственными образами предметного мира. Например, упоминается «песня» полночного ветра, вспышка молнии.

Следующая форма работы с текстом – **анализ педагогом его композиции**. Не рассматривая её подробно, остановимся кратко на расчленённости текста. В стихотворении Анненского членения текста по ритмической организации и системе рифм, с одной стороны, и синтаксическому и семантическому признаку, с другой, совпадают. Образуется структура, состоящая из 3 строф, отделённых друг от друга.

Ещё одна форма работы с текстом – **анализ педагогом его ритмики.** В стихотворении Анненского используется четырёхстопный ямб с систематическим чередованием женских (Ж) и мужских (М) окончаний. В рамках постоянного их чередования образуются следующие окончания: МЖМЖ МЖМЖ МЖМЖ. Есть закономерность в использовании стоп в определённых синтаксических позициях. Так, ямбы (Я) всегда используются в начале и конце стихов, пиррихии (П) – в середине.

Следующая форма работы с текстом – **его интонационное освоение студентом.** Оно осуществлялось в движении от пассивного действия к активному. Так, сначала студенты слушали декламацию стиха русским актёром, затем пытались читать вместе с ним. Позже студенты читали текст самостоятельно, испытывая существенные трудности в интерпретации русской ритмики.

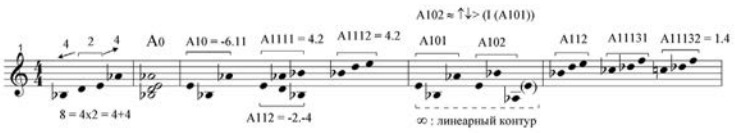
3. ***Освоение способов, которыми процесс работы над текстом произведения фиксируется графически.***

Обычно студент-композитор приносит на урок фрагменты будущего произведения. Знакомясь с ними, педагог проживает совместно с учеником процесс становления текста сочинения в синтагматическом пространстве. При этом домашняя работа студента над развитием текста в пространстве парадигматическом находится, как правило, вне фокуса внимания педагога. По нашему мнению, указанный аспект композиторской деятельности важен и нуждается в специальном внимании композитора, а также его педагога. Осознавая это, я занимался со студентами письменной фиксацией текста в концептуально связанных, но графически независимых системах, образующих в совокупности черновик произведения.

Первая система включала значимые для поэтического текста концепты, а также первичные представления о способах их выражения в звуковых элементах и композиции произведения. Данные концепты фиксировались вербально, использовались также иные символы для графического выражения связи концептов (стрелки, рамки и т. п.).

Вторая система состояла из тематических элементов будущего сочинения, прежде всего, базисов (Пример 1).

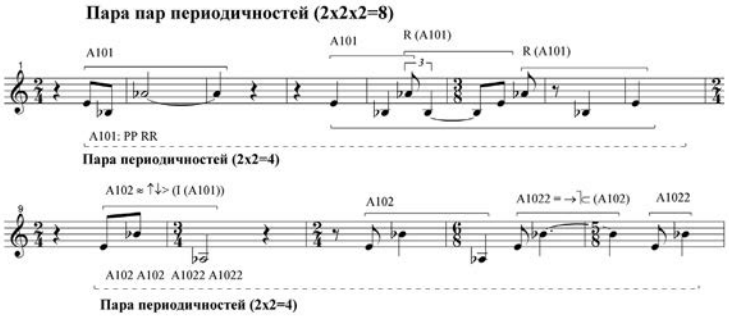
Пример 1.
Селекция тематических элементов,
схематизированных как линеарные профили



На отдельных листах эти элементы фиксировались нотами. Кроме того, указанные элементы схематически представлялись как результаты тематических преобразований, проведённых по определённым параметрам. На этой основе элементы определялись как представители определённых парадигматических семейств, что выражалось буквенно-цифровой записью вида Aknm…, где A – базис, k – индекс парадигматического семейства первого ранга, n – второго ранга, m – третьего ранга и т. д.

