ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2022’2 (47)

В НОМЕРЕ:

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Цена свободная

Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООГО «Российский фонд культуры»

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 № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор –
Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент
Ответственный секретарь, технический редактор –
Гончарова Алена Юрьевна
Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент
Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент
Переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Росиия)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Смагина, д-р иск.,доц (Россия)
С. И. Хватова, д-р иск., доц (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка А. Ю. Гончарова

Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 24.06.2022. Дата выхода 30.06.2022.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П., г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

Все архивные комплекты «Южно-Российского музыкального альманаха» также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2022’2 (47)

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 № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Art), Professor
Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)
Technical Editor – Alena Goncharova
Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)
Editor and Translator – Natalya Duda, Ph. D. (Art)
Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Vera Demina (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Svetlana Khvatova (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)
Dr. Elena Polotskaya (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Elena Smagina (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by A. Goncharova

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:

IN ALLIANCE WITH THE WORD

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC EDUCATION

ASPECTS OF THE HISTORY OF RUSSIAN CULTURE

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS’ CREATIVITY

PERFORMING ART

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

Цукер А. М. Игорь Стравинский в свете пушкинской традиции 5
Tsuker A. Igor Stravinsky in the light of Pushkin's tradition

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Михайлова О. С. Концепция библейского историзма в опере «Всемирный потоп» Г. Доницетти 14
Mikhaylova O. The concept of biblical historicism in the opera «The Great Flood» by G. Donizetti

Серов Ю. Э. Музыкально-сценический триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного симфонизма 1960-х годов (статья 2) 22
Serov Yu. Musical triptych for stage by B. Tishchenko based on the tales by K. Chukovsky in the context of development of the Soviet symphonic music in the 1960s (Part 2)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Сюй Яньпин. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая 31
Xu Yanping. The influence of western missionaries on the advancement of European choral culture in China

АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF THE HISTORY OF RUSSIAN CULTURE

Рудиченко Т. С. Формирование городской культуры в свете политики Российского государства 38
Rudichenko T. Development of urban culture in the light of Russian State politics

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Слободчикова А. Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века 44
Slobodchikova A. Modern rock music and the 20th century music avant-garde

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Демина В. Н., Кисеева Е. В. Специфика организации звукового пространства в проектах П. Юига 50
Demina V., Kiseeva E. Specifics of sound space organization in P. Huyghe's projects

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ
ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна 56
Krylova A. Paradoxes and enigmas of metamodern

Пигулевский В. О. Сказка Льюиса Кэрролла в контексте модерна и постмодерна.....63
Pigulevskiy V. Lewis Carroll's fairy tale in the context of modern and postmodern

Лаврова С. В. Структура чувства и четвероякий объект в музыке метамодерна: осцилляции невидимого и неслышимого.....69
Lavrova S. The structure of feeling and fourfold object in metamodern music: oscillations of the invisible and inaudible

Мироненко Е. С. Рождение нового композиторского имени в контексте постмодерна – метамодерна: Михаил Ротарь из Республики Молдова.....76
Mironenko E. The birth of a new composer in the context of postmodernism – metamodernism: Mikhail Rotar from the Republic of Moldova

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Тараева Г. Р. Отечественная музыкальная наука в диссертационном пространстве.....86
Taraeva G. Russian musicology in the dissertation space

Немцова-Амбарян С. Н. Представление текста и его генезиса в эдиционной практике: о перспективах цифрового музыковедения.....95
Nemtsova-Ambaryan S. Representation of a text and its genesis in editional practice: on the prospects of digital musicology

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

Налбандян М. С., Хватова С. И. Музыкальный юмор в вокальном цикле Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного.....103
Nalbandyan M., Khvatova S. Musical humor in D. Shostakovich's vocal cycle "Satires" on the poems by Sasha Chernyj

Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй.....110
Huang Shuai. Chinese traditional wind instruments in the context of European academic genres: composers Yang Qing and Zhu Shizhui

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Леонов В. А., Карпова Н. К. Е. К. Мравина: драматическая судьба (ростовские штрихи к портрету).....122
Leonov V., Karpova N. E. Mravina: dramatic fate (Rostov features to the portrait)

Шарма Е. Ю. Ученики Ф. Ламперти в России: Гортензия Сюннерберг.....129
Sharma E. F. Lamperti's learners in Russia: Hortensia Syunnerberg

Ядловская Л. Н. Басни И. Крылова в камерно-вокальном и хоровом творчестве А. Гречанинова.....138
Yadlovskaya L. Fables by I. Krylov in A. Grechaninov's chamber vocal and choral work

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

УДК 78.071.1+7.01 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05

А. М. ЦУКЕР
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ В СВЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Известно широко бытующее и в целом справедливое мнение об Игоре Стравинском как о композиторе, многократно менявшем свои стилевые ориентиры, причем не только в масштабах больших временных отрезков (русский период, неоклассический, додекафонный), но и в хронологически близких сочинениях. Вместе с тем, стилевые метаморфозы композитора не исключают наличия общих черт, проявляющихся на разных уровнях творческого наследия Мастера. Автор статьи подчеркивает, что таковые следует видеть, прежде всего, в личностных, индивидуальных качествах И. Стравинского как человека и творца, в устойчивости его натуры, этики, мироощущения и в факторах, их формирующих. Среди этих факторов одним из приоритетных является пушкинская традиция. В настоящей статье раскрывается внутренняя сущность самого этого понятия. Одним из основополагающих проявлений традиции, связывающей А. Пушкина и И. Стравинского, является их универсализм. Поэта и композитора объединяет огромный историко-культурный диапазон претворяемых ими моделей (от Античности до XX века), смелое экспериментирование, выявляющее их неисчерпанные выразительные возможности и в то же время меняющее их до неузнаваемости. Универсализм двух художников состоит и в постоянном сопряжении в их творчестве высокого и низкого, сложного и простого, философски-отвлеченного и житейски-обыденного. Подобные контрасты нередко порождают яркие иронически-гротесковые эффекты. Ирония является еще одним качеством, приближающим творчество И. Стравинского к традиции А. Пушкина: ни литературный стиль поэта, ни творческий почерк композитора невозможно представить без этого стилеобразующего для них качества. Мощной художественной традицией стала для И. Стравинского и гармоничность пушкинского стиля, стремление к уравновешенности, упорядоченности, высшей стройности. Новаторская смелость музыкального гения XX века, благодаря которой нарушались любые каноны, по-пушкински сочеталась с организующе-рационалистическим началом, конструктивностью и совершенной дисциплиной.

Ключевые слова: пушкинская традиция, стиль, универсализм, ирония, антиромантизм, неоклассицизм, гармоничность, рационализм.

Для цитирования: Цукер А. М. Игорь Стравинский в свете пушкинской традиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05

A. TSUKER
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

IGOR STRAVINSKY IN THE LIGHT OF PUSHKIN'S TRADITION

It is widely known that Stravinsky embraced multiple compositional styles, changing them not only on a scale of large time periods (a Russian period, a neoclassical period, a serial period), but in the chronologically close compositions. At the same time composer's stylistic metamorphoses does not exclude presence of common features that manifest on the different levels. Author emphasizes that they should be seen, first of all, in composer's personal, individual features as a human and an artist, in the resilience of his nature, his ethics, life outlook and facts that shaped them. Among those factors one of the prior ones is Pushkin's tradition. The article reveals the essence of this notion. One of the fundamental features that connect Pushkin and Stravinsky is their universalism. Poet and composer are united by the large historical and cultural

spectrum of the models they use – from antiquity to the 20th century, – brave experimentation that reveals their endless creativity that at the same time modifies them beyond all recognition. Universalism of the two artists lies in the constant connection of high and low, complex and simple, philosophically abstract and ordinary. Such contrasts often create bright ironically grotesque effects. Irony is one of the qualities that brings Stravinsky closer to Pushkin's tradition: neither literature style of a poet, nor the creative style of a composer cam be imagined without this quality. Harmony of Pushkin's style, pursuit of a balance, structure and order became a powerful artistic tradition for Stravinsky. Innovative courage of musical genious of 20th century, breaking all the canons, was combined, Pushkin-like, with the organizational rational root, constructiveness and perfect discipline.

Keywords: Pushkin's tradition, style, universalism, irony, anti-romanticism, harmony, neoclassicism, rationalism.

For citation: Tsuker A. Igor Stravinsky in the light of Pushkin's tradition // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 5-13.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_05

В обширной литературе об Игоре Стравинском лейтмотивом проходит мысль о внезапных и причудливых стилевых метаморфозах музыканта. С этой мысли начинает свою монографию «Игорь Стравинский» Б. Ярустовский, приводя определения, которыми «награждали» композитора: «Человек тысяча и одного стиля», «Музыкальный Протей», «Композитор-хамелеон» и др. [1, с. 11]. Действительно, весь творческий путь Мастера – это цепь неожиданных переключений с одного стиля на другой, с одной творческой задачи на другую, подчас прямо противоположную. Причем эти резкие повороты, демонстрирующие артистизм и радость перевоплощения, наблюдаются не только в масштабах больших временны*х* отрезков долгого жизненного пути композитора (русский период, неоклассический, додекафонный), но и в хронологически близких сочинениях, выходящих практически одновременно из-под его пера, и при этом стилистически крайне непохожих друг на друга. Так, вслед за импрессионистически-корсаковской «Жар-птицей» появляется замешанный на современном городском фольклоре, на музыке улицы балет «Петрушка», а вскоре после него – погружающая в глубокую архаику «Весна священная»; за «Пульчинеллой», в которой композитор обратился к наследию Дж. Перголези и в которой обозначен поворот к неоклассицизму, рождается стилизующая русский бытовой романс гротесковая «Мавра»; за балетом-аллегорией на музыку П. Чайковского «Поцелуй феи» возникает пронизанная духом готики, воссоздающая стилистику григорианского хорала и православных песнопений Симфония псалмов. И перечисление таких контрастов можно продолжить.

Вместе с тем, подобный калейдоскоп не исключает наличия общих черт, присущих композиторскому творчеству в целом, проявляющихся на разных его уровнях и придающих ему определенное стилевое единство. Это не раз отмечали отечественные музыковеды, обращавшиеся к исследованию музыки И. Стравинского. Так, еще в 30-е годы прошлого столетия А. Альшванг высказывал соображения, касающиеся указанной проблемы. Исследователь обнаруживал общие приметы стиля композитора и, в частности, единые принципы «пользования готовыми, уже созданными формами музыкального языка», относящимися как к фольклору, так и к музыке исторического прошлого (то есть проявлявшиеся как в русский, так и в неоклассический периоды) [2, с. 96]. Десятилетия спустя, в упоминавшейся выше монографии, первое издание которой вышло в 1963 году, Б. Ярустовский писал: «При всех своих творческих метаморфозах Стравинский все же всегда сохраняет те или иные черты своей индивидуальности: даже в сериальных его произведениях последней поры нетрудно обнаружить приметы присущей ему музыкальной манеры» [1, с. 12]. Главной из таких примет автор называет проступающий на протяжении всего творческого пути Мастера русский национальный элемент. Идею единства стиля композитора уже в наши дни развивает, расширяя спектр ее действия, С. Савенко: «К какому произведению Стравинского мы бы ни обратились, везде эмпирически ясна принадлежность музыки именно этому автору – индивидуальность Стравинского всегда угадывается безошибочно. И речь идет не просто об отдельных технических приемах... Речь идет о подлинном стилистическом единстве, которое не только пронизывает все элементы музыкального языка, но сказывается в самом отношении к материалу, в общности эстетических задач, в характере музыкальной образности, наконец, в единстве художественного метода» [3]. Важнейший поворот проблеме дает М. Друскин, когда

пишет в своей книге о Стравинском: «Не думаю, что на протяжении 60-летнего служения Музыке, а он истово служил ей! – личность его подвергалась столь же значительным изменениям, как изменялись его стилистические манеры» [4, с. 14]. В этом просто изложенном тезисе заключена глубокая мысль: общее у многоликого Стравинского следует видеть не столько в манере письма, в языковых средствах или композиторской технике, не в темах и образах – все они были подвержены непрерывному обновлению, – сколько в личности Мастера, в устойчивости его натуры, этики, мироощущения, в принципиальной верности своим человеческим и художническим установкам и ценностям. И если помнить известную формулу: «Стиль – это человек», – то именно в этой сфере нужно искать основу стилевого единства композитора – в его личностных, индивидуальных качествах как человека и творца, а также в факторах, формирующих данные качества.

Среди упомянутых факторов одним из приоритетных является традиция. Как известно, своеобразие любого крупного художника состоит не только в том новом, что привносит он своим творчеством, но и в тех традициях, которые избирает. Выбором Стравинского, оказавшим влияние на его человеческую и художническую индивидуальность, «сцементировавшим» его такие разные творческие искания, стал Пушкин. Подчеркнем при этом, что под традицией поэта, в отличие от, скажем, влияния, мы понимаем коренные, сущностные, лежащие в самой природе пушкинского гения, в характере его мировидения тенденции, уходящие в глубины личности поэта, в глубины его художественного метода, но зачастую не имеющие каких-либо видимых проявлений и менее всего предполагающие «похожесть» тех или иных приемов или наличие отдельных образно-структурных совпадений.

Конечно, мы хорошо помним о бесчисленном количестве примеров прямого обращения отечественных композиторов к пушкинским произведениям разных жанров: стихотворениям, поэмам, повестям, сказкам, роману в стихах, драматическим произведениям. Практически все развитие русской музыки, в особенности оперной, проходило под мощным «облучением» творчества А. Пушкина – творчества, с которым связано рождение оперных шедевров М. Глинки и А. Даргомыжского, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и С. Рахманинова. Силой гениального таланта автора, художественного совершенства, реформаторской новизны сочинения Пушкина стали толчком, мощным импульсом к созданию композиторами опер нового типа, новых жанровых разновидностей, каких не знал до этого русский, а в лучших проявлениях и мировой музыкальный театр, инициировали многие их драматургические, стилевые поиски и эксперименты[1].

Отношение Стравинского к Пушкину было иного рода. Композитор редко, точнее только дважды, напрямую обращался к произведениям поэта. Первое сочинение Стравинского на пушкинский сюжет (одно из самых ранних, второй опус, с которого начался творческий путь композитора, что показательно) – вокальная сюита «Фавн и пастушка» для меццо-сопрано и оркестра. Второе, комическая опера «Мавра», – прощальное обращение к русской теме, сочинение, не просто находящееся между двумя периодами, русским и неоклассическим, но по-своему стилистически связавшее их (и это не менее показательно).

Обратимся к двум упомянутым сочинениям Стравинского. Сначала о сюите «Фавн и пастушка», для которой начинающий композитор в качестве литературной основы избрал поэму семнадцатилетнего лицеиста Пушкина. Что привлекло Стравинского в юношеских стихах поэта? Никаких свидетельств, дающих ответ на поставленный вопрос, нет, но некоторые предположения высказать можно. Думается, композитор увидел в поэме те пробивающиеся ростки будущего, что привлекали его с раннего периода, а затем на протяжении всего последующего пути сложились в важнейшую тенденцию всего творчества. Известно, что поэма написана в стиле французского поэта Эвариста Парни, высоко ценимого Пушкиным, который создал множество его переводов и подражаний. В то же время данное произведение представляет собой образец антологической поэзии, стилизующей античную мифологию и отмеченной ее неотъемлемым качеством – воплощением идеальной красоты и гармонии. Пушкин и в дальнейшем свободно переносил в свои сочинения и адаптировал сюжеты, образы, стилистические приемы и просто отдельные фрагменты из произведений других авторов – великих и малоизвестных. Эти заимствования, аллюзии, реминисценции становились для поэта объектом веселого обыгрывания или лирико-философского осмысления. Автор открыто давал своим сочинениям названия или подзаголовки, указывающие на источник заимствования: «Из Анакреона», «Из А. Шенье», «Из Вильсоновой трагедии...», «Сцены из Фауста», «Сцены из рыцарских времен», «Подражание Байрону», «Подражание Корану», «Подражание итальянскому»... Количество таких источников, инициировавших пушкинское вдохновение, трудно перечислить: это античная литература и французская поэзия, романы

В. Скотта и трагедии У. Шекспира, произведения Э. Т. А. Гофмана и Ф. Шиллера, И. В. Гете и А. Мюссе... При этом следует иметь в виду, что даже там, где А. Пушкин определял свои сочинения как «подражания», подражателем поэт, разумеется, не был. Перенимая или стилизуя чужие содержательные мотивы или стихотворные формы, литературный гений преобразовывал их, делал предметом своего сугубо авторского отношения, выстраивал на их основе индивидуальное художественное целое. Выдающийся ученый, один из основоположников советского пушкиноведения Виктор Виноградов, анализируя пушкинскую работу над смешением и комбинированием чужих стилей, в своем фундаментальном труде «Стиль Пушкина» с восхищением писал о «гениальной способности этого поэта виртуозно пользоваться самыми разнообразными стилями для своих собственных художественных целей» [7, с. 485].

Думается, этой способностью не мог не восхититься и Стравинский. И пушкинская виртуозность в игре со стилями, и артистизм в воссоздании духа античности должны были стать необыкновенно притягательными для будущего автора «Царя Эдипа», «Аполлона Мусагета», «Орфея». Подобная стилевая игра в сочинениях композитора, огромный исторический диапазон претворяемых им моделей – от Античности до XX века, – смелое экспериментирование с разнообразным «чужим» материалом, выявляющее его неисчерпанные выразительные возможности и в то же время меняющее его до неузнаваемости, – все это составляло неотъемлемое качество творческого почерка Стравинского, едва ли не сердцевину его художественного метода, который к тому же выполнял роль, объединяющую разные периоды и стили композитора.

Казалось бы, отъезд из России резко разделил творчество Стравинского на русское и западноевропейское, что подкреплялось его поворотом к неоклассицизму, воссозданием моделей музыки европейского возрождения, барокко, венского классицизма. Однако в реальности жесткой демаркационной линии здесь не было. Сколь бы ни были различны избираемые Стравинским стилевые модели, будь местом их происхождения Россия, Западная Европа или Америка, формы работы с таковыми были, по сути, едины. Композитор использовал данные модели абсолютно индивидуально, подчиняя своим творческим установкам, не только широко «цитируя» их, но и свободно трансформируя, переосмысливая, помещая в новое, не свойственное им окружение. На этой основе возникали яркие игровые эффекты, в равной мере присущие как русскому, так и неоклассическому периодам творчества Стравинского, когда в недрах рождались произведения, стилистически далекие, внешне совершенно непохожие и в то же время во многом эстетически близкие. Невидимые, но прочные связующие нити протягивались между «Петрушкой» и «Пульчинеллой», «Весной священной» и Симфонией псалмов.

Близость поэта и композитора в практике стилевого моделирования, естественно, не исключает существенных отличий: и принадлежность к разным видам художественного творчества, и историческая дистанция длиной в столетие. Тем не менее, аналогии являются вовсе не надуманными, но обусловленными глубокими личностными мотивами, которые сближают двух великих художников. Композитор сам признавался в «беспредельном преклонении перед Пушкиным и нашей общей любви к великому поэту, чей гений во всем разнообразии и *универсальности* не только был нам бесконечно дорог и мил, но и воплощал для нас целую программу...» (курсив мой. – А. Ц.) [8, с. 153]. Думается, основой этой «программы» и стала отмеченная Стравинским *универсальность*.

Идея пушкинского универсализма постоянно звучит и в литературоведческих, и в философских работах. Читаем у З. Хайнади: «Характерный для человека Ренессанса универсализм у Пушкина заключается... в тяготении к поэтическому цельному и всечеловеческому творчеству, с помощью которого он стремится постигнуть смысл человеческого бытия» [9]. Близкую мысль высказывал Н. Бердяев: «Наиболее изумительной чертой Пушкина, определившей характер века, был его универсализм, его всемирная отзывчивость... Пушкин, единственный русский писатель ренессансного типа, свидетельствует о том, как всякий народ значительной судьбы есть целый космос и потенциально заключает в себе все» [10, с. 54–55].

Разумеется, видимым проявлением пушкинского универсализма было прежде всего творчество литературного гения, охватившее основные жанры и художественные формы мировой поэзии и прозы. Для своих произведений Пушкин «переплавлял» темы и образы, чутко передавая их многонациональный колорит, при этом воспринимая с равной глубиной проникновения, с равной сопричастностью культуру своего и чужих народов, культуру современной и минувших эпох. Но только художественной сферой вопрос здесь не исчерпывается: это результат, следствие, а первопричина состоит в универсализме самой личности поэта, его внутреннего духовного мира, в безграничности представлений гения о жизни, в энциклопедичности его познаний, которые не ограничивались

только литературой и искусством. Многочисленные воспоминания современников, материалы и документы свидетельствуют, что в поле зрения Пушкина находились самые разные области науки и человеческой деятельности. Поэт увлекался философией, эстетикой, историей, разбирался в вопросах политической экономии, международной жизни, в его обширнейшей библиотеке рядом с трудами по лингвистике, этнографии стояли работы по естественным наукам, геометрии, механике, и все они были в активном пользовании.

Если вышесказанное можно включить в понятие «традиция», то Стравинский был ее бесспорным продолжателем. Отмечаемый всеми исследователями универсализм личности и творчества композитора складывался фактически близким к пушкинскому путем. «Без преувеличения можно утверждать, – пишет М. Друскин, – что ни один зарубежный композитор XX века не был на уровне знаний своего времени в той мере, в какой был Стравинский. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства – все находилось в поле его зрения; проявляя редкую осведомленность, он во всем хотел разобраться как специалист, имеющий свой взгляд на затронутый вопрос, свое отношение к трактуемому предмету. Стравинский – неистовый читатель – с книгой не расставался до самого преклонного возраста. (Его библиотека в Лос-Анджелесе насчитывала около десяти тысяч томов.)» [4, с. 12]. О *художественной* эрудиции композитора, о его «всезнании» в данной области говорить уже не приходится, подтверждением чему является его творчество, в котором Мастер и переработал тысячелетнюю историю искусства.

Однако при сравнении Стравинского с великим предшественником возникает еще одна небезынтересная аналогия: оба они были великими тружениками, о чем красноречивее всего свидетельствуют масштабы их художественного наследия. Трудно даже представить себе интенсивность и напряженность творческого труда поэта и композитора. Сравнивая себя с А. Шенбергом, Стравинский так в третьем лице описывал свой рабочий процесс: «Сочиняет ежедневно, регулярно, наподобие человека со служебным временем» [11, с. 110]. И по-видимому, это было еще «мягко сказано». Есть сведения, что композитор трудился по десять часов в сутки.

При этом и Пушкин, и Стравинский отнюдь не были затворниками. Признанные великими и модными уже при жизни, оба часто бывали, как говорится, «на людях». Пушкин успевал вести легкомысленно-бурную светскую жизнь. Сальериевская характеристика Моцарта в одноименной «Маленькой трагедии» («безумец, гуляка праздный») или слова Барона об Альбере в «Скупом рыцаре» («расточитель молодой, развратников разгульных собеседник») вполне приложимы к самому автору цитированных строк. И когда Пушкин устами Сальери говорил о Моцарте: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя», – поэт смело мог обращать эту реплику и в свой адрес. Стравинский также не был нелюдим: постоянно вращался в суетной богемной среде, посещал великосветские петербургские и парижские салоны, будучи человеком крайне общительным, давал бесконечные интервью, признавался, что всю свою жизнь был заядлым игроком. Кстати, последнее качество тоже сближало композитора с Пушкиным, который, по воспоминаниям современников, мог проиграть в карты даже собственные рукописи.

Почему мы заостряем внимание на вышесказанном? Во-первых, хочется напомнить, что и это увлечение оказывалось для художников источником творческого вдохновения, что выразилось у Пушкина в создании повести «Пиковая дама», а у Стравинского в написании балета в трех сдачах «Игра в карты». Каждый из гениев был «человеком играющим», причем в самом широком смысле. Во-вторых (и это главное), такое внутренне противоречивое сочетание, казалось бы, мало совместимых качеств являлось еще одним проявлением универсализма и поэта, и композитора. Данное сочетание естественным образом проецировалось на творчество гениев, порождая постоянное сопряжение высокого и низкого, сложного и простого, аристократически утонченного и простонародного, философски-отвлеченного и житейски-обыденного.

Снова вспоминается пушкинский Моцарт (поэт определенно придал этому образу «автопортретные» черты), который в ответ на восторженное восклицание Сальери: «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь…», – тут же «приземляет» пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «…Ба! право? может быть… Но божество мое проголодалось». Возвышенное и земное моментально сжимаются в один неразрывный узел. Такой Моцарт (и Пушкин вместе с ним) мог одновременно писать непревзойденные шедевры и потешаться над собственным сочинением в фальшивом исполнении слепого скрипача. Установка поэта на объединение высокого и низкого стилей была для его современников принципиально новой и необычной. О вечных мировых вопросах, сложнейших проблемах человеческого бытия Пушкин мог говорить просто и понятно, без претензий на многозначительность. Глубокие философские смыслы оказывались рядом

с обыденными житейскими сентенциями, нередко высказанными с изрядной долей юмора.

У Стравинского подобного рода контрасты достигаются сочетанием высокой художест венности, изощренности композиторского письма, базирующейся на богатейших традициях мирового академического искусства, и музыки быта, повседневности, «низких», обиходных жанров. Таковых в сочинениях Мастера великое множество: русские плясовые, галопы, марши, польки, вальсы, фокстроты, танго, регтаймы, городские романсы, причем использованные необлагороженными, без какой-либо поэтизации, напротив – нарочито прозаически, приземленно-буднично. Более того, данная прозаичность в претворении часто утрирована, природная банальность подчеркнута, а нередко пародирована, что рождает яркие *иронически-гротесковые* эффекты.

Об иронии Пушкина и Стравинского нужно сказать отдельно, так как ни литературный стиль поэта, ни творческий почерк композитора невозможно представить без этого стилеобразующего качества. Ирония, явная или скрытая, пронизывает произведения данных авторов независимо от их жанрового профиля: у Пушкина проявляется в поэмах и повестях, в лирике и сказках, в драматических произведениях и романе в стихах «Евгений Онегин»[2]; у Стравинского ярче всего в музыкально-театральных произведениях, начиная с раннего балета «Петрушка» и заканчивая последним музыкальным представлением композитора «Потоп», но также действует в вокальных, инструментальных сочинениях. Объекты иронического освещения могут быть самые разные: конкретные характеры и обобщенные образы, драматические коллизии и сценические положения, определенные стили и бытующие жанры, литературные или музыкальные штампы и шаблонные сюжеты.

Различны и функции иронии в художественной ткани произведений. Ирония может создавать игровые моменты, быть средством театрализации, привносить новые смыслы или подтексты, рождать эффект дистанцирования, «взгляда со стороны». Укажем еще на один характерный и для поэта, и для композитора мотив появления «иронической тональности», который требует определенных комментариев.

Известно, что от «Цыган» к «Евгению Онегину» А. Пушкин прошел большой путь по преодолению крайностей романтизма. Поэта все меньше увлекал «байронизм» с его страстями и мечтаниями, унынием и меланхолией. В своем шуточном публицистическом эссе «Путешествие В. Л. П.» поэт писал: «Я бы отдал все, что было писано у нас в подражание лорду Байрону, за следующие незадумчивые и невосторженные стихи, в которых поэт заставляет героя своего восклицать друзьям:

Друзья! Сестрицы! я в Париже!
Я начал жить, а не дышать!
Садитесь вы друг к другу ближе
Мой маленький журнал читать».

И добавляет: «Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме страстной или выспренной» [14, с. 239]. По мере того как Пушкин отходил от характерных рудиментов романтизма, все большее место в его сочинениях занимала ирония, снижавшая романтический градус повествования, переводившая таковой в плоскость озорства, острословия, мистификации. Например, в сказочном сюжете «Руслана и Людмилы» практически все персонажи, включая титульных, обрисованы с оттенком иронии – то доброй, то саркастичной. Иронически воссозданы характеры, привычки и обычаи, царящие в семействе Лариных в «Евгении Онегине». Почти все герои романа, за исключением Татьяны, являются объектом насмешливого взгляда поэта. Здесь «достается» и самому романтизму в лице Ленского, стихи которого «полны любовной чепухи». «Цитируя» унылое предсмертное послание героя «Куда, куда вы удалились...», Пушкин комментирует:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?)

Заметим: русские композиторы-классики, от Глинки до Чайковского, претворявшие в своих операх сочинения поэта, полностью лишали их отмеченного налета иронии, романтизировали пушкинских героев. Пожалуй, только Римский-Корсаков в «Золотом петушке» не пожалел иронических красок для характеристики царя Додона и Шемаханской царицы. Тот же путь избрал Стравинский – и это понятно: эстетика и творчество Мастера имели ярко выраженный антиромантический характер. Композитора можно было бы назвать самым последовательным антиромантиком XX века, который отвергал главные постулаты романтизма: гипертрофию чувств, индивидуализм, открытость эмоций. Даже когда Стравинский обращался к абсолютно романтическому сюжету, как в балете «Петрушка», предполагавшему погружение в психологический мир одинокого героя-куклы и раскрытие его душевных страданий, композитор решал поставленные задачи отнюдь не в романтическом ключе. На первый план и здесь выдвигалось игровое, иронически-гротесковое

начало, а чувства обретали условно-отстраненный, «нарисованный» характер.

В этой связи вспомним второе сочинение И. Стравинского на пушкинский сюжет – оперу «Мавра». Показательно, что из богатого и разнообразного наследия поэта композитор выбрал именно «Домик в Коломне», от начала до конца выдержанный в иронических тонах. Правда, объект насмешки в поэме и опере разный. «Адресатом» иронических стрел «Домика в Коломне» стали литературные критики, упрекавшие поэта в мелкотемье и требовавшие от него непременной глубины и серьезности. Словно в пику А. Пушкин создал эту маленькую поэму с шуточным, почти анекдотическим сюжетом, частыми отступлениями, не имеющими к сюжету никакого отношения, пространными рассуждениями о рифмах, стихотворных размерах, трудностях выбранной строфической формы и с завершающей, не лишенной издевки шуточной моралью-резюме:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

У Стравинского «Мавра» – ядовито-саркастичное изображение современного мещанства, и предметом насмешки оказываются все герои: Параша, ее престарелая Мать, местный герой-любовник Гусар. Радикально изменив сюжетную канву и облик действующих лиц, композитор (естественно при участии либреттиста Б. Кохно) еще больше заострил и усилил пародийно-гротесковое начало, которое проявилось не только в сюжетно-образной сфере, но и на разных уровнях работы с собственно музыкальным материалом: в обращении к банальным бытовым жанрам, в «буффонном» обыгрывании таковых, в аллюзиях, квазицитировании фрагментов из известных опер (например, из первой картины «Евгения Онегина») и при этом в их деформации, искажениях, доведенных до степени парадоксального.

Ирония у Пушкина имела еще одно назначение, которое можно назвать гармонизующим, рационально-уравновешивающим, когда после бурных потрясений, катастроф, должных произвести на слушателя демоническое, устрашающее впечатление, поэт снимал драматизм улыбкой, легким юмором, ироническим отстранением. Как только чувства лирических героев приближались к некоему апогею, начинали грозить чрезмерностью и эмоциональным прорывом, поэт разряжал напряжение неожиданным поэтическим «кадансом» откровенно юмористического свойства. Вспомним в «Евгении Онегине»:

Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей;
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени.
И, как огнем обожжена,
Остановилася она.
Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять, и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

Иногда для восстановления эмоционального равновесия А. Пушкину достаточно было короткой, из двух-трех слов, иронической реплики. Так, в поэме «Руслан и Людмила» безутешная героиня, пребывающая в отчаянии, размышляет:

Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров –
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала – и стала кушать.

Или в «Маленькой трагедии» Моцарт завершает полное драматизма описание своего сочинения легкомысленной, не без юмора концовкой:

Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак ***иль что-нибудь такое...***

Подобное стремление к уравновешенности, упорядоченности было проявлением кристального в своей законченности и гармоничности пушкинского стиля. Поэт пришел к редкому единству безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма. Трудно более точно и емко определить существо данного стиля, чем это сделал сам поэт в часто цитируемой, гениальной в своей афористичности фразе из уже упоминавшейся трагедии «Моцарт и Сальери»: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!». Цитируемые слова представляют собой широкое и универсальное обобщение, а в понятии «стройность» заключены, конечно же, не только формально-конструктивные качества, но прежде всего, следуя вечным истинам, стремление достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину.

Данное кардинально важное для Пушкина стремление, составившее сущность творческого

метода поэта, стало для Стравинского мощной художественной традицией. Новаторски смелое, нарушающее любые каноны искусство музыкального гения XX века заражало своей раскрепощенностью и свободой, по-пушкински сочетающейся с организующе-рационалистическим началом, с той высшей стройностью, о которой мы говорили касательно автора «Евгения Онегина». Более того, именно в контексте такой дисциплинирующей стройности и сама художественная свобода обретала у композитора особую глубину, смысл и диалектичность. В творчестве Стравинского – и чем дальше, тем больше – заявляли о себе конструктивность и железная логика, а в высказываниях композитора все чаще звучали слова «порядок» и «дисциплина». Поэтому так естественен был для Стравинского поворот к неоклассицизму, воссозданию музыкальных форм XVII–XVIII веков, а позже, возможно, и к регламентированности серийной техники. «Дисциплинирующая волю мысль, – пишет М. Друскин, – наложила неповторимый отпечаток на все, в чем проявлял себя Стравинский: на его музыку, на манеру поведения, склад речи, на привычную размеренность распорядка дня и даже – на упорядоченное расположение на письменном столе цветных карандашей, туши, чернил...» [4, с. 19].

По-видимому, было нечто большее, выходившее за рамки творчества, что связывало классика XX века с традицией его великого предшественника. И это большее, лежавшее в природе пушкинского гения, в характере его видения, ощущения мира, не исчерпывалось для Стравинского сугубо художественными импульсами, а резонировало с чертами его личности, отвечало его внутренним человеческим устремлениям.

Собрав все приведенные аналогии, черты общности, моменты связей, мы рискуем создать впечатление об Стравинском как о фактически творческом двойнике А. Пушкина, его альтер эго. Разумеется, это не так. Гениев разделяла историческая дистанция в сто лет, произошедшие «неслыханные перемены», несопоставимые творческие задачи, которые ставило перед творцами их время, разная социокультурная среда, не говоря уже о различиях художнических индивидуальностей, характеров, темпераментов. К тому же трудно соотносить короткую, рано оборвавшуюся жизнь Пушкина с долгим жизненным путем Стравинского, лишь год не дожившего до своего 90-летия. Однако в статье речь идет не о «похожести», а о традиции, связывающей двух великих художников, а традиция не предполагает непременного наличия какого-либо видимого сходства. Чаще случается наоборот. Подлинная преемственность – это диалектический процесс не только притяжения, но и отталкивания, когда художник, воспринявший те или иные эстетические заветы, поднимается над таковыми, переосмысливает, вводит в иную художественную реальность и оказывается в итоге абсолютно непохожим на своего предшественника именно в том, что наследует. И чем значительнее и масштабнее традиция, чем мощнее «наследник», тем сложнее и неисповедимее протекает процесс этого освоения-продолжения-преодоления, поскольку, подчеркнем еще раз, данный процесс затрагивает самые глубинные, сущностные, составляющие основу художественного метода тенденции. Именно так видится нам связь двух русских гениев – Пушкина и Стравинского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об этом см.: [5; 6].

[2] Вопросы иронии в романе «Евгений Онегин» обстоятельно освещены в целом ряде исследований. См.: [7; 12; 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 280 с.
2. *Альшванг А. А.* Идейный путь Стравинского // Советская музыка. 1933. № 5. С. 90–100.
3. *Савенко С. И.* К вопросу о единстве стиля Стравинского. URL: http://opentextnn.ru/music/personalii/stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinstve-stilja-stravinskogo/ (дата обращения: 12.03.2022).
4. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
5. *Цукер А. М.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2015. 280 с.
6. *Цукер А. М.* О симфонизме «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 70–80.
7. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
8. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей музыкальной жизни. Л.: Музгиз, 1963. 267 с.

9. *Хайнади З.* Пушкин – Homo universale // Литература. 2000. № 2. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000201 (дата обращения: 12.03.2022).
10. *Бердяев Н. А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.
11. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
12. *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 2003. 847 с.
13. *Макогоненко Г. П.* Роман Пушкина «Евгений Онегин». М.: Худож. литература, 1963. 146 с.
14. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 6. 590 с.

REFERENCES

1. *Jarustovskij B.* Igor' Stravinskij [Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1982. 280 p.
2. *Al'shvang A.* Idejnyj put' Stravinskogo [The ideological path of Stravinsky]. In: Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1933. No. 5. Pp. 90–100.
3. *Savenko S.* K voprosu o edinstve stilja Stravinskogo [On the question of the unity of Stravinsky's style]. URL: http://opentextnn.ru/music/ personalii/ stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinstve-stilja-stravinskogo/ (date of application: 12.03.2022).
4. *Druskin M.* Igor' Stravinskij. Lichnost', tvorchestvo, vzgljady [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1982. 208 p.
5. *Tsuker A.* Dramaturgija Pushkina v russkoj opernoj klassike [Pushkin's Dramaturgy in Russian Opera Classics]. Moscow: Kompozitor, 2015. 280 p.
6. *Tsuker A.* O simfonizme «Malen'kih tragedij» A. S. Pushkina [On the symphony of "Little Tragedies" by A. S. Pushkin]. In: Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 1. Pp. 70–80.
7. *Vinogradov V.* Stil' Pushkina [Pushkin's style]. Moscow: Goslitizdat, 1941. 620 p.
8. *Stravinskij I.* Hronika moej muzykal'noj zhizni [Chronicle of my musical life]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 267 p.
9. *Hajnadi Z.* Pushkin – Homo universale [Pushkin – Homo universale]. In: Literatura [Literature]. 2000. No. 2. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000201 (date of application: 12.03.2022).
10. *Berdjaev N.* Russkaja ideja [Russian idea]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 318 p.
11. *Stravinskij I.* Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. 414 p.
12. *Lotman Ju.* Pushkin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. «Evgenij Onegin». Kommentarij [Pushkin. Biography of the Writer. Articles and notes. Eugene Onegin. Comments]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2003. 847 p.
13. *Makogonenko G.* Roman Pushkina «Evgenij Onegin» [Pushkin's novel «Eugene Onegin»]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1963. 146 p.
14. *Pushkin A.* Sobranie Sochineniy [Collected Works]: in 10 vol. Moscow: Goslitizdat, 1962. Vol. 6. 590 p.

Цукер Анатолий Моисеевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_14

О. С. МИХАЙЛОВА
Алтайский государственный университет

КОНЦЕПЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО ИСТОРИЗМА В ОПЕРЕ «ВСЕМИРНЫЙ ПОТОП» Г. ДОНИЦЕТТИ

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22-28-00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века»

Статья посвящена специфике воплощения ветхозаветного сюжета в опере «Всемирный потоп» Г. Доницетти. Произведение анализируется сквозь призму концепции библейского историзма. Последняя раскрывает главную смысловую идею Священного повествования, определяющую драматургическую выстроенность оперы на всех уровнях. Отмечается, что данная концепция в целом характерна для итальянского оперного жанра первой половины XIX века. В русле таковой воссозданы ветхозаветные события и в других операх данного периода – «Кире в Вавилоне» и «Моисее» Дж. Россини и «Навуходоносоре» Дж. Верди. Все сюжеты названных произведений объединены идеей исторического перелома, обусловленного конфликтной ситуацией с последующим разрешением. Конфликт, доведенный до уровня «катастрофы», связан с идеей нарушения человечеством Божественных Заповедей и грядущей Карой. Автором статьи исследованы типы источников, использованные Г. Доницетти при работе с либретто оперы «Всемирный потоп», проанализированы концептуальная идея, драматургические составляющие, а также главные образы произведения. Библейское событие, положенное в основу данной оперы, определяется как конфликтное, связанное с накоплением греховной энергии до кульминационного предела. Автор статьи выявляет, что драматургия сочинения выстраивается на конфликтном противостоянии двух сфер: грешной (гибнущий мир во главе с сатрапом Кадмо) и праведной (спасающийся мир в лице Ноя и его семьи). На основе проведенного анализа автор статьи приходит к выводу о наличии в опере двух сценических планов: первый связан с воплощением подлинного библейского события, второй – с его мифологизированным вариантом, в котором тема Божественного наказания раскрыта через судьбы отдельных вымышленных героев.

Ключевые слова: опера, Всемирный потоп, Ной, Г. Доницетти, концепция, библейский историзм, конфликтное событие, либретто, Промысел Божий, предопределение исторического пути.

Для цитирования: Михайлова О. С. Концепция библейского историзма в опере «Всемирный потоп» Г. Доницетти // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 14-21.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_14

O. MIKHAYLOVA
Altai State University

THE CONCEPT OF BIBLICAL HISTORICISM IN THE OPERA «THE GREAT FLOOD» BY G. DONIZETTI

The article is devoted to the study of the specifics of the embodiment of the Old Testament plot in the opera «The Great Flood» by G. Donizetti. The work is analyzed through the prism of the concept of biblical historicism. The latter reveals the main semantic idea of the Sacred Narrative, which determines the dramatic structure of the opera at all levels. It is noted that this concept is generally characteristic of the Italian opera

genre of the first half of the 19th century. The Old Testament events in other operas of this period – «Cyrus in Babylon», «Moses» by G. Rossini and «Nebuchadnezzar» by G. Verdi – are recreated in its course. All the plots of these works are united by the idea of a historical turning point caused by the conflict situation and its subsequent resolution. The conflict, brought to the level of a «catastrophe», is connected with the idea of humanity's violation of Divine Commandments and subsequent Punishment. The author considers the types of sources used by G. Donizetti when working with the libretto of the opera «The Great Flood», analyzes its conceptual idea, dramatic components, as well as the main images of the work. The biblical event underlying this opera is defined as a conflict event associated with the accumulation of sinful energy to its culminating limit. It is revealed that the drama of the opera is built on the conflict confrontation of two spheres – the sinful (the dying world led by Satrap Kadmo) and the righteous (the world being saved in the person of Noah and his family). Based on the analysis done, conclusions are drawn about the presence of two stage plans in the opera. The first is connected with the embodiment of a genuine biblical event, the second with its mythologized version, in which the theme of Divine punishment is revealed through the fate of individual fictional characters.

Keywords: opera, The Great Flood, Noah, Donizetti, concept, biblical historicism, conflict event, libretto, Providence of God, predestination of the historical path.

For citation: Mikhaylova O. The concept of biblical historicism in the opera «The great flood» by G. Donizetti // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 14-21.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_14

Концепция исторического пути человечества, изложенная в Священном Писании, раскрывается через категории «Вечное» и «временное». Божественная Вечность «как некое море сущности, неопределимое и бесконечное, простирающееся за пределы всякого представления о времени и естестве» [1, с. 168] противопоставляется быстротекущей, временной жизни на земле. Изменяемость земного времени проявляется в постоянно меняющемся бытии, строящемся на конфликте «высокого» и «низкого» – вечном выборе между добром и злом. В этих нравственно-этических соотношениях и складывается понятие *библейского историзма* – неизменной концепции Завета Бога с людьми, формирующей земной путь человечества.

Изучая феномен религиозного и, в том числе, библейского историзма, П. Бояринова и О. Хазанов предлагают понимать таковой как «представления людей, принадлежащих к той или иной культурной общности, о прошлом, его связи с настоящим и будущим, включенные в состав их религиозного сознания в целом и определяемые в основных своих параметрах присущей данной общности религиозной системой» [2, с. 15]. Указанное определение очень точно отражает суть анализируемого явления: историческим процессом движет Божья Воля, и каждое свершившееся событие предстает закономерным и обоснованным, имеющим особый сакральный смысл.

Отправной точкой для развития земной истории стало первое преступление человека в Эдемском саду, прервавшее эпический повествовательный тон разворачивающейся картины мира. В жизни первых людей наступил переломный этап: *со-бытие (совместное бытие)* сменило *конфликтное событие*, нарушающее гармонию созданного мира. Грех, повлекший разделение Бога и человека, привел к изменению Божественного жизненного плана бессмертия на трагическую завершенность жизни: с появлением нарушения Божьего Завета «маятник исторического времени (времени Священной истории) впервые качнулся» [3, с. 62]. Именно это событие заложило основу так называемой всемирно-исторической спирали, каждый виток которой связан с поворотными событиями в жизни человечества, возникшими, как отмечено выше, из-за нарушения Божьей Воли. Данные циклы содержат процесс накопления конфликтной энергии (греха) до кульминационного предела, приводящего к «зоне катастрофы» или разрушению прошлого и возникновению нового настоящего. Примерами подобных циклов являются Великий потоп, история Содома и Гоморры, Вавилона, Персидского царства, Египта и др.

Таким образом, в основу библейского повествования заложена концепция *Предопределения исторического пути мира*, раскрывающаяся через идею Промысла Божьего. Двумя основополагающими темами указанной идеи является история создания мира и его спасения. На основе данных проблем складывается краеугольная для всего библейского содержания религиозно-философская концепция, которая становится Альфой и Омегой в воспроизведении исторического пути человечества. Одновременно, как одна из форм воплощения библейского историзма, упомянутая концепция положена в основу

художественных произведений, в той или иной мере отражающих религиозный концепт.

Конфликтные исторические события Библии, составляющие суть ее драматургического пространства, на протяжении столетий стали обширным материалом для художественных замыслов в различных жанрах литературы и искусства. Отдельное место отведено в данном отношении музыке и, в частности, музыкальному театру. Концепция библейского историзма легла в основу многих опер отечественных и западноевропейских композиторов. Особый интерес представляет воплощение таковой в итальянской опере XIX столетия, связанной с именами выдающихся классиков оперного жанра – Г. Доницетти, Дж. Россини и Дж. Верди, чьи ветхозаветные оперные концепции возникли в атмосфере всеобщего духовного подъема, достигшего своей кульминации в Италии в указанный период. Не вдаваясь в причины такой обстановки, коренящейся в сложных социально-политических процессах, отметим неоспоримый факт: выход из кризисной ситуации в стране, на протяжении столетий остававшейся центром христианства, итальянцы искали через вечные истины Священного Писания. Именно поэтому библейские темы красной нитью пронизывали все художественное пространство эпохи. Творчество Г. Доницетти, Дж. Россини и Дж. Верди не явилось исключением: будучи ярко выраженными католиками, с детства знающими Библию, упомянутые композиторы создали множество духовных опусов в самых разных жанрах.

Первая опера Дж. Россини на ветхозаветный сюжет, «Кир в Вавилоне», появилась в 1812 г. Спустя 6 лет, в 1818 г., композитор создал оперу «Моисей в Египте», которая впоследствии неоднократно перерабатывалась автором в новые, расширенные редакции (сначала в 1819 г., затем в 1827 г. под названием «Моисей и фараон, или Переход через Красное море», и в 1829 г. под названием «Моисей»). В 1830 г. к жанру «библейской оперы» обратился Г. Доницетти, написав знаменитый «Всемирный потоп». Кульминацией в развитии данного жанра в Италии первой половины XIX века стала опера «Навуходоносор» Дж. Верди, поставленная в 1841 г.

Появление вышеупомянутых опусов было обусловлено разными личными причинами композиторов. «Кира в Вавилоне» Дж. Россини написал для того, чтобы предстать перед итальянской публикой солидным, состоявшимся маэстро, создающим высокие образцы как комических, так и серьезных оперных произведений. «Моисеем в Египте», которая была заказана неаполитанским импресарио Д. Барбайей для постановки в театре во время Великого поста, композитор решил упрочить свой статус оперного мастера. Однако появление второй и последующих редакций данной оперы уже не было связано с обязательствами заказов: Дж. Россини искал пути углубления ветхозаветной концепции и добавлял в действие новые сцены из Священного Писания[1]. Г. Доницетти взялся за сочинение «Всемирного потопа», чтобы проявить себя «в качестве как создателя драмы, так и автора музыки» [5, p. 57]. В одном из писем к отцу Г. Доницетти указывал, что в этой опере стремится показать подлинное величие духовного содержания, что и отличает данное сочинение от иной музыки: «Если рассчитываете найти в оратории кабалетты, тогда уж лучше и не ходите слушать ее, а если хотите понять, в чем я вижу разницу между музыкой духовной и светской, тогда страдайте, слушайте и освистывайте, если не понравится» [6, с. 88]. Обращение к библейской теме позволило Дж. Верди выйти из личного кризиса, в котором он находился после трагических событий в семье[2].

Несмотря на разность причин, побудивших композиторов к созданию опер, разность их эстетических взглядов и характера дарования, очевидным представляется тот факт, что лучшие их сцены были созданы именно под впечатлением от нетленного содержания Священного Писания. Достаточно вспомнить историю создания знаменитой молитвы Моисея «С твоего усеянного звездами престола»: прочитанные аббатом стихи сразу же после исполнения были положены на музыку. А. Фраккароли так описывает данный факт: Дж. Россини «тут же сел за пианино, поставил на пюпитр листок со стихами, взял несколько аккордов и своим прекраснейшим голосом запел молитву, идущую от самого сердца» [7, с. 176–177]; мелодия молитвы «торжественно возносилась к небесам <…> выходила за пределы всего земного, это был поистине разговор с Богом» [7, с. 177]. Проникновенная мелодия сразу же после премьеры оперы запомнилась итальянской публике и вскоре зазвучала в статусе молитвы всех патриотов Италии. Любопытно, но под впечатлением от этого номера Г. Доницетти написал Молитву Ноя «Великий, Всемогущий Бог» в своей опере «Потоп». По свидетельствам исследователей, финальная сцена перехода через Красное море из «Моисея» также стала прообразом грандиозной финальной сцены в опере Г. Доницетти, воплощающей «счастливое зрелище ковчега, плавающего в потопе» [5, p. 58]. Знаменитый хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» из оперы «Навуходоносор» был написан Дж. Верди сразу же после прочтения стихов. Композитор отмечал: «От них веяло Библией, которую я всегда любил

читать» [8, с. 43]. Данный номер превзошел успех россиниевской молитвы и после премьеры стал вторым национальным гимном Италии.

В контексте сказанного показательным является тот факт, что композиторы стремились акцентировать библейскую идею в своих произведениях, что становится очевидным, с одной стороны, при обращении к жанровым определениям указанных сочинений, которые были даны композиторами. Так, «Кир в Вавилоне» был обозначен как духовная оратория, «Моисей в Египте» и «Всемирный потоп» названы трагико-священными действиями, а «Моисей и Фараон» – священной оперой. С другой стороны, подчеркивание религиозной составляющей проявляется в наличии во всех операх развернутых молитвенных сцен и священных пророчеств, располагающихся на ключевых этапах оперной драматургии. Показательной в данном плане является опера «Навуходоносор» с ее грандиозными хоровыми молитвами и Пророчеством Захарии, занимающим центральное место в драматургии произведения.