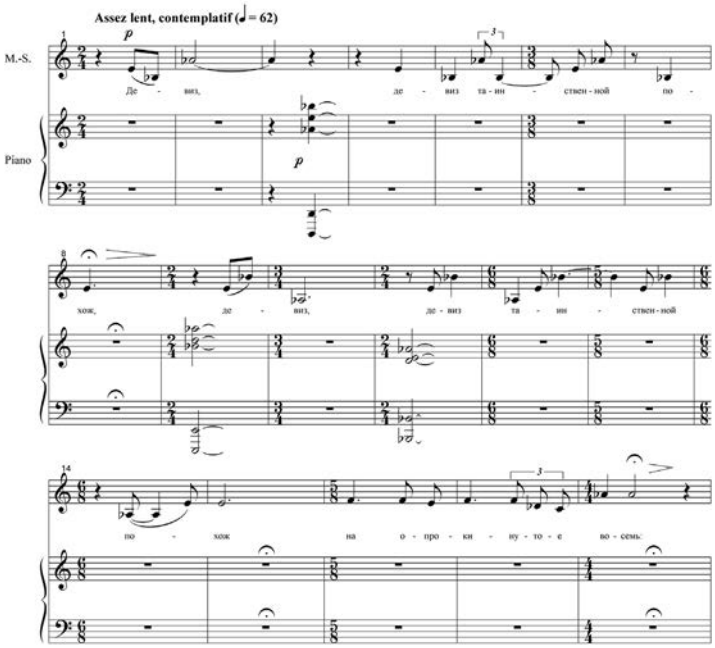
В третьей системе полученные тематические элементы предварительно распределялись в композиционном пространстве романса (Пример 2).

Пример 2.
Нумерологическая организация тематических элементов и их производных в композиционной схеме



Наконец, *четвёртая система представляет собой традиционные текстовые фрагменты* (Пример 3)

Пример 3.
Фрагмент нотного текста в полной записи



Предложенное нами содержание и формы работы педагога с иностранным студентом-стажёром в классе композиции способствовали решению некоторых из поставленных задач. Среди последних – совершенствование системы музыкально-профессиональных знаний, умений, навыков студента; расширение и углубление сознания студентом себя как личности и творца; обогащение репертуара тактик и стратегий, применяемых для создания музыкального текста. Интерес студентов к новым способам организации своей композиторской деятельности, достаточно высокий уровень понимания студентами и интерпретации русского поэтического текста говорят о перспективности занятий подобного рода.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Erasmus+ – программа Европейского Союза в области образования и спорта.

[2] Кроме того, студенты создавали эскизы к одноголосному сочинению для солирующего инструмента. В настоящей работе эта деятельность не рассматривается.

[3] Второе стихотворение в книге «Тихие песни».

[4] Семема – «единица языкового содержания (смысла), соотносимая с морфемой, совокупность сем» [2, с. 1192].

[5] Так поэт называет себя в письме А. В. Бородиной, датированном августом 1900 года [1, с. 469].

[6] Как пишет Ж. Мореас в манифесте «Символизм», «…la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette» [5]. «Символическая поэзия стремится облечь Идею в рациональную форму, которая, однако, не станет самоцелью, но, служа для выражения Идеи, будет подчиняться ей» [перевод М. Ф.].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И.* Иннокентий Анненский. Избранное / Сост. И. Подольская. М.: Правда, 1987. 592 с.

2. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров М.: Советская энциклопедия, 1993. 1628 с.

3. *Фуксман М.* Работа над преобразованиями одноголосного музыкального тематизма на факультативе по композиции в ДМШ и музыкальном училище: Методическая разработка. Ростов н/Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2002. 59 с.

4. *Фуксман М.* Тематическое родство в музыкальной форме: дисс. ... канд. иск.: Ростов-на-Дону, 2002. 150 с.

5. *Moreas J.* Le Symbolisme. URL: http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm.

REFERENCES

1. *Annenskij I.* Innokentij Annenskij. Izbrannoe [Selected works] / Sost. I. Podol'skaja. Moscow: Pravda Press, 1987. 592 p.

2. Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar' [Large Encyclopedic Dictionary] / Gl. red. A. M. Prohorov Moscow: Soviet Encyclopedia Press, 1993. 1628 p.