Все названные оперы объединяют краеугольные исторические события, связанные с крахом греховного прошлого и наступлением нового жизненного этапа. В центре оперных концепций – та самая «зона катастрофы» с наивысшим уровнем конфликтной энергии. Кратко обозначим эту зону в операх в соответствии с историческими этапами в библейском повествовании. Так, в опере «Всемирный потоп» Г. Доницетти это трагическая гибель погрязшего в грехах человечества, ознаменовавшая разделение мира на допотопный и послепотопный (Бытие 6:5-9:29). События «Моисея» Дж. Россини – египетские казни и Исход – отражают концепцию наказания еврейского народа египетским пленом за утрату монотеистической веры и последующее возрождение его национальной определенности (Исход 7:14-15:19). Кара за предательство веры и поклонение идолам получает воплощение в опере Дж. Верди: иудейский народ был пленен более чем на полвека вавилонским царем Навуходоносором, а главная святыня, Храм Соломона, разрушена (3 Цар. 9:6-9; Иер. 25:5-14; Дан. 4:26-34). «Кир в Вавилоне» Дж. Россини отражает идею наказания Богом Вавилонского царства за нравственное падение и непомерную гордыню царей (Дан. 5:1-31). Вавилон постигает крах от рук персидского царя Кира II Великого, после чего в истории его жителей начинается новый исторический этап, но уже в составе Персидской державы. Этим же событием, к слову, завершается история пленения еврейского народа.

В настоящем исследовании остановимся подробнее на анализе ветхозаветной концепции в опере «Всемирный потоп» Г. Доницетти. На сегодняшний день в таком ракурсе сочинение не исследовано не только в отечественном, но и зарубежном музыкознании.

Приступая к анализу концептуальной идеи данного произведения прежде всего отметим, что в основе сочинения лежит библейское историческое событие. Как и должно в драматургии опер подобного типа, экспозиционно-завязочный этап как бы происходит в прошлом (идея накопления конфликта). Перед нами уже этап развития и «зона катастрофы»: опера открывается сбором на построенный ковчег и завершается его отплытием.

О причинах всемирного наводнения Библия повествует: «И увидел Господь Бог, что велико развращение людей на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. И раскаялся Господь, что создал человека на земле, и восскорбел в сердце своем. И сказал Господь: "Истреблю с лица земли людей, которых Я сотворил; от человека до скотов, и гадов, и птиц небесных истреблю, ибо я раскаялся, что создал их"» (Бытие 6:5-7). О греховной жизни человечества в допотопный период говорит и Иисус Христос: «…ибо как во дни перед потопом ели, пили, женились и выходили замуж до того дня, как вошел Ной в ковчег» (Матф. 24:38). То есть накопление конфликтной энергии было обусловлено неправедной жизнью людей, не почитающих Бога и посвящающих свои дела угождению собственной плоти.

Идея греховности человеческого рода озвучена в опере Ноем в I акте: сначала во 2-й сцене, где Ной называет всех грешников «племенем Каина» [9, p. 1183], а затем и в 3-й сцене («Человек же, что погряз в грехах, заставил раскаяться Того, кто его создал» [9, p. 1186]). Помимо очевидной близости данного текста либретто и указанных выше строк 6 главы Бытия, в словах Ноя содержится отсылка и к содержанию 4 главы, где повествуется об источнике зла на земле, который возник вместе с первым самым страшным преступлением в истории человечества – убийстве Каином брата Авеля. О дальнейшей судьбе проклятого Богом братоубийцы в земле Нод повествует историк Иосиф Флавий: «Порочность все увеличивалась, так как он предавался всякому чувственному удовольствию, хотя бы оно было связно с жестокостями над прочими жившими в его обществе людьми. Свои владения он увеличивал грабежами и насилием, и, приглашая своих сотоварищей к совершению бесстыдств и разбойничанью, он становился руководителем и наставником в разных гнусностях. Изобретением весов и мер он изменил ту простоту нравов, в которой дотоле жили между собою люди, так

как жизнь их, вследствие незнакомства со всем этим, была бесхитростна, и ввел вместо прежней прямоты лукавство и хитрость» [10, с. 11]. Однако, согласно описанию Иосифа Флавия, не только Каин и его потомки погрузились в греховную жизнь. Так же сложилась жизнь потомков Сифа, которые «уклонились от отцовских обычаев в сторону зла, так как перестали питать необходимое благоговение к Богу и относиться справедливо к людям; то рвение к добродетели, которое они выказывали раньше, они заменили теперь вдвое большим злом во всех своих поступках» [10, с. 12]. Таким образом, вместе с Великим потопом завершилась история племен Каина, Сифа и других родов, преступивших Божественные законы. Праведник Ной же стал родоначальником нового человечества в послепотопную эпоху.

Примечательно, что Г. Доницетти очень тщательно обдумывал концепцию произведения и работал при составлении плана либретто не только с библейскими текстами, но и с рядом других источников. Очевидно, что композитор искал способы воплощения, с одной стороны, двух противоборствующих полюсов (праведники – грешники), с другой – типичной для итальянской оперы этого периода лирической драмы в условиях «библейского оперного жанра». Так, композитор отмечал: «Для Потопа <…> я придумал уже немало всего и теперь хочу попробовать себя в составлении плана сочинения и музыки. Я прочел труды Сосси, Кольме, «Любовь ангелов» Мура, «Потоп» – трагедию падре Ригини, и, если найду, прочитаю также поэму на этот же сюжет Бернардини Бальди. Из этих авторов и из кое-каких трагедий, заимствуя и перетасовывая, я и сделал план, который не вызывает возражений поэта. Я сочинил первый акт. Всего будет три»[3] [6, с. 88]. Дорабатывал текст либретто Доменико Джиралдони.

При самом общем взгляде на перечисленные труды можно констатировать, что Г. Доницетти руководствовался двумя типами источников. Первый связан с богословскими работами, раскрывающими содержательную сторону библейской истории. Это работы богослова XVII века Луи-Исаака Лементра де Саси, известного во всем мире благодаря переводу Библии на французский язык, комментариям к текстам Священного Писания в 10 томах и также «Истории Святой Библии с назидательными объяснениями святых отцов для регулирования нравов во всевозможных условиях» (1673). И, конечно, значительную роль сыграли труды французского аббата XVIII столетия Огюстена Кальме, который, помимо перевода священных текстов и комментариев к ним в 26 томах, написал такие выдающиеся работы, как «Исторический, критический, хронологический, географический и буквальный словарь Библии» (1720) и «Священная История Ветхого и Нового Завета и иудеев» (1737). Второй тип источников связан с художественным осмыслением событий Великого потопа и, в частности, с личностными драмами отдельных героев, не получивших отражение в Библии. Г. Доницетти упоминает поэму «Любовь ангелов» (1821) Т. Мура. Также в некоторых исследованиях говорится о том, что композитор использовал и знаменитую пьесу Дж. Байрона «Небо и земля» [11, p. 43].

В упомянутых произведениях, создававшихся независимо друг от друга в один и тот же период, центральной темой выступает любовь ангелов к земным женщинам, которая и послужила причиной Божественного Гнева и последующего наказания Потопом. Такая романтическая интерпретация библейской истории стала возможной из-за вызывающей споры 6-й главы Бытия, в которой рассказывается о браке сыновей Божьих и земных женщин, а также апокрифической книги Еноха (Енох, 2:6-9). Однако очевидно, что Г. Доницетти отказался от данной сюжетной линии в своей опере и включил в нее лирические драмы земных людей, что было связано, вероятно, с жестким осуждением церковной цензурой указанных литературных произведений. Наиболее близким по сюжету и выбору персонажей все же является указанная композитором трагедия «Потоп» (1788) оливетанского монаха-драматурга Франческо Рингьери, которому принадлежит множество драматических произведений на основе сюжетов Священного Писания – произведений, впоследствии вдохновивших многих композиторов и либреттистов на создание оперных сочинений[4]. Именно на основе драмы Ф. Рингьери Г. Доницетти выстроил мифологическую сюжетную линию своей оперы, позаимствовав и имена некоторых героев, в частности жен сыновей Ноя (Тесбита, Асфена, Абра), начальника сатрапов Сеннара идолопоклонника Кадмо, начальника брахманов Атлантиды Арту. К слову, представители разных народов – европейские священники, африканские копты, брахманы из Атлантиды – также взяты из драмы монаха. Любопытно, но Ф. Рингьери не просто объединяет в своей драме представителей народов из разных частей света, но избирает именно их духовных лидеров. Можно предположить, что такое решение драматурга было обусловлено желанием отдельно выделить проблему политеизма, процветающего в ветхозаветные времена. Однако в данном случае очевидно нарушение временных и географических рамок библейской истории. Так, например, первые сведения о служении людей языческим изваяниям относятся

к послепотопному периоду, а о существовании загадочной Атлантиды в Священном Писании вообще нет никаких упоминаний. Вероятно, драматурга впечатлили предположения некоторых ученых о том, что указанный мифический остров был поглощен морем как раз во времена Великого потопа.

Остановимся подробнее на вопросе мифологизации событий Священной истории. Исходя из сценической природы оперного жанра, библейское повествование воспроизводится авторами оперы в соответствии с закономерностями таковой. Поясним: если событие дано кратко с причинами и следствием, как в случае с Потопом, то, соответственно авторы расширяют рамки событийно-ситуационной повествовательной основы, переводя ее в действенно-сценическую, другими словами, мифологизируют само событие, придавая ему определенный театральный статус. Следовательно, указанные причины события (греховное падение), основанные на конфликте Бога и людей, раскрываются с точки зрения определенных человеческих судеб, как бы соответствующих данному историческому периоду. Таким образом, совместное бытие толкуется в непосредственном действии, без которого невозможно представить театральное произведение. Анализируя сюжетно-событийную сторону либретто оперы, можно отметить, что таковая реализуется в двух сценических планах: внешний погибающий мир (Кадмо и его сторонники на земле) и мир спасаемый (Ной и его семья в ковчеге). Греховный мир предстает конфликтным как внутри себя, так и по отношению к Богу. Данная сюжетная линия, составляя наиболее активное действие в опере, но являясь полностью вымышленной по отношению к библейской основе, олицетворяет идею трагически уходящего прошлого, символизирующего греховную эпоху до Потопа. Мир спасаемый же предстает более статичным, поскольку в нем действуют законы Божественной гармонии.

Переходя к анализу особенностей драматургии оперы «Потоп», отметим, что в сочинении очевидно наличие двух пластов. Поскольку в основу либретто положено библейское историческое событие, то определяющим выступает религиозно-исторический пласт. Также в опере присутствуют и принципы лирической драматургии, которые возникли из-за введения в произведение яркой личностной драмы вымышленной героини Селы, а также «любовного треугольника». Рассмотрим каждый из указанных пластов.

Само событие Потопа, сконцентрировавшее в себе всю суть драматургического развития оперы, носит глубоко религиозный характер. Данное событие в сочинении развивается по законам исторической драмы с типичным для такого рода произведений соотношением времен: прошлого, содержащего причину настоящих событий, настоящего, связанного с ожиданием Божьей Кары, и будущего, реализующегося через пророчество Ноя о спасении праведных и их жизни после наводнения. Оперное действие предстает разомкнутым в пространственно-временном континууме. При этом сцены религиозного характера располагаются на главных драматургических этапах произведения:

1. Интродукция. Молитва – экспозиция и сценическая завязка (№ 1, I действие).
2. Молитва и Пророчество Ноя – кульминация религиозно-исторической драмы (№ 10, II действие).
3. Сцена Божьего гнева – кульминация и начало развязки (эпизод в № 13, III действие).
4. Сцена Потопа – развязка с последующим катарсическим эпилогом (финальная сцена III действия).

Еще раз следует подчеркнуть, что в данной опере Интродукция и Молитва являются экспозицией и завязкой только с точки зрения общей драматургии. В контексте религиозно-исторической драмы указанные эпизоды являются развитием уже существующего конфликта, доведенного до кульминации, то есть до «зоны катастрофы».

Главный герой оперы Ной показан в двух ипостасях в соответствии с библейской концепцией. Прежде всего, это праведник, возносящий молитвы Богу и избранный Им для продолжения жизни на земле: «И сказал Бог Ною: "Войди ты и все твое семейство в ковчег, ибо тебя увидел Я праведным предо Мною в роде этом"» (Бытие 7:1). Молитвенные высказывания Ноя присутствуют во всех трех действиях оперы, а его Молитва с хором (№ 10, II действие) является кульминацией всего произведения. Также Ной – это Пророк, избранный Творцом для Откровения об историческом пути человечества. В опере Ной не только предрекает скорую гибель грешникам («Тот, кто на небесных осях имеет тихую обитель, кто миром правит и его усмиряет, и все слышит и видит; услышал и увидел дерзость потомков человеческих строптивых. И встал, разгневанный и мрачный, извергая громы со звезд, раскаленной молнией вооружил руку огромную и на своде вечном "Да будет прахом!" запечатлел! Ах! Беги от грешников <…> Все утонут!» (9 сц. I действия) [9, p. 1202]), но и видит свое будущее, в котором проклянет собственного сына («Мне привиделось, что после бедствия ужасного одного из вас, дети, я проклял, и все его потомство» (4 сц. II действия) [9, p. 1223]). В финале II действия голосом Ноя говорит Бог: «Однажды прекрасная и воскресшая к жизни, чело свое сокровенное она [земля] обнажит! Новые народы, новые поколения

вторым рождением Ноя станут» [9, p. 1229; уточнение мое. – О. М.]. Таким образом, именно через образ Ноя раскрывается смысловая доминанта религиозно-философской концепции произведения.

Антиподом Ноя в опере выступает глава сатрапов Кадмо: «Его душа, как и всех других, всегда злобна и вечно противится Голосу Бога» (3 сц. I действия) [9, p. 1188]. Данный вымышленный образ заключает в себе различные грани греховного арсенала: злобу, зависть, гордыню, ненависть, предательство, идолопоклонство. К негативной сфере этого героя примыкают Ада (наперсница Селы, жены Кадмо) и начальник брахманов Арту. Кадмо является одним из участников так называемого «любовного треугольника» в опере (Кадмо – Села – Ада). Однако Г. Доницетти не просто включает в оперу любовно-лирическую драму, но погружает ее в русло религиозно-философской концепции. Так, разрушение брака Кадмо и Селы происходит не столько по вине Ады, жаждущей устранить соперницу, сколько из-за разности религиозных предпочтений супругов: Села осуждает идолопоклонство мужа и возносит молитвы Богу Ноя, за что и подвергается изгнанию и преследованиям. Драма этой героини усилена дополнительными личными мотивами, связанными с любовью к сыну и поддержкой семьи пророка. Кульминация и развязка драмы Селы происходят в 3 сцене III действия: из-за страха навсегда расстаться со своим ребенком героиня вынуждена не просто отказаться от Бога, но проклясть его. Данный эпизод завершается сценой Божьего гнева, смертью Селы и началом Потопа, в котором гибнут и оставшиеся участники любовно-лирической драмы. Такая трагическая развязка придает лирическим коллизиям ярко выраженный религиозный характер, а все указанное свидетельствует о том, что данная драматургическая линия в опере полностью подчинена теологической идее.

В контексте сказанного особый интерес представляет символика имен героев обозначенного «любовного треугольника». Так, женские имена имеют очевидную связь с библейским повествованием. Имя Села, еврейского происхождения, в переводе означающее «скала, камень», встречается в древнееврейском оригинале Псалмов и в тексте книги Пророка Аввакума. Точный смысл этого слова неизвестен, однако существует предположение, что оно означает указания к исполнению псалмов, а также благословление и восхваление. Последнее толкование полностью соотносится с образом героини в «Потопе», участвующей в молитвенных сценах вместе с семьей Ноя.

Значение имени Ада связано с еврейскими понятиями «надевать украшения», «украшать себя». В Ветхом Завете это имя носила жена Ламеха, являвшегося потомком Каина (Бытие 4:19), – факт, позволяющий предположить, что выбор имени с «каиновой печатью» был сделан авторами сочинения не случайно. В опере Ада, одолеваемая жаждой власти, выступает коварной и злобной соперницей, клевещущей на Селу. Данным именем композитор подчеркивает греховную сущность героини, а также ее приверженность материальным (не духовным) ценностям. Имя Кадмо, отсутствующее в Библии, вероятно, имеет греческое происхождение и связано с известным мифом о легендарном финикийце Кадме, превратившемся в змея. Подобная аллюзия позволяет воспринимать героя не просто как главу грешников, а как настоящее олицетворение коварства, зла и хитрости.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующий вывод: лирические драмы, введенные композитором в оперу, находятся в полном соответствии с жанром светского театрального сочинения, требующего конфликтной сценической драматургии, которая развивается через различные ситуации. Данная фантазия на тему гибели человечества, соотнесенная с подлинной библейской историей, естественно, не вступает в противоречие с содержанием конфликтного ветхозаветного события, воплощающего тему кары за грехи человечества. Ведущая роль в либреттной драматургии оперы принадлежит религиозной концепции. Идея спасения символизирована через образ ковчега, который в финальной сцене оперы поднимается с уровнем моря над греховным миром. Вместе с ним поднимается ближе к Творцу и семья Ноя, чтобы потом вернуться на землю и под Его радугой начать новую историю человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Более подробно о воплощении библейской концепции в опере Дж. Россини см. статью автора: [4].

[2] В 1838–1840 гг. у Дж. Верди умирают двое детей и жена. В тяжелой депрессии, скованный обязательствами контракта, композитор пишет оперу «Король на час». Премьера спектакля заканчивается полным провалом, и Дж. Верди принимает решение никогда больше не писать произведений для театра.

[3] В приведенной цитате фамилии некоторых авторов не совпадают с общепринятым переводом. Так, Сосси в современной литературе значится как Леи-Исаак Лементр де Саси, Кольме – Огюстен Кальме, Ригини – Франческо Рингьери.

[4] Один из ярких примеров – драма «Моисей», на основе которой аббат А. Тоттола написал либретто для оперы «Моисей в Египте» Дж. Россини.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорий Богослов*. Избранные творения. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. 400 с.
2. *Бояринова П. А., Хазанов О. В.* Феномен религиозного историзма: еврейский и японский варианты // Credo New. 2011. № 3. С. 15.
3. *Лимонов В. А.* О библейском историзме // Общество. Среда. Развитие. 2007. № 3. С. 59–64.
4. *Михайлова О. С.* Библейская тема в опере Дж. Россини «Моисей в Египте» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. 2013. № 10. Вып. 2. С. 122–126.
5. *Ashbrook W.* Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 744 p.
6. *Фракароли А.* Гаэтано Доницетти. СПб.: Сад искусств, 2003. 336 с.
7. *Фракароли А.* Россини. Письма Россини. Воспоминания. М.: Правда, 1990. 541 с.
8. *Соловцова Л. А.* Джузеппе Верди: Монография. М.: Музыка, 1986. 399 с.
9. Tutti I libretti di Donizetti (1a edizione) / ed. by E. Saracino. Milano: Garzanti Editore, 1993. 5225 p.
10. *Иосиф Флавий.* Иудейские древности // Иосиф Флавий. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008. С. 7–858.
11. *Leneman H.* Musical illuminations of Genesis narratives. London; New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2017. 320 p.

REFERENCES

1. *Grigorii Bogoslov*. Izbrannye tvoreniia [Selected creations]. Moscow: Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrya. 2008. 400 p.
2. *Boyarinova P., Khazanov O.* Fenomen religioznogo istorizma: evreiskii i iaponskii varianty [The phenomenon of religious historicism: Jewish and Japanese versions]. In: Credo New. 2011. No. 3. P. 15.
3. *Limonov V.* O bibleiskom istorizme [On biblical historicism]. In: Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Milieu. Development.]. 2007. No. 3. Pp. 59–64.
4. *Mikhailova O.* Bibleiskaia tema v opere Dzh. Rossini Moisei v Egipte [Biblical theme in J. Rossini's «Moses in Egypt»]. In: Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. 2013. No. 10. Issue 2. Pp. 122–126.
5. *Ashbrook W*. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 744 p.
6. *Frakkaroli A*. Gaetano Donitsetti [Gaetano Donizetti]. St. Petersburg: Sad iskusstv, 2003. 336 p.
7. *Frakkaroli A.* Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominaniia [Rossini. Rossini's Letters. Memories]. Moscow: Pravda, 1990. 541 p.
8. *Solovtsova L*. Dzhuzeppe Verdi [Giuseppe Verdi]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 399 p.
9. Tutti I libretti di Donizetti (1a edizione). Ed. by E. Saracino. Milano: Garzanti Editore, 1993. 5225 p.
10. *Iosif Flavii.* Iudeiskie drevnosti [Jewish Antiquities]. In: Iosif Flavii. Polnoe sobranie sochinenii v odnom tome [Complete works in one volume]. Moscow: Al'fa-kniga, 2008. Pp. 7–858.
11. *Leneman H*. Musical illuminations of Genesis narratives. London; New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2017. 320 p.

Михайлова Олеся Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств Института гуманитарных наук
Алтайский государственный университет
Россия, 656049, Барнаул
argentum-ol@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5391-8032

Olesya S. Mikhaylova
Ph. D. (Art), Associate Professor of the Department of Arts of the Institute of Humanities
Altai State University
Russia, 656049, Barnaul
argentum-ol@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5391-8032

УДК 782.91; 782.8; 782.6 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_22

Ю. Э. СЕРОВ
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ Б. ТИЩЕНКО ПО СКАЗКАМ К. ЧУКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СИМФОНИЗМА 1960-Х ГОДОВ (СТАТЬЯ 2)

В статье анализируется малоизвестный музыкально-сценический опус выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Б. Тищенко (1939–2010). Будучи прямым наследником классических традиций русского концептуального симфонизма, композитор в то же время тяготел к радикальному новаторству и остался в истории как один из наиболее ярких представителей поколения композиторов-«шестидесятников», признанных лидеров «новой волны», внесших существенный вклад в развитие советского симфонизма 1960-х годов. О вышесказанном свидетельствует, в частности, необычный в жанровом отношении триптих Б. Тищенко, созданный в 1968 году по заказу Ленинградского театра юного зрителя и включающий в себя современные «прочтения» поэтических сказок К. Чуковского: балет «Муха-Цокотуха», оперу «Краденое солнце» и оперетту «Тараканище». Автором статьи отмечается, что Б. Тищенко подошел к художественному воплощению шедевров детской литературы самым серьезным образом, нисколько не изменив своим творческим принципам и композиторской манере. Музыка для детей репрезентирует индивидуальную стилистику Б. Тищенко с тем же успехом, что и «взрослые» сочинения названного композитора. По мнению исследователя, характеризуемый музыкально-сценический триптих явился значимой составляющей «симфонических исканий» Б. Тищенко в указанном десятилетии. Выдвигаемый в статье тезис подтверждается результатами последовательного анализа, проведенного в целях выявления важнейших черт оркестрового стиля композитора в опере «Краденое солнце» и оперетте «Тараканище». Изучению первой части цикла, балета «Муха-Цокотуха», была посвящена предыдущая публикация автора настоящей статьи.

Ключевые слова: Борис Тищенко, Корней Чуковский, опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище», отечественный программный симфонизм второй половины XX века, музыкальная сказка, симфонический оркестр.

Для цитирования: Серов Ю. Э. Музыкально-сценический триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного симфонизма 1960-х годов (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 22-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_22

Yu. SEROV
M. Mussorgsky St. Petersburg Music College

MUSICAL TRIPTYCH FOR STAGE BY B. TISHCHENKO BASED ON THE TALES BY K. TCHUKOVSKY IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE SOVIET SYMPHONIC MUSIC IN THE 1960s (PART 2)

The article examines the work of the outstanding Russian composer of the second half of the 20th century B. Tishchenko (1939–2010). Tishchenko is the heir to the great Russian symphonic tradition and, at the same time, is a radical innovator. As a prominent representative of the post-war generation of Soviet composers of the sixties, he became one of the leaders of the new wave, making a significant contribution to the renewal of Soviet symphonism in the 1960s. The study is devoted to an unusual genre – musical triptych for stage, created in 1968 by order of the Leningrad Young Spectator's Theater, which includes the ballet *Fly-Tsokotukha*, opera *Stolen Sun* and operetta *The Cockroach*.

The composer approached the text of Chukovsky's fairy tales in the most serious way. He did not betray his creative principles; this work for children represents his composition manner the same way as his "adult" compositions. The main conclusion of the article is that the musical triptych for the Young Spectator's

Theater has become a serious contribution to the renewal of Russian symphony in the second half of the 20th century. The thesis put forward in the article is confirmed by a consistent analytical consideration of the most important features of the composer's orchestral style in the opera *Stolen Sun* and the operetta *Cockroach*. The first part of the cycle – the ballet *Fly-Tsokotuha* – was examined by the author in the previous publication.

Keywords: Boris Tishchenko, Kornei Chukovsky, opera *Stolen Sun*, operetta *Cockroach*, Russian programme symphonism of the 20th century, musical fairy tale, symphony orchestra.

For citation: Serov Yu. Musical triptych for stage by B. Tishchenko based on the tales by K. Chukovsky in the context of development of the Soviet symphonic music in the 1960s (Part 2) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 22-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_22

Три разножанровых спектакля по сказкам К. Чуковского были созданы Б. Тищенко в конце 1960-х годов. На симфоническую сцену страны вышло талантливое послевоенное поколение композиторов-«шестидесятников», готовое к радикальному обновлению музыкального мышления – жанровой системы, принципов формообразования, логики музыкального языка. Переосмыслению подвергалась основа композиторского рабочего материала: ритм, гармония, контрапункт, мелодия, тематизм, тембр. Знакомство с миром «запретной» музыки, новые авангардные западные техники, основанные на глубоком интеллектуализме их носителей, становились «питательной средой» для поиска и развития.

В первой статье, которая была посвящена триаде спектаклей, созданных для Ленинградского театра юного зрителя (балет «Муха-Цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище»), мы отмечали, что Б. Тищенко – наследник большой русской симфонической традиции и в то же время непримиримый новатор, в чьих произведениях всегда присутствует значительная и глубокая мысль, индивидуальность решения художественной задачи. Это «…бескомпромиссный художник, никогда ни в мелочах, ни в крупном плане не подлаживающийся под вкусы текущего момента» [1, с. 146]. Подобный синтез новаторства, стремления к переосмыслению содержания и, следовательно, формы, с одной стороны, и опоры на традицию (признание «отцов», взаимодействие с «низовыми» жанрами), с другой, становится важнейшей составляющей музыкантского облика ленинградского автора. В связи с перечисленным вызывает интерес малоизвестный триптих конца 1960-х годов, объединяющий музыкально-сценические произведения Б. Тищенко для детей. Не исполнявшиеся в театре, данные сочинения, тем не менее, оказались на передовой линии борьбы за новую музыку. По словам М. Нестьевой, «ярко, полно выраженная способность мыслить музыкальными образами позволяет Тищенко достигать в своих произведениях той естественной "творческой атмосферы", в которой возможно совмещение, казалось бы, несовместимых явлений» [2, с. 302]. Музыкальные сказки по К. Чуковскому как раз и наполнены «совмещением, казалось бы, несовместимых явлений» и особой «творческой атмосферой». Свежий и современный язык, неожиданная стилистика, смелые композиторские решения в указанных произведениях позволяют говорить о триаде как о важнейшем этапе в деле обновления отечественного симфонизма 1960-х гг.

Либретто оперы ***«Краденое солнце»***[1] создавалось композитором совместно с другом, биографом, ленинградским музыковедом М. Бяликом. Вероятно, режиссер спектаклей З. Корогодский, наметив какие-то сюжетные рамки, предоставил сценаристам определенную свободу. Мы акцентируем на этом внимание потому, что сказка К. Чуковского переработана для оперы основательно. Н. Данилова, исследовавшая в своей диссертации метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века, в том числе в опере «Краденое солнце», досконально изучила вопрос несоответствия оперного сценария и оригинала: «При сравнении либретто оперы <…> и сказки Чуковского обращает на себя внимание различие в объеме текста. Недостаточная для сценического воплощения литературная основа оперы дополняется материалом, который мог бы органично сосуществовать с текстом Чуковского и не отторгался бы им, — такой была задача либреттиста и композитора. Сочиняя новый текст, Тищенко и Бялик использовали обороты, лексику русских сказок, поговорок, считалок, т. е. то, что питало творчество Чуковского, и внедрили новый материал в либретто, которое разветвляет интерпретацию самой сказки. <…> С помощью расширенной литературной основы было обеспечено музыкальное пространство и время, необходимое для оперы с ее музыкальным и сценическим действием, диалогами и ансамблями» [3, с. 44]. Добавим, что сценаристы ввели в оперное действие несколько новых, отсутствующих у К. Чуковского персонажей (ежи, лиса, козлы, сороки, петух), которые серьезно расширяют драматургические возможности композитора, особенно в развернутом среднем

разделе «собирания сил» на борьбу с Крокодилом. Яркие музыкальные характеристики данных героев, их разнообразные диалоги, комментарии от автора (сороки), а в некоторых случаях и более «полнокровные» вокальные номера (лиса) вносят в спектакль необходимую динамику, цельность и законченность массовых сцен, свежие оркестровые приемы. Либретто составлено умно, с юмором и тактом по отношению к очень камерной по манере и лаконичной по форме сказке К. Чуковского, здесь заложен значительный ресурс для масштабирования поэтического текста пусть и в одноактную, но все же «настоящую» оперу.

Самое важное изменение, внесенное сценаристами в литературную основу сочинения и напрямую влияющее на его структуру, – появление в «Краденом солнце» красочного пролога, массовой сцены с участием всех героев оперы, поющих, декламирующих, выкрикивающих несвязный набор слов о солнце, счастье, радости и ласковом свете. Веселью собравшихся нет предела: радуются звери, «радуется» большой симфонический оркестр – все это напоминает языческий обряд поклонения солнцу, восторги Масленицы, приносящей с собой свет, тепло, пробуждение весны и самой жизни. И Б. Тищенко не скрывает музыкальных истоков этого массового народного праздника: хороводы проводов зимы из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова и жестко-разудалые ритмы из «Петрушки» И. Стравинского – среди самых первых и важных. Шумные кластеры рояля, «щедро сдобренные» колокольным праздничным перезвоном огромной и разнообразной группы ударных[2], виртуозная алеаторика деревянных духовых и выдержанные педали медных, антифонная перекличка хора и оркестра, «упругие» ритмы разгульного пляса создают ощущение счастья, детства, переполняют радостью и светом, каким-то первобытным ликованием. Честно говоря, трудно найти в необъятном симфоническом наследии Б. Тищенко нечто подобное.

В эпилоге, для которого, в отличие от пролога, у К. Чуковского все же нашлось несколько строчек («Здравствуй, солнце золотое! / Здравствуй, небо голубое!»), Б. Тищенко возвращается к материалу вступления, перекидывая, таким образом, через всю оперу своеобразную смысловую арку. Длительностью чуть более получаса, спектакль получает ясную композиционную схему со вступлением, завязкой драмы (исчезновение света и «собирание сил»), ее развязкой (драка Медведя с Крокодилом и освобождение солнца) и победным и жизнеутверждающим финалом. Пролог и эпилог как будто перемещают оперу в иную жанровую сущность. Если лишенное номерной структуры, сквозное, цельное и абсолютно логичное по своему развитию драматическое действие среднего раздела «имеет яркую сатирическо-гротесковую направленность и несет в себе черты именно комической оперы» [4, с. 92], то острый национальный колорит, несомненный налет архаики[3], кластерная терпкость и колокольность вступления и завершения переносят слушателя в сферу большой народной оперы, написанной со всей серьезностью, оперы, где звери – маски на лицах актеров, своеобразный театр в театре, спектакль, разыгранный скоморохами на ярмарочном поле.

Тематизм «Краденого солнца», способы его развития выдают зрелую манеру работы композитора с интонационным фондом. Б. Тищенко разрабатывает несколько мотивных пластов: целотонность языческого пролога и эпилога, вязкую хроматику в сцене кражи солнца, квартово-квинтовые «пионерские» «кричалки» и считалки детского хора, разнообразные подражания птичьему звуковому миру. Свои интонационные характеристики имеются у Лисы, Медведя, Крокодила – данные герои ими иногда даже «обмениваются». Несмотря на определенную схожесть, интонации из одного тематического пласта так и не становятся лейттемами – автора в большей степени интересует сквозное развитие тематизма. Все растет из одного «зерна», но «побеги» разветвляются иногда достаточно широко. Композитор относится к своей мелодической «кладовой» очень бережно: постоянно умножает свое «богатство», тщательно обрабатывает, преобразовывает, все интонации, каждая из которых важна по отдельности, так или иначе связаны между собой. Мы можем смело говорить о неких формулах (а в сочетании с устойчивыми ритмическими фигурами и оборотами и о ритмоформулах), которые передаются от персонажа к персонажу, связывая сюжет в единое интонационное пространство. Подобная музыкальная конструкция, с одной стороны, создает иллюзию узнаваемости, повтора, а с другой – усложняет процесс восприятия: ничто не повторяется буквально, звуковой мир оперы находится в непрерывном, «броуновского» толка движении, полный всевозможных «приключений», и в этот мир хочется вслушиваться, отслеживая происходящие изменения.

Вокальное, голосовое начало в «Краденом солнце» интересно в контексте всего творчества композитора. Данное сочинение оказалось единственной оперой Б. Тищенко, что при страстной любви композитора к литературе, обилию в его каталоге камерно-вокальных произведений кажется невероятным. «Краденое солнце» почти все состоит из небольших речевых попевок, закличек, коротких реплик. По замыслу

Б. Тищенко, многочисленные звери поют из разных концов сцены для создания стереофонического звучания. У каждого из персонажей даже в крохотной «партии» своя неповторимая интонация, характерная мотивная «физиономия» – герои узнаваемы в своих вокальных проявлениях. Чуть больше музыкального материала достается храброму Петуху-тенору, «подбадривающему» себя пунктирами и взлетающими интонациями, льстиво-вкрадчивой Лисе, исполняющей рулады, достойные самой Шемаханской царицы, чей ансамбль с Петушком напоминает добрую пародию на бессмертный шедевр Н. Римского-Корсакова, плачущей «по-народному» безутешной Медведице. Превосходны вокальные ансамбли робких, еле живых ежей, переклички сорок, остинатно-туповатые выходы баранов под барабанный аккомпанемент лихой лезгинки. Композитору важна ясность произнесения каждого слова, подчеркиваемая речевой интонацией: ощущается желание разредить оркестр, убрать все то, что мешает услышать текст. Подавляющее большинство всех ансамблей и сольных реплик исполняется или на паузах оркестра, или на очень скромной инструментальной поддержке: никому не нужно кричать, надрываться, стараясь пересилить насыщенный по составу симфонический оркестр.

Конечно, главный «вокальный» герой оперы – Медведь, которому поручена вполне развернутая и невероятно разнообразная по техническим приемам партия *basso buffo*. Персонаж «дрожит от страха» мелкими нотами, воет по пропавшим медвежатам, истерично кричит в широкой интервалике, «подбадривает» себя маршеобразным пунктиром, «рычит» длинными *glissandi*. Дуэт Медведя с Крокодилом (усиленный микрофоном баритон, злодейски хохочущий под аккомпанемент большого барабана) – венец всей оперы, остроумная развязка, массовая сцена, в которой все многочисленные участники действа, вооруженные каждый своей интонацией, требуют от Медведя немедленной и сокрушительной победы, одновременно помогая герою надсадными криками: «Вот тебе, вот тебе, вот тебе». Сцена ухода Крокодила в мир иной решена автором абсолютно неподражаемо, с большой выдумкой. Крокодил умирает под аккомпанемент одинокого контрабаса: на словах «Эй, эй, эй, пожалей» персонаж пропевает очень длинное *glissando* на две октавы, переходя с голоса на фальцет. Вслед за Крокодилом группа контрабасов исполняет также бесконечное *glissando* вверх, затем вступают остальные струнные. У сольной скрипки звучит звонкое «кукареку», за которым четыре валторны на *ff* «испускают дух» (снова остроумная и уважительная отсылка к «Золотому петушку»).

Оркестр в «Краденом солнце» роскошен. Б. Тищенко сочиняет симфоническую сказку, в инструментальном облике которой имеются все необходимые для воплощения авторского замысла звуковые составляющие: балаганное «многонотное пиршество» пролога и эпилога, застывшая в страхе лесная чаща, птичьи крики, потешные марши зверей, предельно разнообразные музыкальные характеристики героев, изобретательная алеаторика вырвавшегося из пасти Крокодила и поднимающегося в небо солнышка. Композитор тщательно наполняет партитуру многочисленными оркестровыми деталями, всевозможными инструментальными изысками. В многослойной фактуре все продумано и встроено в общий, развивающийся сюжет. Темный лес – это наводящие тоску «фальшивые» высокие кларнеты, «ползучие» зыбкие *sul tasto* виолончелей и альтов, словно уханье филина *glissandi* тромбона (за сценой и с сурдиной), жутковатое поскрипывание старого дуба в исполнении *reco-reco*[4], убыстряющиеся бонги, имитирующие бегство невиданных и невидимых зверьков, чьи-то страшные «завывания» прослеживаются в микрохроматике струнных, валторн и флейтовом *frullato*. Оцепенение, таинственность, ужас – плохо обитателям леса без солнышка. Эту впечатляющую картину дополняют разнообразные подражания птичьим шумам у гобоя, флейты и скрипки, которые «свистят», «кричат», «ругаются», «кукуют», «чирикают», в то время как герои сказки обмениваются испуганными репликами, подбадривают друг друга, плачут, робко готовятся дать отпор злому вору.

Смерть Крокодила и появляющееся на небе солнце – одна из лучших страниц тищенковской оркестровой звукописи. «Журчащие» флейты, кларнеты и струнные искрятся каким-то чудесным светом, а к ним присоединяется весь оркестр, постепенно разрастаясь в праздничную алеаторику. Инструментальная вертикаль захватывает весь мыслимый, весь доступный человеческому слуху диапазон. Хоровые голоса сливаются с оркестром, восхваляя свет, радуясь вновь взошедшему солнцу. Сквозь эту насыщенную звуковую массу начинают проявляться ритмичные кластеры рояля (будто русский танец из «Петрушки»), переводя действие без всякого перерыва в языческое ликование эпилога. Сквозная сцена – от низких контрабасов, символизирующих уходящего из жизни Крокодила, через появление солнца и до последних тактов оперы — необычайно динамична, поражает буйством оркестровых красок, собирает оперу в единый интонационный узел и готовит мощное и радостное завершение. Но финал оказывается неожиданным, даже парадоксальным, и это тоже

очень «по-тищенковски». Звуковая ткань постепенно «тает», завершают «работу» медные духовые и ударные. Упругие ритмы пляски уступают место текучему хороводу. Со словами: «Рады зайчики и белочки, рады мальчики и девочки» – детский хор, обозначенный в партитуре «Детишки», в унисон с пасторальными гобоями поет чудесную мелодию, появляющуюся здесь словно из масленичных сцен «Снегурочки». Песня «покачивается» в изящной танцевальной трехдольности, флейты с кларнетами «окружают» ее легкими виртуозными пассажами, словно птичий гомон, звучит чистый, «незамутненный» *A-dur.* Сцена пустеет, кларнеты «улетают» в какую-то запредельную «оркестровую высь», через паузу им вторит далекий пассаж рояля на *pp*. Создается удивительное ощущение, что все произошедшее — видение, сон, случилось не наяву. Но остается тепло, солнечный свет, счастье, радость, и это результат сильнейшего воздействия столь яркой и необычной музыки Б. Тищенко.

Последней по номеру опуса в триптихе стоит одноактная оперетта ***«Тараканище»***[5]. Либретто написано З. Корогодским, который позволил себе некоторые вольности в обращении с текстом К. Чуковского, основательно намекая на политический подтекст[6], вставил в сказку строчки из других произведений поэта, а также свои собственные[7]. Музыка Б. Тищенко не просто усиливает сатиру на И. Сталина (многообразное и многократное цитирование любимой песни вождя «Сулико»), но поднимает текст на иную драматическую высоту, насыщает его народными плачами, ораториальным пафосом, жесткими оркестровыми кадансами, сложными ритмами. «Детского» здесь очень немного. Скорее, мы можем говорить об определенной глубинной смысловой связи тищенковского «Тараканища» с его же созданным совсем недавно «Реквиемом» на слова А. Ахматовой и, прежде всего, с «Антиформалистическим райком» Шостаковича[8].

В оперетте двадцать один номер, многие идут с ремаркой *attacca*, но автор, очевидно, не ставил перед собой задачу создания монолитной симфонической конструкции. Сквозное развитие, без которого немыслима крупная форма у Б. Тищенко, не является здесь основной драматургической идеей. Мы позволим себе привести полный список частей «Тараканища», поскольку подробное перечисление таковых подготавливает серьезный вывод о жанровой принадлежности сочинения: Вступление, Ария Таракана, Хор, Куплеты Таракана, Дуэт Раков, Таракан напевает, Общий речитатив, Хор, Сцена, Хор, Сцена, Плач зверей, Хор детей, Куплеты Таракана, Проклятие, Куплеты Кенгуру, Сцена, Ариозо Воробья, Сцена, Слава Воробью, Общее ликование, Заключение. Итак, перед нами не оперетта и даже не опера, а большая народная оратория (или пародия на нее) с внушительным вступительным хором и разного рода массовыми сценами, развернутыми плачами и хорами-проклятиями врагу, с ариозо Воина-победителя (Воробья) и ликующе-праздничным заключительным хором. Опереточность в действие вносит, пожалуй, лишь один из главных «героев» повествования – Таракан, который, помимо того, что поет «дребезжащим» тенорком, еще и входит в образ некоего стиляги 1960-х годов: в ботинках «манная каша», узких брючках и «гавайской» рубашке. В классической оперетте это, скорее, типаж для второй (вслед за главными героями-любовниками) «каскадной» пары. Возможно, от оперетты в «Тараканище» текст от автора, но, во-первых, его не так много, а во-вторых, несколько больших отечественных ораторий в XX веке содержат в своей структуре партии солиста-чтеца[9].

Вступительный хор наполнен поистине генделевской мощью. Выглядит забавно, поскольку в стихах лишь легкомысленно-шутливое: «Ехали медведи на велосипеде». Причем велосипед Б. Тищенко «демонстрирует» коротким кларнетовым вступлением в быстрых разнонаправленных пассажах. В самом конце оперетты слушатель вдруг понимает и слышит, что герои произведения катаются вовсе не на велосипеде, а на карусели – необычный режиссерских ход, задумка и находка З. Корогодского, оригинально воплощенная Б. Тищенко в звуковой ткани. С присоединением к процессии новых и новых зверей оркестр многократно динамически разрастается: все громко кричат, а тромбоны еще и дико «хохочут» на *glissandi*. Ария Таракана решена в гротесковой манере. На аккомпанементе легких *staccati* деревянных духовых и *pizzicati* контрабасов герой немного «икает»: много пауз, синкопы, сложные интонационные скачки, *glissandi*-подвывания. Уже в этом номере, в небольшой интермедии квартета тромбонов и тубы, появляются отголоски «Сулико». Композитор начинает готовить слушателей к появлению песни «на сцене». Следующее активное хоровое действие со словами: «Он рычит, и кричит, / И усами шевелит» – построено на интонациях арии Таракана, и оркестр опять проявляет себя во всей своей многоголосной мощи.

Хороши и смешны, выразительны и даже обаятельны куплеты Таракана. В зажигательном галопе под аккомпанемент шумных и быстрых кластеров рояля и *pizzicati* струнных Таракан скороговоркой произносит текст из «Бармалея» Чуковского: «Я кровожадный, / Я беспощадный, / Я злой разбойник Бармалей! / И мне не надо / Ни мармелада, / Ни шоколада». Строчки про маленьких детей опущены (все же детский

спектакль), а Бармалей везде именуется великаном. Таракан представляется совсем не страшным, поскольку мурлычет изящную песенку, на что хор зверей отвечает грозным и непреклонным маршем: «Не боимся мы его, / Великана твоего: / Мы зубами, / Мы клыками, / Мы копытами его!». Нет никаких сомнений: в борьбе с этой могучей хоровой и оркестровой силой диктатор обречен, совсем скоро будет раздавлен и уничтожен, тем более что Б. Тищенко заканчивает номер импровизацией большой группы ударных (барабаны, бонги, томы – как звучащая иллюстрация зубов, клыков и копыт) на *fff*.

Несколько следующих номеров – это убегающие со своими чемоданами или сидящие под кусточками с дрожащими ушами и стучащими зубами бегемоты, крокодилы, обезьяны и другие «герои». В музыке – рваная, острая, «угольчатая» фактура, отдельные всполохи пуантилизма, хоровой шепоток, нелепые *glissandi* низких виолончелей и контрабасов. На словах: «Чтоб ему провалиться, проклятому!» – звучит и надолго захватывает наше внимание «Сулико». Затем появляются разнообразные «плачи» с нечетными размерами (по заветам «кучкистов») и неожиданной микрохроматикой скрипок и тромбонов. Чем дальше, тем рельефнее становятся всхлипы и причитания, горе захватывает мир целиком, вся сцена напоминает народные сцены из «Бориса Годунова» или «Хованщины»: «Плачут они, убиваются, / С малышами навеки прощаются». Хор детей поет трогательную колыбельную песню, искренняя печаль которой перебивается шутливыми glissandi тромбона с сурдиной: «Милый, милый Таракан, / Смилуйся над нами, / Отпусти нас поскорей / К нашей милой маме!» (снова из «Бармалея»).

Вслед за крошечным проклятьем, фольклорные интонационные истоки которого также не вызывают сомнений, звучит песенка Кенгуру – персонажа, стыдящего трусливых зверей и развенчивающего тараканью силу: «Разве это великан? / (Ха-ха-ха!) / Это просто таракан! / (Ха-ха-ха!)». Конечно, отсылая слушателя к жанру песенки, композитор пытается снять драматическое напряжение предыдущей части оперетты. Пожалуй, автору это удается, хотя сам «выход» Кенгуру очень непросто организован интонационно, ритмически и фактурно: для точного исполнения требуется незаурядное мастерство всех участников. Обыгрывая на новом смысловом витке характерную танцевальную интонацию песенки, вступает хор с короткой и самой важной (не для детей в зале, но для З. Корогодского с Б. Тищенко) фразой: «Покоряемся, звери, усатому, / Потому что мы любим проклятого». При этом каждая строчка заканчивается громогласным «Ура!!!». Данный текст не из «Тараканища» и не из «Бармалея» – из З. Корогодского. Б. Тищенко заканчивает номер чудовищным по динамическому накалу оркестровым *tutti*. Музыканты, хорошо знакомые с историей своей страны, по идее автора, должны здесь «выложиться» с особой силой.

Эпизод с выражением любви к тирану воспринимается как главная кульминация, после которой повествование переходит во всеобщее ликование, но вначале поет свое ариозо Воробей, вернее, не поет, а чирикает (слов нет, как их нет и у К. Чуковского) на мотивы из выходной арии Таракана. Это действительно смешно: повадки воина-победителя напоминают повадки тирана – также легкомысленны и в тех же музыкальных «выражениях». В финале Б. Тищенко прекрасно передает инструментами оркестра и хоровыми голосами поэтические строчки: «Ослы ему славу по нотам поют, / Козлы бородою дорогу метут, / Бараны, бараны / Стучат в барабаны! / Сычи-трубачи / Трубят! / Грачи с каланчи / Кричат!». Ослы «сольфеджируют», глядя в ноты: «До-ре-ми-ре, фа-ми-ре-фа-ми»; козлы будто кланяются, опуская бороды на дорогу; бараны действительно стучат в барабаны (их в партитуре, к счастью, много); трубы (сычи) трубят, грачи кричат во всю «хоровую глотку». Оркестра в финале много: ликующая медь, могучие унисоны струнных и деревянных, выразительные, ясные и простые ритмы, упругие *crescendi* от *pp* до *fff*. Б. Тищенко пародирует здесь «Танец с саблями» из балета А. Хачатуряна «Гаянэ», что в 1968 году было небезопасно: Арам Ильич занимал пост секретаря правления Союза композиторов СССР. Сатира политическая уступает место беззлобному шаржу на коллегу-композитора. Карикатура выполнена точно и тщательно, причем и в общем контуре, и в «передразнивании» деталей[10].

Затем начинается музыка, от которой весь смех мгновенно «улетучивается». Заключение, очень изобретательно написанное композитором, и красиво, и печально. После слов, завершающих повествование К. Чуковского («Вот была потом забота – / За луной нырять в болото / И гвоздями к небесам приколачивать!»), два кларнета с тромбоном пытаются «починить» сломанную карусель, вновь запустить ее вращение, вернуться к музыке вступления[11]. Возникает несомненная аллюзия с любимым Б. Тищенко Ф. Шубертом. Так в репризе песни «Гретхен за прялкой» рояль «раскручивает» работу веретена, прерванную эмоциональными размышлениями гетевской героини. (Напомним, что фортепианные фигурации из этой песни Б. Тищенко цитирует в кульминационном разделе своей Третьей симфонии, созданной незадолго до «Тараканища».) Перекидывая интонационную арку через всю оперетту, хор вступает с почти точным повтором своего первого появления, только

вместо диезов – бекары: композитор верен своему принципу отклоняться от точных повторений в репризах, к тому же появляется целотонная гамма, столь важная в русской музыке в различного рода славлениях. Слова в данном отрывке написаны либреттистами: «И пляшет, и пляшет вся звериная наша семья». На «повисших» «пустых» унисонных квинтах хора, валторн и струнных певцы печально повторяют: «И пляшет, и пляшет, и пляшет». К двум кларнетам, «крутящим карусель», присоединяются флейты и *piccolo*. Звучание затихает на *diminuendo*. В самый последний раз вместо возгласа «И пляшет» хор произносит: «И плачет». Подмена знаковая: в момент, когда надо аплодировать, становится совсем грустно от «безнадежных» длинных оркестровых педалей, бесконечного «бега карусели» и извечного русского плача.

В «Тараканище» Б. Тищенко остается верен своим художественным и музыкально-технологическим принципам, своему методу «обращения с интонационным материалом – извлечения максимума выразительности путем метаморфоз, путем придания избранному материалу новых и новых обликов» [5, с. 126]. Подобные превращения происходят при переходе и от жанра к жанру, и от одного поэтического мира к другому. Музыка при этом «не теряет своей сути, в ней звучат ее постоянные струны, но звучат каждый раз по-иному, подчас весьма неожиданно» [Там же]. Именно поэтому мы легко узнаем язык и стиль композитора даже в таком, казалось бы, далеком от магистральной художественной линии жанре, как оперетта. Несмотря на обилие разнообразных цитат и многочисленных аллюзий, «Тараканище» воспринимается очень цельным в стилистическом плане произведением.