3. *Fuksman M.* Rabota nad preobrazovanijami odnogolosnogo muzykal'nogo tematizma na fakul'tative po kompozicii v DMSH i muzykal'nom uchiliwe : Metodicheskaja razrabotka. [Work on transformations of musical monophonic thematic elements at the optional lessons of music composition at music school and music college: Methodological manual] / Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2002. 59 p.

4. *Fuksman M.* Tematicheskoe rodstvo v muzykal'noj forme : dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija [Thematic relationship in musical form: PhD Thesis]. Rostov-on-Don, 2002. 150 p.

5. *Moreas J.* Le Symbolisme. URL: http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm.

ЗАДАЧИ, СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМЫ РАБОТЫ С ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ-СТАЖЁРАМИ В КЛАССЕ КОМПОЗИЦИИ

В статье рассматриваются задачи, решаемые в совместной работе русского педагога-композитора с иностранными студентами-стажёрами, содержание и форма такой работы. Особенное положение иностранного (шотландского) студента на кратковременной стажировке связано с различными обстоятельствами. Среди них – различие шотландской и русской традиций в педагогической коммуникации; слабое владение студентов русским языком; поверхностные представления иностранцев о русской культуре (в том числе музыкальной), русской ментальности; заметное расхождение в уровне музыкально-теоретической подготовки шотландских и русских студентов; различие студентов двух стран в базовых эстетико-стилистических ценностях и предпочтениях. Определяется цель стажировки – общее знакомство с русской культурой и ментальностью. В связи с поставленной целью решаются задачи. Среди них – совершенствование системы музыкально-профессиональных знаний, умений, навыков студента; интеграция иностранных студентов в российскую систему образования; расширение и углубление осознания студентом себя как личности и творца; обогащение репертуара тактик и стратегий, применяемых для создания музыкального текста. Для решения поставленных задач используются три содержательных направления в педагогической деятельности. Это музыкально-тематическая организация произведения; работа с поэтическим русским текстом; освоение способов, которыми процесс работы над текстом произведения фиксируется графически. Каждому из этих направлений соответствуют определённые формы работы, которые описаны в статье на примерах работы студентов и педагога над написанием романсов на русские стихи. Делается вывод о продуктивности использования предложенных содержательных подходов, форм работы для введения иностранного студента в мир русской культуры.

Ключевые слова: содержание и формы работы, студент-композитор, поэтический текст, семантическая организация, музыкальный тематизм, графическое воплощение.

PROBLEMS, CONTENT AND FORMS OF WORK WITH FOREIGN STUDENTS-TRAINEES IN THE CLASS OF MUSIC COMPOSITION

The article deals with the problems solved in the joint work of the Russian teacher-composer with foreign students-trainees, the content and form of such work. The special situation of a foreign (Scottish) student on short-term training is due to various circumstances. Among them is the difference between the Scottish and Russian traditions in pedagogical communication; poor students` command of Russian language; superficial conceptions of foreigners about Russian culture (including musical culture), Russian mentality; a noticeable discrepancy in the level of musical and theoretical training of Scottish and Russian students; the difference between the students of the two countries in basic aesthetic-stylistic values and preferences. The goal of the internship is determined as a general acquaintance with Russian culture and mentality. In connection with the goal, tasks are being accomplished. Among them - improving the system of musical and professional knowledge, competences, skills of the student; integration of foreign students into the Russian education system; expansion and deepening of the student's consciousness of himself as a person and creator; enriching the repertoire of tactics and strategies used to create a musical text. To solve these problems, three meaningful directions in pedagogical activity are used. They are the musical and thematic organization of the opus; work with poetic Russian text; mastering the ways in for process of working on the text of the work to be embodied graphically. Each of these areas corresponds to certain forms of work, which are described in the article by the examples of the work of students and the teacher on writing romances for Russian verses. The conclusion is made about the effectiveness of using the proposed content approaches, forms of work for the introduction of a foreign student into the world of Russian culture.

Keywords: content and forms of work, student-composer, poetic text, semantic organization, musical thematic sphere, graphic embodiment.

Фуксман Михаил Адольфович
кандидат искусствоведения, доцент
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: mfuchsmann@mail.ru

Mikhail A. Fuksman
PhD in Musicology
Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: mfuchsmann@mail.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 150 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 нём 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) краткую информацию 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 даётся в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой трансли-

терации 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 сопроводительных 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.