Подводя итог размышлениям о необычном с точки зрения истории создания, разнообразном в жанровом плане и к тому же совершенно неизвестном не только широкому кругу любителей музыки, но и специалистам сочинению Б. Тищенко, хочется отметить следующее. Триптих по сказкам К. Чуковского продолжает линию развития симфонической музыки композитора в контексте обновления всего отечественного симфонизма, в языке и стилистике закрепляется и обогащается многое из достигнутого в «Двенадцати», Второй и Третьей симфониях, «Реквиеме» на стихи А. Ахматовой. Не будет большим преувеличением сказать и о том, что сочинения по сказкам К. Чуковского подготавливают появление «Ярославны».

Высокие этические идеалы, столь существенные для творчества Б. Тищенко, автор переносит и в «детскую» музыку, тем более, что поэзия К. Чуковского давала композитору значительный импульс: победа добра над злом, радость созидания, единение с природой, чистота помыслов, ирония, сатира, искренняя веселость. Конечно, все перечисленное – «взрослые» ценности, но здесь хотелось бы заострить внимание на важной детали первоначального замысла: Ленинградский ТЮЗ времен З. Корогодского был театром для детей, но не детским театром по манере высказывания, выбранным темам, глубине постановок. Театр не развлекал, а воспитывал: в стенах данного ТЮЗа с юными зрителями говорили очень серьезно, обсуждали самые острые и злободневные темы. Б. Тищенко с самого начала (в тесном контакте с деспотичным, невероятно требовательным З. Корогодским) работал над спектаклем обстоятельно и вдумчиво, не пытаясь подстраиваться под восприятие маленьких детей, оставаясь самим собой, со своими темами и собственным художественным восприятием мира.

В содержательной диссертации, посвященной смеховой культуре в отечественной музыке, касательно оперы «Краденое солнце» Н. Данилова говорит об атональности в сочинениях Б. Тищенко[12] [3, с. 51]. Действительно, по отношению к традиционной ладогармонической системе координат подобное умозаключение в целом верно. Однако анализируя Третью симфонию композитора, мы уже рассуждали об особой тональной специфике произведений Б. Тищенко данного периода: здесь отсутствуют «централизованная» тональность, устои, постоянные тяготения, произведение «соткано» из своего рода микротональностей, неизмеримого и непредсказуемого числа возникающих по вертикали сочетаний отдельных голосов. Обращают на себя внимание упорство, с которым композитор ищет новые ладовые устои, способность автора не повторяться гармонически даже там, где музыка возвращается в важные с точки зрения драматургии замыкающие форму репризные проведения.

Как и в Третьей симфонии и ахматовском «Реквиеме», в триптихе по сказкам К. Чуковского Б. Тищенко погружается в современные приемы композиции, нигде не переходя грань искусственного использования таковых: немного алеаторики, немного пуантилизма и в меру сонорных изысков. В отношении же оркестровой фактуры и инструментального тембра фантазия автора поистине безгранична, на что мы не раз обращали пристальное внимание. Композитор «очеловечивает» инструменты даже несмотря на то, что герои сказок – представители животного мира; оркестровая фактура, отдельный тембр или сочетание тембров, особый прием игры на том или ином музыкальном инструменте становятся для Б. Тищенко «самостоятельной ценностью», важнейшим фактором развития драматургии. Графика партитуры имеет для автора не

меньшее значение, чем извлеченный звук. Б. Тищенко с фаустианской тщательностью изучает оркестр, который в свою очередь «подпитывает» фантазию композитора, «откликается», как огромный инструмент в руках мастера, завораживающими тембровыми сочетаниями. Автор сочинения расширяет представления слушателя о возможностях и технологических принципах исполнения на различных музыкальных инструментах, тем самым обогащая палитру современного отечественного симфонизма. Ритмическая изощренность, полиритмия, сложный метр с полным игнорированием повторов придают музыке Б. Тищенко особую свежесть, непредсказуемость, но и делает ее крайне сложной для исполнения большими оркестровыми коллективами, в которых далеко не каждый музыкант готов проводить долгие часы репетиций в напряженной и кропотливой работе. В одном из своих последних интервью Б. Тищенко вспоминал, что спектакли по сказкам К. Чуковского получились одними из самых сложных его произведений [6, с. 26]. Опираясь на собственный анализ партитур, нам остается только согласиться с данным утверждением.

Особо необходимо сказать о преломлении народной музыки в триаде спектаклей по сказкам К. Чуковского. Фольклора много в поэтической основе произведений, стихи буквально сотканы из подражаний разнообразной народной, прежде всего детской речи, из детских песенок, считалок, они – основа особой «музыкальной» ритмики большинства сказок. По справедливой мысли Н. Даниловой, «с народным творчеством поэта связывает круг идей и образов, утверждение животворной силы солнечного света и тепла, нравственных основ жизни, близость человека к природе и миру зверей, их очеловечивание, победа добра над злом» [3, с. 40].

Для композитора фольклор – развитие самых существенных качеств собственного творчества: этической значительности, ухода от канонов прямолинейного мышления, поиска ладоинтонационной свежести, свободы в создании новых форм. Многочисленные народные попевки и наигрыши, ритмо-тембральное своеобразие, идущее от устного исполнительства, бесконечное интонационное разнообразие и непредсказуемость ладоритмических формул – все это относится к самым важным истокам музыкального языка композитора. В триптихе для ТЮЗа Б. Тищенко соединяет свою музыку и поэзию К. Чуковского глубоко и предельно органично, и в основе этой органичности – общие подходы к народному творчеству, к нестандартной способности к импровизации, к разнообразию средств выразительности и смыслов, а «детское» начало придает повествованию особую фольклорную «экологичность» и целомудренность, «незамутненность» высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Краденое солнце»: опера в одном действии, соч. 40 (1968). Либретто М. Бялика, З. Корогодского, Б. Тищенко по сказке К. Чуковского. Премьера в концертном исполнении: 8 апреля 1973 года, Ленинград, Концертный зал Капеллы. Исполнители: Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, Ленинградский концертный хор, дирижер В. Катаев. Партитура: СПб.: Композитор, 1992.

[2] Необходимо отметить наличие в сценическом действии разнообразных свистулек, дудочек и даже звоночков.

[3] Архаики добавляет силлабическое произнесение каждого слога на звук в пении, идущее и от знаменного распева, и от григорианского хорала.

[4] Ударный идиофон, представляющий собой бамбуковую палочку с насечками, по которой водят другой палочкой. Использовался с древних времен племенами Африки.

[5] «Тараканище»: оперетта в одном действии, соч. 41 (1968). Либретто З. Корогодского по сказке К. Чуковского. Премьера в концертном исполнении: 27 апреля 1989 года, Ленинград, Большой зал филармонии. Исполнители: Симфонический оркестр Министерства культуры СССР, Хор дирижеров Музыкального общества Ленинграда, дирижер Г. Рождественский. Партитура: рукопись.

[6] Сказка «Тараканище» сочинялась К. Чуковским в 1921 году, когда И. Сталин был всего одним из членов Революционного военного совета РСФСР и широкой власти, тем более известности, в стране не имел. К. Чуковский отрицал любой политический контекст и сатиру на Сталина в «Тараканище» даже тогда, когда подобная сатира была уже не опасна. Выражение «села на ежа» также нет необходимости связывать с деятельностью наркома госбезопасности Н. Ежова: в 1921 году он работал заместителем заведующего агитационно-пропагандистским отделом Татарского обкома РКП(б).

[7] Б. Кац полагает, что «некоторые появившиеся в либретто строки выглядят весьма блекло рядом со стихами Чуковского» [5, с. 129].

[8] Известно, что во второй половине 1960-х гг. Д. Шостакович сделал окончательную, чистовую редакцию своего «Райка» и показал ее ближнему кругу своих друзей. Думается, что Б. Тищенко в этот круг входил и вполне мог слышать данное сочинение.

[9] Назовем, прежде всего, «Патетическую ораторию» Г. Свиридова и «Поэторию» Р. Щедрина.

[10] Превосходно о данном типе пародии у Б. Тищенко сказал Б. Кац: «Веселье музыки Тищенко носит чисто детский характер, когда же орудием комического выступают элементы пародии, в этом веселье слышится нечто от студенческих „капустников“» [5, с. 129].
[11] Ремарка композитора в партитуре: «Провожают Воробья на верхнюю площадку карусели и начинают ее раскручивать».
[12] Гармоническая и в целом интервальная среда музыкальной ткани оперы хроматизирована, несмотря на просвечивающую во многих аккордах терцовость, звуковысотная система атональна [3, с. 51].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ручьевская Е. А.* К 70-летию Б. И. Тищенко // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. I: Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 144–146.
2. *Нестьева М. И.* Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 1. С. 299–356.
3. *Данилова Н. В.* Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах: дис. … канд. иск. (17.00.02). СПб., 2020. 162 с.
4. *Конарев М. А.* О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 92–96
5. *Кац Б. А.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
6. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: Интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.

REFERENCES

1. *Ruch'evskaya E.* K 70-letiyu B. Tishchenko [To the 70th anniversary of B. Tishchenko]. In: Ruch'evskaya E. Raboty raznykh let [Works of different years]: in 2 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. Vol. 1: Articles. Notes. Memories. Pp. 144–146.
2. *Nest'eva M.* Evolyutsiya Borisa Tishchenko v svyazi s muzykal'no-teatral'nym zhanrom [Evolution of Boris Tishchenko in connection with the musical-theatrical genre]. In: Kompozitory Rossiyskoy Federatsii [Composers of the Russian Federation]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. Issue 1. Pp. 299–356.
3. *Danilova N.* Metamorfozy komicheskogo v sovetskoy muzyke vtoroy poloviny 20 veka v raznozhanrovykh kontekstakh [Metamorphoses of comic in the different genre contexts of the Soviet music in the second half of the 20th century]: Thesis of Ph. D. (Art). St. Petersburg, 2020. 162 p.
4. *Konarev M.* O zhanrovykh, dramaturgicheskikh i obrazno-intonatsionnykh osobennostyakh opery «Kradenoe solntse» B. Tishchenko [On the genre, and dramaturgical, and imagery-intonation peculiarities of the opera *Stolen Sun* by B. Tishchenko]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 92–96.
5. *Kats B.* O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya [On the music by Boris Tishchenko: A trial of critical research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.
6. *Skorbyashchenskaya O.* Boris Tishchenko: Interv'yu Robusta [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 40 p.

Серов Юрий Эдуардович
кандидат искусствоведения, художественный руководитель и дирижер
Санкт-Петербургского молодежного симфонического оркестра им. М. П. Мусоргского
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, директор
Россия, 191028, Санкт-Петербург
serov@nflowers.ru
ORCID: 0000-0001-8276-1898

Yuri E. Serov
Ph. D. (Art), Artistic Director and Conductor of M. Mussorgsky St. Petersburg Youth Symphony Orchestra
M. Mussorgsky St. Petersburg Music College, Director
Russia, 191028, St. Petersburg
serov@nflowers.ru
ORCID: 0000-0001-8276-1898

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 783 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_31

СЮЙ ЯНЬПИН
Саньминский университет (Китай)

ЗАПАДНЫЕ МИССИОНЕРЫ В ПРОДВИЖЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТЕРРИТОРИИ КИТАЯ

До недавнего времени считалось, что история китайского хорового искусства берет свое начало с реформ конца XIX века, когда на авансцене музыкального мира Китая появились первые школьные песни. Но все больше историков и музыковедов разных стран подчеркивают роль христианских миссионеров как одну из значительных в данном вопросе. В этой связи рассматривается вопрос о важности миссионерской деятельности по отношению к китайской музыкальной культуре и приводится информация о развитии гимнографии в Китае на отдельных этапах ее развития – в период с VII по XIX вв. Особое внимание уделяется деятельности христианских миссионеров Дж. Монтекорвино, М. Риччи, Н. Лонгобардо, Э. Инсли, которые публиковали сборники гимнов с прилагаемыми методическими материалами по обучению базовым навыкам хорового пения. Акцентируется внимание на трудах миссионеров Томаша Перейры (1645–1708) и Теодорико Педрини (1671–1746), которые содействовали китайским музыкантам Хэ Гоцзуну и Мэю Гучену в написании первого масштабного труда под названием «Общая унификация песен». Анализу подвергается и роль «Сборника гимнов» Р. Моррисона.

Подтверждение важной роли христианского гимнотворчества в становлении хоровой культуры Китая содержится в работах Д. Бейса, Д. Шена, М. Штауффера, утверждающих, что благодаря созданным миссионерами условиям к концу XIX века в стране начинают исполняться крупные хоровые произведения западных композиторов, в частности, оратория Г. Ф. Генделя «Мессия». В качестве доказательного вывода отмечается, что в созданных миссионерами школах дети Китая получили возможность обучаться музыке, благодаря чему национальные композиторы обратились к освоению западной хоровой музыки, которая стала исполняться по всей стране.

Ключевые слова: гимнография, миссионерская деятельность, музыкальное искусство, хор, сборники гимнов.

Для цитирования: Сюй Яньпин. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 31-37.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_31

XU YANPING
Sanming University (China)

THE INFLUENCE OF WESTERN MISSIONARIES ON THE ADVANCEMENT OF EUROPEAN CHORAL CULTURE IN CHINA

Until recently, it was generally accepted that the history of the Chinese choir dates back to the Reformation of the late nineteenth century, when the first school songs rose to the forefront of the Chinese musical world. But an increasing number of historians and musicologists from various countries are asserting the role of Christian missionaries as one of the significant ones in this matter. In this regard, the author considers the importance of missionary activity in relation to the Chinese musical culture and provides information about the development of hymnography in China at certain stages of its development (in the period from 7th to 14th centuries). Particular attention is paid to the activities of Christian missionaries G. Montecorvino, M. Ricci, N. Longobardo, and E. Inslee, who distinguished themselves by writing and publishing

collections of hymns accompanied by theoretical materials on teaching basic choir singing skills. Emphasis is also placed on the writings of missionaries Tomás Pereira (1645–1708) and Teodorico Pedrini (1671–1746), who assisted the Chinese musicians He Guozong and Mei Guchen in writing the first global work: the *General Unification of Songs*. The article also examines the role of R. Morrison's Hymnal, et al.

The author finds evidence for the important role of Christian hymn-making in the formation of Chinese choral culture in the works of D. Bayes, D. Shen, and M. Stauffer, who argue that due to the conditions created by missionaries, major choral works by Western composers (in particular H. F. Handel's *Messiah* oratorio and others) began to be performed in China by the end of the 19th century. As an evidentiary conclusion, the article notes that the missionary-created schools provided a musical education for the children of China, through which a plethora of composers from the country would begin the path of exposure to Western choral music, and Western music would begin to be heard everywhere in the country.

Keywords: hymnography, missionary activity, musical art, choir, hymn collections.

For citation: Xu Yanping. The influence of western missionaries on the advancement of European choral culture in China // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 31-37.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_31

На протяжении веков существования человечества религия и искусство являют собой органично сформированный симбиоз, который оказывает доминирующее влияние на массовое сознание. Религиозная культура Запада неоднократно подвергала трансформации социальные институты и национальную психологию разных стран, а посредством воздействия западной религиозной музыки изменились как традиционные, канонические формы хорового пения, так и принципы хорового образования в Китае и за его пределами.

До недавнего времени в среде китайских и западных ученых бытовало мнение о том, что современное западное музыкальное искусство (с акцентом на хоровую музыку) впервые проявило себя в Китае в 1841 году (период Опиумных войн 1840–1843 и 1856–1860 гг.). Однако в последние годы, когда особое внимание уделяется анализу исторических данных, происходит смещение временных рамок, что отсылает нас на века назад.

С целью исследовать аспекты влияния христианского мира на хоровую культуру Китая мы обратились к работам китайских исследователей, таких как Фэн Вэньци, Моу Чжунцзянь, а среди работ российских и западных исследователей в нашей статье нашли отражение труды Д. Бейса, М. Штауффера, У Ген-Ира и др.

Анализ статьи У Ген-Ира «Конфуцианство о роли музыки в обществе» показал, что до появления христианских миссий на территории Китая оригинальная музыкальная культура страны развивалась в соответствии с древней культурной традицией, впитавшей в себя диалектическое мышление Конфуция [1, с. 261–263]. Однако, несмотря на множественные запреты и правила церемониального этикета, вокальное искусство страны имело возможность трансформироваться, обретать жанровое разнообразие и органично вписываться в общественную жизнь. Что касается вокальной музыки раннего христианства, влияние таковой на культурную и духовную атмосферу европейского общества, с одной стороны, способствовало сосредоточению западного вокального искусства на себе, а с другой – сделало его относительно однородным, но более «активным» в плане продвижения за пределы христианского мира. Идеи реализации римского идеала в рамках вестернизации человечества, которые так или иначе влияли на всю концепцию политики раннего христианства, породили в умах христианских лидеров убежденность в возможном распространении пространства своего влияния.

Итоговое обобщение полученных данных о популяризации западных ценностей и идей в Китае в период с VII по XX вв. помогло нам прийти к пониманию неоднозначности мотивов христианских миссий: в первую очередь, это все же непреодолимое желание западных миссионеров проповедовать слово Господне, и уже во вторую – намерение усилить политическое влияние западных государств, когда под эгидой креста религиозная культура западного мира вступила на путь авторитаризма и экспансии. В любом случае, достижение обеих целей оказало влияние на традиционные культурные концепции и формы вокального искусства в Китае, в результате чего изменился привычный облик китайской музыкальной культуры в целом.

Рассуждая о влиянии миссионеров на музыкальную культуру Китая, исследователь Д. Киндопп подчеркивал: «…до недавнего времени большинство внешних наблюдателей рассматривали христианский миссионерский проект в Китае как провальную акцию, поглощенную пучиной истории» [2, p. 23]. Но, по нашему

мнению, нельзя недооценивать силу воздействия, оказанного миссионерами посредством актуализации пения молитвенных текстов. Аранжированные мелодии, переводы гимнов и внедрение западной теории музыкознания повлекли за собой популяризацию западных идей музыкального просвещения в Китае, что впоследствии сказалось на облике и хоровой музыки.

Документированные отчеты, статьи и письма миссионеров У. Милна, Р. Моррисона, К. Чампнесса, Д. Макгилливри и др. дают нам право утверждать, что распространение христианских миссий в Китае послужило импульсом к глубинным трансформациям культурного ландшафта страны и хоровой культуры как его составляющей. По данному поводу этномузыковед М. Маклин пишет: «…пение гимнов является принципиально первичным в данном вопросе» [3, p. 30].

Необходимо упомянуть, что гимны представляют собой вид литургической монодии с текстами Священного Писания на латинском языке. Христианская гимнография (от греч. ὁ ὕμνος – «торжественная песнь», «гимн» и γράφω – «писать», «сочинять»), берущая свое начало от древнегреческих псалмов (ὑφαίνω), направлена на восхваление Господа посредством сочинения и пения гимнов [4, с. 164]. Ранние христианские гимны отличаются отсутствием сопровождения, поздние же образцы, созданные протестантами, внесли свой вклад в развитие культуры пения гимнов, сделав ее весьма привлекательной стороной христианского учения.

В исследовании историка Моу Чжунцзяня указано, что первые образцы гимнов появились в Китае вместе с ближневосточной и евроамериканской церковной музыкой [5, p. 173], а во всей истории миссионерства в Китае, продолжавшейся около 1400 лет, прослеживаются четыре этапа: время правления династии Тан, время правления династии Юань, конец правления династии Мин и, как итог, время правления династии Цин, когда пение гимнов получило должную оценку среди населения.

635 год (период правления императора Тай-Цзуна, 598–649 гг.) ознаменовался знакомством христианских миссионеров-несториан с культурой Китая. Несториане прибыли в Чанъань через Персию с целью распространения учения Христа, которое на территории Китая просуществовало двести лет – до пятого года правления императора У-цзуна (814–846 гг.). Вместе с христианством в стране появились и первые гимны, относящиеся к данному вероучению. В 845 г. императорский двор учредил указ о запрете буддизма с последующим разрушением буддийских монастырей, что сказалось и на несторианах: более двух тысяч священников были изгнаны из страны, в связи с чем христианское учение не смогло удержать прежних позиций. Перевод старинных несторианских гимнов сохранился в свитках Дуньхуана, однако все же существует недостаток информации о самих гимнах и о том, какими путями распространялась гимнография в тот период [5, pp. 174–176].

В последующих миссиях христиан, датируемых XIII и XVI вв., прослеживается определенная целенаправленность и стратегия по распространению христианского учения. Именно в этот момент на Западе развивается полифония, обогащается мастерство церковных хоров, что способствует к естественному развитию искусства хорового пения.

Опираясь на факт эволюции гимнов в XIII веке, подчеркнем, что особую роль на данном этапе сыграл миссионер францисканского толка Дж. Монтекорвино, который в 1294 г. прибыл в Пекин, где начал активный процесс популяризации христианских песнопений через привлечение к христианскому богослужебному ритуалу китайских детей, поющих в хоре [6, pp. 72–74]. К сожалению, деятельность Дж. Монтекорвино по распространению христианства не была воспринята должным образом. Традиции и культура Китая не соответствовали идеям христиан, и лишь в XVI в. миссионерская деятельность в данной стране возобновилась.

К указанному моменту в христианских песнопениях произошли определенные трансформации – факт, напрямую связанный с реформой 1517 г., которая была инициирована немецким богословом Мартином Лютером и его 95 тезисами, обращенными к церковному сообществу. Мартин Лютер не только проложил путь к созданию доступных и популярных гимнов, но сумел добиться их объединения в сборники, что стало важной частью реформаторской деятельности богослова. Помимо актуализации пения гимнов, Мартин Лютер работал и над их созданием. Это были гимны, написанные в простой двухчастной форме, с основным текстом и припевом из четырех–восьми куплетов. Наиболее известным из данных произведений явился гимн «Господь – надежный наш оплот». В гимнах М. Лютера содержался весьма простой ритм с запоминающейся мелодией и простейшим музыкальным текстом, который, как правило, подразделялся на строфы (от восьми или десяти), при этом основная мелодия многократно повторялась.

Обогащенная новыми песнопениями, деятельность миссионеров в Китае продолжалась. Для детализации дальнейших событий стоит

упомянуть миссионера-иезуита М. Риччи (1552–1610), который прибыл в Китай в 1582 г. с целью продолжить реализацию идей Дж. Монтекорвино. Новаторский подход М. Риччи в отношении музыкального искусства характеризовался попытками миссионера адаптировать гимнические тексты для простых людей и перевести некоторые из них на китайский язык. Помимо прочего, М. Риччи имел честь общаться с императором Вань-Ли (1563–1620), который всячески способствовал изучению китайцами западной музыки, в том числе при императорском дворе.

В дальнейшем интерес Китая к западной музыке и христианству прослеживается в период правления династии Цин, доказательством чему выступает деятельность математиков-иезуитов Томаша Перейры (1645–1708) и Теодорико Педрини (1671–1746), которые содействовали китайским музыкантам Хэ Гоцзуну и Мэю Гучену в написании масштабного трактата по основам пения и ранней теории музыки [6, p. 79]. Этот труд был создан на основе императорского указа (период правления императора Канси) и представлял собой одну из частей обширного проекта, объединяющего астрономию, математику и музыку.

Обращает на себя внимание третья часть сборника, «Общая унификация в композиции песен», в которой говорится о гармонизации мелодий, а также изложен простейший теоретический материал, позволяющий изучать и исполнять гимны. Труд был опубликован и напечатан императорской типографией в 1724 г. Предполагалось, что император Канси напишет предисловие к данному сборнику, но правитель умер до обнародования труда. Преемник императора Канси, император Юнчжэн (1722–1735), смог завершить сочинение и впоследствии опубликовать данный сборник.

Примерно в это же время работой по созданию гимнов и адаптацией их к нуждам китайского населения занимался сицилийский иезуит Н. Лонгобардо, который в 1603 г. создал сборник «Молитвы Святой католической церкви» из антифонов и гимнов, переведенных Н. Лонгобардо в сотрудничестве с литератором Я. Тиньцзюнем. Примечательно то, что авторы предпринимали всяческие попытки адаптировать и популяризовать сборник для его использования простыми людьми. Тексты Священного Писания отличались простым изложением на китайском языке, а для исполнения мелодии не требовалось специальных вокальных навыков.

К сожалению, последующая деятельность миссионеров по развитию музыкального просвещения не была поддержана китайской властью, и в 1721 г. распространение христиан на территории Китая прекратилось. Возобновление деятельности миссий происходит лишь в XIX веке, где в особенности выделяется работа первого англо-шотландского евангелиста в Китае – Р. Мориссона. Тяжелые условия пребывания (государственная власть наложила запрет на деятельность миссионеров в стране) не помешали Р. Моррисону не только перевести Библию на китайский язык, но и создать первый оригинальный сборник гимнов полностью на китайском языке [7, p. 203]. Впоследствии Р. Моррисоном была инициирована работа протестантских миссионеров У. Янга, Р. Лечлера, Д. Маккарти, которые создали собственные сборники гимнов.

1840 год стал переломным в истории гимнографии в Китае. Здесь можно провести некую черту, отделяющую предыдущий период развития исследуемого направления в китайской музыкальной культуре от последующего. Документальные источники обозначают данный момент как время итогового «прорыва» христианских миссий на территорию Китая [8, p. 458]. Благодаря разразившимся в стране Опиумным войнам, в Азии началась интеграция культурных ценностей Запада, в том числе продвижение идей западного музыкального образования посредством создания христианских школ. Весьма активной позиции в данном направлении придерживались протестантские миссионеры, которые возглавили движение по созданию религиозных школ, где музыка являлась обязательным предметом. Многочисленные письма, свидетельства, отчеты и статьи в журналах (например, в наиболее активно поддерживаемом миссионерами журнале «Китайский регистратор»), датируемые серединой и концом XIX столетия, подтверждают оптимистичный настрой христианских деятелей касательно продвижения гимнов. Протестантский миссионер XIX в. Уильям Э. Сутил в этой связи говорил, что «импульс к праведной жизни может прийти так же легко через музыку, как и через проповедь», и дополнял свое высказывание словами о том, что музыка, в отличие от проповеди, имеет возможность проникнуть непосредственно сразу в сердце (цит. по: [9, p. 79]).

Для привлечения наибольшего количества людей в ряды паствы, к середине XIX в. миссионеры начали не только создавать сборники, но и снабжать свои работы комментариями к исполнению произведений. Таким образом, появились элементарные сведения по теории музыки. В 1858 г. в свет вышел сборник Э. Инсли «Песни Святой Горы», где были впервые опубликованы подробные пояснительные материалы к чтению нотной грамоты и рекомендации

к исполнению гимнов в соответствии с основами западного музыкознания [10, p. 218]. Сборник, несомненно, облегчил процесс образования населения Китая пятилинейной нотации, но теперь перед миссионерами стояла еще одна, не менее важная задача – перевод гимнов для людей, не говорящих на языке вэньян. Наличие множества региональных диалектов, присутствовавших в Китае и радикально отличавшихся друг от друга, мотивировало миссионеров начать работу над переводами гимнов именно на диалекты. Так появились работы на чаошаньском и сямыньском диалекте и переводы гимнов на мандаринский язык [Там же, p. 230].

Также стоит отметить, что помимо дилемм, связанных с выбором языка, миссионеры второй половины XIX века часто сталкивались с трудностями, вызванными различиями в поэтической форме. Многие переводчики предполагали, что китайская поэзия, как и западная, была организована в соответствии с каденцией и рифмой. Однако выяснилось, что в китайской поэзии метр подчинен тональной рифме. Испытывая большие трудности с переводом текстов, миссионеры стремились создавать новые стихи на китайском языке, а в основу мелодии взять пентатонный звукоряд, лучше воспринимаемый китайским населением. Несколько позже к уже сформированной методике создания и обучения пению гимнов миссионер баптистской церкви Р. Кроуфорд предложил добавить аранжировку классических китайских произведений, включая буддийские и китайские песнопения [11, p. 287]. Вдохновленный столь значимой идеей, миссионер Р. К. Грейвс создал сборник гимнов под названием «Хвалебные песни Господу» (1876), содержащий двести восемьдесят шесть гимнов и восемь доксологий с собственными переводами. Данная работа была высоко оценена миссионером Американского баптистского союза С. Б. Партриджем, который обозначил указанный труд как «ценнейшее дополнение к китайской гимнической литературе» [Там же, pp. 288–289].

Таким образом, к концу XIX века вышло в свет невероятное количество гимнов, написанных на различных диалектах и в различных стилях китайского языка. По данным, приводимым в отчете протестантской конференции за 1877 год, между 1810 и 1875 гг. протестантами было выпущено свыше 60 сборников гимнов[1]. Однако, учитывая то, что помимо протестантской миссии на территории Китая проповедовали и англиканские, методистские, конгрегационалистские, пресвитерианские, а также баптистские миссионеры, общее количество сборников гимнов было намного бо́льшим: объем исчислялся в тысячах. К 1922 году общее количество гимнов превышало три тысячи: «Церкви Китая богато снабжены песнопениями», – сообщал исследователь М. Штауффер в труде «Христианская экспансия в Китае» [8, p. 109]. В своем исследовании об этнических элементах христианских гимнов Китая Д. Шен указывает 196 гимнов (с точными датами их выхода в свет), написанных с 1818 по 1936 гг. [7, p. 192]. Позже исследователь добавляет еще 150 гимнов с неточными годами публикации, но, скорее всего, также относящимися к указанному периоду. Соответственно, к концу XIX в. количество гимнов значительно возросло, а мы можем обрисовать лишь малую часть от их фактического числа.

Следует подчеркнуть, что благодаря миссионерской деятельности население Китая заинтересовалось западной музыкой, а также западной системой музыкального образования. К концу XIX в. в стране начинают исполняться крупные хоровые произведения западных композиторов, в частности, оратория Г. Ф. Генделя «Мессия». Исследователь Д. Бейс указывает на то, что к концу XIX столетия в Китае было открыто более трех сотен школ религиозного типа, в которых учащиеся получили возможность обучаться музыке [9, pp. 307–316]. Благодаря этим школам для многих композиторов Китая начался путь познания западной хоровой музыки, которую в дальнейшем стали исполнять по всему Китаю.

Такая колоссальная работа по созданию теоретической и практической базы музицирования действительно не могла не сказаться на последующих поколениях китайских композиторов. Многие известные китайские музыканты начала XX в. участвовали в адаптации и сочинении гимнов, к числу таковых относятся и великие китайские композиторы Ян Иньлю и Чжао Юаньчжень, создававшие хоровую музыку. Гимны вышеназванных композиторов, такие как «Песнь о Божественной любви», «Псалом 23», являют собой образцы произведений, широко исполняющихся китайской паствой по сей день. Более того, почти сто лет указанные гимны входят в число лучших сочинений исследуемого жанра.

В целом, именно XX столетие стало для китайского хора отправной точкой на пути его преобразования. Решающим импульсом в данной сфере явились события 1894 г., когда китайская нация столкнулась с тяжелыми испытаниями японо-китайской войны. Осуществленные в этой связи реформы «Самоусиления» и «Ста дней» привели к трансформациям в сфере культурного просвещения. Мы считаем, что последующее создание китайских школьных

песен (первичной формы хоровой культуры в Китае) стало определяющим аспектом в процессе автономизации хоровой культуры Китая, отдалившейся от христианской музыки. Тем не менее, нельзя отрицать тот факт, что именно христианские гимны повлияли на обновление привычного восприятия вокальной музыки Китая, обогатившейся новыми красками.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Генеральная конференция протестантских миссионеров Китая, проведенная в Шанхае 10–24 мая 1877 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. *У Ген-Ир*. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 261–263.
2. *Kindopp J*. Policy Dilemmas in China's Church-State Relations: An Introduction. Washington: Brookings Institution Press, 2004. 200 p.
3. *McLean M*. Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania // Berlin: World of Music. 1994. No. 28. Pp. 29–43.
4. *Благой Д. Д.* Гимн // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.–Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1: А–П. С. 163–166.
5. 牟钟鉴, 张践. 中国宗教通史. 北京: 中国社会科学出版社, 2007. 280页/ *Моу Чжунцзянь, Чжан Цзянь*. Всеобщая история китайских религий. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2007. 280 с.
6. *Dowley T.* Christian Music: A Global History. Minnesota: Augsburg Fortress Publishers, 2011. 264 p.
7. *Sheng D.* A Study of the Indigenous Elements in the Chinese Christian Hymnody: Dr. of Musical Arts Thesis. Los Angeles: University of Southern California, 1964. 499 p.
8. *Stauffer M.* The Christian occupation of China: A general survey of the numerical strength and geographical distribution of the Christian forces in China, made by the Special committee on survey and occupation, 1918–1921. Shanghai: China Continuation Committee, 1922. 608 p.
9. *Bays D. H*. Christianity in China from the Eighteenth Century to the Present. Redwood City: Stanford University Press, 1996. 486 p.
10. 冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南: 湖南教育出版社, 1998. 392页/ *Фэн Вэньци*. История музыкального обмена между Китаем и зарубежными странами. Хунань: Хунаньское педагогическое издательство, 1998. 392 с.
11. *Burrage H. S.* Baptist Hymn Writers and Their Hymns. Portland: Brown Thurston & Co., 1888. 613 p.

REFERENCES

1. *U Gen-Ir*. Konfutsianstvo o roli muzyki v obshchestve [Confucianism about the role of music in society]. In: Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2008. No. 6. Pp. 261–263.
2. *Kindopp J.* Policy Dilemmas in China's Church-State Relations: An Introduction. Washington: Brookings Institution Press, 2004. 200 p.
3. *McLean M*. Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania. In: Berlin: World of Music. 1994. No. 28. Pp. 29–43.
4. *Blagoy D*. Gimn [Hymn]. In: Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: [Encyclopedia of Literature: Dictionary of Literary Terms]: in 2 vol. Moscow–Leningrad: L. Frenkel' Publishing House, 1925. Vol. 1. Pp. 163–166.
5. 牟钟鉴, 张践. 中国宗教通史. 北京: 中国社会科学出版社, 2007. 280页/ *Mou Chzhuntszyan', Chzhan Tszyan'*. Vseobshchaya istoriya kitayskikh religiy [A General History of Chinese Religions]. Peking: China Publishing house of social sciences, 2007. 280 p.
6. *Dowley T*. Christian Music: A Global History. Minnesota: Augsburg Fortress Publishers, 2011. 264 p.
7. *Sheng D*. A Study of the Indigenous Elements in the Chinese Christian Hymnody: Dr. of Musical Arts Thesis. Los Angeles: University of Southern California, 1964. 499 p.
8. *Stauffer M*. The Christian occupation of China: A general survey of the numerical strength and geographical distribution of the Christian forces in China made by the Special committee on survey and occupation, 1918–1921. Shanghai: China Continuation Committee, 1922. 608 p.
9. *Bays D. H*. Christianity in China from the Eighteenth Century to the Present. Redwood City: Stanford University Press, 1996. 486 p.

10. 冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南: 湖南教育出版社, 1998. 392页/ *Fen Ven'tsi.* Istoriya muzykal'nogo obmena mezhdu Kitaem i zarubezhnymi stranami [The History of Music Exchange between China and Foreign Countries]. Khunan': Khunan' educational publishing house, 1998. 392 p.
11. *Burrage H. S.* Baptist Hymn Writers and Their Hymns. Portland: Brown Thurston & Co., 1888. 613 p.

Сюй Яньпин
Саньминский университет, преподаватель
Китай, 365004, Саньмин
luty25@163.com
ORCID: 0000-0003-1778-8255

Xu Yanping
Sanming University, Lecturer
China, 365004, Sanmin
luty25@163.com
ORCID: 0000-0003-1778-8255

АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF THE HISTORY OF RUSSIAN CULTURE

УДК 7.067.3 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_38

Т. С. РУДИЧЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОРМИРОВАНИЕ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СВЕТЕ ПОЛИТИКИ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА

Цель настоящего исследования заключается в изучении инициатив государства по расширению сети городов и формированию городской культуры в XVIII веке. Хотя истории городской культуры в России посвящено немало исследований, в них остается нераскрытой всесторонняя целенаправленная деятельность государства. На основе документов рассматриваются факторы и основные векторы развития, пространственно-временная организация, адаптация развлекательных и зрелищных форм к изменяющейся социокультурной среде, стимулы обновления светской культуры. Основу методологии составили положения отечественного исторического источниковедения и его субдисциплин. Анализ источников выявил отличия в составе и статусе жителей городов и городских поселений от традиционных сельских: этническую, сословную, конфессиональную, профессиональную неоднородность, жизнеобеспечение за счет ремесла, торговли и обслуживания, занятий наукой и искусством. Это показано, в частности, и в отношении профессий, связанных с художественным творчеством (в том числе музыкальным). Сделаны выводы об историческом опыте создания системы регулирования и определения направлений развития социокультурной среды (государственной культурной политики); о различии в динамике изменений в культуре и «отзывчивости» городских обывателей на внедрение новаций в силу отрыва их хозяйственных занятий от природных ритмов. Упоминаются возникновение массовых форм развлечений, имевших рекреационную направленность, как результат разграничения труда и отдыха (досуга), в отличие от чередования будней и праздников, содержавших сакральное начало, а также культурная интеграция, происходившая в процессе создания, освоения и трансмиссии новых актуальных форм искусства, пользовавшихся более универсальным «общеевропейским» языком. Констатируется «изживание» городской культурой таких важных качеств традиционной сельской, как локальность и социальная (конфессиональная, сословная, этническая) ограниченность, что и позволило создать на протяжении XVIII века национальную русскую культуру – как профессиональную, так и обновленную непрофессиональную устную, составляющую в наши дни основной ее слой.

Ключевые слова: городская культура, культурная политика, документальные источники, национальная русская культура.

Для цитирования: Рудиченко Т. С. Формирование городской культуры в свете политики Российского государства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 38-43.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_38

T. RUDICHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DEVELOPMENT OF URBAN CULTURE IN THE LIGHT OF RUSSIAN STATE POLITICS

The purpose of the article is to study the initiatives of the state to expand the network of cities and the development of urban culture in the 18th century. Although many studies have been devoted to the history of urban culture in Russia, they do not disclose the role of the state in that. Based on the documents the author considers the factors and main vectors of urban culture development, spatiotemporal organization, adaptation of entertainment forms to the changing socio-cultural environment and incentives for the renewal of secular culture. The methodology of the study relies on the Russian historical source criticism studies and its sub-disciplines. Analysis of sources revealed differences in the composition and status of residents of cities and urban settlements from traditional rural areas: ethnic, class, confessional, professional heterogeneity, non-agrarian livelihood, connected with such activities as crafts, trade and services, science and art. This is shown, in particular, in relation to artistic professions (including music). The author comes to conclusions about the historical trial of creating a system of regulation and determination of directions for development of the socio-cultural environment, i. e. state cultural policy; the difference in the dynamics of changes in culture and the "responsiveness" of urban dwellers to the introduction of innovations due to the separation of their economic activities from natural rhythms. There are mentioned the folding of mass forms of entertainment that have a recreational orientation as a result of differentiation of work and rest (leisure), in contrast to the alternation of everyday life and holidays, mostly with a sacred premise; the cultural integration that took place in the process of creation, development and transmission of new relevant forms of art, using a more universal «pan-European» language. The overcoming by urban culture such important qualities of traditional rural culture as locality and social (confessional, class, ethnic) limitations is considered. It was a factor to be promoted during the 18th century creation the Russian national culture, both professional and renewed non-professional oral, which today constitutes its main layer.

Keywords: urban culture, cultural policy, documentary sources, national Russian culture.

For citation: Rudichenko T. Development of urban culture in the light of Russian State politics // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 38-43.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_38

Формирование городской культуры сопряжено с расширением сети городов – развитием существовавших и основанием новых, которое рассматривалось как средство развития экономики (торговли, ремесленного и промышленного производства, внедрения прогрессивных технологий) и социальной жизни России. Об этом свидетельствуют создававшиеся на протяжении столетия юридические акты. Документальную основу исследования составили источники, характеризующие основные направления и содержание реформ (грамоты, положения, уставы), – своды и законодательные кодексы, именные указы[1] и другие.

В исследованиях по избранной теме целенаправленные усилия государства по конструированию определенного типа культуры специально не рассматриваются. Авторами характеризуются отдельные ее слагаемые и стороны (специфически городские формы развлечений, правовые обычаи, этикет, особенности адаптации в городах и городских поселениях отдельных социальных групп и др.)[2]. Обращение к документальной основе сложного и противоречивого процесса формирования культуры Нового времени, в котором переплетаются тенденции саморазвития и проектирования, представляется актуальным.

Вплоть до XVII века *город* был *военно-административным и религиозным центром* близлежащих земель; *посад* – поселением за пределами крепости, жители которого занималось торговлей и промыслами[3]; *слобода* – поселением, существенные признаки которого на протяжении длительного существования менялись (налоговые льготы, предоставляемые жителям в ограниченный временной период; принадлежность слободской земли – монастырская, владельческая и пр.; профессиональные занятия – стрелецкая, ямская и т. д.; этнический состав – например, иноземная слобода).

В расширении сети городов и городских поселений первостепенную роль сыграли: 1) строительство в XVIII в. новых крепостей (городов-крепостей) и устройство подле них посадов и «предместий»; 2) разрешения, полученные дворянами, – «заводить» на своих землях по деревням фабрики и заводы (ст. 28), что способствовало формированию поселений городского типа; в вотчинах своих «заводить местечки и в них торги и ярмонки» (ст. 29); подтвержденное право «иметь, строить или покупать домы в городах и в оных иметь рукоделие» (ст. 30) [5].

Отечественный урбанист Алексей Викторович Белов [8] предпринял опыт типологизации городов и городских поселений конца XVIII – начала XIX века, периода царствования Павла I (1796–1801). Исследователем предложены два критерия их объединения в группы – административный статус и распространение на жителей прав и свобод городских обывателей. К первой группе отнесены *«официальные» – «столичные, губернские и уездные центры; столица донского казачества город Черкаск»* (курсив здесь и далее мой. – Т. Р.); *заштатные и безуездные* города, в которых обыватели сохраняли свой статус [8, с. 38]. *Ко второй – «различные городки, местечки, некоторые слободы, большой круг крепостей».* Они, хотя и «ставились в один ряд с официальными городами», называться городами не могли и *именовались городскими поселениями* [Там же]. Между двумя этими группами особое место занимал *посад*, более соответствующий типу официального города, но в свое время таковым не являвшийся. А. В. Белов называет в общей сложности *18 типов городских поселений и городов,* составляющих, в зависимости от ведущих функций, *шесть основных групп*, что свидетельствует как о разнообразии, так и о множестве переходных типов[4].

Положение города или городского поселения в данной иерархии *влияло на интенсивность развития его культуры*, так как *заштатные и прочие города и городские поселения* не получали на эти цели дотаций из государственных или местных средств.

Одновременно с развитием городов формировался слой *городского населения*. Наиболее существенным и отличительным признаком города были хозяйственные занятия и жизнеобеспечение жителей не за счет аграрного и смежных видов деятельности, а *за счет ремесла, торговли и обслуживания, занятий наукой и искусством.*

Среди других важных характеристик городского населения – неоднородность в *этническом, конфессиональном, сословном, профессиональном* отношении. Это объясняется сравнительной простотой перехода в городские обыватели[5] и длительного пребывания в городах, к примеру, крепостных крестьян, которые должны были иметь лишь разрешение владельца[6].

В «Регламенте или уставе главного магистрата» (1721) [1] были предложены критерии, по которым определялась принадлежность к городскому населению, разделенному на два рода (гильдии) – *работающих на себя «регулярных граждан» и работающих по найму «подлых людей»* (обретающихся «в наймах и в черных работах»).

К первой гильдии причислены банкиры, крупные торговые купцы, доктора, аптекари, лекари, *«иконники», живописцы, золотари, «серебренники»* и пр. Ко второй – мелкие торговцы и работники «рукомесленные» – токари, столяры, портные, сапожники и пр. [1, гл. VII «О разделении гражданства», л. 192–193]. Важно, что в первой группе оказались, выражаясь современным языком, *художники и ювелиры*, в деятельности которых отчетливо представлено эстетическое начало.

В «Грамоте на права и выгоды городам Российской империи» (1785) уделено внимание «именитым гражданам» [4, ст. 67]. К ним отнесены: ученые, деятели «трех художеств» (архитекторы, живописцы, скульпторы) и *«музыкосочинители»*, при условии членства в академиях или академических званий, подтвержденных испытаниями в российских «главных училищах». Все эти «именитые граждане» должны были иметь аттестаты или письменные свидетельства. Хотя светское хоровое пение уже с 1730-х гг. стало учебной дисциплиной в Сухопутном шляхетном корпусе (1732), Смольном институте благородных девиц (1764), Санкт-Петербургской академии художеств (1757), Императорском театральном училище (1779), правом выдавать аттестаты о профессиональном музыкальном образовании обладала лишь Академия художеств.

Требование документального подтверждения образования стимулировало к его получению в учебных заведениях (преимущественно заграничных), а не частным образом, *открывало перспективы продвижения по карьерной и социальной лестнице, способствовало развитию системы подготовки* отечественных специалистов.

Устройство города и правила жизни в нем, по замыслу Петра I, должны были соответствовать образцу, в качестве которого выступал Санкт-Петербург. Он служил таковым в «организации регулярного (“правильного”) городского пространства», «социальной жизни и быта подданных», являлся «воплощением победы разума над силами природы» [9]. «…С.-Петербург стал <…> также центром формирования, развития и распространения новой культуры» [Там же].

«Регулярность» городской жизни распространялась и на такую сферу, как распорядок дня. В городе складывался свой ритм жизни.

Повседневное разграничение труда и отдыха было необходимым условием городской жизни, что позволяло развиваться сферам обслуживания и досуга как неотъемлемым элементам культуры Нового времени. Существенным для развития досуга было ограничение рабочего времени – установление шестидневной рабочей недели («Какие дни работные и какие неработные суть»), запрет на работу в воскресенье и в дни двунадесятых праздников [4, ст. 103].

О том, что у любого ремесленника оставалось свободное время для каких-либо занятий по интересам, свидетельствует ограничение рабочего дня 12 часами («Какие часы в сутках работные суть») [Там же, ст. 105][7]. В складывавшемся распорядке дня популярные развлечения, такие как театральные представления и концертные выступления, постепенно оттеснялись на вечернее время [10, с. 6–7].

Это способствовало повышению активности населения в темное время суток и постепенно приобщало горожан к вечернему, а затем и ночному образу жизни, требовало организации заведений, удовлетворявших потребности в развлечениях; в связи с этим изменялось и рабочее время горожан, обслуживающих посетителей.

Появление *времени досуга*, не связанного с периодами календарных праздников, приводило к возникновению новых занятий и увеселений, которые были не только времяпрепровождением, но рассматривались в государственном масштабе как рекреационная сфера, необходимая для восстановления сил после тяжелого труда. Сами понятия «полезного увеселения», «праздного времени» получили широкое распространение и применялись не только к развлечениям, так и к художественному творчеству.

Реализация реформы городского управления конца XVIII века включала ряд постановлений, касавшихся функционирования города, создания инфраструктуры, социокультурной среды и образования поселения нового типа. Открывались разного рода частные и публичные заведения, приспосабливались или создавались новые пространства для увеселений (помещения, оборудование, инструментарий). В кодексе законов 1775 г. «Учреждения для управления губерний» [3, ст. 19] оговаривалось право постройки, содержания и сдачи внаем харчевен, корчем, трактиров. Эти непритязательные предприятия привлекали посетителей разнообразием угощений, номерами для проживания и заполняющими свободное время программами.

В названном документе 1775 г. и «Грамоте на права и вольности городам» 1785 г. содержались статьи об обязательном наличии в городах определенных учреждений образования (ст. 17 «*О народных школах*»), финансируемых за счет городских доходов [4, ст. 152]. В Городовых положениях XIX века (1870 и 1892 годов) [11; 12] фиксировались такие требования к инфраструктуре, как открытие школ, театров, что относилось, прежде всего, к 12 крупным городам [9].

Разумеется, развитие культуры сопровождалось инициативами «снизу», что выражалось в учреждении и содержании частных школ, пансионов, театров, любительских объединений.

Статьи «Грамоты...» 1785 г., касающиеся местного самоуправления, дополнялись указаниями, способствующими улучшению условий жизни горожан. В обоих Положениях содержалось предписание иметь в городах общественные сады, бульвары и театры, библиотеки, музеи, участвовать в попечении образования [11, ст. 55, п. 5, с. 103–108].

Как следует из изложенного, реформы XVIII века заключались, прежде всего, в создании единой системы управления городами и поселениями городского типа, в определении направлений их развития и формировании социокультурной среды.

Деятельность государства в гуманитарной сфере была сосредоточена на совершенствовании и развитии общественной жизни и культуры; городская среда более соответствовала приложению усилий по их обновлению, а изменения в городах происходили намного быстрее. Нейтральность профессиональной деятельности горожан по отношению к хозяйственному циклу, ориентированному на природные ритмы, меньшая консервативность бытового уклада обусловливала «отзывчивость» городских обывателей на государственное регулирование и внедрение новаций.

Вседневное разграничение труда и отдыха (досуга), в отличие от чередования будней и праздников, всегда содержавших сакральное начало, рекреационная направленность увеселений способствовали появлению массовых форм развлечений, становившихся характерной чертой городской культуры.

Городская среда отличалась насыщенностью и пестротой предложения. Культурная интеграция происходила здесь в процессе создания, освоения и трансмиссии новых актуальных форм искусства, опиравшихся на более универсальный «общеевропейский» язык.

Это способствовало «изживанию» городской культурой таких важных качеств традиционной сельской, как локальность и социальная (конфессиональная, сословная, этническая) ограниченность, позволило создать на протяжении XVIII века национальную русскую культуру – как профессиональную, так и обновленную непрофессиональную устную, составляющую в наши дни основной ее слой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Регламент или устав главного магистрата (1721) [1]; Табель о рангах всех чинов, воинских, статских и придворных (1722) [2]; Учреждения для управления губерний (1775) [3], Грамота на права и выгоды городам Российской империи (1785) [4]; Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства (1785) [5]. Именные указы дают более полное представление о хронологии событий и имеют более конкретный адресный характер (см.: [6]).
[2] См. труды В. Е. Гусева, Е. В. Кащеевой, В. А. Лапина [7], И. А. Морозова, М. Н. Шмелевой и др.
[3] В собрании законов 1775 г. («Учреждения для управления губерний») акты, относящиеся к посадам, помещены в главе XX («Города»).
[4] Типология представлена в таблице 1 [8, с. 39].
[5] «Не запрещается никому записаться в посад города» [4, ст. 138].
[6] Выходцами из семей крепостных крестьян и дворовых людей были некоторые известные российские музыканты и композиторы (С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин, И. Е. Хандошкин и др.).
[7] Интересно, что в рамках рабочего дня предусматривалось в сумме два часа для приема пищи (завтрак и обед), а также для отдыха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Регламент или устав главного магистрата (1721). Гл. VII: О разделении гражданства. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/magstrat.htm (дата обращения: 23.04.2021).
2. Табель о рангах всех чинов, воинских, статских и придворных, которые в котором классе чины; и которые в одном классе, те имеют по старшинству времени вступления в чин между собою, однако ж воинские выше протчих, хотя б и старее кто в том классе пожалован был (1722). URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/tabel.htm (дата обращения: 02.02.2021).
3. Учреждения для управления губерний (1775). URL: https://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/2350/ (дата обращения: 22.12.2021).
4. Грамота на права и выгоды городам Российской империи (1785). URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/gorgram.htm (дата обращения: 19.10.2020).
5. Грамота на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства (1785). URL:http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/dv_gram.htm (дата обращения: 19.10.2020).
6. Указ Петра I от 25.11.1718 г. «О достоинстве гостевом, на ассамблеях быть имеющем» // Россия: Автобиография. Документы об исторических событиях государства, которые написаны их участниками и современниками. URL: http://rus-biography.ru/DocPage/?IdDocs=84 (дата обращения: 20.03.2021).
7. *Лапин В. А.* Деревня и город: слободской фольклор // Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора: сб. науч. тр. СПб.: РИИИ, 2017. С. 78–88.
8. *Белов А. В.* Сеть городов и городских поселений Российской Империи при Павле I // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2012. С. 35–42. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/set-gorodov-i-gorodskih-poseleniy-rossiyskoy-imperii-pri-pavle-i (дата обращения: 07.04.2020).
9. От царства к империи // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/text/3249500 (дата обращения: 21.12.2021).
10. *Столпянский П. Н.* Музыка и музицирование в старом Петербурге. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1989. 223 с.
11. Городовое положение 1870 года. URL: https://diletant.media/articles/38496989/ (дата обращения: 19.10.2020).
12. Городовое положение 1892 года. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/grd1892.htm (дата обращения: 19.10.2020).

REFERENCES

1. Reglament ili ustav glavnogo magistrate (1721). Gl. VII: O razdelenii grazhdanstva [Regulations or statutes of the chief magistrate (1721). Ch. 7: Of the division of citizenship]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/magstrat.htm (date of application: 23.04.2021).

2. Tabel' o rangakh vsekh chinov, voinskikh, statskikh i pridvornykh, kotorye v kotorom klasse chiny; i kotoryye v odnom klasse, te imeyut po starshinstvu vremeni vstupleniya v chin mezhdu soboyu, odnako zh voinskie vyshe protchikh, khotya b i stareye kto v tom klasse pozhalovan byl (1722) [Table of ranks of all ranks, military, civil and courtiers, in which class ranks; and those who are in the same class, they have the seniority of the time they entered the rank among themselves, however, the military are higher than the rest, even if someone in that class was granted the oldest (1722)]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/tabel.htm (date of application: 02.02.2021).
3. Uchrezhdeniya dlya upravleniya guberniy (1775) [Institutions for the administration of provinces (1775)]. URL: https://constitution.garant.ru/history/act1600-1918/2350/ (date of application: 22.12.2021).
4. Gramota na prava i vygody gorodam Rossiyskoy imperii (1785) [Certificate of rights and benefits to the cities of the Russian Empire (1785)]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/gorgram.htm (date of application: 19.10.2020).
5. Gramota na prava, vol'nosti i preimushchestva blagorodnogo rossiyskogo dvoryanstva (1785) [Certificate on the rights, liberties and advantages of the noble Russian nobility (1785)]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/dv_gram.htm (date of application: 19.10.2020).
6. Ukaz Petra I ot 25.11.1718 g. «O dostoinstve gostevom, na assambleyakh byt' imeyushchem» [Decree of Peter I "On the dignity of being a guest, at assemblies to be" (1718, November 25)]. In: Rossiya: Avtobiografiya. Dokumenty ob istoricheskikh sobytiyakh gosudarstva, kotoryye napisany ikh uchastnikami i sovremennikami [The Russia: Autobiography. Documents on the historical events of state to be written by their participants and contemporaries]. URL: http://rus-biography.ru/DocPage/?IdDocs=84 (date of application: 20.03.2021).
7. *Lapin V.* Derevnya i gorod: slobodskoy fol'klor [Village and city: suburban folklore]. In: Ocherki istoricheskoy problematiki russkogo muzykal'nogo fol'klora [Essays on the historical problems of Russian musical folklore]: collected research works. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 2017. Pp. 78–88.
8. *Belov A.* Set' gorodov i gorodskikh poseleniy Rossiyskoy Imperii pri Pavle I [Network of cities and urban settlements of the Russian Empire under Paul I]. In: Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta [Proceedings of the Historical Faculty of St. Petersburg University]. 2012. Pp. 35–42. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/set-gorodov-i-gorodskih-poseleniy-rossiyskoy-imperii-pri-pavle-i (date of application: 07.04.2020).
9. Ot tsarstva k imperii [From kingdom to empire]. Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]. URL: https://bigenc.ru/text/3249500 (date of application: 21.12.2021).
10. *Stolpyanskiy P.* Muzyka i muzitsirovaniye v starom Peterburge [Music and playing music in old Petersburg]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1989. 223 p.
11. Gorodovoye polozheniye 1870 goda [City position 1870]. URL: https://diletant.media/articles/38496989/ (date of application: 19.10.2020).
12. Gorodovoye polozheniye 1892 goda [City position 1892]. URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/grd1892.htm (date of application: 19.10.2020).

Татьяна Семеновна Рудиченко
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
заведующая лабораторией народной музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru
ORCID:0000-0002-0047-6194

Tatyana S. Rudichenko
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department,
Head of Folk Music Laboratory
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru
ORCID:0000-0002-0047-6194

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 78.036 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_44

А. Ю. СЛОБОДЧИКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННАЯ РОК-МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД XX ВЕКА

Движение к европейской академической музыке – одна из магистральных художественных тенденций в истории рока, формирование экспериментальных направлений которого связано, в том числе, с постепенным овладением знаниями о музыкальном авангарде XX века: специфике звукового материала, инструментарии, техниках композиции. Оригинальное преломление в современной рок-музыке нашли репетитивная и монтажно-коллажная техники, обладающие характерными выразительными и формообразующими свойствами. В данной статье на примере пост-рока анализируются особенности усвоения минималистского метода, ставшего его индивидуальной чертой, глубинным пластом стилевого пространства. Расцвет пост-рока, пришедший на конец 90-х годов, связан с деятельностью канадской школы, одной из наиболее важных и влиятельных для названного направления, и ее представителей – групп *Godspeed You! Black Emperor* и *A Silver Mt. Zion*. Другое средство, нашедшее значительное применение в рок-музыке, – это монтажно-коллажная техника, первоначально возникшая в русле американского авангарда начала века и получившая широкое распространение среди европейских композиторов. В неакадемической среде варианты звуковых коллажей впервые появляются в позднем творчестве *The Beatles*. В настоящем исследовании значительное внимание уделено созданным в опоре на данную тенденцию работам 90-х годов Джона Зорна. Анализ проектов названного музыканта – групп *Naked City* и *Painkiller* – показал, что монтажно-коллажная техника со свойственной ей произвольностью, случайностью в отношении составных элементов композиции и формообразования оказывается одним из ведущих способов организации музыкального материала в экспериментальных рок-композициях.

Ключевые слова: авангард, коллаж, минимализм, репетитивная техника, пост-рок, экспериментальный рок, Джон Зорн, *Naked City, Godspeed You! Black Emperor, A Silver Mt. Zion*.

Для цитирования: Слободчикова А. Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 44-49.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_44

A. SLOBODCHIKOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MODERN ROCK MUSIC AND THE 20th CENTURY MUSIC AVANT-GARDE

The movement towards European academic music is one of the main artistic trends in the rock history. The formation of its experimental styles is connected, among other things, with the gradual accumulation of knowledge about the 20th century music avant-garde: the specifics of sound material, instrumentation, and compositional techniques. Such techniques as repetition, montage and collage, due to their expressiveness and ability to shape a musical form of the whole, were originally implemented in the modern rock music. On the example of post-rock, the author discusses how the method of minimal music was appropriated, becoming its individual feature, a deep layer of stylistic space. The rise of post-rock, which occurred towards the end of the 90s, is associated with the Canadian school, one of the most important and influential for the named direction, and its representatives – *Godspeed You! Black Emperor* and *A Silver Mt. Zion*. Another

tool that has found wide use in rock music is technique of montage and collage, which origin could be found in the American avant-garde at the beginning of the century, it became widespread among European composers. In a non-academic environment, variants of sound collages first appear in the late works of *The Beatles*. In this study, considerable attention is paid to John Zorn's works of the 90s, which were based on this trend. An analysis of his projects – the groups *Naked City* and *Painkiller* – showed that the montage and collage techniques and their inherent arbitrariness, randomness in relation to the constituent elements of the composition turn out to be ones of the leading ways of music organization in experimental rock compositions.

Keywords: avant-garde, collage, minimalism, repetition technique, post-rock, experimental rock, John Zorn, *Naked City, Godspeed You! Black Emperor, A Silver Mt. Zion.*

For citation: Slobodchikova A. Modern rock music and the 20th century music avant-garde // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 44-49.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_44

На сегодняшний день в научной литературе и изданиях журналистского толка насчитываются десятки наименований стилевых направлений рока: авант-рок (avant-rock), нойз-рок (noise rock), краут-рок (krautrock), математический рок (math rock), неопрогрессивный рок (neo-progressive rock), пост-рок (post-rock), пост-панк (post-punk), ноу-вейв (no wave) и др. При всем различии и неоднородности перечисленных явлений общим знаменателем для них выступает тенденция к обновлению жанрово-стилевой системы посредством диалога с музыкальным авангардом профессионального композиторского творчества XX века.

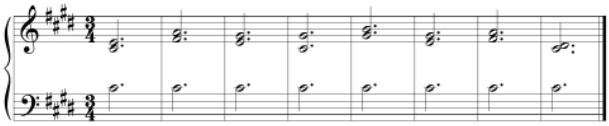
Доминирующий стиль рок-музыки с его экспрессивной стилистикой, утверждавшейся в 60-е годы, в практике своих главных адептов обнаруживает и противоположные тенденции. Через «артизацированные» образцы рока, «музыкальная сущность которых предельно эмансипировалась и обрела самодовлеющий характер» [1, с. 106], происходило постепенное усложнение языка и отказ от песенно-куплетных структур, что в последующие годы обусловило появление не свойственных стилю свободных, процессуальных форм медитативного характера.

В 90-е годы названные тенденции получили широкое распространение благодаря расцвету пост-рока, который на ранних этапах своего становления, в конце 80-х – начале 90-х годов, испытал сильное влияние множества экспериментальных музыкальных направлений: конкретной музыки, академического минимализма, британского IDM (Intelligent dance music – «умная» танцевальная музыка), эмбиента, джаза и, конечно, экспериментальных ответвлений самого рока – космического, математического, краут-рока, прогрессив-рока и др. Музыкальный критик С. Рейнольдс, в начале 90-х годов привлекший внимание аудитории к пост-року, констатировал, что музыка в данном стиле представляет собой звуковые полотна и пейзажи, созданные с помощью тембровых возможностей рок-инструментария, но без привлечения традиционных исполнительских техник, таких как риффы и пауэр-аккорды на электрогитаре [2; 3]. Названное стилевое направление воспринималось музыкантами как зона с размытыми границами, пространство возможностей, а не систематизированная модель.

Расцвет пост-рока, пришедшийся на конец 90-х годов, связан с деятельностью групп влиятельной канадской школы – *Godspeed You! Black Emperor* и *A Silver Mt. Zion*. Из преимущественно инструментальных композиций пост-рока полностью вытесняется песня – фундаментальное явление массовой музыки, определяющее особенности мелодии и формы. Сочинения представляют собой индивидуальные композиционные конструкции, не подходящие под определение ни традиционного для рока жанра песни, ни джазового джема, ни симфонии в академической музыке, что отражено уже в дебютной пластинке *Godspeed You! Black Emperor «F♯ A♯ ∞»* (1997), состоящей из двух (трех в переиздании на диске) продолжительных композиций.

В других случаях музыкальная мысль в пост-роке может облекаться в известные, но не типичные для рок-музыки формы. Структура композиции «13 Angels Standing Guard 'round the Side of Your Bed» (*«He Has Left Us Alone but Shafts of Light Sometimes Grace the Corner of Our Rooms…»*, 1999) группы *A Silver Mt. Zion* вызывает определенные аналогии с барочными вариациями на basso ostinato: построение на остинатном повторении гармонической последовательности из восьми созвучий, воспроизведенных ансамблем синтезированных вокальных линий. С каждым новым проведением паттерна увеличивается количество инструментальных голосов, создающее эффект постепенного возрастания динамики с последующим спадом по мере «выключения» партий (Пример 1).

Пример 1
A Silver Mt. Zion. «13 Angels Standing Guard 'round the Side of Your Bed»
(*«He Has Left Us Alone but Shafts of Light Sometimes Grace the Corner of Our Rooms…»*, 1999)
Повторяемый паттерн



Свойственные пост-року репетитивность в организации материала, постепенность развертывания не были абсолютной инновацией в мире музыки. По сути, названные принципы непосредственно заимствованы из академического минимализма, из которого *Godspeed You! Black Emperor* черпали идеи и вдохновение и даже создали композицию, уже своим названием напрямую указывающую на соответствующий источник: «Steve Reich» (1998) – стилизация, запечатлевшая особенности индивидуального почерка С. Райха[1].

Другой показательный пример из творческого багажа той же группы – сочинение «Moya» (*«Slow Riot for New Zero Kanada»*, 1999), известное под концертным названием «Gorecki» – по имени Х. Гурецкого. Первоисточником для создания данной работы явилась «Симфония скорбных песнопений» № 3, ор. 36 польского композитора, ознаменовавшая отказ автора от авангардистской эстетики в пользу минималистской с радикальным упрощением музыкального языка и структуры, опорой на принципы многократной повторности и незначительные изменения музыкального материала в пределах композиционного времени. Основной тематизм «Moya» связан одновременно и с заглавной интонацией, открывающей симфонию Х. Гурецкого, и с мелодией секвенции «Dies irae». В процессе развертывания в сочинении *Godspeed You! Black Emperor* угадываются и другие черты произведения польского автора: поступенное движение ровными длительностями, интонации опевания, преобладание модальной системы звуковысотной организации, элементы полифонизации фактуры.

В рок-музыке применению и переосмыслению подвергается также развившаяся в европейском авангарде монтажно-коллажная техника, основанная на принципе произвольности, случайности в отношении элементов, из которых выстраивается композиция. Существенный шаг в данном направлении сделали еще *The Beatles* в композиции «Revolution 9» (*«The Beatles»*, 1968), которая содержит около 45 источников музыкального и внемузыкального происхождения, среди которых встречаются фрагменты из классики – «Симфонических этюдов» Р. Шумана, Седьмой симфонии Я. Сибелиуса [4, pp. 174–176].

Смелые находки *The Beatles*, содержащиеся в последних альбомах данного коллектива, были лишь началом важной линии в эволюции рока – линии, связанной с усвоением средств музыкального авангарда XX века. Динамичное продолжение этой линии – творчество авангардного композитора, джазового саксофониста Джона Зорна (1953 г. р.), который своими композициями конца 80–90-х годов вписал оригинальную страницу в историю экспериментального рока. Большая пропасть лежит между «звуковым беспределом» ливерпульской четверки (в духе конкретной музыки) и альбомами в роковой, фри-джазовой стилистике Джона Зорна, творившего в составе групп *Naked City* и *Painkiller*. В рамках названных проектов, ставших его творческими мастерскими в 90-е годы, Дж. Зорн вместе с авторитетными джазовыми и рок-музыкантами исследовал пределы композиторской мысли в тембровых и исполнительских границах традиционного инструментального состава рок-группы, дополненного саксофоном.

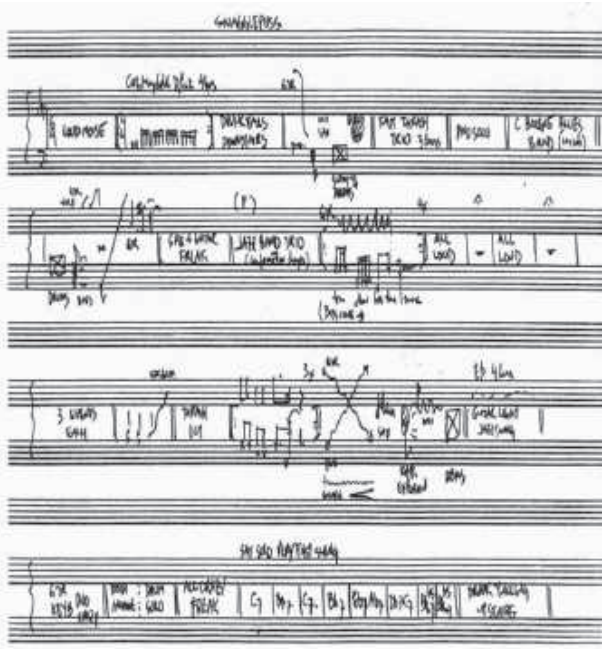
Сочинения *Naked City* – альбомы *«Naked City»* (1990), *«Grand Guignol»* (1992), *«Radio»* (1993), написанные в тесной связи с джазовой традицией, – отличаются агрессивным характером, быстрым темпом, преимущественно короткой продолжительностью (вплоть до 13 секунд) и привлечением элементов разных стилей с частой сменой таковых: джаза, хеви-метала, панк-рока, эмбиента, прогрессив-рока, грайндкора, кантри и др. В перечисленных выше альбомах, которым свойственна «непредсказуемость, произвольность, случайность, становящаяся закономерностью», мозаичный принцип обретает значение формообразующего фактора, и по-новому «интерпретируется одна из фундаментальных идей авангарда» [5, с. 139]. Основой композиций становятся такие художественные приемы, как цитирование и стилизация явлений музыкально-исторического прошлого, их ироничная трактовка, свободная игра образов, создаваемая посредством коллажного принципа организации. В совокупности названные сочинения отражают характерный способ мышления, связанный с эпохой постмодернизма.

Музыкальные миниатюры Дж. Зорна отличаются эклектичностью: в круговорот заимствований и стилизаций попадают образцы рок-музыки разных десятилетий и стилевых направлений преимущественно с ярко выраженным экспериментальным компонентом (группы *Led Zeppelin*,

King Crimson, Ruins, Boredoms, Massacre, Napalm Death и др.), фрагменты музыки к фильмам, блюзовые и джазовые композиции, сочинения академических авторов. Так, в альбоме «*Naked City*» встречаются намеренно чужеродные друг другу цитаты из цикла ренессансных мотетов «Пророчества сивилл» О. ди Лассо, фортепианной прелюдии «Затонувший собор» К. Дебюсси, поздних, фактически атональных прелюдий ор. 74 А. Скрябина, песни Ч. Айвза «The Cage», пятой части Квартета на конец времени О. Мессиана. В альбоме «*Grand Guignol*», в той же мере мозаичной конструкции, встречаются цитаты из Шести багателей для струнного квартета ор. 9 А. Веберна и фрагменты из музыки балета И. Стравинского «Весна священная».

Дж. Зорн уделяет пристальное внимание как отдельным компонентам коллажа, так и особенностям их взаимодействия, что в конечном счете образует единое целое. Так, в партитуре композиции «Snagglepuss» («*Naked City*») общей длительностью немногим более двух минут запечатлены около трех десятков инструкций, отражающих разные музыкальные события. Одни содержат большую свободу для интерпретации (loud noise – громкий шум, all loud – все громко, 3 events each – по три события каждый, drunk falling up stairs – пьяное падение вверх по лестнице), другие требуют определенной предварительной подготовки и взаимопонимания в ансамбле (C Boogie Blues Band – буги-блюз группа в До, say solo very fast swing – играй соло под очень быстрый свинг)[2] (Пример 2).

Пример 2
Naked City. «Snagglepuss»
(«*Naked City*», 1990)
Партитура Дж. Зорна



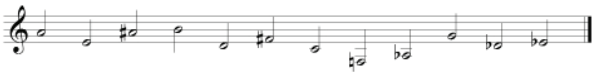
Еще один образец – композиция «Speedfreaks» из альбома «*Grand Guignol*» длительностью менее минуты, состоящая из тридцати двух отдельных блоков различных музыкальных стилей, жанров, звуков и шумов. Автора «беспокоит не столько то, как все звучит, сколько, как все работает» [6, p. 528]. Деликатная композиторская работа направлена на поиск правильной последовательности фрагментов, баланса и дисбаланса музыкальных параметров (темпа, инструментовки, тональности, динамики) с целью сохранить слушательский интерес. При прослушивании данных хардкорных миниатюр создается впечатление самопроизвольного переключения каналов радиовещания, длительности звучания каждого из которых едва достаточно для того, чтобы получить определенное представление о музыкальном стиле, поскольку на смену приходит другой звуковой образ.

Следующий альбом *Naked City «Radio»* организован по иному принципу: каждая композиция представляет собой аллюзию на несколько композиторских или исполнительских стилей, источники которых указаны на обложке диска. Подавляющая часть данных источников – это рок-группы разных десятилетий и стилевых направлений, отличающиеся в своем творчестве прогрессивистскими установками – от общепризнанных арт-роковых *King Crimson* и хард-роковых *Led Zeppelin* до экспериментальных форм метал-музыки и ее многочисленных разновидностей: *The Accüsed, OLD, Melvins, Septic Death, Agnostic Front, Siege, Boredoms, SPK, Hellfire, Corrosion of Conformity, Carcass, Extreme Noise Terror, Massacre, Repulsion, Napalm Death.* Кроме того, большая доля композиций альбома с явно выраженной джазовой коннотацией связана с творчеством выдающихся джазовых композиторов и исполнителей: Ч. Мингуса, О. Коулмана, Э. Брэкстона, Э. Блэквелла, Ч. Хейдена, Р. Гарленда. Источниками аллюзий становится музыка к кинофильмам и анимационным картинам (Э. Морриконе, С. Кана, К. Сталлинга, Б. Херрманна), академических композиторов XX века (А. Веберна, М. Фелдмана, И. Стравинского), коллективов с явно ориентальными чертами стиля музыки, представителей массовой индустрии. Весь перечисленный массив разных, порой далеких друг от друга источников, свободно сосуществующих в миниатюрах Дж. Зорна, составляет причудливый и сложный звуковой облик его сочинений.

Выразительный пример такого совмещения – двухминутная композиция «Krazy Kat», название которой происходит от имени персонажа американского комикса начала XX века. Стилистически пьеса опирается на материал

в духе музыкального сопровождения к анимационным фильмам эпохи немого кино и одновременно отсылает к творчеству К. Сталлинга в период его работы в студии «Warner Brothers» (на сегодняшний день «Warner Bros»). Пространство музыкального парадокса и абсурда насыщается шумовыми электронными вставками, динамическими агрессивными включениями в духе трэш-метала, джазовыми оборотами, цитатой темы вступления из «Весны священной» И. Стравинского, фрагментом в стиле кантри, конкретными шумами, а также намеком на двенадцатитоновую серию, звучащую лишь единожды (Пример 3).

Пример 3
Naked City. «Krazy Kat»
(*«Radio»*, 1993)
Двенадцатитоновая серия



Преобладание в музыке Дж. Зорна приемов и средств полистилистики непроизвольно вызывает аналогии с сочинениями Ш. Берио, А. Шнитке, стремившихся в своем творчестве передать собственное восприятие хаотичности и катастрофичности мира. В этом видится отражение единой направленности эволюции музыкального мышления, общность художественных явлений и идей представителей академической традиции и массового искусства. В русле постмодернистской эстетики и свойственным ей стремлением преодоления жанровых и стилевых границ, Дж. Зорн с легкостью ассимилирует и адаптирует академические, джазовые, роковые стили для реализации своих творческих идей в рамках экспериментального проекта *Naked City*.

В заключение сделаем несколько важных обобщений. Поиски рок-музыкантов опираются не только на традиции музыкального авангарда середины XX века, но и вписываются в более широкую традицию. Постмодернистские процессы размывания границ между высокими и низкими формами искусства, снятие известной дихотомии массового и элитарного сделали возможным появление новых «форм плюралистичной культуры» [7, с. 277]. На сегодняшний день серьезные авторы и академической, и массовой музыки представляют сочинения, которым присущи выразительные эстетические свойства и которые требуют внимания подготовленного слушателя. Часто образцы искусства XX века становятся импульсом для появления нового художественного произведения, участвующего в формировании авангардного края современной рок-культуры, о котором Б. Мартин размышляет в контексте авант-рока [8]. Конкуренцию таким сочинениям составляет пестрый мир легкожанровой музыки, мотивы, стимулы и цели которой не подчинены новым художественным идеям, а направлены на удовлетворение предпочтений широкой аудитории, жаждущей приятных и легких развлечений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Композиция была дважды исполнена и записана во время живых выступлений на John Peel Sessions в Лондоне и VPRO Sessions в Амстердаме. Более десяти лет спустя, в 2019 году, Московский коллектив *A Tamed Bliss Ensemble* также сделал запись данной песни.

[2] Впоследствии партитура была интерпретирована и исполнена джазовым ансамблем *Gabriele Coen Quintet* в 2013 году на концерте «Plays the music of John Zorn», посвященном творчеству Дж. Зорна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цукер А. М.* Рок в мире музыки XX века // Материалы международной научно-практической конференции V Серебряковские научные чтения. Волгоград: ВМИИ им. П. Серебрякова, 2007. Кн. 1. С. 105–120.
2. *Абрамов А. О.* Полуденные сети и быстро движущиеся вещи: ностальгии и терминальные пространства британского стоп-рока // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. Москва: Новое литературное обозрение, 2020. № 6 (134). С. 161–175.
3. *Reynolds S.* The Rock Beyond. Post-Rock, published as «The Rock Beyond» director's cut version, Village Voice, August 1995. URL: https://reynoldsretro.blogspot.com/2017/08/the-rock-beyond.html (дата обращения: 11.01.2022).
4. *Everett W.* The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology. New York: Oxford University Press, 1999. 416 p.
5. *Сыров В. Н.* Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
6. *Gagne C.* Soundpieces 2: Interviews with American Composers. The Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey) – London: Scarecrow Press, 1993. 557 p.

7. *Шак Ф. М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: дис. … докт. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2018. 366 с.
8. *Martin B.* Avant Rock Experimental Music from the Beatles to Bjork. Peru, Illinois: Carus Publishing Company, 2002. 269 p.

REFERENCES

1. *Tsuker A.* Rok v mire muzyki XX veka [Rock in the World of 20th-century Music]. In: Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii V Serebrjakovskie nauchnye chtenija [Materials of the International Research and Practical Conference V Serebryakov Scientific Readings]. Volgograd: P. Serebrjakova Volgograd Musical Institute of Arts, 2007. Issue 1. Pp. 105–120.
2. *Abramov A.* Poludennye seti i bystro dvizhushhiesja veshhi: nostal'gii i terminal'nye prostranstva britanskogo stop-roka [Midday Networks and Fast Moving Things: Nostalgia and Terminal Spaces of British Stop-rock]. In: Neprikosnovennyj zapas. Debaty o politike i kul'ture [Emergency Ration. Debate About Politics and Culture]. Moscow: New Literary Review, 2020. № 6. Pp. 161–175.
3. *Reynolds S.* The Rock Beyond. Post-Rock, published as «The Rock Beyond» director's cut version, Village Voice, August 1995. URL: https://reynoldsretro.blogspot.com/2017/08/the-rock-beyond.html (date of application: 11.01.2022).
4. *Everett W.* The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology. New York: Oxford University Press, 1999. 416 p.
5. *Syrov V.* Stilevye metamorfozy roka [Stylistic Metamorphosis of Rock]. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 312 p.
6. *Gagne C.* Soundpieces 2: Interviews with American Composers. The Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey) – London: Scarecrow Press, 1993. 557 p.
7. *Shak F.* Dzhaz i massovaja muzyka v sociokul'turnyh processah vtoroj poloviny 20 – nachala 21 v. [Jazz and Mass Music in the Socio-cultural Processes of the Second Half of the 20th – early 21th Centuries]: Thesis of Dr. Sci. (Art). Rostov-on-Don, 2018. 366 p.
8. *Martin B.* Avant Rock Experimental Music from the Beatles to Bjork. Peru, Illinois: Carus Publishing Company, 2002. 269 p.

Слободчикова Анастасия Юрьевна
помощник проректора по учебной и воспитательной работе,
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

Anastasia Yu. Slobodchikova
Assistant of Vice-President for Educational Work,
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

УДК 791.6 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_50

В. Н. ДЕМИНА, Е. В. КИСЕЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЕКТАХ П. ЮИГА

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»

Статья посвящена изучению звукового пространства в работах современного французского художника Пьера Юига. В процессе исследования синтетической природы проектов мастера особое внимание уделяется проблемам восприятия художественного произведения, объединяющего множество механизмов. Одной из важнейших плоскостей восприятия представляется территория пересечения музыки и изобразительного искусства, исследуемая в аспекте современных тенденций художественной культуры. Отмечается, что проблема визуализации звука занимает важное место в творчестве известных современных художников и музыкантов. В обозначенном контексте в качестве наиболее значимых проектов выделяются: «Silence Score», «The Third Memory», «One Million Kingdoms», «A Forest of Lines». При изучении звуковой составляющей проектов в качестве основополагающих использованы труды Н. Буррио «Реляционная эстетика», Р. Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней», К. Бишоп «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства». Отмечая значимость работ современных французских художников, исследователи выделяют многообразие механизмов для создания системы функционирования практик взаимодействия и расширение выставочного пространства (привлечение на выставку актуальных форматов – музыки, кулинарии, журналистики, рекламы, телевидения, кино и новых технологий).

Материалом исследования послужили представленные в разных формах хранения многочисленные материалы: видео-, фото-, фоно-, документирующие основные этапы анализируемых проектов. Авторами статьи уделено особое внимание вопросу многоаспектности создания звукового пространства проектов П. Юига. В качестве объединяющего фактора разнообразных работ художника выступает концепция исследования взаимодействия реальности и вымысла, истории и памяти. Визуализация с помощью автоматизированных механизмов звукового пространства, воспринимаемого аудиторией как шум / тишина, раскрывает идею условности таковой.

Ключевые слова: Digital age, Пьер Юиг, перформативные практики, музыкально-звуковая визуализация.

Для цитирования: Демина В. Н., Кисеева Е. В. Специфика организации звукового пространства в проектах П. Юига // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 50-55.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_50

V. DEMINA, E. KISEEVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

SPECIFICS OF SOUND SPACE ORGANIZATION IN P. HUYGHE'S PROJECTS

The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 "Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture"

The article is devoted to the study of the sound space of the works of the modern French artist Pierre Huyghe. In the process of studying the synthetic nature of his projects, special attention is paid to the problems of perception of a work of art that unites many mechanisms. One of the most important levels of perception is the territory of the intersection of music and fine arts, explored in the aspect of modern trends in artistic culture. It is noted that the problem of sound visualization plays an important role in the artwork of famous modern artists and musicians. In this context, the most significant projects are: "Silence Score", "The Third Memory", "One Million Kingdoms", "A Forest of Lines". When studying the sound component of these projects, the authors relied on N. Burrio's works "Relational Aesthetics", R. Goldberg "Performance Art: from Futurism to the Present", C. Bishop "Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship". Researchers, noting the importance of the works of modern French artists, distinguish the variety of mechanisms they choose when creating a functioning system of interaction practices and expanding the exhibition space (attracting relevant formats to the exhibition – music, cooking, journalism, advertising, television, cinema and new technologies).

The materials of the research were presented in various forms: video, photo, phono-, documenting the main stages of the projects under consideration. The authors paid special attention to the issue of the multidimensional nature of the sound space of Huyghe's projects. The concept of interaction of reality and fiction, history and memory acts as a unifying factor in the artist's various works. Visualization by mean of automated mechanisms of sound space, perceived by the audience as noise/silence, reveals the idea of conditionality of silence.

Keywords: Digital age, Pierre Huyghe, performative practices, music and sound visualization.

For citation: Demina V., Kiseeva E. Specifics of sound space organization in P. Huyghe's projects // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 50-55.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_50

«Цифровая эра» открыла новую парадигму развития искусства, связанную с трансформацией пространства сознания. Восприятие современного художественного произведения подразумевает использование множества механизмов. Одной из важнейших плоскостей восприятия представляется территория пересечения музыки и изобразительного искусства. Проблема визуализации звука занимает важное место в творчестве известных современных художников и музыкантов. Абстрактное восприятие объединяет значительный объем работ, направленных на конструирование уникального пространства звука, например, проект Deep Space Music (2012), посвященный юбилейным датам со дня рождения известных композиторов XX – начала XXI веков: 60-летию Рюити Сакамото, 75-летию Филипа Гласса, 100-летию Джона Кейджа. В контексте проблемы визуализации звука интересными представляются проекты художников, развивающих искусство перформанса, в частности, французского медиа-художника Пьера Юига.

Роузли Голдберг в исследовании «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» отмечает особенности социального пространства современных художественных практик во Франции: «Начиная с середины 1990-х, развитие перформанса во Франции было обусловлено культурными традициями политического радикализма, проявлявшегося на интеллектуальном и социологическом уровне в таких понятиях, как теория ситуационизма, психогеография и „производство пространства" – последнее было введено социологом и философом Анри Лефевром в середине 1960-х» [1, с. 296]. Исследуя процесс «производства пространства», А. Лефевр приходит к важным выводам, раскрывающим специфику социального пространства как продукта, служащего «инструментом как мысли, так и действия», и отмечает, «что оно, будучи средством производства, является одновременно средством контроля, а значит господства и власти, но при этом, как таковое, в определенной мере ускользает от тех, кто его использует» [2, с. 27].

Различные решения обозначенного круга проблем нашли воплощение в творчестве французских художников Пьера Юига, Филиппа Паррено и Доминик Гонсалес-Форстер, «которые в своем творчестве исследовали выставочное пространство и роль в нем зрителя, подключая к этому широкий спектр эстетических и концептуальных идей» [1, с. 296]. Продолжая традиции представителей французского ответвления «Флюксус» Бена Вотье и Робера Филиу, указанные художники развивают «искусство взаимоотношений» («Relational Art» / «Relational Aesthetics»), выбирая различные механизмы функционирования практик взаимодействия.

Определением «реляционная эстетика» известный французский художественный критик Николя Буррио в своих исследованиях объединяет целый спектр современных художественных практик. В одноименном труде («Реляционная эстетика») Н. Буррио пишет: «С распространением электронных медиа, парков развлечений, зон общения и прочих подобных форматов социальности мы оказываемся беспомощными и обездоленными, словно лабораторные крысы, обреченные нарезать круги в своих клетках, переходя от одного куска сыра к другому. Идеальный субъект этого общества статистов сводится к положению потребителя времени и пространства» [3, с. 8]. Автор убедительно раскрывает проблемы функционирования исторически сформировавшегося «поля искусства», отмечая необходимость экспериментальных арт-проектов, предлагающих в различных вариантах «утопию сближения» [Там же, с. 10].

К обозначенному кругу относятся работы таких современных художников, как Ванесса Бикрофт, Филипп Паррено, Риркрит Тиравания, Карстен Хеллер, Пьер Юиг. Термин «эстетика взаимоотношений» стал применяться к творчеству указанных художников с 1996 года, когда их работы были показаны на выставке «Трафик» в Музее современного искусства (CAPC) в Бордо. Благодаря данной выставке мастера смогли найти единомышленников и в дальнейшем получили возможность создавать проекты, основанные на активном участии зрителей в художественном производстве. Творчество вышеназванных мастеров связано с новым подходом к организации пространственно-временного континуума художественного произведения и особым отношением к процессу конструирования звуковой атмосферы.

Клэр Бишоп в книге «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства» отмечает: «Молодое поколение художников, в том числе Пьер Юиг, Филипп Паррено и Доминик Гонсалес-Форстер, обратились к выставке как к творческому средству. Те формальные эксперименты, введенные этими художниками, включая продление временных периодов до открытия выставки и после ее закрытия, работы, которые могут находиться за пределами выставочной площади или отсутствовать на ней, что меняет внешний вид выставки через продолжительность показа и вмешательство коммуникационных средств выставки (аудиогидов, информационных листовок, туров и прочее) <…> Привлечение на выставку других актуальных форматов – музыки, журналов, кулинарии, журналистики, рекламы, телевидения, новых технологий и, в частности, кино – заменили системы репрезентации и иллюстрации» [4, с. 207].

В контексте творчества других современных французских художников нужно отметить, что творчество Пьера Юига отличается многоаспектностью. Одной из ранних его работ, раскрывающих новые грани организации звуковой атмосферы художественного произведения, является работа 1997 года «Silence Score». Данное произведение состоит из четырех партитур в рамках, помещенных в выставочное пространство. Посетители видят нотные листы с симметрично расположенными нотоносцами (по шесть нотоносцев на листе), на которых размещен нотный текст итальянской круглой нотации. В начале первого нотоносца выставлен басовый ключ, над и под нотоносцем несколько рукописных обозначений. Важнейшим из них является обозначение «4'33'' John Cage» [5, с. 8] – отсылка к работе, созданной Джоном Кейджем в 1952 году, которая предназначена для любого состава инструментов и состоит из трех частей: первая часть должна длиться 30 секунд, вторая 2 минуты 23 секунды, третья – 1 минуту 40 секунд. Произведение было представлено в 1952 году в концертном зале Нью-Йорка американским пианистом и композитором Дэвидом Тюдором, который на протяжении исполнения не сыграл ни одной ноты. В процессе «прослушивания» появился звук окружающей среды, отождествляемый композитором с тишиной. Дж. Кейдж следующим образом объяснил ощущение от описанного звучания: «Недавно в Дармштадте я высказал идею о том, что можно писать музыку, наблюдая несовершенство бумаги; один студент совершенно не понял меня из-за того, что был просто-таки переполнен идеями по поводу музыки, и задал мне следующий вопрос: „Но ведь в таком случае на какой лист мне стоит смотреть: на тот, в котором будет больше несовершенства?“ Он был привязан к звукам всей своей головой и из-за этой привязанности не мог позволить звукам быть просто звуками. Ему стоило бы сконцентрировать себя на пустоте,

на тишине, а не на звуках. И тогда звуки, как вещь в себе, возникли бы для него сами собой» [6, с. 95]. Используя возможности субъективного слухового восприятия звука (шума), композитор конструирует звуковое пространство в сознании слушателей, присутствующих на концерте. Сорок пять лет спустя Пьер Юиг, использовав компьютерный алгоритм, переводит записи «4'33''» в музыкальную нотацию, тем самым изображая условное отсутствие тишины с помощью автоматизированного условного механизма.

В 90-х годах П. Юиг становится широко известен как автор многоканальных арт-видео- и видеоинсталляций. В указанный период художник занимался техникой, которая получила название «post-production»[1] (повторное использование изображений из СМИ и фильмов). Обращение к киножанру было вызвано задачей исследования взаимодействия реальности и вымысла, возможностью установить критерии для соотнесения повседневности с миром воображения. Перенося на пленку постановочные действия, выполненные непрофессиональными актерами, художнику удается «зафиксировать» впечатления, производимые действием.

В работе «The Third Memory» («Третья память») П. Юиг использовал фильм «Dog Day Afternoon» («Собачий полдень») как найденный объект и переснял отдельные эпизоды данного фильма с реальным грабителем банка в главной роли. Указанная видеоинсталляция объединяет три версии одних и тех же событий. В основе фильма Сидни Люмета «Dog Day Afternoon» лежит реальная история – попытка ограбления Джоном Войтовичем банка в Бруклине в 1972 году, осуществленная под впечатлением от фильма «The Godfather» («Крестный отец»). П. Юиг нашел Дж. Войтовича, отбывшего к тому моменту срок в тюрьме, и снял еще одну версию ограбления, воспроизведенного по воспоминаниям самого преступника. Данная версия основана на сочетании архивных телевизионных кадров со дня совершения преступления, частей фильма «Dog Day Afternoon» и современной, зафиксированной П. Юигом реконструкции реальных событий. В результате, используя две видеопроекции с разделенным экраном, художник создает новую версию истории, ставя под сомнение, с одной стороны, достоверность воспоминаний главного героя, воспроизводящего субъективную версию событий 1972 года, а с другой – возможность объективного документирования реальности. Таким образом, на первый план выдвигается многовариантность восприятия одной и той же истории.

Эксперименты с реальным и художественным пространством продолжаются П. Юигом в 2000-х годах в проектах, направленных на визуализацию звука. В такого рода работах художник предлагает обратиться к звуковому пространству как к источнику создания визуальных форм, балансируя на грани документальности (задокументированный звук) и художественности (визуализация задокументированного звука). В данном контексте особый интерес представляет проект «One Million Kingdoms» («Миллион королевств»), являющийся одним из этапов коллективного проекта «No Ghost Just a Shell» – (название соотносится с классическим японским анимационным фильмом «Ghost in the Shell» «*Призрак в доспехах*»). Для названного проекта, в котором впоследствии участвовало тринадцать художников, у японской компании, занимающейся созданием стандартных персонажей для индустрии аниме и манги, П. Юиг и Ф. Паррено приобрели права на персонаж, названный ими Annley (Эннли). Значимость работы заключалась в возможности исследовать восприятие социумом несуществующей личности, осмысливаемой как реальный объект сопереживания, который вызывает сочувствие в связи с «ее печальными и острыми дилеммами, одна из которых особенно опасна для ее жизни – быстро устаревающая природа электронных средств массовой информации» [7].

В «One Million Kingdoms» П. Юигом осуществлен опыт визуализации звука голоса, как реально-топографического пространства для движения виртуального персонажа. В клипе маленькая одинокая девочка Annley пробирается через оцифрованный лунный пейзаж. Синтезированный голос (голос астронавта Нила Армстронга) читает отрывки из романа Жюля Верна «Путешествие к центру Земли». В момент звучания голоса неожиданно поднимаются и обрушиваются пики айсбергоподобной местности. «Сложное слияние элементов – уязвимой Annley, кибер-голоса астронавта, диалога из романа Жюля Верна и пейзажа, неуверенного и нестабильного, – одновременно вызывает ностальгию и тревогу. Эффект отдаленно напоминает показанную по телевидению первую прогулку Армстронга по Луне в 1969 году; когда Annley делает свой первый шаг, мы слышим слова: „Это ложь"» [7].

Важный опыт взаимодействия аудиальных компонентов пространства выставки с визуальными был показан в рамках проекта «A Forest of Lines» («*Лес линий*»), проходившего в нескольких всемирно известных архитектурных сооружениях. В Sydney Opera House П. Юиг создает перформанс, объединяющий публику, которая исследует искусственный лес из тысячи настоящих деревьев, высаженных в концертном зале.

Выставка работала в течение суток. Оснащенные фонарями участники осмысливали пространство, состоящее из растений и тумана. Важным компонентом сконструированного пространства являлась музыкальная составляющая выставки. Воссоздавая природные ландшафты, художник реконструировал звуковую атмосферу древнейших лесов Австралии.

Музыка для данного проекта была написана Лорой Марлинг, при этом текст буквально указывал, каким образом можно было выйти за пределы оперного театра и отправиться куда-либо еще. «Следуя структуре песенных строк аборигенов, где песни представляют собой мифическое и географическое описание пути, позволяющего ориентироваться в пустыне, слова песни представляют собой устную карту перехода от места представления к источнику изображения» [8].

Предложив новый вариант репрезентации концептов современного художественного искусства, Пьер Юиг воссоздает историю открытия Австралии, а реконструированная окружающая среда становится лиминальным пространством, в котором соединяется реальное и ирреальное. Такая революционная работа, опирающаяся на устоявшиеся представления о символичности архитектурных сооружений (всемирно известный своей эстетикой и архитектурой оперный театр как место воссоздания звукового пространства континента), «полностью преодолевает картезианский дуализм природы и культуры» [8].

Таким образом, анализируя специфику организации звукового пространства проектов Юига, нужно отметить, что, несмотря на многообразие подходов к конструированию данного пространства, в качестве объединяющего фактора выступает концепция исследования взаимодействия реальности и вымысла, истории и памяти. Визуализация звукового пространства, воспринимаемого аудиторией как шум / тишина, раскрывает идею условности разграничения реального и вымышленного, документального и художественного.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее см.: [3, с. 118].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
2. *Лефевр А.* Производство пространства // Социологическое обозрение. Т. 2. № 3. 2002. С. 27–29.
3. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
4. *Bishop C.* Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London – New York: Verso, 2012. 383 p.
5. *Viñas A. S.* Exhibiting Contingent Situations, Silences, Stars, Umwelten, et. al. in Pierre Huyghe's Oeuvre. Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung eines Mastergrades am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freie Universität Berlin. Berlin: Freie Universität Berlin Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, 2015. 86 p.
6. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Б-ка московского концептуализма Г. Титова, 2012. 384 с.
7. Pierre Huyghe: One Million + Kingdoms // The Modern. URL: https://www.themodern.org/exhibition/pierre-huyghe-one-million-kingdoms (дата обращения: 24.05.2022).
8. Pierre Huyghe fills Sydney's opera house with 1000 real trees // Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/pierre-huyghe-a-forest-of-lines-2008-sydney/ (дата обращения: 24.05.2022).

REFERENCES

1. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej [The art of performance. From futurism to the present day]. Moscow: Ad Margin Press, Garage Museum of Modern Art, 2019. 320 p.
2. *Lefebvre A.* Proizvodstvo prostranstva [Space Production]. In: Sociologicheskoe obozrenie [Sociological review]. V. 2. No. 3. 2002. Pp. 27–29.
3. *Bourriaud N.* Reljacionnaja jestetika. Postprodukcija [Relational Aesthetics. Post-production]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 216 p.
4. *Bishop C.* Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London – New York: Verso, 2012. 383 p.
5. *Viñas A. S.* Exhibiting Contingent Situations, Silences, Stars, Umwelten, et. al. in Pierre Huyghe's Oeuvre. Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung eines Mastergrades am Fachbereich Geschichts-

und Kulturwissenschaften der Freie Universität Berlin. Berlin: Freie Unive/rsität Berlin Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, 2015. 86 p.
6. *Keidzh Dzh.* Tishina. Lektsii i stat'i [Silence. Lectures and articles]. Vologda: G. Titov Library of Moscow Conceptualism, 2012. 384 p.
7. Pierre Huyghe: One Million + Kingdoms. In: The Modern. URL: https://www.themodern.org/exhibition/pierre-huyghe-one-million-kingdoms (date of application: 24.05.2022).
8. Pierre Huyghe fills Sydney's opera house with 1000 real trees // Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/pierre-huyghe-a-forest-of-lines-2008-sydney/ (date of application: 24.05.2022).

Демина Вера Николаевна
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, г. Ростов-на-Дону
vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020

Vera N. Demina
Dr. Sci. (Art), Assiciate professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020

Кисеева Елена Васильевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, г. Ростов-на-Дону
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Elena V. Kiseeva
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

УДК 78.03 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56

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

ПАРАДОКСЫ И ЗАГАДКИ МЕТАМОДЕРНА[1]

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»

Современный музыкальный культурный дискурс характеризуется многообразием и быстрой сменой стилевых приоритетов. Одним из явлений, которые все активнее обсуждаются музыковедческим сообществом, стал метамодернизм. Статья ставит своей целью очертить основные проблемные ракурсы, которые сегодня определяют содержание профессиональной дискуссии о метамодернизме. Отталкиваясь от характеристики ключевых понятий, уже устоявшихся в искусствоведческой литературе, автор ставит в центр рассуждений вопрос: в какой мере метамодерн способен в текущий момент претендовать на статус новой культурной парадигмы. Анализ столь сложного явления в рамках статьи по понятным причинам ограничен лишь некоторыми структурообразующими культурную парадигму явлениями, которые проявлены вполне отчетливо. Прежде всего, это характеристика сообщества (поколение миллениалов), объединенного общей социокультурной ситуацией и ведущего в рамках конкретного времени свою культуротворческую деятельность в условиях тотальной цифровизации и глобальной нестабильности. Ее результат – новая иерархия ценностей и наличие общей социокультурной эмоции, сформированной в противовес внешней деструктивности. Зыбкости картины мира противопоставляются четко структурированные эмоции, обладающие позитивом, цельностью и простотой. Через них реализуется палитра смыслов социокультурного бытия, отражаемых в искусстве, в том числе и музыкальном. В поле зрения автора – такие вопросы, как индивидуальность непосредственного искреннего чувства, облеченного в незамысловатую художественную форму, новое понимание композиторского творчества в эру тотальной цифровизации, интерес к перформативным практикам. В заключении ставится вопрос о формирующихся стилистических особенностях музыкального метамодерна, делается вывод о необходимости комплексного изучения явления.

Ключевые слова: метамодернизм, постмодернизм, культурная парадигма, современное музыкальное искусство, социальные перформативные практики, поколение миллениалов.

Для цитирования: Крылова А. В. Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56-62.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56

A. KRYLOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

PARADOXES AND ENIGMAS OF METAMODERN

The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 "Performative forms of music as a phenomenon of contemporary culture"

Modern musical cultural discourse is characterized by diversity and a rapid change in style priorities. One of the phenomena that are being actively discussed by the musicological community is metamodernism. The article aims to outline the main issues that determine the content of the professional discourse on metamodernism. Based on the characteristics of the key concepts that have already been established in the art history studies, the author raises the question: to what extent is metamodernism able to claim the status of a new cultural paradigm? The analysis of such a complex phenomenon within the framework of the article, for obvious reasons, is limited to the main phenomena that structure the cultural paradigm, which are quite clearly manifested. First of all, this is a characteristic of a community (the millennial generation), united by a common socio-cultural situation and conducting its cultural and creative activity in the conditions of total digitalization and global instability. The result is a new hierarchy of values and the presence of a common socio-cultural emotion, formed in opposition to external destructiveness. The fragility of the world is contrasted with clearly structured emotions that are positive, whole and simple. Through them, a palette of meanings of socio-cultural life is realized and reflected in art, including music. The author discusses such issues as the individuality of a direct sincere emotion, transformed in an uncomplicated artistic form, a new understanding of an art of a composer in the era of total digitalization, and interest in performative practices. Finally, the question is raised about the new stylistic features of the metamodern music, coming to the conclusion about the need for a comprehensive study of the phenomenon.

Keywords: metamodernism, postmodernism, cultural paradigm, contemporary musical art, social performance practices, millennial generation.

For citation: Krylova A. Paradoxes and enigmas of metamodern // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 56-62.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_56

Постмодернизм мертв, но на его место
пришло нечто другое, неизмеримо
более странное.
Адриан Серл [1]

Метамодерн в музыке – метафора, желание выйти за рамки известного, или реальность, отражающая новые тектонические сдвиги в развитии музыкального искусства? Размышления эти все чаще будоражат музыковедческое сообщество, несмотря на пока что единичные работы о музыке, в которых данная тема поднимается и характеризуется, предрасполагая к обсуждению [2; 3]. Импульсом этого процесса стала искусствоведческая дискуссия, инициированная книгой Робина ван ден Аккера и Темотеуса Вермюлена «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [4], а также вышедшей следом за этим трудом статьей Люка Тернера «Метамодернизм – краткое введение» [5]. Тема вызвала реакцию разных профессиональных сообществ – психологов [6; 7], филологов [8], философов [9]. В этом пока еще зыбком исследовательском пространстве постепенно формируется терминологический аппарат, фиксирующий некие сущностные характеристики явления и методологические подходы к его анализу.

Начнем этот краткий экскурс с ключевых понятий – метамодерн и метамодернизм, и даже не с них, а с префикса «мета-» – греческой приставки с тремя значениями: наряду (с иными), между и после [10, с. 68]. Очевидна его некоторая неопределенность, смысловая размытость, несмотря на то, что в исторической ретроспективе вроде бы складывается вполне четкая почти хронологическая последовательность явлений (с учетом условности подобного рода периодизаций): модернизм (с 90-х годов XIX века по 70-е XX-го) – постмодернизм (с 70-х годов XX века) – метамодернизм (с 2000) [4]. Однако суть использования префикса как раз в обратном – в стремлении подчеркнуть нарушение принципа хронологии, показать, и это отмечают многие исследователи, что «суть метамодернизма – в маятниковом колебании между модернизмом

и постмодернизмом» [8, с. 92]. Вроде бы он «после», но одновременно и «между».

Анализируя концепцию голландцев, А. Павлов отмечает «Метамодернизм существует между “постмодернистской насмешкой” и “модернистским энтузиазмом”» [11, с. 5]. Этот диапазон движений «от» и «до» первоописатели явления определяют платоновским понятием «метаксис»[2], характеризующим движение между противоположностями. Для состояния стабильности предложен термин «паратаксис»[3]; по мнению ученых, соотношение колебаний и стабильности и есть суть метамодернизма. Люк Тернер, формулируя позиции своего манифеста метамодернизма, на первое место ставит именно метаксис:

- Колебания – это естественное состояние.
- Следует освободиться от идейной наивности модернизма.
- Движение вперед – это колебания между противоположными идеями.
- Любое движение имеет свои естественные ограничения, которые следует признать. Незавершенность системы предопределяет необходимость приверженности ей, но скорее ради процесса, чем ради результата. Знание обогатится, если взяться за задачу так, будто ее можно решить.
- Мир стремится к энтропии, поэтому художественное творчество возможно лишь с учетом данного обстоятельства.
- Современные технологии позволяют увидеть события с множества позиций, что позволяет быть футуристом и ностальгировать по прошлому одновременно.
- Наука стремится к элегантности, творчество стремится к знанию, все вместе мы стремимся к истине.
- Метамодернизм – это переменчивое состояние между иронией и искренностью, наивностью и знанием, релятивизмом и правдой, оптимизмом и сомнением [5].

Однако вернемся к основоположной терминологической паре – метамодерн и метамодернизм. Употребляемые нередко как синонимы, эти термины в трактовке отдельных исследователей имеют смысловые градации. Так Н. Хрущева пишет: «Метамодерн – не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма» [3, с. 10], а за термином «метамодернизм» предлагает оставить само искусство эпохи метамодерна. Но здесь возникает вопрос: в какой мере метамодерн способен в текущий момент претендовать на статус культурной парадигмы? Ведь соответствие этому статусу требует наличия параметров, которым он пока что соответствует лишь частично, хотя предпосылки к этому, несомненно, есть. Не имея возможности в рамках статьи углубиться в столь сложную тему, ограничимся лишь теми структурообразующими культурную парадигму явлениями, которые проявлены вполне отчетливо.

Первое, что следует отметить: как известно, *творцом культурной парадигмы выступает человек или сообщество, объединенное общей социокультурной ситуацией и ведущее в рамках конкретного времени свою культуротворческую деятельность*. Таким сообществом в нашем случае выступает поколение, названное социологами Нилом Хау и Уильямом Штраусом миллениалами[4]. Это люди эры Интернета, идеальные пользователи цифровых систем, выросшие на современных средствах связи, сформировавшими особенности их восприятия: клиповое сознание, способность пропускать через себя разнообразный по содержанию и объему контент, принимать активное участие в его производстве.

Последнее формирует новое отношение к проблеме авторства – литературного, актерского, композиторского, поскольку к акту создания творческого продукта причастны практически все. Н. Хрущева в связи с этим отмечает, что «между меланхолией пролистывания новостной ленты и тотальным эстетическим высказыванием “общества художников” и рождается метамодерн» [2, с. 2]. Подобного рода творческие акты не требуют высокого профессионализма, это масскультура, тяготеющая к ясности и простоте высказывания, порой к примитивизму. Но в этом отсутствии выученности и жестких правил есть своя поэтика, включающая элемент игры и детской наивности, чем обусловлен интерес профессиональных музыкантов к такого рода творчеству. Например, известный немецкий композитор и театральный режиссер Хайнер Геббельс часто использует непрофессиональных певцов в своих музыкально-театральных постановках, о чем говорит так: «Мне интересен голос, на котором не лежит отпечаток пятилетних уроков пения, затемняющий индивидуальность выражения» [12]. Именно индивидуальность непосредственного искреннего чувства, облеченного в незамысловатую художественную форму, становится одним из критериев метамодернизма, о чем будет еще сказано. Не случаен в связи с этим и интерес к перформативным практикам, как в профессиональном композиторском творчестве (пример тому – тот же Х. Геббельс), так и в социально ориентированных творческих перформативных и инсталляционных интерактивных действах (см. об этом: 13).

Кроме тотальной цифровизации и связанной с нею культуротворческой деятельности

миллениалов, социокультурная ситуация, в рамках которой они функционируют, характеризуется как эра глобального капитализма. Аккер и Вермюлен пишут, что метамодерн – порождение эпохи глобального капитализма, которой присуща тотальная нестабильность: «…все, что есть система, дестабилизировало в планетарных масштабах все то, что есть Жизнь» [4, с. 9]. О. Обломова отмечает, что «…таких масштабов нестабильности, неопределенности и моментальных изменений человечество еще не знало. В этом плане все, что мы знали ранее, можно оставить за скобками наступившего тысячелетия и учиться жить по-новому» [14].

Действительно, человек нового тысячелетия пропускает через себя эту нестабильность, проявляющуюся во всем – в природных явлениях, эпидемиях вселенского масштаба, перманентных войнах (вопреки опасности самоуничтожения), непрекращающихся миграционных движениях, перманентно меняющих демографическую ситуацию регионов. Художник ощущает эти «колебания почвы» с особой остротой. Исследователь отмечает: «…искусство вынуждено следовать за изменениями в жизни и по-новому отображать окружающую действительность, по-новому переосмысливать вечные ценности» [14]. Возникает новая установка, которую психологи формулируют так: «Метамодернизм, в отличие от постмодернизма, стремится не переосмыслить, а пережить мир заново и целостно» [7, с. 327].

На самом деле это означает смену ценностей, что также важно для представления метамодерна в качестве культурной парадигмы: для нее значима ***ценностная иерархия***, без которой невозможно решение жизненных задач субъекта культурной парадигмы. Вопрос этот нельзя назвать глубоко исследованным сегодня, но основные векторы перестройки ценностных ориентиров в литературе намечены вполне определенно. Главной оппозиционной парой, конечно же, выступают постмодернизм и метамодернизм. Приведу две очень близкие по смыслу цитаты:

- «…в противоположность ценностям постмодернизма, – которые, по сути, представляют собой отказ от ценностей, жестокую иронию, порой откровенный сарказм, цинизм и деконструкцию, – искусство метамодернизма стремится к реконструкции, к возрождению дискурса… поиску глубины и духовности в условиях современного мира с его экологической катастрофой, восстаниями, усталостью от поверхности и потребления» [8, с. 92];
- «в то время как постмодернизм характеризовался деконструкцией, иронией, стилизацией, релятивизмом, нигилизмом и отказом от грандиозных нарративов (в некоторой карикатуре), дискурс, окружающий метамодернизм, связан с возрождением искренности, надежды, романтизма, аффекта и потенциала грандиозного повествования, нарративов и универсальных истин, не теряя при этом всего, чему мы научились у постмодернизма» [5].

С акцентированным в приведенных высказываниях ценностным рядом связан еще один параметр, позволяющий говорить о формировании метамодерна как культурной парадигмы, – это ***наличие общей социокультурной эмоции***. Отсылая к работе Уильямса «Предисловие к кинематографу», Аккер и Вермюлен говорят о существовании доминантной структуры чувства, выраженной в искусстве того или иного периода. Определяя суть явления, они цитируют британского литературоведа, объясняя, что структура чувства – это «…специфическое свойство социального опыта… исторически отличное от других специфических свойств и позволяющее получить представление о временном периоде или поколении» [10, с. 67].

Отмеченное ранее характерное для поколения миллениалов отсутствие внешней стабильности имеет следствием потребность в нахождении устойчивости не извне, а внутри; отсюда то, что голландские ученые называют «структурированием чувства». Деструктивности внешней противопоставлены структурированные эмоции, обладающие позитивом, цельностью и простотой, через которые реализуется палитра смыслов социокультурного бытия, отражаемых в искусстве. Размышления над общностью социокультурной эмоции метамодерна, как ни странно, вызывают в памяти слова О. Ренуара: «Самым важным в нашем движении я считаю то, что мы освободили живопись от сюжетов. Я волен писать цветы и называть их попросту “цветами”, без того, чтобы у них была своя история» (цит. по: 15). На новом витке исторического времени вновь возникает потребность в художественной фиксации простых, обыденных, казалось бы, эмоций и образов, вызванных любованием обычным цветком («Цветущий жасмин» Георгса Пелециса), радостью праздника (его же «Новогодняя музыка») или просто окраской пешеходного перехода (Дидье Курбо), либо ворожбой бликов света на воде («Wave 1» Ребекки Партридж)[4]. Н. Хрущева называет это «поэтикой незначительного». Возвращаясь к словам Адриана Серла о том, что на смену постмодернизма пришло нечто другое, добавим его же высказывание: «…возникает необходимость в новом языке, способном облечь в слова эту реальность» [1].

Чем же характеризуется метамодернизм с точки зрения его стилистических черт? Некоторых мы уже коснулись. Так, говоря о причастности к созданию художественного контента в Интернет-пространстве осознающих себя творцами множественных пользователей, невольно сталкиваешься с проблемой границ между дилетантизмом и профессионализмом, тем новым взглядом, который формируется у композитора-профессионала на творчество и его результат вследствие новых условий бытования произведений не только в рамках элитного концертного зала, но и во вселенском пространстве Сети.

Массовость аудитории изначально предрасполагает к определенной демократизации языка музыкальных посланий, к интерактиву и перформативной свободе формы. Кроме того, нельзя не согласиться с Н. Хрущевой, что «у музыкального метамодерна есть собственные предпосылки: усталость от сложных, зачастую завязанных на математических методах композиторских техник, от идеи поиска сложного "саунда"» [2, с. 2]. Решением проблемы в техническом аспекте стал минимализм, с его повторяющимися паттернами, интонационное наполнение которых в поисках чистой и эмоционально открытой чувственности апеллирует к музыкальному романтизму или барокко, но эти неостилевые аллюзии пропущены сквозь призму концептуального искусства, образуя явление, названное Йоргом Хейзером «романтическим концептуализмом». Автор первой книги на русском языке о метамодернизме называет ряд черт, присущих музыкальному метамодернизму. Подчеркнем те, которые представляются значимыми:

- «использование тихих, медленных и интонационно усредненных тем в совокупности с подчеркнутым отсутствием какой-либо "композиторской работы";
- создание декларативно простых, как бы детских произведений со всей атрибутикой музыкальной "детскости";
- обращение к предельно обобщенным интонациям, "принадлежащим всем" музыкальным лексемам» [2, с. 4].

Расслышим ли мы это в тексте чудесной композиции Георгса Пелециса[5] «Цветущий жасмин» (2008)? Вроде бы здесь есть все – и простота песенных интонаций, овеянных искренним романтическим чувством, и минималистические кружения лаконичных обобщенного типа мотивов-лексем, и гармоническая консонантность, тишина и неспешность… Но есть при этом тончайшая композиторская работа с тембрами, а также то, что непереводимо на язык научных дефиниций, – красота[6].

Итак, вопросы остаются: музыкальный метамодернизм – что ж это такое – новая версия неоромантизма, пропущенная сквозь эстетику минимализма, течение новой простоты, новая консонантная музыка? Каковы четкие стилистические ориентиры этого явления? Вопросов много, но пока что они ждут своих ответов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья А. В. Крыловой и три последующие статьи – В. О. Пигулевского, С. В. Лавровой и Е. С. Мироненко – открывают серию публикаций материалов Международных научных чтений «Метамодернизм: новая парадигма композиторского творчества», состоявшихся в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова 19–20 апреля 2022 года. В следующих номерах журнала будут публиковаться другие статьи, посвященные этой теме.

[2] «Что такое любовь (Эрос)?» – спрашивает Сократ своего учителя Диотиму. – «Эрос смертен?». Нет, отвечает Диотима: – он пребывает в метаксисе (между) двумя состояниями – божественным и смертным. Он посредник, передающий богам человеческие молитвы и жертвоприношения, а людям – приказы и ответы богов. Это посредник, преодолевающий разделяющее их пространство» (Платон. «Пир» [цит. по: 6]).

[3] Словарь иностранных слов Н. Г. Комлева (2006) дает такое толкование названному термину: Паратаксис (лингв., от греч. παράταξις, parátaxis – «выстраивание рядом») – сочинительная связь двух или более предложений в пределах одного сложного предложения; связь частей предложения (https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5856/%D0%9F%D0%B0%D1).

[4] Миллениалы (варианты названия – поколение Y, поколение Next, «сетевое» поколение, миллениты, эхо-бумеры) – поколение людей, родившихся примерно, с учетом разных источников, с 1977 по 1996 годы, встретивших новое тысячелетие в юном возрасте; характеризуется прежде всего глубокой вовлеченностью в цифровые технологии.

[5] Работу Ребекки Партридж «Wave 1» см.: http://www.metamodernism.com/2015/06/09/resonances-and-reverberations/.

[6] Композитор причисляет себя к направлению «новая консонантная музыка», пришедшему в 1990-е годы из Бельгии. «Консонанс, или, проще говоря, благозвучие – не просто акустическая

категория, но и эстетическая, – говорит Г. Пелецис. – Огромной духовной силой смог наделить консонанс Арво Пярт. Для меня он один из величайших композиторов современности» (https://kortan.livejournal.com/1286317.html).

[7] См.: Пелецис Г. Цветущий жасмин (https://www.youtube.com/watch?v=XTScBZrFZvU). Камерный оркестр «Солисты Нижнего Новгорода», дирижер – Максим Емельянычев, солисты – Юлия Игонина (скрипка), Андрей Плешков (вибрафон).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Searle A.* “The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet” // The Guardian. 2009. February 3. URL: http://www.guardian. co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial?intcmp=239 (дата обращения: 15.05.2022).
2. *Хрущева Н. А.* Постирония и эйфория: О метамодерне в академической музыке. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hruschyova-nastasya-postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademicheskoy-muzyke (дата обращения: 06.06.2022).
3. *Хрущева Н. А.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2020. 303 с.
4. *Вермюлен Т., Аккер ван ден Р.* Заметки о метамодернизме // Metamodern. URL: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism (дата обращения: 15.05.2022).
5. *Turner L.* Metamodernism: A Brief Introduction. URL: https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/ (дата обращения: 12.04.2022).
6. *Ляхова-Трагель М.* Прикладной метамодернизм: новая искренность и целостное проживание любви. URL: https://monocler.ru/metamodernism-i-novaya-iskrennost/ (дата обращения: 15.05.2022).
7. *Гусельцева М. С.* Метамодернизм в психологии: новые методологические стратегии и изменения субъективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: «Психология». 2018. Т. 8. Вып. 4. С. 327–340. URL: https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/15169/1/02-Guseltseva.pdf (дата обращения: 12.05.2022).
8. *Маркова А. С., Мамукина Г. И.* Метамодернизм: преодоление дискретности и индивидуализма // Вестник Московского государственного университета. Серия: «Русская филология». 2019. № 1. С. 89–97.
9. *Андреева Е. Ю.* Усталая конструкция теории искусства: о метамодернизме // Новое искусствознание. 2021. № 2. С. 154–157.
10. Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс и Т. Вермюлена. М.: РИПОЛ классик, 2020. 566 с.
11. *Павлов А. В.* Образы современности в XXI веке: метамодернизм. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-sovremennosti-v-xxi-veke-metamodernizm/viewer (дата обращения: 17.06.2022).
12. *Lindemann Th.* Heiner Goebbels: “Opernhäuser sind Museen”. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429 (дата обращения: 12.05.2022).
13. *Крылова А. В.* Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 63–75.
14. *Обломова О.* Метамодернизм как новое слово в искусстве, которое еще не сказали. URL: https://4brain.ru/blog/metamodernizm-kak-novoe-slovo-v-iskusstve-kotoroe-esche-ne-skazali/ (дата обращения: 14.05.2022).
15. «Ходовые изделия» старых мастеров. URL: https://int-ant.ru/news/news-culture/foreign-museums-and-auctions-k/running-product-of-the-old-masters/ (дата обращения: 17.06.2022).

REFERENCES

1. *Searle A.* “The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet”. In: The Guardian. 2009. February 3. URL: http://www.guardian. co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial?intcmp=239 (date of application: 15.05.2022).
2. *Khrushcheva N.* Postironiya i eiforiya: O metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-irony and Euphoria: On the Metamodernism in Academic Music]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hruschyova-nastasya-postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademicheskoy-muzyke (date of application: 06.06.2022).
3. *Khrushcheva N.* Metamodern v muzyke i vokrug nee [Metamodernism in and around music]. Moscow: RIPOL klassik, 2020. 303 p.

4. *Vermyulen T., Akker van den R.* Zametki o metamodernizme [Notes on Metamodernism]. In: Metamodern. URL: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism (date of application: 15.05.2022).
5. *Turner L.* Metamodernism: A Brief Introduction. URL: https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism (date of application: 12.04.2022).
6. *Lyakhova-Tragel M.* Prikladnoy metamodernizm: novaya iskrennost' i tselostnoe prozhivanie lyubvi [Applied metamodernism: A new sincerity and holistic living of love]. URL: https://monocler.ru/metamodernism-i-novaya-iskrennost/ (date of application: 15.05.2022).
7. *Gusel'tseva M.* Metamodernizm v psikhologii: novye metodologicheskie strategii i izmeneniya sub'ektivnosti [Metamodernism in Psychology: New Methodological Strategies and Changes in Subjectivity]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya «Psikhologiya» [Bulletin of St. Petersburg University. Series "Psychology"]. 2018. Vol. 8. Issue 4. Pp. 327–340. URL: https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/15169/1/02-Guseltseva.pdf (date of application: 12.05.2022).
8. *Markova A., Mamukina G.* Metamodernizm: preodolenie diskretnosti i individualizma [Metamodernism: overcoming discreteness and individualism]. In: Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Russkaya filologiya» [Bulletin of Moscow State University. Series "Russian Philology"]. 2019. No. 1. Pp. 89–97.
9. *Andreeva E.* Ustalaya konstruktsiya teorii iskusstva: o metamodernizme [The Tired Construction of Art Theory: On Metamodernism]. In: Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]. 2021. No. 2. Pp. 154–157.
10. Metamodernizm: istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma [Metamodernism: Historicity, Affect and Profundity after Postmodernism]. Edited by R. van den Akker, E. Gibbons, T. Vermeulen. Moscow: RIPOL klassik, 2020. 566 p.
11. *Pavlov A.* Obrazy sovremennosti v XXI veke: metamodernizm [Images of Modernity in the 21st Century: Metamodernism]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-sovremennosti-v-xxi-veke-metamodernizm/viewer (date of application: 17.06.2022).
12. *Lindemann Th.* Heiner Goebbels: "Opernhäuser sind Museen". URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429 (date of application: 12.05.2022).
13. *Krylova A.* Akusmatika v mul'timediynykh installyatsiyakh [Acousmatics in multimedia installations]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 63–75.
14. *Oblomova O.* Metamodernizm kak novoe slovo v iskusstve, kotoroe eshche ne skazali [Metamodernism as a new word in art that has not yet been said]. URL: https://4brain.ru/blog/metamodernizm-kak-novoe-slovo-v-iskusstve-kotoroe-esche-ne-skazali/ (date of application: 14.05.2022).
15. «Khodovye izdeliya» starykh masterov ["Top items" of the old masters]. URL: https://int-ant.ru/news/news-culture/foreign-museums-and-auctions-k/running-product-of-the-old-masters/ (date of application: 17.06.2022).

Крылова Александра Владимировна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Alexandra V. Krylova
Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph. D. (Art), Professor,
Vice-rector for Research Work
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

УДК 7.036 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_63

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Южно-Российский гуманитарный институт

СКАЗКА ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА В КОНТЕКСТЕ МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА

Сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» рассматривается как модель, предвосхищающая эксперименты модерна и постмодерна. Задачей статьи является анализ проблем, возникающих по отношению к тексту, – вопросы психолингвистики, иконографии и перевода в контексте модерна и постмодерна. В отличие от романтизма, где доминирует переживание, которое стимулирует воображение, универсум сконструирован рационально. Определенная обособленность позволяет трактовать сказку как метаромантизм. Иррациональные фрагменты текста привлекали сюрреализм. Однако сюрреалистические метафоры сказки также сконструированы рационально. Анализ текста «Jabberwocky» позволяет трактовать сказку как метамодерн. Приводится фрагмент текста, который может служить моделью интертекстуальности в ситуации постмодерна. Это позволяет трактовать сказку как метапостмодерн. В ходе анализа вычленяются три проблемы: психолингвистика парадокса, проблема перевода лингвистических ребусов и вопрос иллюстрации нонсенса. Визуальное искажение пространства, расширение сознания, инверсия времени, вера в невозможное предстают стимулами творческих способностей. Проблема перевода возникает в связи с вымышленными персонажами, игрой слов, иррациональным текстом «Jabberwocky». Метафоры образованы не эмоциональными движениями души, а рациональными лингвистическими конструкциями. Фонетическое звучание имени «Jabberwocky» и семантика слов стихотворения находятся в разных измерениях. Поэтому перевод требует разборки словесных конструкций, а имя трактуется достаточно произвольно. Проблема иллюстрации парадокса, нонсенса и игры слов решается путем использования сюрреалистических приемов, пластической деформации, коллажей и гибридов. В итоге, фрагменты сказки предстают как креативные модели модерна и постмодерна, занимая положение метанарратива.

Ключевые слова: сказка, текст, нонсенс, парадокс, игра слов, иллюстрация, интерпретация.

Для цитирования: Пигулевский В. О. Сказка Льюиса Кэрролла в контексте модерна и постмодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 63-68.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_63

V. PIGULEVSKIY
South-Russian Humanitarian Institute

LEWIS CARROLL'S FAIRY TALE IN THE CONTEXT OF MODERN AND POSTMODERN

Lewis Carroll's fairy tale "Alice in Wonderland" is seen as a model that anticipates the experiments of modernity and postmodernity. Unlike Romanticism, where experience dominates and stimulates the imagination, the universe is rationally constructed. A certain isolation allows us to interpret the tale as meta-romanticism. Irrational fragments of the text attracted surrealism. However, the surrealistic metaphors of the tale are also rationally constructed. Analysis of the text "Jabberwocky" allows us to interpret the tale as a meta-modern. In the course of the analysis, three problems are singled out – the psycholinguistics of paradox, the problem of translating linguistic puzzles, and the issue of illustrating nonsense. Visual distortion of space, expansion of consciousness, inversion of time, belief in the impossible appear as incentives for creative abilities. The problem of translation arises in connection with fictional characters, puns, irrational text "Jabberwocky". Metaphors are formed not by emotional movements of the soul, but by rational linguistic constructions. Therefore, translation requires disassembly of verbal constructions. The problem of illustrating paradox, nonsense and word play is solved by using surrealistic techniques, plastic deformation, collages and hybrids. Fragments of the fairy tale appear as creative models of modernity and postmodernity, occupying the position of a meta-narrative.

Keywords: fairy tale, text, nonsense, paradox, play on words, illustration, interpretation

For citation: Pigulevskiy V. Lewis Carroll's fairy tale in the context of modern and postmodern // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 63-68.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_63

Неожиданность, изумление и потрясение – суть основное содержание и характерная особенность прекрасного.
Андре Бретон

Сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» (1865), «Алиса в Зазеркалье» (1871) стоит несколько особняком в искусстве романтизма. Думается из-за того, что она вполне отвечает термину «romantic» как «вымышленный», «причудливый», «фантастический», но отнюдь не выражает романтической мечтательности, когда текст служит лишь «намеком, пробуждающим воображение» [1, с. 894]. Вымысел сконструирован рационально. Тем не менее, ряд фрагментов текста становится моделью для последовавших за романтизмом модернистских и постмодернистских изысков. Парадоксы, нонсенсы, загадочные персонажи и их алогичные поступки в мире чудес оказываются проблемой для герменевтики, эстетики и художественного творчества. Книга полна каламбурами, использованиями в одном тексте разных значений слов или словосочетаний, сходных по звучанию. Если и допустимо употреблять термин «мета» (за пределами, по ту сторону), то сказка вполне ему отвечает – некий метанарратив по отношению к романтизму, модернизму и постмодернизму. Задачей данной статьи является анализ проблем, возникающих по отношению к данному тексту – вопросы психолингвистики, иконографии и перевода в контексте модерна и постмодерна.

Лингвистический универсум. Сказка предстает прекрасным примером универсума духа, который является романтическим обыгрыванием ценностей, иррациональным и динамичным. С той лишь разницей, что суть движения духа составляет не романтическое самоуглубление, а лингвистическая реальность.

Как произведение романтизма сказка Льюиса Кэрролла, подобно сказкам братьев Гримм (1824) и Андерсена (1846), противостоит дидактической и религиозной литературе XIX века. Однако романтическая ирония сказки не является насмешкой или издевательством над мелодраматической литературой Диккенса и Теккерея, ибо «в ней присутствует глубокая серьезность, связанная с шуткой и подлинным весельем» (Л. Тик). Сказка перегружена странностями и несуразностями. Наряду с вполне обычными приключениями, здесь царят глупости и нелепости, юмор и каламбуры. Сновидения Алисы, в которых есть что-то от кошмаров, способны поставить детей в тупик, а порой и испугать их (М. Гарднер). Все здесь случается спонтанно, ничем не завершается и не детерминируется. Например, чудесный сад, который оказывается царством хаоса и произвола, где происходят встречи с Герцогиней, Грифоном и Черепахой Квази, суд над Валетом и пробуждение. Определенное влияние на Кэрролла оказала «Книга нонсенса» Эдварда Лира (1846) – эксцентричного поэта, который рисовал фольклорных персонажей, безумцев и чудаков. Как отголосок смеховой культуры Средневековья, выглядят балаганные сцены и ряд персонажей, которые появились из пословиц и поговорок – Мартовский Заяц, Чеширский Кот, Безумный Шляпник. Слова зачастую образуются либо путем сочетания слоговых элементов, либо как фиксация синтеза предметов. В сказке много пародий, аллюзий и отсылок, начиная с «Энеиды», Данте, Шекспира и кончая Чарльзом Диккенсом и Джорджем Макдональдом. Ветвящаяся система реминисценций и аллюзий, скрытых цитат, диффузных метафор создает вокруг сказки особую культурно-историческую ауру.

Так же, как и в мифе, в сказке вплетены чудесные превращения. Встреча Алисы с Чеширским Котом замечательна тем, что улыбка кота остается даже после того, как сам кот исчезает. В другом эпизоде Алиса играет в крокет, используя клюшку в виде фламинго. Зачастую, как в снах, одни объекты превращаются в другие. Этот мифопоэтический принцип сплетения вымысла известен со времен «Метаморфоз» Овидия. Например, прием трансформации, когда образ White Knight у иллюстратора Джона Тенниела через последовательность рисунков превращается из шахматной фигуры белого Коня в образ Белого Рыцаря. Между двумя вполне реальными объектами устанавливается фантастическая связь. Воображение выходит за рамки логики и причинно-следственных связей, открывая возможности создания чего-то нового. Хронотоп сказки осуществляется в сфере языка и посредством языка – время вполне обратимо и зачастую не соотносится с самочувствием героев; пространство сложно организовано и легко трансформируется любым мыслимым образом [2, с. 400].

Романтический дух сказок Льюиса Кэрролла – это конструирование вымысла из вполне реальных слов и вещей. Например, Шляпник – это визуализация английской пословицы «Mad as a hatter» (Безумен как шляпник). Мартовский Заяц – тоже из поговорки: «Mad as a March hare» (Безумен как мартовский заяц). Из народных песен выросли также эпизоды о Шалтае-Болтае, Льве и Единороге. Лингвистический универсум переполнен литературными аллюзиями, реминисценциями и цитатами таких авторов, как Вергилий, Данте, Мильтон, Грей, Кольридж, Скотт, Китс, Диккенс и др. Особенно часто в «Алисе» цитируется Шекспир: реплика «Голову ей

долой», которую повторяет Королева, – прямая цитата из «Ричарда III». Естественно, что игра слов и понятий чревата инверсиями, абсурдом и нонсенсом. Так, часы Шляпника показывают не час, а число. Но если Алисе кажется странным, что часы не показывают время, то в мире Шляпника лишь одно значимое событие – время пить чай всегда в шесть часов, смысл часов именно в указании дня, что вполне логично.

Нонсенс, абсурд и парадокс характеризуют «метафизику отсутствия» стабильной структуры и возможность семантического движения как такового. Эти фигуры есть «то, что существует без значения», но открывает возможность возникновения смысла, нонсенс открывает возможности плюрального означивания (Ж. Делез) [3, с. 527]. Именно такая конфигурация складывается впоследствии в постмодерне.

Синдром Алисы и парадокс. Ряд фрагментов сказки получил эстетико-психологические интерпретации [4]. Вопрос психолингвистики заключается в том, как текст сказки влияет на развитие творческих способностей.

На волне интереса к различным способам «расширения сознания» контркультурных движений 1960-х годов, сказка об Алисе, в которой все меняется, приобрела символический характер. Алиса меняется, отпивая из склянки или откусывая от гриба, Гусеница дает совет, раскуривая трубку. Манифестом этого интереса стала песня JEFFERSON AIRPLAINE «White Rabbit» (1967):

One pill makes you larger
And one pill makes you small
And the ones that mother gives you
Don't do anything at all

Сказка далека от идей психоделического trip, но точно расширяет горизонт сознания игрой слов, отсылок и ассоциаций. Фрагмент деформации роста героини напоминает «Синдром Алисы» – нарушение психики, связанное с искажением восприятия пространства или своего тела. Обманчивое восприятие рождает беспокойство, страх, а также временную и пространственную дезориентацию. Подобная деформация связей между размерами и формой характерна для сюрреализма, искусства абсурда и гиперреализма. Однако, в противовес психической девиации, сказочная трансформация открывает поэзию сновидений и чудесных превращений, развивает воображение. Соответственно иллюстраторы, показывая вырастающую Алису в доме, применяют сюрреальные или гиперреальные приемы: Юлия Гукова, Кирилл Челушкин, Александр Семушкин, Тревор Браун, Американ Макги, Чарльз Сантори, Ребекка Дотремер.

Другие парадоксы также стимулируют креативные способности. Парадоксом кажется умение Королевы помнить будущее или «жить в обратную сторону». Однако особенность памяти в том, что она не просто арсенал прошлого, а способ действия в будущем. Представление будущего отчасти формируется как монтаж воспоминаний, для образования нового жизненного сценария. Обратимость времени поэтому показывает особенности формирования целеполагания и поддерживает наши проекты. Кроме того, призыв Королевы верить в невозможное, который смущает Алису, только выглядит как парадокс [5, с. 165]. По сути, в процессе игры умение верить в невозможное открывает возможности понимания гипотетических предположений и абстрактных суждений. Выдвижение гипотез и развертывание логики из предпосылок – обычное состояние абстрактного мышления. Истории, происходящие в странном и нелепом мире, которые не оправдывают ожиданий, делают мышление более гибким и способным принимать новые решения. Не следует забывать, что парадокс и нонсенс могут быть образованы по принципу свертывания смысла. Если фраза дискурсивно выглядит как «Небо мглою небо кроет» (А. С. Пушкин), то свернутая как мысль или смысл, она представляет собой парадокс «Небо мглоет». По сути, нонсенс и парадокс, составляющие суть эстетической игры сказки, расширяют возможности сознания и развивают творческие способности.

Jabberwocky: проблема перевода [5, с. 122–129]. Сюрреализм как наиболее яркое выражение эстетики модерна, развития романтической традиции в сторону углубления в субъект, делает предметом своего интереса бессознательное, иррациональную жизнь души. Баллада Jabberwocky из «Алисы в Зазеркалье» привлекала сюрреалистов своим иррационализмом и получила массу переводов на французский язык. С этой же проблемой столкнулись и русские переводчики [6]. Проблема в том, что при буквальном переводе пропадают юмор и игра, а при ассоциативном получается совсем не та «Алиса» [10, с. 317]. Игра слов за счет фонетического созвучия составляет отдельную проблему перевода. Особенно непонятным кажется первое четверостишие. Обратим внимание на некоторые интерпретации:

ВЕРЛИОКА
Было супно. Кругтелся, винтясь по земле,
Склипких козей царапистый рой.
Тихо мисиков стайка грустела во мгле.
Зеленавки хрющали порой.

пер. Т. Щепкиной-Куперник

МОРДОЛАК
Ложбилась смуть у возлесов.
Смерчки клонялись в зем.
Жельдей мурчащих горлосов
Был свышен хряпот всем.

пер. Д. Коновальчика

УБЕЩУР
Сустились умерки. В мраве
Куржились сомно петляки
И волосистый головей
Вопел у Воп-реки.

пер. Д. Манина

БАРМАГЛОТ
Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве,
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове.

пер. Д. Орловской

В переводах видно, что имя «Jabberwocky» возможно, и ассоциируется с драконом, но не в его традиционном представлении. А потому можно пользоваться разными словами, даже выдуманным словом Алексея Крученых – УБЕЩУР. Имя «Jabberwocky» и конкретные слова баллады, вызывающие разные ассоциации, показывают, что фонетика непонятных слов непосредственно не связана со значениями вещей, что речь, язык, случайные звуки и смыслообразование имеют разные измерения. Это и составляет суть проблемы перевода.

Когда Кэрролла попросили объяснить эту тарабарщину, он сделал это вполне рационально. В сказке игру слов поясняет Шалтай-Болтай: варкалось – смеркалось; хливкий – хлипкий и ловкий; шорек – помесь хорька, ящерицы и штопора; пыряться – весело прыгать, нырять, вертеться; нава – трава под солнечными часами; хрюкотать – хрюкать и хохотать; зелюк – зеленый индюк (в оригинале – зеленая свинья); мюмзик – птица, у которой перья растрепаны как веник; мова – вдали от дома [5, с. 178–179].

Подобного рода самые яркие сюрреалистические метафоры создаются не за счет автоматического письма, а вполне рационально. Например, известная метафора Поля Элюара «земля вся синяя, как апельсин» – парафраза из поэмы Владимира Маяковского «Пятый Интернационал» (1922):

Мира половина –
кругленькая такая –
подо мной,
океанами с полушария стекая.
Издали
совершенно вид апельсиний;
только тот желтый,
а этот синий.

Такой способ создания искусственных лингвистических конструкций отнюдь не образно-эмоциональное выражение. Парадокс и нонсенс создаются рационально. За счет фигуративности и комбинаторики происходит нарушение естественного порядка, transgressio. Соответственно, для переводчика недостаточно вчувствоваться в эмоционально-мелодический строй и настроение стиха, а требуется анализ словосочетаний.

Песня: интертекстуальность. Ситуация постмодерна складывается, когда происходит поворот от интеллектуализма к телесности и текстуальности. Внимание к «фундаментальному Я» модерна замещается интересом к субъективности тела, интенцией повседневности, дискурсивных практик и нарративов. Культура трактуется не как совокупность ценностей, обусловленных трансцендентальным означающим, а как текст, за которым стоит громадный исторический опыт, текст, в котором все уже сказано. Нам остается только цитировать, иронизировать, деконструировать. Культура понимается как текст, трактуемый предельно широко – как безбрежное поле знаков, архетипов, образов, смыслов, вещей, высказываний и повествований, фрагментов и швов, жестов, сигналов, кодов и пр. В гипертексте культуры возникают полифонические произведения, нелинейное письмо, движение в лабиринте цитат, аллюзий, фрагментов. В ситуации постмодерна «каждый текст является интертекстом», в котором присутствуют тексты предшествующей и окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, обрывков старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных идиом, и все они перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык (Р. Барт). Такой текст образует лабиринт. Прекрасной демонстрацией для интертекстуальности постмодерна становится фрагмент сказки Кэрролла:

Рыцарь сказал: «Заглавие песни называется «*Пуговки для сюртуков*».

– Вы хотите сказать – песня так называется? – спросила Алиса, стараясь заинтересоваться песней.

– Нет, ты не понимаешь, – ответил нетерпеливо Рыцарь. — Это заглавие так называется. А *песня* называется «*Древний старичок*».

– Мне надо было бы спросить: это *у песни* такое *заглавие*? – поправилась Алиса.

– Да нет! *Заглавие* совсем другое. «*С горем пополам!*» Но это она только так *называется*!

– А песня это *какая*? – спросила Алиса в полной растерянности.

– Я как раз собирался тебе это сказать. «*Сидящий на стене!*» Вот какая это песня! Музыка собственного изобретения» [5, с. 201].

Способы иллюстрирования интертекстуальности — гибриды и коллажи, порой с философским подтекстом, как у Ральфа Стедмана, Николе Клавелу, Мэгги Тейлор, Марго Селски, Душана Каллай, Алены Гейзер, Светланы Румак, Марии Бублевой, Юлии Гуковой, Кирилла Челушкина.

Проблема иконографии. Романтическая сказка, нелепая и странная, – прекрасный образец для иллюстрации, открывающий широкие возможности игре воображения. Иллюстратор Виктор Чижиков писал, что как каждый актер мечтает сыграть роль Гамлета, так каждый художник мечтает сделать рисунки к книге Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес».

Первые иллюстрации Джона Тенниела казались грубоватыми, мрачными и неуклюжими, хотя порой и величественными [7]. Иронически необузданный фольклорный дух сказки вдохновляет фантазию Тенниела и последующих иллюстраторов. Нонсенс Кэрролла является некоей логической системой, организованной по принципу игры на материале различных областей знания, в результате чего сказка становится неисчерпаемой по смыслу. Сценки, которые привлекают внимание иллюстраторов: падение Алисы в кроличью нору, Безумное чаепитие, Алиса и Белый Рыцарь, Алиса и диковинные персонажи, и др. Мифологический бриколаж – Грифон, Черепаха Квази, олицетворение – ожившие шахматные фигуры и пр. Инверсии и каламбуры – основной прием Зазеркалья. В иллюстрациях «Алисы» можно проследить влияние всех графических стилей и приемов – ар нуво, сюрреализма, поп-арта, искусства абсурда и поп-сюрреализма.

Будучи романтическим универсумом, произведение построено в виде иррациональной истории, созданной как изменчивая лингвистическая реальность. Для художника такая книга ставит задачу перевода метафор и нонсенса в визуальные образы. Образы, имеющие денотат, такие как Алиса, Белый кролик и даже Безумный Шляпник, визуально воспроизводимы с известной долей пластической деформации [8; 9]. Однако ряд образов – игра слов, которая становится проблемой для визуализации. Многие эпизоды и персонажи порождены шутками и каламбурами, игрой слов, с трудом переводимыми на другой язык. Даже на универсальный язык – визуальный. Скажем, как должны выглядеть лингвистические конструкции: Шалтай-Болтай, Труляля и Траляля, Додо, зазеркальные насекомые? Порой диковинные имена как, Hatta и Haigha, совмещают в себе варианты Заяц и Болванщик (Шляпник), что в переводе выглядит как Зай Атс и Болванс Чик [10, с. 320]. Проблема заключается в транспонировании нонсенса, вымышленных имен и названий в зрительный ряд.

Как нонсенс, стихотворение Jabberwocky из «Зазеркалья» представляет собой игру означаемого и означающего. Для иллюстрирования – это полная свобода фантазии, но она оказывается ограничена традиционными мифологическими образами, такими, как Дракон. Иллюстраторы Jabberwocky трактуют фантастический персонаж драконом, исходя из полного текста стихотворения, – страшным, как у Джона Тенниела, Барри Мозера, Девида Деламара, Криса Сайсона, Макса Харгенротера, Американ Макги, или смешным как у Ральфа Стедмана, Морица Кеннела, Грэма Бэйса, Макса Харгенротера, Ксении Лавровой. Динамичные сцены, когда кого-то пинают, лупят, обзывают, срамят, грозят оттяпать голову и что-то швыряют, кидают, – прекрасные мотивы для иллюстраций, которые становятся органической частью книг.

Особенность иллюстрации к сказке, полной юмора и парадоксов, в том, что рисунки должны быть не просто доброжелательными, милыми и привлекательными для детей, они должны удивлять, будоражить воображение, открывать мир чудесного. Для иллюстраторов ряд моментов вполне визуален и позволяет пользоваться реалистическими образами. Однако нонсенс, игра слов и вымышленные персонажи требуют авангардной графики.

Таким образом, нонсенсы и парадоксы, психологические девиации и креативные мотивации, присущие сказке Льюиса Кэрролла, являющиеся проблемой перевода и иллюстрации, предстают как креативные модели модерна и постмодерна, занимая положение метанарратива.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Махов А. Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 894.

2. *Грицанов А. А.* Кэрролл // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис – Книжный дом, 2001. С. 400–401.

3. *Можейко В. А.* Нонсенс // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис – Книжный дом, 2001. С. 521–528.

4. *Падучева Е. В.* Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Вып. 18. М.: Русские словари, 1982. С. 76–119.

5. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1991. 358 с.
6. *Панов М. В.* О переводах на русский язык баллады «Джаббервоки» Л. Кэрролла // Развитие современного русского языка. М.: Наука, 1975. С. 239–248.
7. *Синицына О. В.* Ранние иллюстраторы «Алисы» // Льюис Кэрролл. Дневник путешествия в Россию в 1867 году, или русский дневник. Статьи и эссе о Льюисе Кэрролле. СПб.: Крига, 2013. С. 241–261.
8. *Захарова М. В., Шувалов С. С., Щербакова А. Д.* Трансформация иллюстративного ряда как следствие социокультурной детерминации // Культурология и искусствоведение: материалы II Международной научной конференции. Казань, Бук, 2016. С. 3–5.
9. *Imholtz A., Imholtz C.* Alice 150 Years and Counting // The Legacy of Lewis Carroll: Selections from the Collection of August and Clare Imholtz. College Park: University of Maryland, 2016. Pp. 1–78.
10. *Демурова Н. М.* О переводе сказок Кэрролла // Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1991. С. 315–356.

REFERENCES

1. *Mahov A.* Romantism [Romanticism]. In: Literaturnaya entsiklopedia terminov i ponyatii [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow: NPK “Intelvak”, 2003. P. 894.
2. *Gritsanov A.* Kerroll [Carroll]. In: Postmodernism: entsiklopediya [Postmodernism: Encyclopedia]. Minsk: Interphesservis – Knijnii dom, 2001. Pp. 400–401.
3. *Mojeiko V.* Nonsens [Nonsense]. In: Postmodernism: entsiklopediya [Postmodernism: Encyclopedia]. Minsk: Interphesservis – Knijnii dom, 2001. Pp. 521–528.
4. *Paducheva E.* Tema yazykovoi kommunikatsii v skazkah L’yuisa Kerrolla [The theme of language communication in the fairy tales of Lewis Carroll]. In: Semiotika i informatika. Vyp. 18 [Semiotics and informatics. Issue 18]. Moscow: Russkie slovari, 1982. Pp. 76–112.
5. *Carroll L.* Priklucheniya Alisy v Strane chudes. Alisa v Zazerkalie [Alice’s Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass]. Moscow: Nauka, 1991. 358 p.
6. *Panov M.* O perevodah na russkii yazik balladi “Jabberwocky” L. Kerrolla. [On translations into Russian of the ballad “Jabberwocky” by L. Carroll]. In: Razvitie sovremennogo russkogo yazika [Development of modern Russian language]. Moscow: Nauka, 1975. Pp. 239–248.
7. *Sinitsina O.* Rannie illustratory “Alisy” [Early illustrators of “Alice”]. In: L’yuis Kerroll. Dnevnik puteshestviya v Rossiu v 1867 godu, ili Russkii dnevnik. Statii i esse o L’yuise Kerrolle [Lewis Carroll. Diary of a trip to Russian in 1867 or a Russian diary. Articles and essays on Lewis Carroll]. St. Petersburg: Kriga, 2013. Pp. 241–261.
8. *Zaharova M., Shuvalov S., Sherbakova A.* Transformatsii illustrativnogo rayada kak sledstvie sotsiokulturnoi determinatsii [Transformation of an illustrative series as a consequence of socio-cultural determination]. In: Kulturologiya i iskusstvovedenie: materiali 2 Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Culturology and art history: materials of the 2 International reseach conference]. Kazan: Buk, 2016. Pp. 3–5.
9. *Imholtz A., Imholtz C.* Alice 150 Years and Counting. In: The Legacy of Lewis Carroll: Selections from the Collection of August and Clare Imholtz. College Park: University of Maryland, 2016. Pp. 1–78.
10. *Demurova N.* O perevodah skazok Kerrolla. [On the translation of Carroll’s fairy tales]. In: Kerroll L. Priklucheniya Alisy v Strane chudes. Alisa v Zazerkalie [Carroll L. Alice in Wonderland. Through the Looking-Glass]. Moscow: Nauka, 1991. Pp. 315–356.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор, ректор
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Rector
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

УДК 7.01 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69

С. В. ЛАВРОВА
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

СТРУКТУРА ЧУВСТВА И ЧЕТВЕРОЯКИЙ ОБЪЕКТ В МУЗЫКЕ МЕТАМОДЕРНА: ОСЦИЛЛЯЦИИ НЕВИДИМОГО И НЕСЛЫШИМОГО

Статья посвящена исследованию концептов метамодерна в новой музыке, таких как осцилляция, маятниковая сущность в модусе полярностей. Метамодерн мыслит мир как зеркало, разбитое на миллионы осколков, в связи с чем возникает феномен перманентного состояния осцилляции между внутренним и внешним, между чувственным и рациональным. В рамках метамодернистской философии этот процесс представляет собой выражение тоски современного человека по утопии и самоидентичности. Он проявляется в новых формах чувствования в искусстве современности. Автор статьи привлекает в исследовательское поле концепцию объектно-ориентированной онтологии философа Г. Хармана, анализирует концептуальные замыслы сочинений П. Аблингера, Г. Ф. Хааса и Б. Ланга. Рассматриваются следующие узловые аспекты пересечения новой музыки и философии метамодерна: подрыв и надрыв, связанные с проблемами утраты ауры и растворения действительности в симулякрах мнимой действительности; метафоры реальности, обусловливающие необходимость «мыслящего» прослушивания, которое идентифицирует чувственное переживание, сравнивает его с другими чувствами и ощущениями, тем самым устанавливая необходимые связи, сводя отношения к понятию, через которое обретается смысл; концепт структуры чувства, в рамках которого аффективные состояния и передача личного опыта от композитора к реципиенту становятся музыкальным содержанием, а структура чувства оказывается формой; мир вещей, противопоставленный в метамодерне миру смысла и осцилляции невидимого и неслышимого vs дезинтеграции видимого и слышимого, которые, находясь в конкурентных отношениях, создают мир чувствования метамодерна. Отобразив становление нового типа восприятия, основанного на сенсорной интеграции, путем анализа конкретных музыкальных примеров, автор статьи показывает, что осцилляция становится метафорой эпохи новой музыки метамодерна, которая есть постепенный процесс вытеснения свойств предшествующего постмодерна новыми рецептивными стратегиями. В рамках чувствительности метамодерна возникает одновременное восприятие противоположностей, требующее дизъюнктивного принципа, отвергая утверждение о том, что один и тот же тип опыта является общим для различных рецептивных категорий.

Ключевые слова: музыкальный метамодерн, объектно-ориентированная философия, Грэм Харман, Петер Аблингер, Георг Фридрих Хаас, Бернхард Ланг.

Для цитирования: Лаврова С. В. Структура чувства и четвероякий объект в музыке метамодерна: осцилляции невидимого и неслышимого // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 69-75.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69

S. LAVROVA
A. Vaganova Academy of Russian Ballet

THE STRUCTURE OF FEELING AND FOURFOLD OBJECT IN METAMODERN MUSIC: OSCILLATIONS OF THE INVISIBLE AND INAUDIBLE

The article is devoted to the study of concepts of metamodernism in new music, such as oscillation, pendulum essence in the mode of polarities. The metamodernism conceives the world as a mirror, broken into millions of fragments, in connection with which, there is a phenomenon of a permanent state of oscillation between the inner and the outer, between the sensual and the rational. Within the framework of metamodern philosophy, this process is an expression of the longing of modern man for utopia and self-identity. It manifests itself in new forms of feeling in contemporary art. Involving in the research field, the concept of an object-oriented ontology of the philosopher Graham Harman, the conceptual foundations of the works of Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas and Bernhard Lang are analyzed. The following key

aspects of the intersection of new music and metamodern philosophy are considered: breaking, associated with the problem of loss of aura and, as a result, this becomes fraught with the dissolution of reality in simulacra of imaginary reality; metaphors of reality that necessitate "thinking" listening, which identifies sensory experience, compares it with other feelings and sensations and, thereby, establishes the necessary connections, reducing relationships to a concept through which it seeks and creates meaning; the concept of the structure of feeling, within which affective states and the transfer of personal experience from the composer to the recipient become musical content, and the structure of feeling turns out to be a form; the world of things, opposed in metamodernism to the world of meaning and oscillation of the invisible and inaudible vs the disintegration of the visible and audible, which, being in competitive relations, create a metamodern world of feeling. Having depicted the formation of a new type of perception based on sensory integration, having carried out the analysis of specific musical examples, the article confirms the fact that oscillation becomes a metaphor for the metamodern era of new music, which is a gradual process of replacing the properties of the previous postmodernism by new receptive strategies. Within the metamodern sensibility, a simultaneous perception of opposites arises, requiring a disjunctive principle that rejects the claim that the same type of experience is common to different receptive categories.

Keywords: metamodernism in music, object-oriented philosophy, Graham Harman, Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang.

For citation: Lavrova S. The structure of feeling and fourfold object in metamodern music: oscillations of the invisible and inaudible // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 69-75.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69

Понятие *метаксиса (μεταξύ)* является одним из ключевых в метамодерне, *что означает раскачивание,* осцилляцию между противоположностями, которая заставляет сегодня воспринимать культуру в общем смысловом потоке. Робин ван ден Аккер и Темотеус Вермюлен очерчивают метамодернизм как «постоянное перемещение» между позицией и образом мышления, как нечто вроде «качающегося маятника» в модусе между полярностями [1, p. 3]. Термин «постпостмодернизм» включает в свое поле гипермодерн, альтермодерн, трансмодерн, диджимодерн и метамодерн, каждый из которых в большей или меньшей степени претендует на тотальность.

Не справляясь с ризоморфным хаосом постмодерна и современного индивидуализма, метамодерн мыслит мир как зеркало, разбитое на миллионы осколков. Метамодернистская концепция, предполагающая перманентное состояние осцилляции между внутренним и внешним, между чувственным и рациональным, представляет этот процесс как выражение тоски современного человека по утопии и самоидентичности. Он проявляется в новых формах чувствования в искусстве современности.

Современный индивидуум существует в состоянии осцилляции между осознанием себя внешним субъектом, с телесностью и виртуализированной идентичностью, и чувственным субъектом. Автор концепции объектно-ориентированной философии Грэм Харман предлагает осуществить метафорический подход к реальности, в рамках которого метафора лишь наполовину чувственна, в то время как ее вторая половина реальна [2]. В метафоре объект и его свойства распадаются, – утверждает Г. Харман [2, с. 15]. Он представляет раскол между объектами и их качествами как основание объектно-ориентированной философии, для которой невозможно свести объект к его свойствам или к его видимости [3].

Проекция четвероякой системы отношений чувственных и реальных свойств объектов на звуковые формы предполагает, что, помимо существования объектов в композиторском представлении, существуют перекрестные связи со слушательским восприятием, которые включают в себя также эти две обозначенные выше сущности. Если объекты, располагающиеся за пределами мышления, обнаруживающие фантазийные, или вымышленные свойства, представить как музыкальные объекты, это будут неслышимые звуковые вибрации, которые можно ощутить лишь как воздух [3].

Подрыв и надрыв. Подрыв и надрыв – то, что, с точки зрения Г. Хармана, характеризовало искажение объекта философами предыдущих эпох. Объект не может существовать без качеств, а качества – лишь корреляты каких-либо объектов. Реальный объект «Я» сталкивается с чувственными объектами, без которых МОЙ чувственный опыт бы отсутствовал. Приобретенный новый опыт восприятия подрывает привычные представления об объекте и изменяет субъекта.

Утрата ауры, явившаяся следствием подрыва и надрыва, сопряженная с растворением действительности в симулякрах мнимой реальности, заставляет австрийского композитора

Петера Аблингера искать новые формы ее репрезентации и восприятия. В своем эссе 1999 года он утверждает, что реальности как таковой не существует вовсе. Через децентрализацию, полагает он, происходит потеря ауры, а реальность в действительности есть не что иное, как фантазия (см.: [4, с. 49]).

Метафоры реальности. Пространство – линия – перспектива: эти категории в системе П. Аблингера более не являются доступными нашему восприятию, а то, что мы видим, – лишь метафоры реальности. Упоминая в качестве одного из основных принципов восприятия двухмерную редукцию, композитор подчеркивает, что наши отношения между внутренним и внешним не так уж и далеки от наскальных рисунков каменного века и неолитических пиктограмм (см.: [4, с. 52]). Искусство начинается именно там, где заканчивается видимое или слышимое.

Изучая возможности манипуляции белым шумом для использования его в качестве звукового материала, П. Аблингер попытался материализовать те звуковые элементы, которые едва ли ощутимы. Подобная идея казалась абсолютно утопической, ведь белый шум считается составной частью всех частот, в связи с чем ни один звукорежиссер не избежал скепсиса в оценках его начинаний. Решающими факторами в экспериментах П. Аблингера явились конкретное местоположение реципиента в шумовом пространстве и фильтрация шумов. При ее помощи белый шум делился на две части вновь и вновь. Сумма различных звуковых источников не зависела от того, какой канал первоначально выделял слуховой анализатор реципиента. При этом частотный спектр не изменялся, а белый шум оставался все тем же по своим характеристикам. Но, несмотря на это, слушатель в своем восприятии разделял звуковой поток, представляя переходы от одного канала к следующему, что казалось звукорежиссерам неосуществимым.

В серии звуковых инсталляций японского деятеля саунд-арта Р. Икеды «Datamatics», которые создавались с 2006 по 2008 годы, их автор исследовал возможность восприятия невидимого, репрезентируемого через структуры. Мельчайшие элементы информации – биты – представлялись как гигантские абстрактные панно. Представление данных через мерцающие штрих-коды явилось материалом, балансирующим на грани слышимого и видимого.

Исследуя в своем творчестве возможности восприятия шума, а также смысловых границ, маркирующих различия звука и шума, П. Аблингер подходит к нему с постмодернистской иронией и одновременно воссоздает метамодерновую осцилляцию. В ряде случаев композиции Аблингера в реальности никто не слышит, они «звучат» в воображении реципиента аналогично беззвучным структурам Р. Икеды. Лишь только импульсы сознания способны их озвучить и реинтерпретировать. Физические ощущения вибраций и движения воздуха создают иллюзию «слухового» представления, в котором волны только что прекратились и превратили «звук» в «отзвук». Подобным образом мы ощущаем звучание прибоя: морские волны в действительности мы не слышим, а слуховые иллюзии – частота, с которой одна волна следует за другой.

Мир звуков, их систематизацию и упорядоченность традиционно называют «музыкой». Подобная дифференциация приводит к утрате внешних контуров: того, что происходит вне нас. Попытка восстановить утраченное – это работа мозга и одновременно преодоление предела, за рамки которого П. Аблингер пытается вывести нас в открытое пространство нового опыта.

Композитор предлагает услышать произведение, предназначенное не для человеческого диапазона частотного восприятия, а для летучих мышей, слонов, китов и новорожденных. Восемь частотно-звуковых позиций расположены в соответствии с возрастной шкалой в диапазоне от 10 до 80 лет. Звучания представляют собой каноны восходящих шкал, которые расположены на пороге слухового восприятия и далее, в динамике, образуют ультразвуковое поле, спускающееся в «преисподнюю» инфразвуковой области. Органы чувств трансформируются: они более не тождественны нашим ушам. Высокий слуховой порог в значительной степени варьируется в зависимости от возраста. И хотя даже самые молодые люди не могут слышать все, а только лишь отдельные части звукового спектра, их собственный личный слуховой предел располагается там, где исчезает восходящая шкала. Этот мерцающий – осциллирующий эффект предельного восприятия «чувствую/слышу/вижу» определяется метамодернистской структурой чувства, создающей форму для нереальных псевдозвуковых объектов.

Органы чувств – анализаторы (глаза и уши) в новой музыке подвергаются кардинальной перенастройке, провоцируя реципиента слышать неслышимое и видеть невидимое, пользуясь потенциалом диафрагмального чувства, о котором писал Тимоти Мортон [5].

Т. В. Адорно в «Социологии музыки» утверждает: «Антропологическое отличие уха от глаза приходит на помощь музыке в ее исторической роли идеологии. Ухо пассивно. Глаз прикрывается веком, его нужно еще открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять

внимание на раздражители, сколько защищать себя от них» [6, с. 205]. Таким образом, очевидно, что у нас возникает необходимость «мыслящего» прослушивания, которое идентифицирует чувственное переживание, сравнивает его с другими чувствами и ощущениями и, тем самым, устанавливает необходимые связи, сводя отношения к понятию, через которое обретается смысл.

Структура чувства. Как мы слышим и какова структура слуховых ощущений? «Структура чувства» – термин британского социолога и теоретика культуры Реймонда Уильямса, предложенный для описания «изменений настоящего» (changes of presents), особенностей живой культуры (lived culture) и одновременно явившийся основополагающим концептом метамодерна [7, p. 65]. Аффективные состояния сознания и взаимоотношения их процессуальности, составляющие основу структуры чувства, – это передача личного опыта художника в каждый момент времени. В новой музыке XXI века аффективные состояния и передача личного опыта от композитора к реципиенту становятся музыкальным содержанием, а структура чувства оказывается формой.

Мир вещей vs Мир смысла. Социальный философ и теоретик Никлас Луман утверждал, что искусство как особый вид коммуникации использует восприятия, относящиеся к реальному миру, и это открывает доступ к коммуникации, открытой, в том числе, другим людям [8, с. 50]. В концепции Лумана «мир вещей», то есть объектов, уступает место сокрытому в них «миру смысла» [Там же], а общество описывается как система, «конституирующая смысл», и в этом мире смысла именно искусству принадлежит особая роль. В искусстве сама реальность – это всего лишь выдумка или образ. Эволюция реальности осуществляется путем профанации и децентрализации, с истощающимся центром и потерей ауры. Потеря ауры как момента опоры и создает эффект осцилляции, когда в каждой точке ускользающей реальности, формализованной при помощи метамодернистской «структуры чувства», мы пытаемся в тот или иной момент времени, в отдельную секунду почувствовать присутствие, которого в реальности нет, а есть объекты, которые обладают чувственными качествами.

Объекты в новой музыке – это основные средства создания чувственного восприятия. П. Аблингер использует их в качестве нетрадиционных источников звука. «Взаимодействие» – так называется сочинение из цикла пьес для белого шума *Weiss / Weisslich 31e* (2002), созданное композитором для весьма специфического инструментария: мембраны, капель воды и 8 горизонтальных стеклянных трубок. Основа звучания – вода, вытекающая из этих трубок (в неэквидистантной настройке, с интервалами от 20 до 270 градусов). Прочий (микротоновый или диатонический) инструментарий составляют 8 кухонных салфеток, подвесной светильник, 8 прищепок для белья, деревянная доска и усилитель. Стеклянные трубки должны быть установлены настолько близко к полу, чтобы вода, капающая из труб на пол, не издавала какого-либо дополнительного звука. Бельевая веревка или подвесное приспособление для кухонных салфеток должны быть закреплены как можно выше над стеклянными трубками (примерное расстояние – 1,5 метра), так как высота падения является решающим фактором [9]. Бельевая веревка (рама) должна быть натянута точно по краям стеклянных пробирок, таким образом, чтобы капли приземлялись как можно ближе к краям пробирок (для лучшего резонанса). Обычные (приобретенные в магазине) кухонные салфетки в данном случае вполне подходят, наряду с другими текстильными изделиями, в частности, мужскими хлопковыми носками (не слишком толстыми, не предназначенными для тенниса и не слишком длинными, не более 35 см). Дополнительное условие: каждой стеклянной трубке должна соответствовать одна кухонная салфетка. Деревянная доска должна быть погружена под углом в чашу с водой, выступая над краем чаши для беззвучного высыхания/отжима капель из кухонных салфеток.

Безусловно, рассматриваемая пьеса подразумевает необходимость усиления звука. Партитура состоит из 62 тактов неравной длины, в которых отмечаются манипуляции с кухонными салфетками. В среднем один такт длится 20 секунд. Кухонные салфетки должны быть погружены в чашу так, чтобы впитывать воду своей нижней частью. При погружении половины салфетки, таким образом, капание начинается приблизительно через 20 секунд после подвешивания, и сначала наблюдается легкое ускорение (примерно около 100–140 капель в минуту), после чего следует продолжительное замедление. Количество воды можно отрегулировать перед тем, как повесить салфетку, мягким беззвучным нажатием ее влажной части на выступающую деревянную доску. Прищепки должны быть подвешены на специальной штанге, благодаря чему фиксируются точки подвешивания/капания [9].

Чувственный опыт. Обретение нового чувственного опыта основывается на процессе самопознания. Вслушивание в глубину звука в полной темноте, смена слушательского фокуса, мерцающие планы восприятия, возникающие

при смене масштабов, – это грани чувственного восприятия объектов.

В интуитивном эффекте, создаваемом композитором Георгом Фридрихом Хаасом с использованием «бесконечных» смен масштабов и фокусов слушания, богато насыщенных микротоновых аккордов и пассажей, эти объекты по-новому звучат в полной темноте. Идея возвышенного служит нитью, соединяющей аспекты спектральной техники и эстетики, оптические иллюзии М. С. Эшера. Влечение к тьме у Г. Ф. Хааса проистекает из самого раннего детства: он вырос на «темной стороне» высокогорной долины в австрийских Альпах. Для него природа – такая же темная и полная неожиданностей стихия, как и полная тьма. Тьма, подобно огню, охватывает множество противоречивых и параллельных толкований. Она и успокаивает нас, и пугает, и сжигает, очищает и искореняет, темнота усиливает чувства и терроризирует. Это наше основное состояние и наш извечный страх, символ мира, покоя, но также и регресса. Пространственные ощущения от музыки, которую мы переживаем с помощью нашего сложного слухового аппарата, подпитываются зрительными эффектами. Редукция визуального ряда и удаление из него исполнителей изолирует слушателя и заставляет ощутить высокий уровень неуверенности в процессе движения по контурам этого воображаемого пространства в полной темноте. Партитура струнного квартета № 3 *In ij. Noct.* Г. Ф. Хааса насыщена подобными инструкциями, так как, согласно замыслу композитора, он должен исполняться в полной темноте (даже пожарное освещение в зале должно быть выключено). В полной темноте исполнители играют наизусть в течение временного промежутка от 35 минут до часа. Двадцать разделов располагаются наподобие мобильной партитуры *ad libitum*. В целом преобладают невероятно выразительные непрерывные глиссандо, останавливающиеся на цитате из Джезуальдо Ди Венозы. Мобильные разделы вводятся при помощи сложной системы «приглашений» к действиям, которые служат правилами игры, позволяя исполнителям самостоятельно принимать ответственные решения формообразующего характера. Цитата из Джезуальдо акустически встраивается в другие разделы, соответствующие ей по гармоническому языку.

Впоследствии Г. Ф. Хаас создал квартет № 9, который также должен звучать в полной темноте. Фрагментарно наметив отдельные звуковые структуры и формы, Хаас доверил их свободное чередование исполнителям; особенностью данной открытой формы явилось то, что названный квартет трансформируется с каждым новым исполнением.

В связи с трактовкой темноты у Г. Ф. Хааса возникает ассоциация с феноменом, известным как задача Молинью. Человек, рожденный слепым, может на ощупь различать формы предметов, например, сферу и куб. Способен ли он, обретя способность видеть, подобным же образом идентифицировать эти объекты только при помощи зрения, соотнеся их с имеющимся у него тактильным представлением? Или: слушатель, который воспринимал музыку в полной темноте, сможет ли воспринять ее аналогичным образом при свете? Известен и такой эксперимент, о котором рассказывал в радиолекции 1950 года английский зоолог и нейрофизиолог Джон Захария Янг: когда испытуемому через неделю после прозрения показали апельсин, этот человек назвал плод золотым, а когда спросили, какой формы указанный предмет, ответил: «Дайте мне потрогать его, и я скажу Вам!». Теория о том, что слепота или ее симуляция с помощью темноты могут обострять другие наши чувства, сегодня весьма актуальна. Антоним тьмы – свет. Тьма прерывается агрессивным всплеском яркого света. Свет резко включается и выключается. Соотнося тьму с ярким искусственным освещением, Г. Ф. Хаас демонстрирует это противостояние в его самых крайних проявлениях.

Подобные идеи есть не что иное, как осцилляция чувственного объекта, его четвероякое перемещение вокруг основных четырех точек. Реальный объект, обладающий конкретными качествами, сопоставляется с чувственным объектом, который наделен столь же специфическими особенностями. Суть этого процесса есть «постоянное перемещение» между позицией и образом мышления, нечто вроде «качающегося маятника» в модусе между полярностями.

Осцилляции невидимого и неслышимого vs дезинтеграция видимого и слышимого. В отсутствие информационного потока, исходящего от какой-либо из сенсорных систем, полученная информация не участвует в процессе сенсорной интеграции, которая служит основой человеческого сознания. Это изменяет восприятие, смещая его фокус. Процесс дезинтеграции звука и визуального ряда привлекает композитора Бернхарда Ланга. Одним из источников его идей стал экспериментальный кинематограф, в частности – фильмы Мартина Арнольда и Питера Кубелки. М. Арнольд применяет метод так называемой мыслительной синхронизации, где асинхронное следование звукового потока и изображения приводит к обновленному восприятию: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и обеспечивает их взаимодействие, увеличивая интенсивность каждого из факторов.

П. Кубелка также экспериментирует в русле десинхронизации звука и изображения. В своем фильме «Наша поездка в Африку»,

десинхронизируя звук и видео, он сочетает их скорее метафорически, утверждая, что звук и изображение – «…совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные воедино нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними – я. Они дают нам ощущения "здесь" и "теперь"» [10].

Синхронизация в кино создается искусственно, хотя и может казаться вполне естественной. Этот принцип используется Б. Лангом применительно к работе с текстом: соответствующий поток останавливается, зацикливается сам на себе, а семантические аспекты переходят в область ритма и движения или же в звуковую сферу, соотнося ее с подразумеваемым зрительным рядом. «Если это срабатывает, – полагает композитор, – возникает новый взгляд на жестовую сущность текста, а также на понимание его музыкально-звуковой основы, и, таким образом, мы приходим к изменению восприятия уже хорошо знакомых нам вербальных объектов. Возможно, в этом и состоит основная идея: мы работаем в определенном поле значений, и наша задача – разработать новые способы слушания» [11].

Записывая и перезаписывая тексты множество раз, Б. Ланг сумел выявить основы речевой структуры, присущей многим из словесных импровизаций, которые осуществлялись как музыкально-литературные эксперименты с так называемым «автоматическим письмом». Композитор работал совместно с поэтом Лойдлем над созданием серии пьес *Schrift*. Речевые структуры меняли свой статус: вербально-визуальный тип коммуникации предполагает, что семантика, выраженная словом, дополняется каким-либо визуализированным компонентом, и, несмотря на то, что подобная визуализация иллюзорна, жестовая сущность текста проступает на воображаемом плане.

Рассматриваемые примеры отражают динамику становления нового типа восприятия, основанного на сенсорной интеграции, и подтверждают тот факт, что осцилляция служит метафорой эпохи новой музыки метамодерна. Речь идет о процессе постепенного вытеснения свойств предшествующего постмодерна новыми рецептивными стратегиями. Подлинная звуковая реальность музыкального произведения сегодня должна занимать более важное место в музыкальном анализе. Между тем осознать эту реальность возможно, лишь рассматривая звуковой объект не только с позиции чувственного объекта – феномена, но и в качестве узлового пункта сети взаимодействий воспринимаемых субъектов. Интеллектуальная стратегия метамодерна предполагает одновременное восприятие противоположностей с учетом дизъюнктивного принципа, отвергающего утверждение о том, что один и тот же тип опыта является общим для различных рецептивных категорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Vermeulen T., van den Akker R.* Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. Pp. 1–14.
2. *Харман Г.* Четвероякий объект. Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле пресс, 2015. 152 с.
3. *Харман Г.* За эстетикой – будущее философии. URL: http://os.colta.ru/ (дата обращения: 05.06.2022).
4. *Лаврова С. В.* После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
5. *Morton T.* Ecology as text, text as ecology. URL: http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366 (дата обращения: 10.05.2022).
6. *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки. М.–СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
7. *Williams R.* Marxism and Literature. New York: Oxford University Press, 1977. 128 p.
8. *Луман Н.* Общество общества: в 2 т. М.: Логос, 2011. Т. 1. 640 с.
9. *Ablinger P.* Texts. URL: www.http//ablinger.mur.at/ww22.html (дата обращения: 20.05.2022).
10. *Кубелка П.* Древнейший инструмент художника – это указательный палец. URL: http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/ (дата обращения: 04.03.2022).
11. *Lang B.* Time-Loop – Looptime: A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016 (Berlin, 2015, March 14). URL: http://members.chello.at (дата обращения: 04.03.2022).

REFERENCES

1. *Vermeulen T., van den Akker R.* Notes on metamodernism. In: Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. Pp. 1–14.
2. *Harman G.* Chetveroyakiy ob'ekt. Metafizika veshchey posle Khaydeggera [Fourfold object. Metaphysics of things after Heidegger]. Perm: Giele press, 2015. 152 p.
3. *Harman G.* Za estetikoy – budushchee filosofii [Aesthetics is the future of philosophy]. URL: http://os.colta.ru/http (date of application: 05.06.2022).
4. *Lavrova S.* Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveytzarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19 [After Walter Benjamin: New music of Germany, Austria and Switzerland from the era of digital post-capitalism to COVID 19]. St. Petersburg: A. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. 330 p.
5. *Morton T.* Ecology as text, text as ecology. URL: http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366 (date of application: 10.05.2022).
6. *Adorno T. V.* Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected: Sociology of Music]. Moscow – St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1998. 445 p.
7. *Williams R.* Marxism and Literature. New York: Oxford University Press, 1977. 128 p.
8. *Luman N.* Obshchestvo obshchestva [Society of society]: in 2 v. Moscow: Logos, 2011. Vol. 1. 640 p.
9. *Ablinger P.* Texts. URL: www. http//ablinger.mur.at/ww22.html (date of application: 20.05.2022).
10. *Kubelka P.* The most ancient tool of the artist is the index finger. URL: http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/ (date of application: 04.03.2022).
11. *Lang B.* Time-Loop–Looptime: A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016 (Berlin, 2015, March 14). URL: http://members.chello.at (date of application: 04.03.2022).

Лаврова Светлана Витальевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искуства
проректор по научной работе и развитию
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

Svetlana V. Lavrova
Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Musical Art,
Vice-Rector for Research and Development
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_76

Е. С. МИРОНЕНКО
Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Молдова)

РОЖДЕНИЕ НОВОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ИМЕНИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНА – МЕТАМОДЕРНА: МИХАИЛ РОТАРЬ ИЗ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Музыкальная культура рубежа XX–XXI веков представляет собой очень сложное, противоречивое, мозаичное пространство, в исследованиях которого используется термин «культурная парадигма». При этом понятие музыкального постмодерна как парадигмы достаточно откристаллизовалось и устоялось в научном музыкознании, тогда как вопрос: что же такое метамодерн в музыке? – до сих пор ожидает ответа. Представляется вполне закономерным, что к феномену метамодерна исследователи-музыковеды в настоящее время проявляют особый интерес. Данная статья посвящена рассмотрению дискуссионных проблем музыкального метамодернизма и их индивидуального разрешения в новейших композиторских опусах. В центре внимания автора – симфоническая поэма «Camera obscura» молодого композитора М. Ротаря (р. 1996), фактического ровесника музыкального метамодернизма, автора «постмодернистских» сочинений, не раз отмечавшихся жюри композиторских конкурсов в странах СНГ. По мнению исследователя, аналитическое рассмотрение данного произведения может способствовать осмыслению важнейших аспектов музыкальной поэтики метамодернизма. Исходя из этого, начальный раздел статьи связан с наиболее дискуссионными вопросами изучения актуального феномена музыкального метамодернизма, естественно возникающими в рубежный период «межпарадигмальности» (термин Т. Сидневой) и перехода от постмодерна к метамодерну. Следующий раздел кратко представляет творческий портрет М. Ротаря – композитора из Молдовы, с выявлением глубинных истоков художественной концепции данного сочинения. Третий, аналитический раздел призван содействовать выявлению параллелей между музыкально-выразительными средствами «Camera obscura» и музыкальной поэтикой метамодернизма («новая простота», «новая искренность», «новая эмоциональность», реализуемая в «метамодернистском аффекте», «кризис идеи развития» и др.).

Ключевые слова: культурная парадигма, постмодернизм, метамодернизм, музыкальная поэтика, композитор Михаил Ротарь, «Camera obscura».

Для цитирования: Мироненко Е. С. Рождение нового композиторского имени в контексте постмодерна – метамодерна: Михаил Ротарь из Республики Молдова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 76-85.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_76

E. MIRONENKO
Academy of Music, Theatre and Fine Arts (Kishinev, Moldova)

THE BIRTH OF A NEW COMPOSER IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM – METAMODERNISM: MIKHAIL ROTAR FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Musical culture of the turn of the 20th – 21st centuries is a complex, controversial, mosaic space, which is called by researchers “culture paradigm”. However, if the notion of postmodernism in music as a paradigm is fairly established, the notion of metamodernsim in music is still unidentified and waiting to be clarified by musicologists. Nowadays, the phenomenon of metamodern is under close consideration of musicology. The author discusses the issues of metamodernism in music and composers’ approaches to it. The article presents the analysis of symphonic poem “Camera Obscura” by the young composer M. Rotar (1996), being almost a peer to the new space of metamodernism in music and the fast internet, he was praised for his postculture pieces by the jury of composition competitions in the CIS countries. The purpose of the article is to comprehend the poetics of metamodernism in music on the example of the named work. The article consists of three sections. The first one is devoted to the debatable issues of the

phenomenon of metamodernsim in music. The second section briefly portray the composer, showing the background of the composition “Camera Obscura”. The third section contains an analysis of this opus, which is aimed at finding synchronization of the musical and expressive means of composition with the poetics of metamodernsim.

Keywords: cultural paradigm, postmodernism, metamodernism, musical poetics, composer Mikhail Rotar , opus “Camera Obscura”.

For citation: Mironenko E. The birth of a new composer in the context of postmodernism – metamodernism: Mikhail Rotar from the Republic of Moldova // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 76-85.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_76

Феномен метамодерна чрезвычайно интересен для современного музыкознания. Он располагает к дискуссиям, поскольку само понятие уже не воспринимается как «абракадабра», а основывается на весьма богатом теоретическом и культурологическом дискурсе – манифестах, научных статьях, монографиях, включая книгу Настасьи Хрущевой «Метамодерн в музыке и вокруг нее» [1], а также материалах специальных сайтов в социальных сетях как фактическом продолжении истории метамодерна. Однако в этой истории пока больше вопросов, чем ответов. Например, размытость самого определения, включающего на данный момент десятки терминов. Какой же из них можно считать основным, смыслообразующим? Или вопрос о границе между постмодерном и метамодерном как с временной точки зрения, так и в аспекте различий музыкальной поэтики… Вопрос начала и конца постмодернизма в музыке совершенно открыт. Одни исследователи объявляют о его смерти, а вместе с ней – и «смерти автора». Другие считают, что постмодернизм еще жив и долго еще будет жить. Процитирую, например, фрагмент из бесед А. Амраховой с В. Тарнопольским: «А. А. Так все-таки вопрос: постмодернизм скончался? – В. Т. В условиях такого броуновского движения, я думаю, все это будет еще возрождаться… На Ваш вопрос я бы ответил так: думаю, что это будет еще долго» [2, с. 227]. Действительно, если исследователи включают постпостмодернизм в список определений метамодернизма, то уже на этом основании можно заключить: постмодернизм продолжает жить в одной из позднейших разновидностей. В таком смысле представляется условной и граница между знаковыми на сегодня культурными парадигмами постмодерна и метамодерна. Обращаясь же к анализу постклассических музыкальных опусов, следует учитывать новую дефиницию межпарадигмальности, предложенную Т. Сидневой: «Межпарадигмальность – это и есть многоликий процесс конструирования актуального творческого опыта и его рефлексии» [3, с. 31].

Интересная «суперкультурологическая» и в чем-то провокативная книга Н. Хрущевой «Метамодерн в музыке и вокруг нее», изданная в 2020 году, располагает к вопросу о хронологической границе метамодерна. Автор ссылается на манифест голландцев Темотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера, появившийся в 2010 году, но рассматривает и анализирует композиторское творчество 70-х годов прошлого столетия Валентина Сильвестрова, Арво Пярта и др., утверждая, что это и есть самый ранний период метамодерна. Однако, если углубиться в историю, то знаковое определение «новая простота», с подачи Сергея Прокофьева, было в ходу уже на рубеже 1930-х годов. Приведем выдержку из интервью великого композитора, данного в Лос-Анджелесе перед выступлением с Третьим фортепианным концертом: «…я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю ”новой простотой”. […] Она также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности. Стравинский в это лето говорил мне в Париже, что стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов. Я намеренно очень прост в моем новом сочинении – Дивертисменте для классического состава оркестра и тромбонов» (опубл. 19 февраля 1930 г.; цит. по: [4, с. 91]). В любом случае Н. Хрущева заключает, что метамодерн «…в контекст искусствоведения и музыковедения в частности до сих пор не вошел – и это, кстати, вполне в духе метамодерна: в отличие от постмодернизма, он не играет с категориями массового и элитарного, а полностью размывает их» [1, с. 10]. Факт «размывания» и стирания границ между академическими и массовыми метамодернистскими опусами признают и другие исследователи, но здесь, по моему мнению, нужен индивидуальный подход в анализах каждого конкретного арт-объекта.

Ведь академический музыкальный метамодернизм никак не сливается с Монеточкой, Клавой Кокой и т. п. Тот же фильтр необходим и для литературных постклассических явлений. В конце концов, теоретические рассуждения и дискуссии интересны в тех случаях, когда опираются на практику, на композиторское творчество, которое все-таки первично по отношению к проблемам музыкознания. Поэтому в данной статье акцентируется факт рождения нового композиторского имени – Михаила Ротаря из Республики Молдова – с последующим представлением его новейшего академического постклассического сочинения «Camera obscura» на фоне краткой творческой биографии автора.

Импульсом для обращения к творчеству Михаила Ротаря послужил тот факт, что он, родившийся в 1996 году, является фактически ровесником метамодерна, т. е. относится к той генерации 25-летних, которые выросли в эпоху «четвертой промышленной революции» и тотально быстрого Интернета. Другой импульс связан с рождением первого профессионального гагаузского композитора, условно, «гагаузского Глинки». М. Ротарь – по национальности гагауз[1], родившийся в г. Комрате в интеллигентной семье гуманитариев (его родители – тележурналисты). В Комрате М. Ротарь закончил музыкальную школу по классу фортепиано, затем поступил на подготовительное отделение Академии музыки, театра и изобразительных искусств в Кишиневе, по окончании которого прошел обучение в названной Академии по специальности «композиция» (сначала под руководством Сергея Рошка, а после его отъезда в Германию – в классе доктора искусствоведения, доцента Снежаны Пысларь). В настоящий момент продолжает свое образование в магистратуре этого же вуза и параллельно учится в Высшей школе кино и телевидения «Останкино» в Москве.

Михаил – очень активный, талантливый и трудолюбивый молодой человек, постоянно совершенствующий свое мастерство в образовательных семинарах-форумах для молодых композиторов. В последние 3–4 года М. Ротарь создал целый ряд камерных и симфонических произведений на основе гагаузского фольклора (и не только) в разных жанрах, звучавших на концертах и фестивалях как в Молдове, так и за ее пределами. Автор киномузыки к художественным и анимационным картинам, рекламных роликов, а также поэтических сборников. С 2019 г. – председатель Молдавского отделения Международной гильдии молодых музыкантов (MolOt International Group) при Российском музыкальном союзе.

За последние несколько лет М. Ротарь стал лауреатом целого ряда всероссийских и международных конкурсов за следующие сочинения: *«Sabaa» («Утро»)* для симфонического оркестра – Всероссийский конкурс «Молодые композиторы» в номинации «симфоническая музыка» (Уфа, Россия, 2019, диплом II степени); *Вариации для фортепиано ор. 1 на Хорал № 8 И. С. Баха* – Всероссийский конкурс «Молодые композиторы» в номинации «камерная музыка» (Уфа, Россия, 2019, диплом I степени); *«Gezinti» («Прогулка»)* для струнного оркестра – VI международный музыкальный фестиваль «Made in Ukraine» в номинации «композиция» (Одесса, Украина, 2019, «Гран-При»); *Симфония «Benim Toprаat» («Моя земля»)* – II Международный симфонический конкурс молодых композиторов стран СНГ и Восточной Европы им. М. К. Огиньского (Молодечно, Беларусь, 2020, лауреат III степени); Международный конкурс композиторов им З. Исмагилова среди обучающихся профессиональных образовательных учреждений и вузов культуры и искусства в номинации «сочинение для оркестра» (Уфа, Россия, 2020, лауреат I степени); *«Судьба»* для смешанного хора – Международный конкурс композиторов им З. Исмагилова среди обучающихся профессиональных образовательных учреждений и вузов культуры и искусства в номинации «хоровые сочинения» (Уфа, Россия, 2020, лауреат I степени); *«В ночи»* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано – Международный конкурс композиторов им З. Исмагилова среди обучающихся профессиональных образовательных учреждений и вузов культуры и искусства в номинации «сочинения для камерного ансамбля» (Уфа, Россия, 2020, лауреат I степени); *«Мегаполис»* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано – I Международный дистанционный конкурс «Music Olymp» (Одесса, Украина, 2020, лауреат I степени); *«Camera obscura»* – Международный конкурс «GRAND MUSIC ART» (Россия, Елец, 2022, лауреат I степени); Всероссийский конкурс молодых композиторов «Партитура» (Москва, 2022, специальный приз).

В 2021 году М. Ротарь был приглашен для участия в примечательном проекте – сочинении музыки к балету-фантазии по роману Ф. Достоевского «Идиот», премьера которого состоялась 23 февраля 2022 года в Пермском театре «Балет Евгения Панфилова» (автор проекта и художественный руководитель – Сергей Райник). Поводом для создания экспериментального спектакля, отмеченного глубоким современным прочтением романа, послужил широко отмечавшийся 200-летний юбилей русского классика. Благодаря творческой команде, объединившей

пять пермских хореографов и семь композиторов из Москвы, Минска, Кишинева, Санкт-Петербурга и Перми[2], стало возможным осуществить коллективную постановку балета-фантазии в 2 актах и 7 картинах по мотивам гениального романа, представив его с разных точек зрения. Работа над проектом заняла в общей сложности два года; М. Ротарем была сочинена «Сцена в парке».

«Camera obscura» – одночастная симфоническая поэма для большого симфонического оркестра, написанная в 2020 году. Впервые опус «Camera obscura» М. Ротаря прозвучал в исполнении симфонического оркестра компании «Телерадио» в Кишиневе (дирижер Денис Чаусов), а 22 февраля, за день до премьеры балета-фантазии «Идиот» в Перми, состоялась премьера сочинения в Большом зале Московской консерватории в исполнении Московского академического симфонического оркестра под управлением Павла Когана. Словосочетание «camera obscura» стало, как известно, символом темной комнаты и ситуаций, происходящих в ней, как правило, со знаком минус, что подтверждают многочисленные коннотации с произведениями искусства и литературы (например, с одноименным романом Владимира Набокова). С началом пандемии и вызванным ею режимом жесткой изоляции композитор надолго оказался в закрытом пространстве, где и родилась идея отразить фантомные образы, которые беспрерывно возникают у персонажа – опустошенной меланхолической личности, впавшей в депрессивное состояние. В беседе с автором настоящей статьи композитор пояснил: «В произведении отсутствует даже намек на позитивное чувство; внешний мир приобретает абсурдные формы, затрагивающие тонкие грани психики героя»[3]. В музыкальной поэтике данного сочинения можно обнаружить общие маркеры с постмодернизмом, например: новое сонорное пространство, работа со звуком, понимаемым в современном аспекте; акцент на сонористику, микрохроматику, полифонию тембров. По словам автора, «каждая оркестровая партия индивидуальна и рассказывает свою историю, при этом нельзя определить функции инструментов, поскольку они все в той или иной степени и похожи, и отличны одновременно»[4]. В произведении используется смешанная техника с элементами минимализма, сонористики и др.

Наибольшее же число маркеров в «Camera obscura» относится к поэтике метамодернизма. Перечислю основные. «Новая искренность», проявившаяся в чуткой и доверительной фиксации разнообразных психологических нюансов, которые сменяются подобно потоку травмированного сознания. При первом прослушивании у меня возникла четкая ассоциация со «Школой для дураков» Саши Соколова, но в этом романе преобладает гротескная цитатность постмодернистского толка, а «Camera obscura» М. Ротаря соткана из «отпечатков» (следов) музыкальных архетипов без всякой конкретизации, что соответствует поэтике метамодернизма. Подобный прием рассматривает Н. Хрущева в своей книге: «Однако именно метамодерн начал создавать из "ошметков", осколков, "жмыха" культуры прошлого не постмодернистский палимпсест, но новую цельную красоту» [1, с. 251]. В сочинении М. Ротаря персонаж словно бы неожиданно перемещается в иную реальность, из которой нет выхода. Это травматическое состояние одного, долго длящегося аффекта расцвечено короткими вспышками различных чувственных нюансов, зачастую наплывающих друг на друга; они отсылают слушателя к простым архетипическим структурам, совпадающим с «новой простотой» метамодерна. Таковы, например, различные варианты тремолирующих линий, вызывающих напряженный дискомфорт (Пример 1), или сегменты медленно восходящего поступенного движения в первой половине опуса (Пример 2), тогда как во второй половине превалируют лексемы нисходящей направленности. Моментами возникают архетипы виртуозных арпеджированных пассажей с угловатой диссонантной структурой или слышатся отзвуки грозной поступи, перетекающие в лирически вдохновенные ностальгические сольные фрагменты. Подобные сольные мелодически внятные сегменты «никому не нужной» нежности всплывают несколько раз, напоминая о возвращении мелодии и тональности – конечно, условных, с обертонами пост-иронии (Пример 3). Условную рефренность в композиции приобретают лексемы остинатных круговращений на трех хроматических звуках, вызывая ощущение микроосцилляции (Пример 4), которая, в свою очередь, служит знаком макроосцилляции целостной структуры сочинения. Подобная рефлексия полностью соответствует следующему маркеру метамодерна: «Метамодернистский аффект – это меланхолия и эйфория, сливающиеся в единое осциллирующее целое» [Там же, с. 112].

Необходимо назвать еще один признак музыкального метамодернизма: речь идет о «кризисе идеи развития» как утрате «линейно-пространственной концепции времени», а вместе с ней – и утрате «четкой архитектоники формы» [1, с. 224–225]. Поток музыкального сознания, представленный в сочинении «Camera obscura», служит примером такой архитектоники без развития. Многочисленные мелкие сегменты,

подобные «мерцающим смыслам», о которых пишет другой исследователь метамодерна, В. Чинаев [5, с. 105], сливаются в одно фантомное марево, которое не имеет конца. Персонаж сочинения М. Ротаря, неожиданно, без предупреждения вошедший в «пандемическую» Camera obscura, так же неожиданно из нее выходит, когда ситуация постепенно нормализуется. Я на всякий случай спросила композитора, предполагал ли он какой-либо драматургический вывод в конце своего «неосентиментального» опуса? Автор заметил: «Я хотел бы оставить этот вопрос открытым. Каждый слушатель для себя определяет вывод для этого сочинения. Высказать свое – значит указать конкретную позицию и таким образом лишить возможности слушателя самому понять это сочинение». Естественно, «кризис идеи развития» нивелирует и функцию традиционных кульминаций. На вопрос: «Есть ли здесь какие-то кульминационные точки?» – композитор ответил: «Кульминационные точки условны. Любое сильное проявление чувств и эмоций (переживаний, воспоминаний) условно можно назвать кульминационной точкой в данном произведении»[5].

Из всего сказанного об этом сочинении можно сделать вывод о том, что оно соответствует парадигме музыкального академического метамодернизма, в котором объединились многие маркеры, характерные для его музыкальной поэтики: «новая искренность», «новая простота», «новая эмоциональность», возвращение к условной мелодии, тональности, отказ от техноцентризма, элементы «сентиментального» минимализма, постпостмодернизма. При этом сохраняется ментальность посттравматического сознания, характерная для постмодерна. Но это ли главное в знакомстве с новейшим опусом молодого композитора? Мне думается, что не это, а факт осознания того, что родилось еще одно высокохудожественное и профессиональное творение. Значит, академическое композиторское творчество в принципе продолжает жить, в том числе – и в Республике Молдова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Гагаузы – крупнейшее национальное меньшинство в Республике Молдова. Компактно проживают на юге Молдовы, образуя Автономное территориальное образование (АТО) Гагаузия со столицей в г. Комрате. Разговаривают на русском и гагаузском языке, имеющем тюркские корни. Религия – православие. Давние этнокультурные связи сложились с болгарами и турками. Их часто называют болгарами, разговаривающими на турецком языке.

[2] Авторы музыки балета-фантазии «Идиот»: Михаил Бузин, Михаил Ротарь, Виктория Карловски, Вадим Генин, Сергей Горбунов, Елизавета Лобан, Кирилл Архипов.

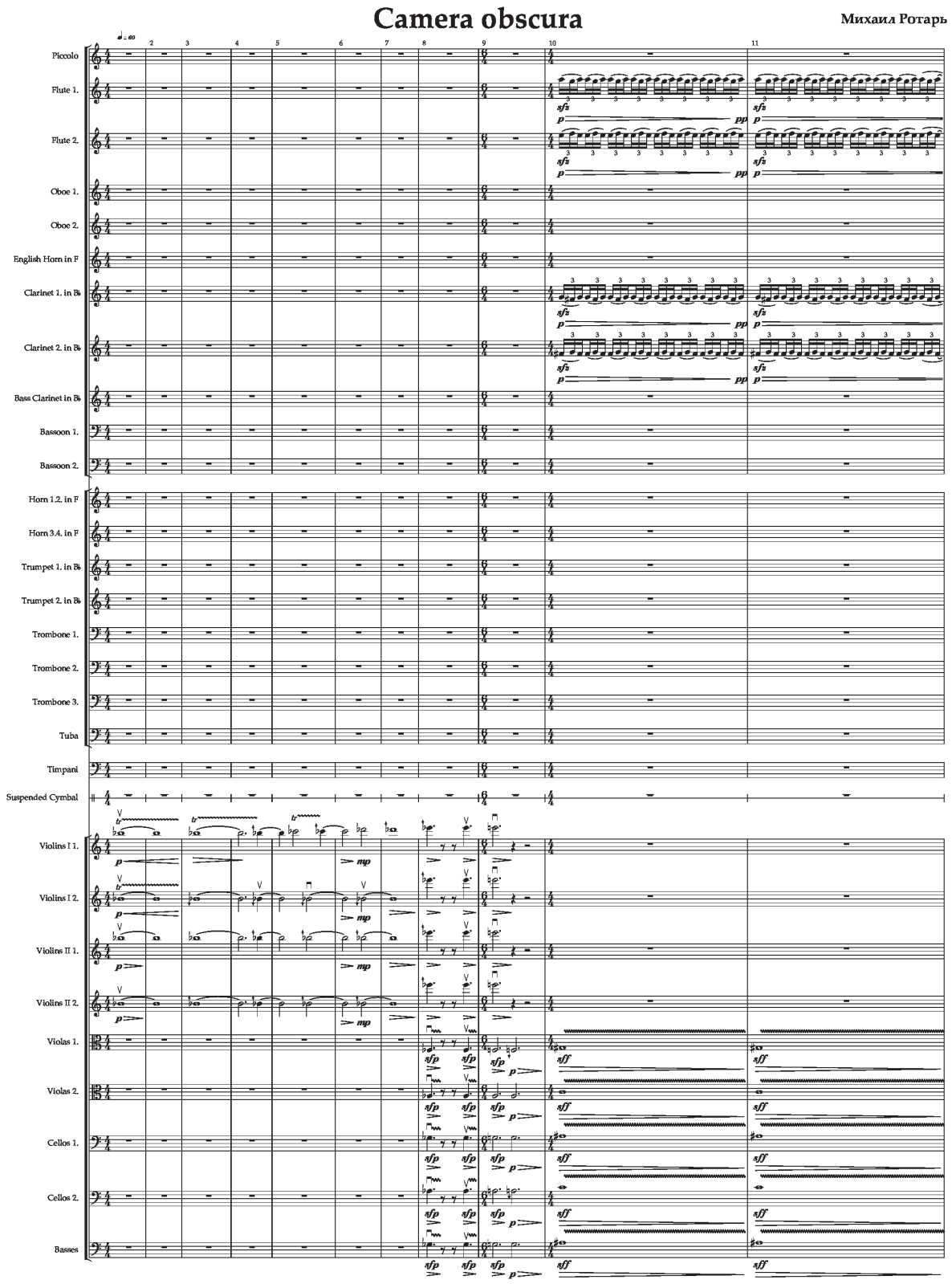
[3] Из беседы композитора с автором статьи (9 марта 2022 г.).

[4] Там же.

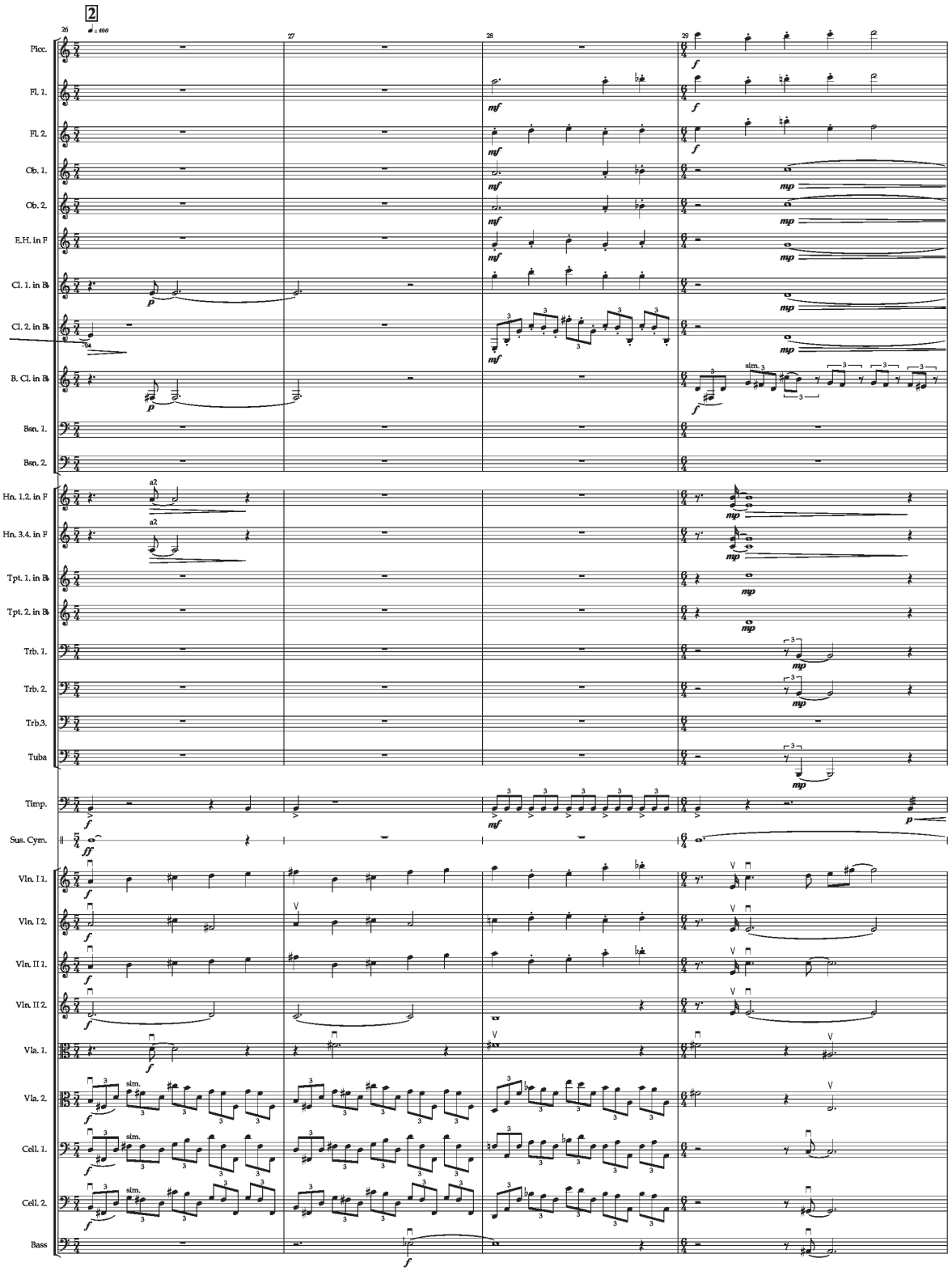
[5] Из беседы композитора с автором статьи (10 марта 2022 г.).

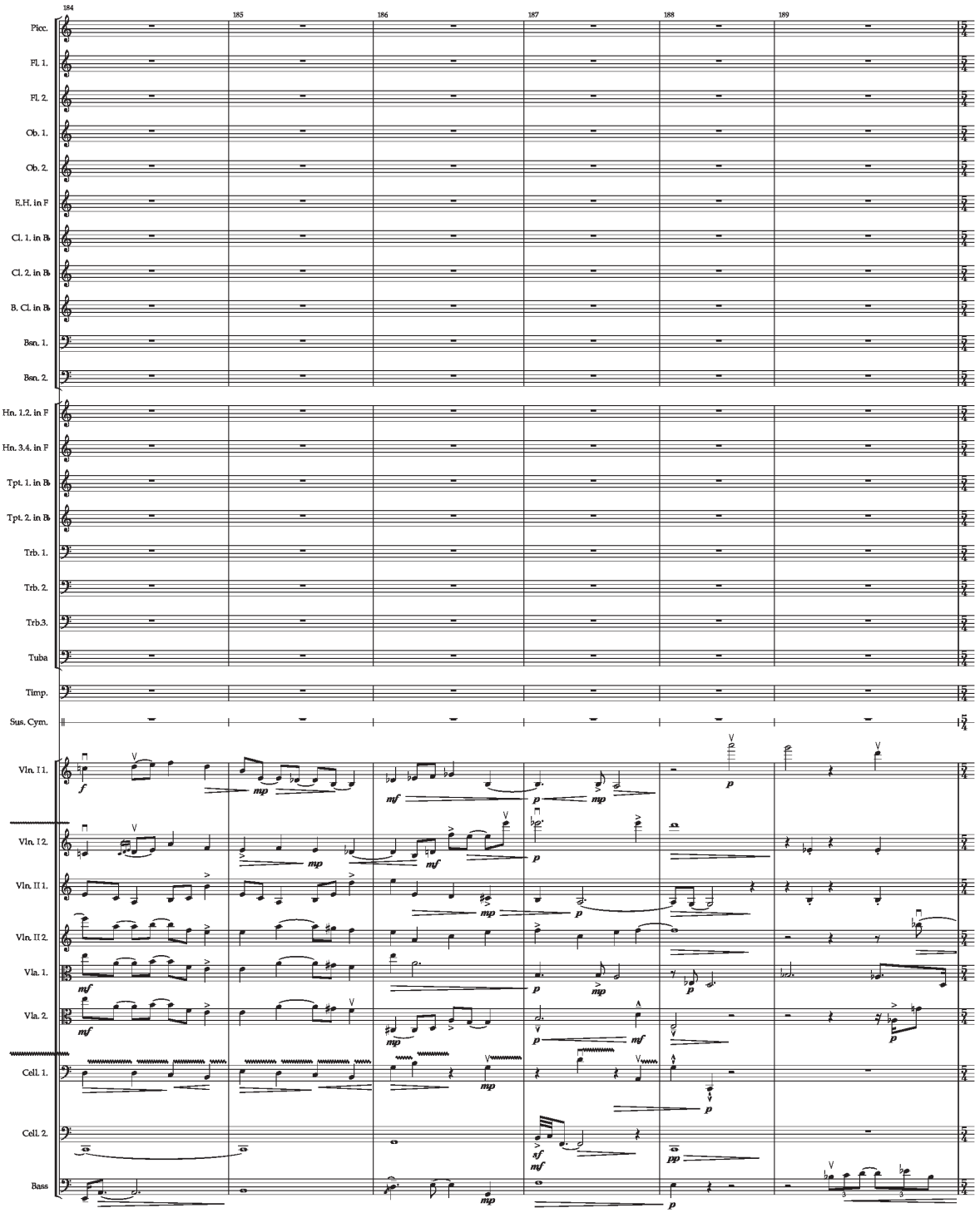
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример №1.
М. Ротарь. Camera obscura. Лексема тремолирующих линий

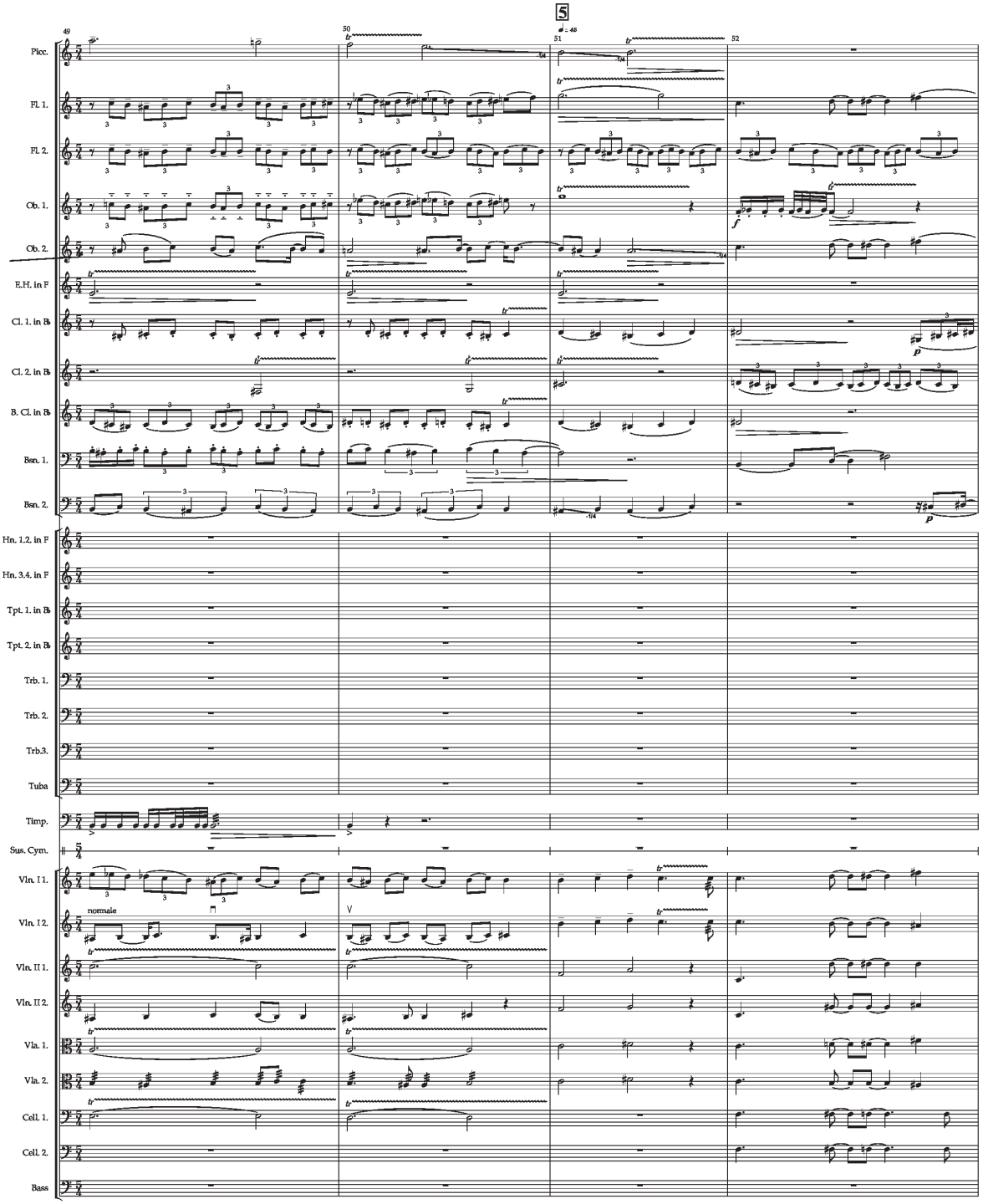


Пример № 2.
М. Ротарь. Camera obscura. Поступенные восходящие интонации




184
185
186
187
188
189
Picc.
Fl. 1.
Fl. 2.
Ob. 1.
Ob. 2.
E.H. in F
Cl. 1. in Bb
Cl. 2. in Bb
B. Cl. in Bb
Bsn. 1.
Bsn. 2.
Hn. 1.2. in F
Hn. 3.4. in F
Tpt. 1. in Bb
Tpt. 2. in Bb
Trb. 1.
Trb. 2.
Trb.3.
Tuba
Timp.
Sus. Cym.
Vln. I 1.
Vln. I 2.
Vln. II 1.
Vln. II 2.
Vla. 1.
Vla. 2.
Cell. 1.
Cell. 2.
Bass

Пример № 4.
М. Ротарь. Camera obscura. Лексема микроосцилляций



ЛИТЕРАТУРА

1. *Хрущева Н. А.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2020. 303 с.
2. *Амрахова А. А.* Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. 304 с.
3. *Сиднева Т. Б.* Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы современной эпохи: К 125-летию Российской академии музыки им. Гнесиных: материалы Междунар. науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 24–33.
4. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 288 с.
5. *Чинаев В. П.* «Мерцающие смыслы»: видеоклипы и музыкальная классика в условиях метамодерна // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы современной эпохи: К 125-летию Российской академии музыки им. Гнесиных: материалы Междунар. науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 104–114.

REFERENCES

1. *Khrushcheva N.* Metamodern v muzyke i vokrug nee [Metamodern in music and around it]. Moscow: RIPOL klassik, 2020. 303 p.
2. *Amrakhova A.* Sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Poisk smysla: Izbrannye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh [Contemporary musical culture: The search of sense: Selected interviews and essays on music and musicians]. Moscow: Kompozitor, 2009. 304 p.
3. *Sidneva T.* Mezhparadigmal'nost' kak sostoyanie sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Interparadigmatic as a state of modern musical culture]. In: Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedenie i vyzovy sovremennoy epokhi: K 125-letiyu Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Music scholarship in context of culture. Musicology and challenges of the contemporary epoch: Towards the 125th anniversary of Gnessins Russian Academy of Music]: materials of the International research conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2020. Pp. 24–33.
4. Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i i inrterv'yu [Sergey Prokofiev on Sergey Prokofiev. Articles and interviews]. Ed. and comp. by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 288 p.
5. *Chinaev V.* «Mertsayushchie smysly»: videoklipy i muzykal'naya klassika v usloviyakh metamoderna ["Flickering Meanings": video clips and musical classics in the conditions of meta-modern]. In: Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedenie i vyzovy sovremennoy epokhi: K 125-letiyu Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Music scholarship in context of culture. Musicology and challenges of the contemporary epoch: Towards the 125th anniversary of Gnessins Russian Academy of Music]: materials of the International research conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2020. Pp. 104–114.

Мироненко Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры композиции и музыковедения
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Молдова, 2009, Кишинев
el_mironenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0495-0356

Elena S. Mironenko
Dr. Sci. (Art and Cultural Studies), Professor at the Department of Composition and Musicology
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
Moldova, 2009, Chisinau
el_mironenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0495-0356

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 78.072 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_86

Г. Р. ТАРАЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В ДИССЕРТАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В статье представлен обзор отечественных диссертационных исследований о музыке за последние полвека с целью анализа, оценки, обозначения перспектив. Предложено относить эти исследования не к науке, подразумевающей обязательность открытий в наблюдаемых явлениях, а к области квалификационной процедуры современных педагогов вуза. Анализ фокусируется на музыкальном материале и проблематике – теоретически обозначаемых ракурсах исследования. Тематика диссертаций освещается в связи с важнейшими объектами: композитор, произведение, структурные элементы его звуковой формы, исполнительство, исторический контекст музыкальной культуры. Для большей убедительности и конкретности обзора избраны временные отрезки в пять лет – первая половина 1980-х годов и последние пять лет нынешней эпохи. Подробная характеристика исследований позволяет сделать выводы об определенной инерционности избираемых соискателями научных объектов и проблематики. Эта оценка позволяет констатировать закономерную «вторичность» диссертационных работ по отношению к собственно музыкальной науке. Естественность процесса заключается в принципиальной направленности авторов – вузовских преподавателей – не на открытия, а на усвоение содержания и методологии отечественного музыкознания. Инерционность современной науки о музыке объясняется отсутствием реакций на главный фактор – изменения в системе музыкальной культуры. Поэтому перспективы диссертационных исследований ставятся в прямую зависимость от необходимости для музыковедения объяснять механизмы возникновения новых явлений и процессов. Подразумеваются заметный спад интереса отечественной аудитории к филармоническим залам, вытесняемого музыкальными событиями в компьютерном пространстве (в том числе при помощи гаджетов), новый пласт специфического «любительского музицирования» – Интернет-визуализации, медиа в педагогике и др.

Ключевые слова: наука о музыке, отечественная система научной квалификации, тематика и проблематика диссертационных исследований о музыке.

Для цитирования: Тараева Г. Р. Отечественная музыкальная наука в диссертационном пространстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 86-94.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_86

G. TARAEVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

RUSSIAN MUSICOLOGY IN THE DISSERTATION SPACE

The article presents an overview of Russian dissertation researches on music over the past half a century for the purpose of analysis, evaluation, and identification of perspectives. The question is raised about attributing them not to field of academic research, which implies the obligatory presence of discoveries in the observed phenomena, but to the area of the qualification procedure of a university teacher. The analysis focuses on the musical material and issues – theoretically defined research angles. The topics of dissertations are covered in connection with the research objects: a composer, a musical piece or its structural elements, a performance, a historical context of music culture. For persuasiveness and specificity, the study is confined to the time periods of five years – the first half of the 80s and the last five years of our contemporary epoch.

A detailed description of the researches allows us to draw conclusions about certain inertia of the research objects and issues chosen by the scholars. Its assessment allows the author to formulate a conclusion that their dissertations often turn out to be "secondary" in relation to the actual musicology. The naturalness of the process lies in fundamental orientation of the authors – university teachers – not to discoveries, but to absorption of the content and methodology of musicology. The inertia of the modern music researches is explained by the lack of reactions to the main factor – the change in the system of musical culture. Therefore, the prospects for dissertation researches are directly dependent on the musicology objective to explain the mechanisms of the emergence of new phenomena and processes, such as a replacement of the audience's interest in a philharmonic hall with musical events in the digital space, a new layer of specific "amateur art" – Internet visualizations, media in pedagogy, etc.

Keywords: musicology, Russian system of research qualification, topics and problems of dissertation researches on music.

For citation: Taraeva G. Russian musicology in the dissertation space // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 86-94.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_86

Развитие науки – одна из важнейших стратегий музыкального вуза, наряду с обучением. Вспомним причину сопротивления русских композиторов А. Г. Рубинштейну в открытии первой русской консерватории. Не примитивных консерваторов, а выдающихся коллег – например, композиторов «Могучей кучки», В. В. Стасова – смущало отсутствие в России музыкальной науки, необходимой для вуза. И П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев активно ее формировали, создавая капитальные труды учебных пособий по гармонии, контрапункту. Несколько ранее теоретическими исследованиями музыки занимались М. Глинка, А. Серов. Вообще до появления ученых, исследователей музыки, в Европе датируемого примерно серединой XIX века (А. Б. Маркс), с интенсивным развитием в последнее его десятилетие (Г. Риман), научное знание было прерогативой композиторов. Не просто музыкальная публицистика, но серьезные теоретические проблемы занимали еще Ж. Ф. Рамо, в XIX веке – Г. Берлиоза, Р. Вагнера, К. Дебюсси.

Российская наука о музыке за XX столетие серьезно «разветвилась», включая не только теорию и историю (в том числе исполнительства и педагогики), но этномузыкознание, музыкальную психологию, текстологию. Эта наука стала сегодня подлинно массовой – не только по своей адресации множественным потребителям знания, но и по количеству людей, занимающихся подобной деятельностью.

Безграничное число научных конференций не случайно сегодня принято именовать научно-практическими. Необходимость практического освещения самых различных сфер музыкальной культуры (исполнительства, педагогики, музыкального менеджмента, функционирования фольклора) совершенно очевидна, но рассматриваются ли их задачи и проблемы на этих конференциях в научном аспекте? И можно ли каждую конференцию с обязательными сборниками публикаций безоговорочно относить к *науке*? Еще один немаловажный вопрос: допустимо ли докладчика на конференции, симпозиуме, круглом столе или автора в сборнике статей именовать *ученым*? Степень в дипломе или аттестате по итогам защиты диссертации, звание доцента, профессора отмечает ли соискателя существительным (не прилагательным) «ученый»? Элементарные вопросы, на которые, однако, получить утвердительные ответы далеко не просто.

Словари и энциклопедии называют ученым[1] «специалиста в какой-либо научной *области*, внесшего *вклад* в науку» и применяющего «научный *метод*». Поэтому, согласно регламенту, во введении диссертации на соискание ученой степени обязательно указываются «степень научной разработанности», «научная новизна», «теоретическая значимость» и «методология».

Попробуем акцентировать точные значения слов «наука» и «вклад» в музыкознании. Что касается «области», беспокоиться не о чем – музыковедческие диссертации все так или иначе связаны с музыкальным искусством, как и монографии, статьи, очерки и даже критические рецензии, содержащие элементы исследования. Понятие же *вклада* в представление о каком-либо явлении, служащее главным признаком ученого, исторически связано с принципиальными открытиями в соответствующей области. Исаак Ньютон, Луи Пастер, Альберт Эйнштейн – имена, приходящие в голову автоматически как имена ученых. Хрестоматийные отечественные примеры: Михаил Ломоносов, Константин Циолковский, Андрей Сахаров... Правда, это имена представителей естественных наук. Что касается гуманитарных – тоже можно сразу вспомнить российских корифеев исторических наук Николая Карамзина и Сергея Соловьева, филологов

Владимира Даля и Александра Потебни. Или назвать выдающихся ученых-психологов – Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, Алексея Леонтьева и Владимира Бехтерева.

Согласно иронической классификации физика Льва Ландау, музыковедение относится в сопоставлении с науками естественными к «противоестественным». И в этом определении сегодня слышится не только шутка. Например, мы оцениваем традиционное музыкознание, замкнутое на нотную запись произведения. Естественно ли называть объективной наукой наблюдения, обобщения и даже формулировки закономерностей в музыковедении? Ведь они – продукты индивидуальной рефлексии ученого, его субъективные соображения, порой даже фантазии. Это, правда, реальность музыковедения, как и других наук об искусстве. Можно вспомнить знаменитую сентенцию Филиппа Эмануэля Баха, который утверждал, что в музыке есть так много того, «чего там нет и быть не может». Индивидуальные и субъективные соображения музыковеда, правда, могут разделяться значительными референтными группами людей, «исповедующих» науку о музыке, но объективность анализа музыкальных опусов и истинность научных выводов недостижима в принципе, потому что речь идет о сфере художественного мышления. Условность и метафоричность понятий и терминов в музыковедении не раз акцентировались в свое время Е. Назайкинским [1; 2].

Столь пространное вступление к соображениям относительно состояния современной науки о музыке необходимо, чтобы четко обозначить предмет статьи, – его трудно назвать без комментариев. Причина ясна: надо сразу ответить на вопрос, о какой из двух наук пойдет речь. Да, именно из двух наук – скажем точнее, научных сфер, не из тех разнообразных отраслей, которые приводят словари: история и теория музыки, музыкальная философия и эстетика, музыкальная этнография и социология, музыкальная психология и акустика, и т. п.

Две науки – или, как было оговорено, научные сферы – это собственно наука и исследования, предпринимаемые с целью получения научных степеней.

Основы науки о музыке заложены в истории ее становления. Элиминируясь от религии и философии, она сложилась еще в Средневековье как особая форма познания общих свойств музыкального сочинения. Долгие столетия теоретическая мысль была описанием способов создания музыки. Из правил сочинения музыкального текста (будь то жанры богослужебного пения или произведения светской практики) сформировались впоследствии научные дисциплины контрапункта, гармонии, формы. И музыковедение можно называть наукой, которая исследует музыкальное творчество и вносит вклад в понимание данного феномена, то есть совершает открытия ранее не видимых и не сформулированных закономерностей. Сегодня (это необходимо сразу отметить) границы музыковедческой науки расширились, – наблюдению и изучению подлежит не только звуковая форма. Произведения предстают исследователю как феномены культуры, и сама музыкальная культура (исполнение, обучение, просветительство и публицистика) выступает научным объектом.

Второй же «наукой» в нашей стране является система профессиональной квалификации. Она подчинена достаточно жестким регламентам, правилам присвоения научной степени и звания с параллельной сертификацией научных изданий, которую осуществляет Высшая аттестационная комиссия (ВАК). Критерии отбора в ВАКовских журналах, правда, не застрахованы от субъективизма рецензентов, и порой новизна, самостоятельность (в опоре, разумеется, на авторитетные образцы и «узаконенные» научные концепции) может оказаться весьма условной. Научная инерция здесь легитимирована, и вопрос может заключаться только в креативности авторского подхода к избранному материалу – даже в регламентированных рейтингах индексов цитирования (РИНЦ, международные базы Scopus и Web of Science).

В зарубежной педагогической практике также существует система научной квалификации. Защита диссертации, правда, для всех научных дисциплин фактически одна – доктор Ph. D. или PhD («пи-эйч-ди»)[2]. Вторая ступень – абилитация; должность профессора в вузах ряда европейских стран (Франции, Германии, Австрии, Швеции, Чехии, Венгрии и др.) может занимать только доктор абилитированный. И процедура присвоения этой степени связана не с защитой специальной диссертации, но с активностью научной деятельности: публикацией монографий, их (а также статей) переводами на иностранные языки, активностью цитирования и пр.

Разделив музыковедение как науку на две самостоятельные сферы (собственно научную деятельность и квалификационные процедуры), попробуем охарактеризовать, оценить перспективы и предпринять попытку прогнозов во второй – диссертационных исследованиях[3].

Для начала немного статистики за 42 года – для симметрии: 21 год в XX и 21 год в XXI столетиях. С 1980 по 2000 годы по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» было защищено 259 диссертаций, за аналогичный период, с 2001 по 2021, – 1348. Некоторые впечатляющие цифры: 1980, 1988, 1995 – по две диссертации в год (во всей стране), 1986, 1991 и 1992 – ни одной, 1989 – одна, 1981 – пять, 1987 – четыре. Правда, и в этом

периоде XX века были свои «рекорды»: по 14 диссертаций в 1983 и 1997 годах, 35 – в 1984 году. Последние три даты названного условного этапа отечественной науки демонстрируют начало принципиального роста в этой сфере: 30 диссертаций в 1998, 40 – в 1999 и 60 – в 2000 году. В XXI столетии эти темпы не только сохраняются, но увеличиваются, нередко очень значительно: более 70, 80, 90 диссертаций ежегодно – пятикратный рост в целом[4].

Полную картину можно увидеть в приводимой ниже таблице:

XX век		XXI век	
1980 – 2		2001 – 45	2011 – 95
1981 – 5	1991 – 0	2002 – 56	2012 – 70
1982 – 16	1992 – 0	2003 – 64	2013 – 88
1983 – 14	1993 – 0	2004 – 78	2014 – 53
1984 – 35	1994 – 8	2005 – 75	2015 – 54
1985 – 17	1995 – 2	2006 – 90	2016 – 34
1986 – 0	1996 – 5	2007 – 66	2017 – 60
1987 – 4	1997 – 14	2008 – 98	2018 – 41
1988 – 2	1998 – 30	2009 – 72	2019 – 28
1989 – 1	1999 – 40	2010 – 84	2020 – 52
1990 – 3	2000 – 61		2021 – 45
Итого 259 за 21 год		Итого 1348 за 21 год	

Отмеченный количественный рост не должен удивлять. Сегодня, при значительном числе высших музыкальных заведений в стране, научные изыскания вузовских педагогов являются регламентирующим условием и профессионального роста, и должностной карьеры, – научные степени обеспечивают возможность получения ученых званий доцента и профессора[5].

Разумеется, интерес представляет не статистика сама по себе, а характеристика исследований. Опуская некоторые важные параметры (методология музыкального анализа, структура работ, стилистика текста), остановимся на двух существенных вопросах: музыкальном материале и проблематике – теоретической постановке ракурсов исследования[6].

В самом общем плане тематика диссертаций связана с такими объектами, как: композитор, произведение, исполнительство, исторический контекст музыкальной культуры. Явления музыки представляют академические жанры, духовная музыкальная практика, фольклор, джаз. Наиболее частым объектом исследования, естественно, является музыкальное произведение. Будучи традиционным ориентиром теории музыки, оно, конечно, после Р. Ингардена понимается не только как создание акустического феномена, но эмоциональное «высказывание», отражение чувств. Естественно, в научных работах описываются эмоциональные смыслы, воплощенные композитором, – и в опоре на исторические документы (высказывания авторов и современников), и в «объективированном» представлении самого исследователя. Проблемы освещения музыкальных произведений зачастую связаны с жанровыми, драматургическими, стилевыми координатами, историческим ракурсом эволюции композиторской техники.

Анализ структурных элементов звуковой формы произведения представляется не «в чистом виде» – они, так или иначе, вписываются в содержательный и культурный контекст, подобно классическим образцам: монографиям Э. Курта о гармонии в «Тристане» Вагнера, Л. Мазеля – о Фантазии f-moll Шопена, В. Цуккермана – о Сонате h-moll Листа [4; 5; 6]. Широко представлены исследования принципов композиции (сонатность, рондальность, вариационность, сюитность), синтаксические структуры, фактура, темброобразование – как особенности мышления композитора. Интерес вызывает техника сочинения в жанре или творчестве в целом избранного композитора. Диссертационное исследование может выбирать метафорические «содержательные» повороты – восточная тематика, фаустовское «искушение», «карнавальность», воспоминание, библейские мотивы.

Ознакомившись с содержанием более полутора тысяч диссертаций и отметив ведущие тенденции, можно утверждать, что их весьма убедительно демонстрируют временные отрезки в пять лет. Для конкретизации наблюдений, обобщений, оценок здесь избраны два таких периода – первая половина 1980-х годов и последнее пятилетие нашего времени. Критерием такого отбора послужил количественный фактор, некая соизмеримость объемов: в 1981–1985 годах было защищено 87 диссертаций, в 2017–2021 их оказалось едва ли не втрое больше – 226 (средний показатель возрастания).

1981 – 5	2017 – 60
1982 – 16	2018 – 41
1983 – 14	2019 – 28
1984 – 35	2020 – 52
1985 – 17	2021 – 45

Среди тем диссертационных работ 1980-х годов крайне мало композиторских персоналий (Л. Яначек, П. Владигеров, И. Сац, К. Чавес), фигур исполнителей (М. Юдина, С. Фейнберг), одна работа посвящена историку музыки Н. Финдейзену. Незначительная часть диссертаций исследует отдельные жанры – например, кантаты

И. С. Баха, песни М. Мусоргского, виолончельные сонаты армянских композиторов, фортепианные сочинения Д. Шостаковича, хоровое творчество А. Кошевского, оперное – У. Гаджибекова.

Значительное место (более половины исследований) занимает теоретическая постановка вопросов. Привлекают внимание серьезно сформулированные теоретические повороты – за ними стоят имена известных музыковедов. Это диссертация В. Медушевского об интонационно-фабульной природе музыкальной формы, проблемы программного симфонизма (Г. Крауклис), романтизм в балете XX века (Р. Косачева), эволюция понятия тональности (М. Катунян), содержательные особенности тематических заимствований (Л. Казанцева), проблематика неоклассицизма (В. Варунц).

Подавляющее большинство обозреваемых диссертационных работ связано с трактуемой традиционно проблематикой: полифония в симфонии, драматургия в опере и симфонии, специфика жанра и его становления, стиль – в общем и в деталях (фактуры, тематизма, гармонии), модальность и тональность, тематизм фуги, взаимовлияние синтаксиса и семантики. Стоит привести типичный заголовок – «теоретические проблемы в творчестве татарских композиторов», отметив подобную постановку вопросов на материале национальных культур (украинской, армянской, татарской, таджикской, узбекской, молдавской, польской). Теоретический ракурс в работах о фольклоре – проблематика ареального исследования. Буквально одна-две диссертации посвящены музыкальной культуре в социальном аспекте, фортепианной культуре Карелии, *пианистической*[7] культуре Харькова, проблемам исполнительской интерпретации (И. С. Баха, И. Стравинского, таджикской фортепианной музыки), теоретической проблематике концертности и концертирования, обзору музыкальной критики. В одной (!) работе этого периода фигурирует новый жанровый пласт – мультипликационный фильм в аспекте взаимодействия музыки и изображения.

Таким образом, условная систематика тем и проблем диссертаций 1981–1985 годов: немногочисленные персоналии, периоды и жанры в композиторском творчестве, традиционная теоретическая проблематика средств и стиля, фольклор, музыкальная культура.

Обратившись к последним пяти годам (2017–2021), можно для сравнения избрать эти же объекты, чтобы оценить, появляются ли принципиально новые ориентиры в избираемых авторами материале и проблемных ракурсах.

Что касается чистых «персоналий», их по-прежнему немного – 7. При этом «чистыми» именуются диссертации о персоне, без обозначения специальной проблемы, просто «портреты»: А. Чугаева, А. Дипенброка[8], М. Юдиной, Ш.-В. Алькана, С. Майкапара, А. Наседкина, М. Воскресенского.

Еще 11 работ о творчестве конкретного музыканта все же формулируют какой-то аспект характеристики. Например, в заглавии исследования о Г. Ф. Телемане названы «творчество, стилистика, поэтика», о Ж. Пессоне[9] – «эстетика и стиль творчества», творчество А. Фаттаха подано в контексте традиций и новых тенденций[10]. А. Гензельт представлен на пересечении западноевропейской и русской культур, В. Комаров – в контексте отечественной духовной музыкальной культуры XX века, Б. Диев – в свете традиций российской музыки для духового оркестра, Ф. Хидаш – в контексте музыкальной культуры Венгрии минувшего столетия. Культурным контекстом для освещения творческой деятельности капельмейстера И. Г. Шмельцера является придворная музыка Вены времен императора Леопольда. В диссертации о композиторском творчестве И. Соколова[11] проблемой объявлено становление «“простого” стиля».

Особо надлежит отметить интерес к смысловым ракурсам технических приемов, хотя семантика музыкального языка по-прежнему остается непростой проблемой для исследования. Одну из работ можно привести как идеальный пример корректного и точного обозначения предмета: «Семантика гармонических структур в камерных сочинениях С. В. Рахманинова 1910-х годов» [7]. При этом во множестве диссертационных работ и связанных с ними публикаций понятие семантики употребляется на грани теоретической корректности. Например, проблема в заглавии обозначена как «программная отечественная симфония в аспекте музыкальной семантики». Стремясь акцентировать актуальность, автор попадает в «терминологическую ловушку», которой можно было избежать естественным уточнением: «семантика *музыкального языка* программной отечественной симфонии».

Стоит вспомнить, что семантику вульгарно трактовали еще современники первой книги «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева, что заставило его отказаться от этого термина во второй книге. Традиция оказалась чрезвычайно живучей – понятие «значения» (семантики) в музыковедении упрямо продолжает отождествляться с выразительным смыслом различных музыкальных объектов. Предметом диссертации могут быть объявлены семантика творчества, семантика музыкальной композиции, семантическая сонатная модель (?). Один из обескураживающих заголовков приведу дословно:

«семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом». Особенно запутанной выглядит ситуация с понятиями интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики.

В плане условной статистики тематических предпочтений надо отметить, что названные объекты и предметы, вращающиеся вокруг музыкального произведения, составляют более половины всего корпуса диссертационных работ[12].

Область исполнительства также привлекает внимание соискателей ученой степени последних лет, но исследования значительных творческих фигур (исполнительские персоналии) представлены достаточно скромно. Любопытный факт современной культуры: задавая в сетевом поисковике тему «знаменитые исполнители», можно ознакомиться с различными рейтингами – «10 самых...», «50 самых...», «100 самых...». И получить в качестве ответов: «The Beatles», Боб Дилан, Элвис Пресли, «The Rolling Stones», Майкл Джексон, Мадонна, Джон Леннон, Элтон Джон, «Queen», выдающиеся гитаристы и т. п. О рейтингах «звезд» отечественного или зарубежного академического исполнительства Интернет умалчивает, хотя доступна для изучения достаточно обширная оцифрованная литература о них. В диссертациях эта тема практически не получает отражения: и в столичных, и в провинциальных консерваториях подлинные корифеи (отечественные и зарубежные), кумиры-исполнители минувшего и современности не находят своих исследователей.

Немногочисленны примеры изучения исполнительской интерпретации: вокальное наследие Г. Малера, творчество Г. Гульда, агогика в исполнительском стиле В. Софроницкого, современное клавесинное искусство, история сценических воплощений «Кармен» Ж. Бизе. В контекстах школ и периодов культуры исследуется проблема исполнительских традиций. Например, творчество М. Гарсиа (конец XVIII – начало XIX века), деятельность В. Новикова (школа игры на трубе Московской консерватории), исполнительство на русских гуслях, на домре в Поволжье и Урале, фортепианные школы М. Гринберг, Т. Лешетицкого, С. Бендицкого[13]. Порой возникают любопытные ракурсы: тембральность фортепианной фактуры в исполнении произведений Н. Метнера, традиции импровизационной практики в современном исполнительстве, резонансная стратегия в вокальном искусстве и даже такой оригинальный поворот – влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство. Капитальный обзор балетов конца XVI – начала XX века представлен сквозь призму деятельности крупнейших хореографов.

Диссертационных исследований с постановкой проблематики в отдельных жанрах и периодах творчества насчитывается около 90. Все эти работы аналитически описать невозможно, поэтому ограничимся перечислением традиционных ракурсов и попыток обозначить нетрадиционные теоретические повороты. К первым можно отнести исследования стиля и жанра в оркестровой, камерной ансамблевой (инструментальной и вокальной), хоровой, эстрадной музыке, в опере и балете, включая мало освещенных в отечественной литературе композиторов – от Я. Хандла[14], П. Аттеньяна[15], Н. де Гриньи[16], А. Гретри[17] до Э. Ллойда-Уэббера, Дж. Ф. Малипьеро, Л. Берио, В. Арзуманова, И. Рехина, К. Брейтбурга, современных авторов Урала, Казахстана. Можно отметить интерес соискателей к истории жанров: фантазии, пассионов, фроттолы, фламенко, духовного концерта, аранжировки, водевиля. Иностранные аспиранты, обучающиеся в России, естественно, занимаются исследованием национального музыкального наследия XX века – симфоний вьетнамских, японских композиторов, фортепианной музыки и оперы Китая. На этом сугубо традиционном фоне иногда появляются какие-то нестандартно формулируемые идеи в области изучения жанров и стилей. Например, «композиторская режиссура» в операх Д. Шостаковича, мистериальные прообразы в операх П. Чайковского и мистериальность музыкального театра И. Стравинского, «топос природы» в симфониях Г. Малера, феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX столетия, динамика творческого процесса («от черновика к opus'у») Д. Шостаковича.

Все затронутые работы, так или иначе, вписывают свой предмет – жанр, стиль, исполнительство – в культурный контекст, но иногда сама культура становится предметом исследования. Несколько примеров: «Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов», «Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков», «Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства», «Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов», «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века». Ряд исследователей освещают отдельные пласты: церковно-певческую культуру, победные праздники, армейскую музыкальную практику.

Очень скромный интерес прослеживается в диссертациях к музыке кино. «Новый Вавилон» Д. Шостаковича предстает в контексте музыкального мира «великого немого». Молодых авторов привлекают трансформации в кино ценностных смыслов музыкальной классики (творчество

И. Брамса), а также редкие «портреты» в этой сфере – киномузыка А. Шнитке и Т. Ньюмана.

Один из примечательных тематических разделов, характерных для диссертационной науки в стране, связан с «идеологическими свободами» рубежа 1980–1990-х гг. – снятием негласных (или вполне гласных) запретов на исполнение и изучение духовной музыки. Соискателей интересуют фигуры композиторов и дирижеров, долгие годы остававшихся в тени, – Ю. Фалика, В. Гаврилина, Н. Голованова, Ав. Михайлова, В. Мартынова и др. В работах освещаются жанры католического и православного богослужения – хоралы, мессы, духовный концерт. Изучаются религиозные образы в музыке разных времен, отображается «краеведческий» ракурс взаимодействия светской и религиозной традиций.

Значимым научным мотивом в диссертациях последних лет можно назвать информацию о явлениях региональной музыкальной культуры – например, Казахстана на рубеже нового тысячелетия, очерки развития музыкального театра (в Хабаровске, Волгограде). Предметом наблюдения в информационном плане становятся явления и учреждения музыкальной культуры, профессиональные объединения и союзы в регионах.

И в заключение представленного краткого обзора данной научной сферы надо назвать два существенных направления – этнографию и музыку джаза. В работах первого существенное место занимает информация о региональных формах творчества-исполнительства самых разных областей страны. Джаз интересует специалистов в историко-информационном (течения, инструменты, личности) и теоретико-практическом плане (сущность импровизации и композиции). При этом фактически не отражены такие интригующе интересные объекты, как музыка кино (хотя «звездами» в этой области создано звуковое оформление к сотням фильмов) и музыка видеоигр, которую создают знаменитые композиторы – Ханс Циммер, Йеспер Кюд, Джереми Соул, Акира Ямаока.

Можно возразить, что в перечисляемой тематике диссертационных исследований не видна постановка проблем, которая может быть чрезвычайно актуальной. Во-первых, автором прочитаны несколько сотен работ, а во-вторых, «невооруженным глазом» видна сокрушительная инерционность тем и материалов. Резкостью этой формулировки хочется подчеркнуть невнимание к реалиям современной музыкальной культуры. Она переживает сегодня колоссальные метаморфозы, которые непосредственно сказываются, в частности, на академическом музыкальном образовании, переживающем явный кризис.

Адресация учебному процессу – сущностная практическая направленность диссертаций. Все темы, так или иначе, связаны с разработкой материалов, необходимых в учебных курсах, включая элективные дисциплины. Авторами развивается, уточняется, расширяется это информационное поле для отечественной предметоцентристской (не компетентностной) дидактической системы. Подумаем честно: кто читает это невероятное множество работ, кроме официальных оппонентов и нескольких членов диссертационных советов, «подстрекаемых» председателем и секретарем к участию в прениях…

Как повод к подтверждению квалификации вузовского педагога эти диссертации, безусловно, полезны и необходимы; как принадлежность учебного процесса – давно и далеко избыточны. Несмотря на указание практической значимости, в частности, адресации вузовским лекционным курсам, проблема обновления форм обучения в подобных работах не затрагивается даже косвенно.

Таким образом, с научными исследованиями в квалификационной сфере ситуация представляется ясной: их определенная «вторичность» – нормальный и естественный процесс. Они демонстрируют – весьма убедительно – профессиональный уровень вузовского преподавателя не в его нацеленности на открытия, а в плане усвоения содержания и методологий отечественной науки, характерных представлений, сформулированных ею.

Здесь не освещались отечественные научные источники, «адреса» научной методологии – это тема отдельной статьи, хотя надо отметить, что это труды более чем полувековой давности. Обозревая практически пятидесятилетнюю историю диссертационных исследований, можно с уверенностью утверждать: в этом и состоит закономерность – квалификационная отрасль научных работ опирается на «открытия», декларированные наукой.

В наше время совершенно очевидно угасание интереса к науке о музыке в плане подлинных новаций и открытий. Музыковедение пока не реагирует на главный фактор – принципиальные преобразования в музыкальной культуре. Ее система изменилась так, что надо наблюдать и происходящие изменения, и – самое главное – рассматривать, понимать и объяснять механизмы возникновения новых явлений и процессов. Среди них: снижение посещаемости филармонических залов в связи с доступностью любых музыкальных событий в компьютерном пространстве (в том числе при помощи компактных гаджетов), визуализация музыки (здесь имеется в виду академическая музыка, хотя и не только), собственно новый пласт специфического «любительского

музицирования» – Интернет-визуализации, впечатляющие по масштабам, медиа в педагогике и многое другое. Перспективы можно усматривать только в подобных направлениях, тематике, проблематике. Вот почему актуальный подход к прогнозированию может быть связан лишь с наблюдениями за инновациями в науке о музыке, и это – тема для специальной статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Само это понятие (scientist) принадлежит английскому философу и священнику, историку науки XIX века Уильяму Уэвеллу (1794–1866).
[2] То есть доктор философии. В ряде университетов США к ней приравнивается общая степень доктора наук Sc. D. (Doctor of Science). В Европе только некоторые степени имеют специальные названия – доктор медицины, доктор права и доктор богословия. Помимо философского, в средневековом университете (прообразе современного вуза) существовали еще три факультета – медицины, юриспруденции и теологии. И ученые степени присваивались только по этим четырем сферам науки.
[3] Частично в качестве характерных образцов привлекались диссертации, защищенные на протяжении четверти века в диссертационном совете Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, – полный обзор их представлен в специальной статье [3].
[4] Темы диссертаций и авторефератов по специальности ВАК РФ 17.00.02 «Музыкальное искусство» приводятся с учетом информации, размещенной на Интернет-сайте: https://www.dissercat.com/catalog/iskusstvovedenie/muzykalnoe-iskusstvo.
[5] В музыкальном вузе для педагогов исполнительских специальностей предусмотрена возможность присвоения ученых званий «в виде исключения» без защиты диссертаций. Она «компенсируется» подготовкой студентов – лауреатов авторитетных международных конкурсов. Эти требования в настоящее время чрезвычайно высоки, и ученая степень нередко представляется более реальной возможностью.
[6] Критический мотив, обозначенный в статье, обусловлен попыткой оценить общую картину науки о музыке, увидеть перспективы и отметить инерционные моменты. Приводимые примеры никак не связаны с оценкой качества работ (их полноты, самостоятельности, убедительности). Учитывая большое число обозреваемых диссертаций, фамилии авторов не приводятся, упомянуты лишь отдельные формулировки тем.
[7] Формулировка принадлежит автору исследования.
[8] Альфонс Дипенброк (1862–1921) – нидерландский композитор и музыкальный критик.
[9] Жерар Пессон (р. 1958) – современный французский композитор.
[10] Азон Фаттах (Азантин Фатахутдинов, 1922–2013) – татарский пианист и композитор, автор опер, театральной музыки, многочисленных песен, исполнявшихся звездами эстрады.
[11] Соколов Иван Глебович (р. 1960) – российский композитор, пианист и музыковед, живущий и преподающий в России и Германии. Автор широко известных и востребованных циклов лекций о классической музыке, размещенных в социальных сетях.
[12] В данном случае не подразумевается оценка всей научной продукции квалификационной отрасли в точном числовом измерении, эмпирически же такая картина представляется в целом достаточно достоверной.
[13] Бендицкий Семен Соломонович (1908–1993) – пианист, основатель фортепианной школы Саратовской консерватории.
[14] Якоб Хандл (или Якоб Галл, 1550–1591) – автор духовной музыки эпохи Возрождения, жил и работал на территории Австрии.
[15] Пьер Аттеньян (1494–1552) – французский нотоиздатель и композитор.
[16] Никола де Гриньи (1672–1703) – французский органист и композитор.
[17] Андре Эрнест Гретри (1741–1813) знаменит своим вкладом в развитие французской комической оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Назайкинский Е. В.* Термины, понятия, метафоры // Советская музыка. 1984. № 10. С. 70–81.
2. *Назайкинский Е. В.* Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: материалы Междунар. науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 3–13.

3. *Тараева Г. Р.* К юбилею Ростовского диссертационного совета: обзор научных исследований // Четверть века в музыкальной науке: к юбилею диссертационного совета Ростовской консерватории: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 13–29.
4. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 532 с.
5. *Мазель Л. А.* Фантазия f-moll Шопена: Опыт анализа. М.: Музгиз, 1937. 184 с.
6. *Цуккерман В. А.* Соната си минор Ф. Листа: исслед. М., Музыка, 1984. 112 с.
7. *Генебарт О. В.* Семантика гармонических структур в камерных сочинениях С. В. Рахманинова 1910-х годов: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2013. 22 с.

REFERENCES

1. *Nazaykinskiy E.* Terminy, ponyatiya, metafory [Terms, concepts, metaphors]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1984. No. 10. Pp. 70–81.
2. *Nazaykinskiy E.* Eshcho raz o muzykovedcheskikh terminakh i ponyatiyakh [Once more on musicological terms and concepts]. In: Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee [Musicology in the beginning of the century: the past and the present]: materials of International research conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2002. Pp. 3–13.
3. *Taraeva G.* K yubileyu Rostovskogo dissertatsionnogo soveta: obzor nauchnykh issledovaniy [Towards the jubilee of Rostov Dissertation Council: A review of scholar researches]. In: Chetvert' veka v muzykal'noy nauke: k yubileyu dissertatsionnogo soveta Rostovskoy konservatorii [A Quarter of Century in the Music Scholarship: Towards the jubilee of Rostov Conservatory Dissertation Council]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2020. Pp. 13-29.
4. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera [Romantic harmony and its crisis in R. Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 532 p.
5. *Mazel L.* Fantaziya f-moll Shopena: Opyt analiza [Fantasy in F minor by F. Chopin: A Trial of Analysis]. Moscow: Muzgiz, 1937. 184 p.
6. *Tsukkerman V.* Sonata si minor F. Lista [Sonata in B minor by F. Liszt]: research work. Moscow: Muzyka, 1984. 112 p.
7. *Genebart O.* Semantika garmonicheskikh struktur v kamernykh sochineniyakh S. Rakhmaninova 1910-kh godov [Semantics of harmonic structures in the chamber works by S. Rachmaninoff of the 1910s]: Abstract of Ph. D. (Art) Thesis. Saratov, 2013. 22 p.

Тараева Галина Рубеновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570

Galina R. Taraeva
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570

УДК 78.075 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_95

С. Н. НЕМЦОВА-АМБАРЯН
Белорусская государственная академия музыки (Минск)

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТЕКСТА И ЕГО ГЕНЕЗИСА В ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ: О ПЕРСПЕКТИВАХ ЦИФРОВОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Статья посвящена перспективному направлению музыкальной текстологии в области научных музыкальных изданий – цифровому музыковедению как части digital humanities, области исследований на стыке компьютерных и гуманитарных наук. В центре исследовательского внимания находятся архивные цифровые проекты, ресурсы кодирования и научные цифровые издания. Анализ современных теоретических концепций и существующих цифровых проектов в области музыкального искусства позволяет выявить основные преимущества цифрового представления нотного текста и его генезиса, которые способствуют преодолению ограничений нотопечатной технологии. В статье рассматриваются инициативные проекты, связанные с кодированием, в частности, MEI, MIT, musicXML, благодаря которым стали возможными формирование музыкальных данных и подготовка цифровых нотных изданий, представляющих различные жанры и исторические периоды. Особое внимание уделено выявлению широкого спектра возможностей для изучения и анализа музыки, а также теории и методологии критического редактирования. В статье рассматриваются комментируемые цифровые архивы, предлагающие решение одной из актуальных проблем редакторско-эдиционной практики – сохранности рукописных документов в сочетании с их доступностью. Несмотря на существование научных цифровых музыкальных изданий (например, Bach Digital, Digital Mozart Edition), до настоящего времени остаются дискуссионными вопросы о структуре научного цифрового издания и редакторских функциях музыковедов в процессе его подготовки. Перспективными представляются издания гибридного типа, представляющие симбиоз традиционного научно-критического печатного издания, практичного с точки зрения исполнителей, и цифрового контента, нацеленного на передачу информации об источниках текста и его генезисе.

Ключевые слова: цифровое музыковедение, музыкальная текстология, цифровое научное издание, эдиционная практика.

Для цитирования: Немцова-Амбарян С. Н. Представление текста и его генезиса в эдиционной практике: о перспективах цифрового музыковедения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 95-102. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_95

S. NEMTSOVA-AMBARYAN
Belarusian State Academy of Music (Minsk)

REPRESENTATION OF A TEXT AND ITS GENESIS IN EDITIONAL PRACTICE: ON THE PROSPECTS OF DIGITAL MUSICOLOGY

The article is devoted to a promising direction of music textual studies in the field of scholar music publications – digital musicology, as part of digital humanities – a field of research at the intersection of computer science and the humanities. The research focus is on archival digital projects, coding resources and scholar digital publications. The analysis of modern theoretical concepts and existing digital projects in the field of musical art allows us to identify the main advantages in the digital representation of musical text and its genesis, overcoming the limitations of music printing technology. The article discusses coding initiatives, in particular, MEI, MIT, musicXML, which made it possible to create music data and digital music publications representing various genres and historical periods. Particular attention is paid to identifying a wide range of opportunities for the study, analysis of music, as well as the theory and methodology of critical editing. The article deals with commented digital archives that offer a solution to one of the urgent problems of editorial practice – the safety and accessibility of surviving handwritten documents. Despite the existence of scholar digital music publications (for example, Bach Digital, Digital Mozart Edition), there are still debatable questions about the structure of a scholar digital publication and the editorial functions of musicologists in the process of its creation. Hybrid publications seem promising, representing a symbiosis

of traditional scholar-critical printed publication, practical from the point of view of performers, and digital content, aimed at transmitting information about the sources of the text and its genesis.

Keywords: digital musicology, music textual studies, digital research publication, editorial practice.

For citation: Nemtsova-Ambaryan S. Representation of a text and its genesis in editional practice: on the prospects of digital musicology // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 95-102.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_95

Историческое развитие нотной эдиционной практики свидетельствует, что научно-критические издания музыкальных текстов представляют собой узловые точки на постоянно меняющемся пути музыкальной текстологии и исполнительского искусства. Одним из важных методологических принципов в подобных изданиях является, прежде всего, *редакторско-аналитический*. Задачи редактора в плане комплексного описания и изучения рукописей предопределяют использование методов, применяемых в исторической науке, литературоведении, источниковедении, текстологии, музыковедении.

Анализ зарубежных и отечественных музыкально-театральных печатных изданий позволяет выделить основные принципы научно-критического издания при осуществлении редакторской работы (комплексность, критический подход, текстологические параметры и т. д.). Действительно, такого рода издания должны формировать у специалиста ясное представление, позволяя незамедлительно уяснять и согласовывать множество разрозненных элементов, которые содержатся в нотном тексте (см.: [1, с. 23–43]). Поэтому в содержательном отношении нотные издания, начиная со второй половины XX века, характеризуются прежде всего большим привлечением как музыкальных, так и внемузыкальных источников. Однако зачастую наличие в печатном музыкальном тексте большого количества дополнительной информации отвлекает исполнителя и, в конечном счете, ограничивает понимание данного текста. Поэтому поиск баланса между достоверностью музыкального текста и простотой его понимания современным исполнителем чрезвычайно важен в редакторской работе.

Вот почему в последние десятилетия актуализируются попытки музыкальной текстологии использовать компьютерные методы работы в области научных музыкальных изданий. Опираясь на накопленный опыт подобных изданий, необходимо очертить перспективы *цифрового музыковедения*, позволяющего устранить ограничения традиционных печатных изданий без ущерба для концептуальных аспектов научного издания.

В настоящее время получают все большее распространение *архивные цифровые проекты* и *ресурсы кодирования*, которые позволяют анализировать и сравнивать различные источники музыкальных текстов с помощью графических пользовательских интерфейсов – таких, как Themefinder, Medieval Music, The Josquin Research Project (Стэнфордский университет), eNoteHistory (Ростокский университет), Aruspix (Университет Макгилла в Монреале) или CANTUS (Университет Ватерлоо). Главным их достоинством является возможность поиска, охватывающего весь корпус текстов, благодаря положенным в их основу закодированным музыкальным данным.

К сожалению, как и в случае с популярными архивами оцифрованных рукописей, подавляющее большинство из этих ресурсов ограничивается старинной западноевропейской музыкой. Например, проекты цифрового музыковедения, разработанные за последние несколько десятилетий, такие как Computerized Mensural Music Editing (CMME) (Университеты Дэвиса и Утрехта), музыкальное программное обеспечение MuseData (CCARH, Стэнфорд) или Scribe (теперь NeoScribe), сосредоточиваются в первую очередь на старинной музыке.

Несмотря на то, что музыкальные данные этих проектов, как правило, доступны в Интернете, выполнение каких-либо действий с ними невозможно для музыковедов, которые не знакомы с кодированием, программированием или вычислительным анализом. В частности, новые цифровые проекты подразумевают применение открытых и совместимых схем и стандартов, включая Инициативу по кодированию музыки (MEI), инструментарий Music21 (MIT) и musicXML, с помощью которых ученые формируют музыкальные данные и цифровые нотные издания, представляющие различные жанры и исторические периоды. Эти инициативы, наряду с усилиями сообщества IIIF (International Image Interoperability Framework) и сообщества оптического распознавания музыки (OMR), с одной стороны, предоставляют более широкий спектр возможностей для изучения и анализа музыки, с другой, – тяготеют к раздвижению границ возможного, благодаря чему оцифрованные музыкальные источники из разных коллекций и платформ можно будет выявлять и отображать с помощью единого интерфейса (например,

SIMSSA – Единый интерфейс для поиска и анализа музыкальных партитур).

Использование этих цифровых инициатив позволяет преодолевать ограничения нотопечатной технологии благодаря получившим распространение в редакторской практике Запада *научным цифровым изданиям (Scientific Digital Edition – SDE)*, оказавшим решающее влияние на теорию и методологию критического редактирования в целом. Современная исследовательская литература по цифровому научному редактированию полна дискуссий о новых функциях, свойствах и характеристиках такого рода научной деятельности, о том, как это развивает нотно-эдиционную практику, вплоть до теоретических оснований и целей редакторско-музыковедческой работы.

Не претендуя на полноту освещения, представим отдельные концепции и инициативы, которые демонстрируют текущие возможности научных музыкальных изданий в цифровой среде. Условно их можно разделить на две группы: *цифровые архивы/коллекции* и *цифровые издания.*

Одной из актуальных проблем современной редакторско-эдиционной практики является доступность рукописных документов при обеспечении их сохранности. Огромную роль в этом отношении сыграло возникновение фундаментальных цифровых музыкальных архивов на базе библиотек. В частности, Gallica (BnF), Polona (Национальная библиотека Польши), Early American Sheet Music (Библиотека Конгресса), Sheet Music Consortium и Музыкальная библиотека IMSLP Petrucci в течение последних 25–30 лет обеспечили доступность музыкальных рукописей и раритетных изданий для ученых, исполнителей и любителей музыки. Кроме того, появляются отельные тематические проекты цифровизации[1], цифровые письма и дневники[2], цифровые труды по теории музыки[3], персональные архивы[4] и базы данных закодированной музыки[5].

Подобные цифровые коллекции предлагают, в первую очередь, доступ к изображениям высокого качества. Вместе с тем, они содержат минимальные метаданные и без дополнительной редакторской работы не вносят самостоятельный вклад в развитие цифровой музыкальной текстологии, не позволяя извлечь дополнительные специальные сведения, необходимые для дальнейшего изучения и анализа.

Наряду с этим, в последние годы появляются цифровые *комментируемые архивы*. Например, Online Chopin Variorum Edition (OCVE)[6] объединил рукописи и печатные издания Ф. Шопена из библиотек Европы в единую платформу, где пользователи могут просматривать и соотносить источники, формировать нотные примеры, создавать аннотации и комментарии, которые могут затем храниться в индивидуальных коллекциях. Указанное собрание, как и другие, более поздние цифровые музыкальные архивы (Beethoven Werkstatt[7], Giuseppe Sarti Edition[8] или Carl Maria von Weber Gesamtausgabe[9]), сосредоточивается на решении вопросов, связанных с творческой историей произведений, генезисом музыкальных текстов.

Цифровые музыкальные коллекции, безусловно, являются ценным вкладом в развитие музыкальной текстологии, однако у них есть и некоторые недостатки. С одной стороны, не все подобные собрания являются коллекциями с открытым доступом; с другой, – они изолированы от внедрения внешних музыкальных и немузыкальных данных через единый портал или поисковый интерфейс, что могло бы существенно облегчить работу специалиста.

В свою очередь, собственно *цифровые издания,* подразумевающие предварительные фундаментальные текстологические исследования, в наши дни представлены: а) цифровыми копиями печатных Полных собраний сочинений композиторов; б) оригинальными научными цифровыми изданиями.

Так, например, попытки использовать компьютер в качестве редакторского инструмента были предприняты еще в рамках подготовки New Bach Edition после того, как У. Вольф в 1998 году указал на перспективы использования цифровых медиа для поддержки издания. Проект был направлен на то, чтобы сделать большинство автографов и других источников доступными в Интернете и, таким образом, впервые совокупно представить рукописи из разных библиотек (в цифровом виде). С научной точки зрения проект не был убедительным: техническая реализация не соответствовала условиям времени, не оправдывали ожиданий и параметры поиска [4]. Поэтому с 2004 года осуществлялась оцифровка в высоком разрешении[10] огромного количества баховских автографов и обеспечения свободного доступа к ним в сети Интернет. На этой базе в 2007 году сформировался проект Bach Digital[11]: здесь цифровые факсимиле дополнялись обширными текстологическими комментариями к источникам, доступным в общем пользовательском интерфейсе. Таким образом, цель нового проекта заключалась в формировании источниковедческой базы для подготовки новых научно-критических изданий.

Сходная судьба была уготована и Новому изданию В. А. Моцарта (NME), которое поначалу предстало в виде отсканированного Полного собрания сочинений композитора, бесплатно размещенного в Интернете для некоммерческого

использования[12]. Пользователям были доступны как собственно музыкальные тексты, так и критические отчеты. Использование различных вариантов поиска значительно упрощало обнаружение текста конкретного произведения без необходимости предварительного изучения структуры всего многотомного издания.

NME стало промежуточным этапом на пути к собственно научному цифровому изданию – Digital Mozart Edition, в котором все нотные тексты NME были преобразованы в закодированную форму. Это позволяло отображать нотные тексты в Интернете, распечатывать их, а также экспортировать в распространенные нотные программы для дальнейшей обработки. Кроме того, упрощалось представление вариантов и различных версий. В дополнение к кодам, как правило, обеспечивалась доступность факсимиле, а также дополнительных текстовых и графических документов, исходной базы данных и указателя произведений.

Таким образом, несмотря на появление первых научных цифровых изданий, в настоящее время остаются дискуссионными многие вопросы – прежде всего, *структура* научного цифрового издания и *редакторские функции* музыковедов в процессе его подготовки.

Так, например, П. Робинсоном, одним из пионеров цифрового редактирования, были определены аспекты научного цифрового издания, которое, по мнению автора:

- основывается на историческом анализе документов;
- излагает гипотезы о генезисе текста;
- содержит динамический текст с соответствующими комментариями;
- представляет отредактированный текст наряду с другими текстами, которые предлагаются к ознакомлению и использованию;
- обеспечивает пользователей необходимым пространством и инструментами для разработки собственных гипотез и способов чтения;
- облекается в форму, обогащающую чтение текста [2].

Вместе с тем, названные аспекты скорее описывают основные свойства научного издания, вместо того, чтобы определять его сущностные характеристики, принципы организации и изменяющиеся функции музыковеда-редактора.

Одним из первых подробную концепцию цифровых изданий вынес на обсуждение Ф. Виринг (в сотрудничестве с Т. Кроуфордом и Д. Льюисом) [3], обосновав в 2006 году, на основе концепции «гиперредактирования» (HyperEditing) Д. Макганна [1], феномен «*критического цифрового архива*». По мнению Ф. Виринга, «в качестве сетевой модели критический архив документирует генезис, передачу и получение текста через материальные экземпляры, благодаря которым он выживает. Это не иерархическая модель, направленная на реконструкцию замысла автора. Однако такая реконструкция может быть включена в модель, например, путем определения издания как "пути чтения" через критический архив» [3]. Ф. Виринг предложил собственную многомерную модель архива, дополняя мультимедийными средствами ограничения уже существующих печатных нотных изданий.

Составными частями модели Ф. Виринга являются:

- оцифрованные источники, доступные с помощью любого носителя (факсимиле клавиров/партитур, видео- и аудиозаписи);
- кодированные источники, информационное содержание которых пригодно для последующей компьютерной обработки;
- аннотации;
- критические характеристики текста;
- исполнительские комментарии;
- музыковедческая информация;
- ссылки на связанные публикации в сети Интернет.

Вместе с тем, освещаемая модель нейтральна по отношению к различным редакционным принципам. В целом, она достаточно абстрактна: за исключением нескольких деталей, основы цифровых изданий описываются на самом общем уровне. Поэтому указанная модель воспринимается не столько как провоцирующая «информация к размышлению», сколько как изложение общих основ различных цифровых проектов. Кроме того, модель Ф. Виринга в основном описывает комментируемые архивы, хотя содержание цифровых изданий не исчерпывается этой их разновидностью.

Многие свойства и методы издания, включающего отмеченные компоненты, не могут быть определены в общих чертах. Поэтому необходимо обосновать *базовые концепции* научных цифровых изданий.

Работа редактора-музыковеда после внедрения цифровых носителей претерпевает изменения по сравнению с работой над печатными изданиями. В первую очередь, это связано с наличием цифровых факсимиле, подразумевающих текстологическую обработку, снабжение максимально возможной информацией для последующей научной работы.

Кроме того, работа с документами подразумевает модель многомерного пространства, в котором окончательный текст является лишь частью целого. Поэтому содержащиеся здесь

объекты описываются относительно указанного специального контекста.

В связи с новой прозрачностью изданий, роль редактора смещается от описания вариантов или источников к их *объяснению*. Это не исключает окончательного принятия редакторского решения относительно выбора основного текста издания, однако мотивировка подобного решения становится прозрачной, таким образом предупреждая возможную критику.

Специфика цифрового издания открывает возможности для *редакционного сотрудничества*. Поскольку все основные базы данных (библиотеки, государственные архивы, тематические цифровые архивы и т. д.) могут быть доступны посредством Интернета, любая привлекаемая информация также может быть связанной друг с другом или использоваться вне ее первоначального контекста (информация о конкретных персоналиях, публицистика, театральные афиши и т. д.).

Принятая в бумажных изданиях форма табличной обработки отдельных редакционных статей (разделов) аннотации заменяется в цифровых изданиях ссылками на аннотации в соответствующих местах нотного текста. При этом редактору нет необходимости словесно описывать музыкальный факт, а читателю – вновь переводить указанное описание в подразумеваемый образ исходного музыкального текста. Разумеется, отдельные комментарии могут быть представлены с надлежащей детализацией, без сокращенного изложения, которое до сих пор считалось нормой.

Таким образом, пользователю предлагается гораздо более подробная информация, чем было принято в бумажных изданиях. Это, в свою очередь, поддерживает его независимость. В конечном счете, читатель становится потенциальным контролирующим органом для цифровых изданий, тем самым внося существенный вклад в обеспечение научного качества изданий: редакторские решения, которые не могут быть убедительно объяснены, следует подвергать сомнению в принципе.

Вместе с тем и редактор, и программное обеспечение должны исключать возникновение компиляционных версий. Поэтому открытость цифровых изданий надлежит рассматривать как проблематичную в отдельных аспектах. В частности, Ф. Виринг описывает проблему «ссылки на издание, которое само по себе является динамическим», рассматриваемую в числе недостатков цифровых изданий [3].

Критический отчет должен подробно объяснять различные возможные интерпретации, уточнять их контекстуальные ссылки и сопряжения, а также предоставлять информацию об условиях и вероятности отдельных интерпретаций, предотвращая смешение неисторических источников.

Таким образом, характер критических сообщений должен измениться: от установления и сообщения «правильного» прочтения – к дискурсивному рассмотрению проблемы. Вследствие этого редактору всегда придется обсуждать другие мыслимые прочтения. Несмотря на заведомо бо́льшие усилия, такой подход не следует считать недостатком. Обретая возможность представить неясный отрывок в музыкальном тексте как таковой, редактор избавляется от давления безусловной необходимости представить названный текст, который лишь предположительно является окончательным, из-за специфики печатного издания.

Эти множественные толкования должны быть доведены до сведения пользователя в обстоятельных *примечаниях* – и в соответствующем источнике, и в относящемся к нему отредактированном тексте.

В то время как в цифровом научном издании представлены документированный генезис текста, его историческое окружение, исполнительские приемы и т. д., печатный нотный текст направлен на музыкальную практику. Учитывая возможность печати по запросу, которая в настоящее время предлагается некоторыми музыкальными издательствами[13], ограничение только одним отредактированным текстом теперь кажется устаревшим. В случае необходимости пользователь приобретает цифровое издание произведения, использует содержащуюся в нем информацию, чтобы решить, какую (историческую или редакторскую) версию он предпочитает, и заказывает у издателя выбранное «извлечение».

Возможная в цифровом носителе динамическая верстка означает, что не только цифровые, но и печатные издания приобретают ощутимо бо́льшую гибкость, что в итоге приводит к расширенным возможностям их использования и в науке, и в музыкальной практике.

Центральной проблемой цифровых изданий является *руководство пользователя*: в то время как печатные издания подразумевают определенную логическую последовательность текста, отраженную в нумерации страниц, пользователь цифрового издания сталкивается с «многомерным пространством», которое позволяет использовать десятки путей индексации по бесчисленным ссылкам. Иными словами, существует риск того, что пользователь упустит из виду подробную информацию об исторической среде, музыкально-текстологические комментарии и другие аспекты, которые могут быть для него весьма актуальными.

Цифровые издания не имеют сопоставимой естественной структуры, которая предоставляет

тем, кто ищет информацию, первоначальные подсказки. Напротив, концепция гипертекста («гиперредактирование» Дж. Макганна) прямо предусматривает, что пользователь может переходить по любым ссылкам в любое время и, таким образом, пользоваться абсолютной свободой движения «внутри» текста цифрового издания. Насколько эта свобода желательна и полезна? С одной стороны, для читателя открываются новые, необозримые перспективы, обусловленные возможностью индивидуального подхода; с другой, – в цифровой среде пользователь нуждается в помощи, чтобы ориентироваться в медиапространстве. Для этого в первую очередь важно разграничить различные составные части издания с точки зрения *содержания* и *функций*, четко определив, какая информация предлагается в каждой из обозначенных частей.

Так, в цифровом издании пользователю сначала должен быть предложен краткий вводный комментарий, который содержит обзор фактического содержания, а затем – разграничение собранного материала, с предоставлением информации о технических возможностях читателя. Прочитав это введение, пользователь сможет найти актуальную для него информацию. Обычные точки входа в отредактированный текст должны быть связаны напрямую, включая генезис названного текста до первого исполнения. Вся указанная информация, как и последующие словесные компоненты цифрового издания, должна быть сформулирована ясно и кратко.

При этом перенос существующих комментариев из печатных изданий на новый носитель без изменений нецелесообразен, поскольку читать сравнительно протяженные тексты на экране гораздо сложнее, чем в печатном виде. Напротив, короткие текстовые единицы кажутся гораздо более подходящими, поскольку сводится к минимуму необходимость прокручивать или листать текст, что способствует его ясности.

Одной из удобных форм иллюстрации содержащихся в цифровом издании материалов и их взаимосвязей друг с другом представляются стеммы, которые могут отображать самые различные типы объектов (письма, дневниковые записи, документы, интервью композитора, воспоминания современников, рецензии и т. д.). Названная область содержит значительный потенциал для будущих изданий, при этом, безусловно, требуя большого опыта и концептуальной подготовки, например, в отношении репрезентации источников неопределенного происхождения.

Цифровой нотный текст имеет важнейшее значение для развития музыкального текста издания, будь то факсимиле или отредактированный текст. Если нет юридических оснований, препятствующих публикации факсимиле, обе формы представления текста всегда должны быть взаимно дополняющими.

Кроме того, при наличии множественных видов передачи текста, читателю должна быть предоставлена возможность открывать в соответствующем месте другие источники, а затем сопоставлять их в цифровом виде. Возможно, самым важным нововведением цифровой среды при работе с источниками является интуитивно понятный доступ к отдельным аннотациям через локальные ссылки в нотном тексте, что уже предлагается современными проектами.

Так, редакционные правила, принятые в Собрании сочинений К. М. Вебера, предусматривают *ключевое слово*, характеризующее тему определенного комментария в «Критическом отчете». Кроме того, в цифровой среде рекомендуется адресовать комментарии определенным категориям, таким как динамика, артикуляция, ритм и т. д., в зависимости от рассматриваемых фактов, чтобы можно было заранее идентифицировать обсуждаемый контент.

Аналогичной классификации должны подвергаться использованные варианты работы редактора с редактируемым текстом (точное копирование, дополнения, исправления и т. д.). Это позволяет читателю сориентироваться в структуре данного текста, обеспечивая прозрачность редакционной работы, которая предстает в систематизированном виде. Используя классификацию описательных признаков, пользователь может осуществлять поиск по аннотациям, отображаемым в факсимиле, и дифференцировать их в соответствии со своими познавательными интересами.

Заметим, что упомянутые проблемы не подразумевают разработку жесткой системы, претендующей если не на общепризнанность, то, по крайней мере, на применимость к большинству изданий. Напротив представляется целесообразным в каждом конкретном случае определять и мотивированно использовать надлежащие категории применительно к проекту планируемого издания.

Благодаря этому удобство использования даже большого количества автоматически или вручную созданных аннотаций может значительно возрасти по сравнению с распространенной списочной формой, а также по сравнению с недифференцированным отображением аннотаций в музыкальном тексте (будь то новая надстройка или факсимиле). Разумеется, качество модели следует постоянно оптимизировать, исходя из накопленного опыта.

Многомерное пространство, описанное Ф. Вирингом, не предлагает каких-либо всеобъемлющих механизмов классификации,

ограничиваясь большим количеством ссылок между отдельными содержащимися объектами. Это свидетельствует, что цифровые издания требуют специальных механизмов для руководства пользователя, позволяющих обеспечить доступность всего контента. Для более ясного представления объектов могут быть полезны обзорные страницы и введения, а также медиально расширенные стеммы.

Таким образом, с одной стороны, научное цифровое издание безусловно подходит для удовлетворения запросов научной общественности благодаря множеству новых возможностей. С другой стороны, оно вряд ли может удовлетворить требования музыкальной практики. Поскольку же критические издания в принципе ориентируются на потребности и науки, и исполнительской практики, осуществляемая редакторская работа (в силу своей трудоемкости) должна приводить к максимально разносторонним результатам. Редакторская практика последних десятилетий позволяет заключить, что перспективными представляются издания *гибридного типа*, опирающиеся на симбиоз традиционного научно-критического печатного издания, практичного с точки зрения исполнителей, и цифрового контента, нацеленного на передачу информации об источниках данного текста и его генезисе. Вместе с тем, первоочередной задачей музыковедения в процессе сохранения национальной музыкальной классики должно стать формирование «критических цифровых архивов», которые станут основой для подготовки в будущем полноценных научных цифровых изданий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например, Архив цифровых изображений средневековой музыки (DIAMM), установивший стандарты качества для проектов оцифровки (http://www.diamm.ac.uk/).
[2] Сошлемся на базу данных Полного собрания сочинений К. М. Вебера: http://weber-total-issue.de/.
[3] См. онлайн-версию Thesaurus musicarum italicarum, TmiWeb: http://euromusicology.cs.uu.nl/.
[4] Показательные примеры: опись Центра Арнольда Шенберга в Вене (http://www.schoenberg.at/), Дома Л. Бетховена в Бонне (http://www.beethoven-haus-bonn.de), «Чайковский: открытый мир» (https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archive#music).
[5] См., например: http://www.musedata.org/ и http://kern.ccarh.org/.
[6] http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/.
[7] http://beethovens-werkstatt.de/.
[8] http://music-encoding.org/projects/sarti.html.
[9] http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Index.
[10] Для этой цели использовался Zoomify (http://www.zoomify.com/), определенные версии которого находятся в свободном доступе. Аналогичные технологии применялись и в других проектах (например, в OCVE).
[11] http://www.bach-digital.de.
[12] http://www.mozarteum.at/03_Wissenschaft/03_Wissenschaft_NMAOnline.asp
[13] Например, издательства «Carus» (Штутгарте) и «Schott» (Майнц) располагают печатной линией, позволяющей выпускать даже минимальные тиражи. Стоит упомянуть также о возможности лицензионного скачивания нот, которые пользователь затем распечатывает на собственном компьютере. В Германии это предлагает, в частности, издательство «Hal Leonard».

ЛИТЕРАТУРА

1. Издательские директивы собраний сочинений композиторов-классиков / сост. и ред. Д. Р. Петрова // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 23–43.
2. *McGann J. J.* The Rationale of Hyper-Text // Radiant Textuality: Literature after the world wide-web. New York: Palgrave Macmillan, 2001. Pp. 53–74.
3. *Robinson P.* What is a Critical Digital Edition // The Journal of the European Society for Textual Scholarship. 2002. № 1. Pp. 43–62.
4. *Wiering F.* Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model // Modern Methods for Musicology. URL: http://methodsnetwork.ac.uk/redist/pdf/wiering.pdf (дата обращения: 18.01.2021).
5. *Wolf W.* Vorstellungder Projekte Bach-Digital und Quellendatenbank Bach-Familie (Vortrag am 17.11.2006 in Mainz). URL: http://www.adwmainz.de/fileadmin/adwmainz/MuKo_Veranstaltungen/S2-Digitale_Medien/Bach-Digital.pdf (дата обращения: 20.03.2022).

REFERENCES

1. Izdatel'skie direktivy sobraniy sochineniy kompozitorov-klassikov [Editorial Directions of Complete Works by Composers Classics]. Edited and compiled by D. Petrov. In: Problemy muzykal'noy tekstologii [Problems of music textual studies]: Articles and materials. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2003. Pp. 23–43.
2. *McGann J. J.* The Rationale of Hyper-Text. In: Radiant Textuality: Literature after the world wide-web. New York: Palgrave Macmillan, 2001. Pp. 53–74.
3. *Robinson P.* What is a Critical Digital Edition. In: The Journal of the European Society for Textual Scholarship. 2002. No. 1. Pp. 43–62.
4. *Wiering F.* Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model. In: Modern Methods for Musicology. URL: http://methodsnetwork.ac.uk/redist/pdf/wiering.pdf (date of application: 18.01.2021).
5. *Wolf W.* Vorstellungder Projekte Bach-Digital und Quellendatenbank Bach-Familie (Vortrag am 17.11.2006 in Mainz). URL: http://www.adwmainz.de/fileadmin/adwmainz/MuKo_Veranstaltungen/S2-Digitale_Medien/Bach-Digital.pdf (date of application: 20.03.2022).

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

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

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

УДК 784.3 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_103

М. С. НАЛБАНДЯН, С. И. ХВАТОВА
Краснодарский государственный институт культуры

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЮМОР В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРЫ» НА СТИХИ САШИ ЧЕРНОГО

В статье рассматриваются специфические приемы выразительности, свойственные музыкальному юмору и сатире Д. Шостаковича в контексте его авторского стиля. На примере вокального цикла «Сатиры» (стихи Саши Черного) анализируются характерные юмористические приемы, используемые композитором, – соединение несоединимого, гротескное преувеличение деталей, цитирование детского фольклора в моменты, связанные с любовным томлением или признанием в серьезных чувствах. Высказывается предположение, что в творчестве Д. Шостаковича формируется такое эстетическое явление, как «музыкальный стеб». При этом гротескное преувеличение существенных черт образа, искажающее или даже уродующее его, нередко сопровождается эффектом ценностного снижения, умаления, специфически «резонируя» смысловому подтексту литературных первоисточников, к которым обращается композитор (И. Крылов, Саша Черный, Ф. Достоевский, Козьма Прутков, письма читателей из журнала «Крокодил»). Целью авторов статьи является обстоятельное освещение юмористических приемов, целенаправленно привлекаемых Д. Шостаковичем для создания «музыкального стеба» в цикле «Сатиры» на стихи Саши Черного, а также характеристика их художественной выразительности. Указанный цикл рассматривается, с одной стороны, как своеобразное отражение господствующих умонастроений начала XX века, сатирически заостренный «манифест» поэзии русского декаданса в целом; с другой стороны, как впечатляющий «портрет» современной обывательской пошлости, рядящейся в тогу «интеллигентности». Подобная двойственность была психологически близка самоощущению композитора на протяжении 1960-х годов: чуткому, социально отзывчивому художнику, внутреннему диссиденту помогало выжить своеобразное чувство юмора. Таким образом, «Сатиры» и ныне предстают актуальнейшим обличительным документом эпохи, важность которого еще предстоит в должной мере оценить.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, «Сатиры» на стихи Саши Черного, музыкальный юмор, сатира в музыке.

Для цитирования: Налбандян М. С., Хватова С. И. Музыкальный юмор в вокальном цикле Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 103-109. DOI: 10.52469/20764766_2022_02_103

M. NALBANDYAN, S. KHVATOVA
Krasnodar State Institute of Culture

MUSICAL HUMOR IN D. SHOSTAKOVICH'S VOCAL CYCLE "SATIRES" ON THE POEMS BY SASHA CHERNYJ

The article deals with the specific techniques of musical expressiveness inherent in Shostakovich's musical satire in the context of his musical style. On the example of the vocal cycle "Satire" on the poems by Sasha Chernyj, humorous techniques are analyzed – the connection of the incompatible, the grotesque exaggeration of details, the citation of children's folklore at the moments of the narration of love languor, confession of serious feelings. It is suggested that it is in the work by D. Shostakovich that such an aesthetic phenomenon as banter appears, and the grotesque exaggeration of the essential features of the image, distorting or even disfiguring it, sometimes leads to its value reduction, belittling, which is predetermined by poetic texts addressed by the composer (Ivan Krylov, Sasha Chernyj, F. Dostoevsky, Kozma Prutkov, some letters from the magazine "Crocodile" readers). The purpose of the article is to identify humorous techniques for creating musical banter in the cycle "Satires" based on the verses of Sasha Chernyj and their artistic expressiveness. "Satires" became a kind of manifesto of the era of the early twentieth century, consonant with both the entire era of decadence poetry and the psychological state of the composer himself, a sensitive, socially responsive artist, an inner dissident who was helped to survive by a peculiar sense of humor. Such writings remain today the most relevant accusatory documents of the era, the importance of which has yet to be assessed.

Keywords: Dmitri Shostakovich, "Satires" on the poems by Sasha Chernyj, musical humor, satire in music.

For citation: Nalbandyan M., Khvatova S. Musical humor in D. Shostakovich's vocal cycle "Satires" on the poems by Sasha Chernyj // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 103-109.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_103

Суровый XX век нашим соотечественникам было бы гораздо сложнее пережить, если бы не способность к иронии, к изживанию трагического в смехе. Самые страшные политические события и одиозные фигуры высмеивались в анекдотах, окружающие «гримасы» повседневности – в искрометных рассказах М. Зощенко. Первая половина музыкального века была ознаменована появлением «Сарказмов» и «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева, блистательных гротескных сцен в операх и балетах И. Стравинского. Подлинно грандиозные масштабы приобрело смеховое пространство в музыке Д. Шостаковича. Слушателей на протяжении 1920–1930-х годов восхищало изобилие художественных проявлений юмора и сатиры в его «Афоризмах» и «Баснях Крылова», музыкально-театральных опусах – «Золотом веке», «Носе», «Катерине Измайловой»... Разгул антисемитизма середины XX столетия и «дело врачей-убийц» отозвались в произведениях Д. Шостаковича целой россыпью трагикомических и трагедийно-сатирических еврейских мотивов, вплоть до заключительной части вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» («Врачами станут наши сыновья»). Грандиознейшие «Песни и пляски смерти» XX века – Четырнадцатая симфония Шостаковича – в одной из центральных частей ярко запечатлели «громоподобный» смех запорожских казаков, сочиняющих письмо турецкому султану. Смех Д. Шостаковича, воспринимаемый слушателем как спасение, как отстранение и «преодоление трагедии», смех-самоирония был своего рода психологической защитой человека в эпоху тоталитаризма и мировых войн.

В одной из недавних работ, посвященных музыкальному юмору в отечественном кино [1], были выявлены определенные принципы создания «музыкальных капустников». В частности, акцентировалась близость соответствующих композиционных и драматургических решений классическому анекдоту, а именно:

- столкновение «разных музык», соединение несоединимого;
- утрированная (гротескная) аранжировка с сознательным подчеркиванием деталей, характеризующих зрительный ряд;
- применение узнаваемых цитат и работа над их интерпретацией и реинтерпретацией;
- дополнение музыкальных цитат музыкальными элементами, противоречащими изначальному содержанию конкретных «заимствований» (см. об этом подробнее: [1, с. 50]).

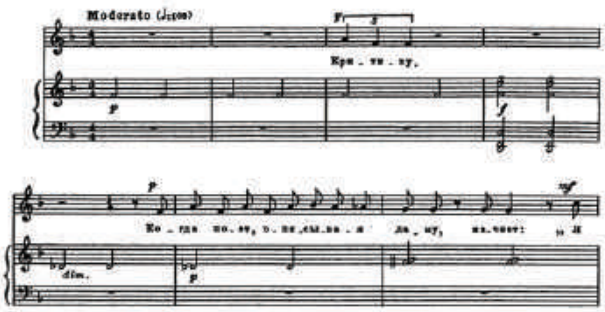
В конце XX столетия гротескное преувеличение существенных черт образа становится обыденным, а «...известный тривиальный сюжет в результате “ремейка” обретает современное звучание для зрителя, имеющего представление о “стебе”[1] на сцене» [Там же, с. 51]. Не случайно Д. Шостакович воспринимается ныне как мастер «соединения несоединимого» в пространстве авторского пародийно-сатирического и «абсурдистского театра». В тоталитарную эпоху юмор и сатира у Д. Шостаковича стали одним из способов выживания и «неподцензурного» высказывания. Вот почему композитор, создавая вокальную музыку, многократно обращался к текстам сатирического характера (от басен И. Крылова до текстов из журнала «Крокодил»).

«Сатиры» на стихи Саши Черного – творение позднего Д. Шостаковича. Цикл посвящен Галине Вишневской, которая в 1960-е годы нередко становилась первой исполнительницей вокальных сочинений гениального композитора. Интерпретации Г. Вишневской отличало тонкое ощущение подтекста, заложенного в музыке, умение отобразить «множество смысловых ракурсов» [3, с. 25], а также «черты вокальной индивидуальности, характерные приемы» конкретного сочинения [4, с. 18].

В исследованиях советского периода, посвященных творчеству Д. Шостаковича, о «Сатирах» говорилось довольно скупо и уклончиво. Причины понятны – в период неуклонного следования «к победе коммунизма» поэт Саша Черный и, естественно, музыка на его стихи не вписывались в «радостную жизнь нового советского человека». Лишь немногие осмеливались рассуждать о том, что сейчас осознается и провозглашается открыто: герои Саши Черного, его «нищие духом»[2] живы, и сочинение Д. Шостаковича отнюдь не следует рассматривать лишь с исторической точки зрения, в качестве безобидных «Картинок прошлого», – действующие лица «Сатир», как и персонажи М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, по-прежнему не расстаются с нами.

По размаху сатирического обобщения характерных черт «взаимоотражающихся» эпох (начала XX века и 1960-х годов) названный цикл Д. Шостаковича сопоставим лишь с оперой-абсурдом (по удачному образному выражению А. Варгафтика) «Нос». Вот почему в «Сатирах» обнаруживается если не игнорирование традиционных закономерностей камерно-вокального циклического произведения, то гротескное их преображение.

Так, «одинокий» звук, с которого начинается каждый номер цикла, привлекает внимание слушателя, с одной стороны, создавая атмосферу заинтересованного ожидания, с другой, – подчеркивая прямолинейность, даже примитивность освещаемых явлений и персонажей (у современного слушателя в данном случае может возникнуть непроизвольная ассоциация с позднейшими композиторскими техниками минимализма, репетитивности и др.):



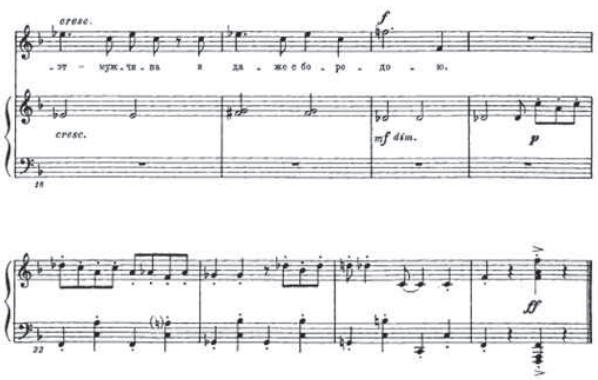
Показательна и лейттема цикла – «Чижик-пыжик» («серьезность» происходящего подчеркнута выбором данной попевки, вслед за гениальным ее применением Н. Римским-Корсаковым во II действии оперы «Золотой петушок»: царь Додон признается в любви Шемаханской царице на мотив «Чижика»). В наиболее эмоциональных, лирико-экстатических моментах «Чижик» буквально скандируется то вокалистом, то концертмейстером, исполняющим фортепианную партию.

Узнаваемы и цитаты из народных песен: так, во второй части цикла Д. Шостакович обращается к фольклорному «шлягеру» – плясовому напеву «Ах, вы сени, мои сени». Здесь возникает параллель с романсом «Семинарист» М. Мусоргского, где впечатление от колышущейся груди Стеши вызывает у героя простодушное восклицание в народном духе: «Ах, ты Стеша моя, Стеша!». Любовный экстаз обнажает крестьянскую сущность новоиспеченного служителя церкви (у Д. Шостаковича – интеллигента).

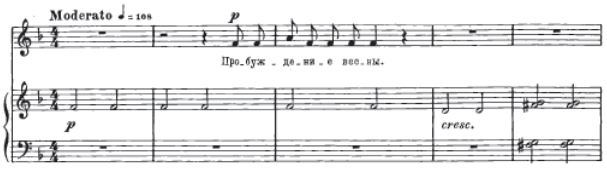
С аналогичным эффектом связано обращение к стилизации классики: в «Потомках» появляется имитация пафосной оперной вокализации (на словах «Я, как филин, на обломках / Переломанных богов»). В финале цикла свободно цитируется ария Ленского «Что день грядущий мне готовит» из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского. Помимо этого, в партии фортепиано можно обнаружить намеки на тему ариозо Мизгиря из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.

Прибегает Д. Шостакович и к лексическим диссонансам. Возвышенный пафос в «Крейцеровой сонате» сочетается с лихим «Ух» и «деликатным» уточнением, которое адресовано воспеваемой пассии: «Ты – народ, а я – интеллигент». Особенно впечатляет эффект «соединения несоединимого» – например, цитаты из «Весенних вод» С. Рахманинова и песни «Чижик-пыжик».

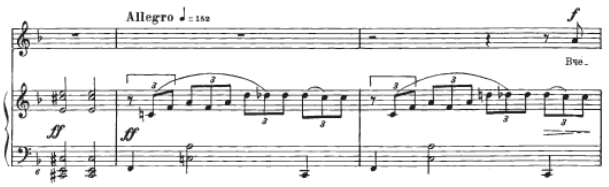
Первый номер – «Критику» – выступает эпиграфом к циклу. Вокальная партия построена на терцовой попевке (из того же «Чижика»), что и подчеркивает едкую гротескность и сатирическую беспощадность авторской интонации. Стихотворный текст Саши Черного свидетельствует о том, что перед читателем своего рода поэтическая декларация, излагающая «ценные указания» о сочинении стихов в подчеркнуто ироничной форме. Нелепо-насмешливое звучание крайне скупой фортепианной партии («оголенные» басово-аккордовые последования) и, наконец, пошленький пританцовывающий мотивчик на ярком *fortissimo* (фортепианная постлюдия – очевидное «восклицание от автора») на заключительной тонике F-dur фактически репрезентируют облик всего цикла:

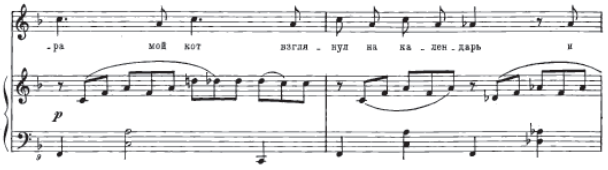


«Пробуждение весны» – лирический центр цикла. Как и в первом номере, внимание концентрируется на повторяемом («капающем») тоническом звуке, впоследствии «утяжеленном» диссонирующей малой секундой (уже известный прием), который предваряет появление терцовой лейтпопевки с анонсируемым названием пьесы:

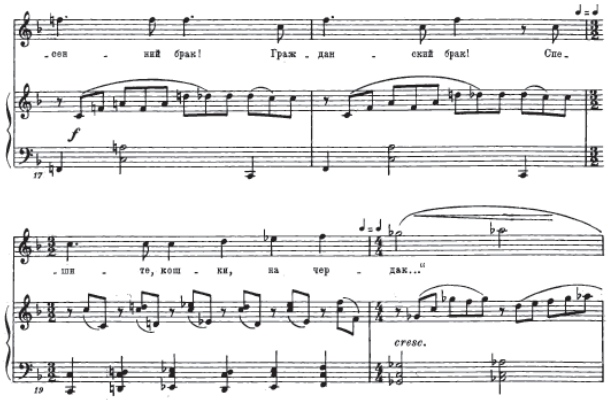


Упрощенная цитата из С. Рахманинова настраивает на лирический лад, предвосхищая повествование о весеннем томлении одного из персонажей: «Вчера мой кот взглянул на календарь / И хвост трубою поднял моментально»:

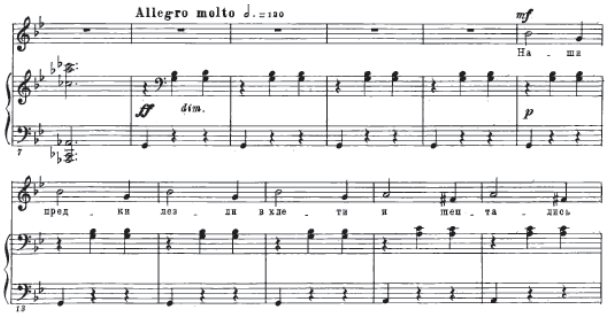




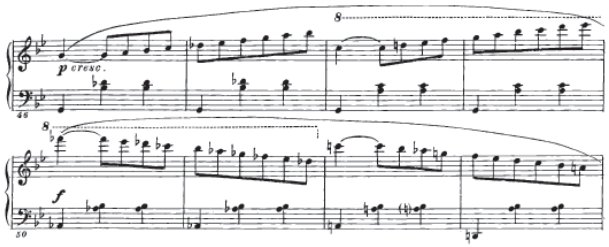
А далее, с развитием повествования, достигается все больший эмоциональный накал, вокальная партия насыщается чувственными хроматическими интонациями, и в кульминации вокалист на *ff* истерически пафосно провозглашает: «Весенний брак! Гражданский брак! / Спешите, кошки, на чердак!», затрагивая наиболее напряженную зону тесситуры:



Романс «Потомки» – своего рода выражение философии цикла, мещански-упрощенного отношения к жизни. Он написан в свободно трактуемой рондообразной форме, в данном случае призванной достаточно прочно утвердить основную мысль. На фоне «шарманочного» вальса звучит знакомая терцовая попевка, в нужный момент «оборотнически» превращающаяся в «Чижика»:



В центральном эпизоде романса Д. Шостакович средствами музыки рисует несбыточность любых светлых надежд, «замыкая» слова «Наши дети / Встретят солнце после нас» легкомысленно-насмешливым вальсиком:

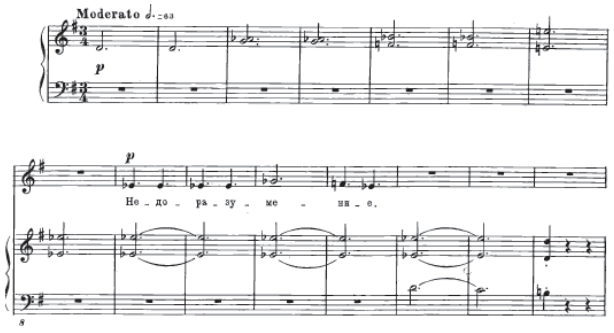


И уже в следующем построении провозглашаются обличительные слова, могущие стать *манифестом декаданса* по своей безысходности:

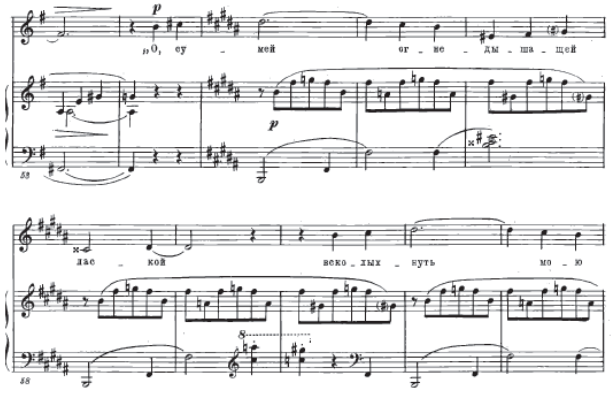
Даже сроки предсказали - / Кто лет двести,
кто пятьсот,
А пока лежи в печали / И мычи, как идиот.
Разукрашенные дули, / Мир умыт, причесан, мил...
Лет чрез двести! Чёрта в стуле! / Разве я Мафусаил?
Я, как филин, на обломках / Переломанных богов.
В неродившихся потомках / Нет мне братьев
и врагов.

В заключении романса многократное повторение строки «Лупят в стену головой», чередуемое с не прекращающимся ни на миг шарманочным аккомпанементом, вызывает ассоциации с пограничным депрессивным психическим состоянием главного героя, что также находится в согласии с эстетикой декаданса стихов Саши Черного.

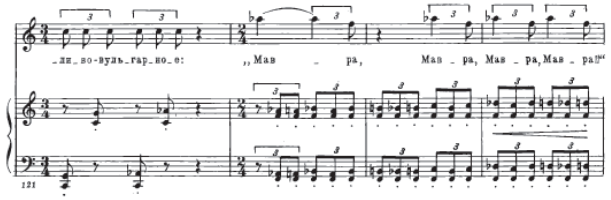
Фортепианное вступление четвертого номера цикла представляет собой уже ставший здесь традиционным сигнал «внимание!» на звуке *d*, впоследствии «усиливаемый» жестким малосекундовым сочетанием, «пустой» квартой и секундовым ходом в октавном «уплотнении». Эта «странная» последовательность адекватна названию романса – «Недоразумение»:



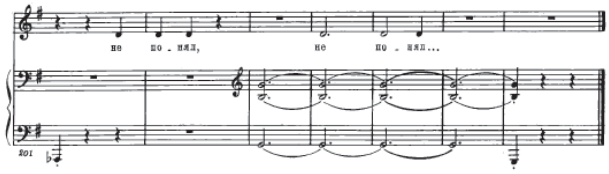
Это – вторая лирическая ситуация в романсах цикла, на сей раз переживаемая «поэтессой бальзаковских лет» и «просто повесой». Композитор вновь прибегает к романтической стилизации в центральном эпизоде романса, призванном воплотить поистине вагнеровский накал страстей:



Творческий экстаз поэтессы, ошибочно принятый ее собеседником за любовный, привел к драматической развязке, представленной отчаянными воплями героини на фоне мечущихся в триольной суете аккордов фортепианного сопровождения:



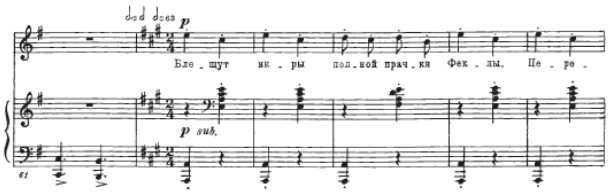
Грозное внушение поэтессы: «Вы смели к порядочной даме, / Как дворник, с объятьями лезть?!» – охладило пыл повесы, и заключение романса возвращает слушателя к исходному унисону:



«Крейцерова соната» – кульминационный заключительный номер цикла, наиболее насыщенный цитатами. Видоизмененное интонационно и ритмически (3/4), по сравнению с предшествующими номерами, вступление призвано оттенить авторскую иронию относительно «пиетета» перед названием, за которым встают «тени великих имен» Л. Бетховена и Л. Толстого. В указанном романсе наиболее ярко воплощены изобразительные моменты, а цитаты поданы в откровенно гротескном «окружении». К примеру, тема из «Крейцеровой» сонаты Л. Бетховена приобретает совершенно иной смысл. Бетховенский цикл – пронизанное страстной патетикой произведение, близкое по духу романтической эпохе. Тема из этой сонаты у Д. Шостаковича превращается в откровенную карикатуру на самое себя, переходя в нечто прямо противоположное – мотив

из оркестрового сопровождения арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» («Евгений Онегин» П. Чайковского).

Здесь наконец-то счастливо завершается контакт «народа и интеллигента»; Д. Шостакович вновь прибегает к методу обобщения через жанр, сознательно снижая пафос повествования введением интонаций, связанных с темой «Чижика».



Композитор однажды заметил: «Считаю столь же необходимым и человечным смех в музыке, как необходимы лирика, трагедия, пафос и другие “высокие жанры”» (цит. по: [4, с. 131]). «Сатиры» стали своеобразным манифестом нескольких периодов XX века, на протяжении которых человек все больше и больше погружался в «...настроение беспросветной обывательской скуки» [5, с. 277]. Данное настроение оказалось созвучным не только эпохе декаданса, но и психологическому состоянию самого композитора, пережившего «антиформалистическое» Постановление ЦК ВКП(б) 1948 года и его отмену в 1958 году, работавшего в 1960-х над трагическими поздними симфониями. Подобные сочинения и сегодня остаются актуальнейшими обличительными документами эпохи, важность которых еще только предстоит оценить.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хватова Е. В., Хватова С. И.* Музыкальный юмор в отечественном кино: от иронии до стеба // Музыка в пространстве медиакультуры: материалы VI Междунар. науч. конф. Краснодар: КГИК, 2019. С. 50–52.
2. *Вокуев И. Е.* Феноменология стеба в современной массовой культуре // Аналитика культурологии. 2010. № 2. С. 161–165. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ fenomenologiya-steba-v-sovremennoy-massovoy-kulture (дата обращения: 15.03.2022).
3. *Бекетова Н. В.* Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1991. 24 с.
4. *Брежнева И. В.* Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1986. 192 с.
5. *Васина-Гроссман В. А.* Мастера советского романса. М.: Музыка, 1968. 312 с.

REFERENCES

1. *Khvatova E., Khvatova S.* Muzykal’nyj yumor v otechestvennom kino: ot ironii do steba [Musical humor in Russian cinema: from irony to banter]. In: Muzyka v prostranstve mediakul’tury [Music in the space of media culture]: materials of the 6th International research conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2019. Pp. 50–52.
2. *Vokuev I.* Fenomenologiya steba v sovremennoye massovoy kul’ture [Phenomenology of banter in modern mass culture]. In: Analitika kul’turologii [Analytics of Cultural Studies]. 2010. No. 2. Pp. 161–165. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ fenomenologiya-steba-v-sovremennoy-massovoy-kulture (date of application: 15.03.2022).
3. *Beketova N.* Tragicheskoye i satiricheskoye v operakh Shostakovicha [Tragic and satirical in Shostakovich’s operas]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1991. 24 p.
4. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal’noye tvorchestvo D. Shostakovicha [Chamber vocal creative work by D. Shostakovich]: Ph. D. Thesis. Moscow, 1986. 192 p.
5. *Vasina-Grossman V.* Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet romance]. Moscow: Muzyka, 1968. 312 p.

Налбандян Марита Сейрановна
магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
mowmar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1096-591X

Marita S. Nalbandyan
Student of Magistracy at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
mowmar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1096-591X

Хватова Светлана Ивановна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
hvatova_svetlana@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9711-456X

Svetlana I. Khvatova
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
hvatova_svetlana@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9711-456X

УДК 788 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_110

ХУАН ШУАЙ
Краснодарский государственный институт культуры

КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ: КОМПОЗИТОРЫ ЯН ЦИН И ЧЖУ ШИЖУЙ

В статье анализируется процесс обогащения современного китайского духового репертуара крупномасштабными произведениями, созданными под влиянием европейской академической музыки. Представлена периодизация становления и развития национального инструментария, создания оригинального педагогического и концертного репертуара во второй половине XX – начале XXI столетий. Далее исследователь обращается к жанру концерта для традиционных китайских духовых инструментов и симфонического оркестра, в центре внимания – вопросы композиционной структуры, оркестрового изложения и исполнительской техники наиболее интересных произведений. Наряду с этим, освещаются биографии ряда композиторов, особенности индивидуальной трактовки традиционного инструментария и др. Автор приходит к закономерному выводу, что количественный рост вновь создаваемых произведений побуждает исследователей более активно изучать сольно-оркестровый репертуар для указанных инструментов. Благодаря творческим новациям таких композиторов, как Ян Цин («Пустыня») и Чжу Шижуй («12 вопросов» и «Песня Феникса»), соответствующая жанровая сфера весьма динамично развивается на протяжении 1990–2010-х годов. Многие сочинения для традиционных китайских духовых инструментов получили широкое признание в музыкальном мире, чему способствует подвижническая деятельность выдающихся исполнителей (Чжан Вэйлян, Тан Цзюньцяо, Го Ячжи и др.). Названные произведения демонстрируют современные достижения и перспективные тенденции развития китайской профессиональной композиторской школы, приобретающие все большую значимость для академического направления в национальной музыкальной культуре. Кроме того, сочинения для китайских традиционных духовых инструментов и симфонического оркестра наглядно демонстрируют плодотворность сегодняшних диалогов Востока и Запада, национальной и европейской культур в целом.

Ключевые слова: музыка для традиционных китайских инструментов, принципы композиции, жанр концерта, структура, техника исполнения, тематический материал, оркестровка, Ян Цин, «Пустыня», Чжу Шижуй, «12 вопросов», «Песня Феникса».

Для цитирования: Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 110-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_110

HUANG SHUAI
Krasnodar State Institute of Culture

CHINESE TRADITIONAL WIND INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ACADEMIC GENRES: COMPOSERS YANG QING AND ZHU SHIZHUI

The article analyzes the principles of composing modern Chinese large-scale wind works under the influence of Western academic music. The article is devoted to the genre of concerto for traditional Chinese wind instruments with symphony orchestras, the focus is on the issues of compositional structure and performance technique of works. Biographies of composers and performers, compositional technique in works, thematic material and orchestration are considered. The author comes to the logical conclusion that the level of research into the theory and performance practice of modern wind works is very limited compared to traditional wind works. Thanks to the efforts of composers such as Yang Qing (“Wilderness”) and Zhu Shizhui (“12 questions”, “Phoenix’s Song”), the number of modern Chinese wind works, especially large-scale concertos, has become very significant. Their works have received wide recognition in the music world and have been included in the repertoire of contemporary Chinese composers, thanks to the brilliant

performance of such outstanding performers as Zhang Weiliang, Tang Junqiao and Guo Yazhi. These modern wind works reflect both the achievements of modern Chinese professional music composition and the level of performance in modern China, they are of great importance in the development of the European-style academic trend in China and the performance value, make a positive contribution to the dynamics of modern Chinese composition theory, and have a beneficial effect. for the exchange of Chinese and Western musical cultures.

Keywords: modern works for traditional Chinese instruments, principles of composition, genre of concerto, performance technique, thematic material, orchestration, Yang Qing, "Wilderness", Zhu Shizhui, "12 questions", "Phoenix's Song".

For citation: Huang Shuai. Chinese traditional wind instruments in the context of European academic genres: composers Yang Qing and Zhu Shizhui // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 110-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_110

История исполнительства на китайских традиционных духовых инструментах уходит в необозримую даль веков. С незапамятных времен эти инструменты используются в музыкальном сопровождении традиционных церемоний, театральных спектаклей, танцев и народных песен, вызывая живой отклик у широкой аудитории благодаря красивому звуку и красочной тембровой палитре.

Процесс становления и развития современной авторской музыки для национальных духовых инструментов в Китае подразделяется на три основных этапа. Первый этап – с 1950-х до середины 1960-х гг. В этот период созданию концертно-педагогического репертуара уделяли внимание в основном исполнители-духовики, которые выполняли переложения и сочиняли множество сольных произведений, основываясь на собственном профессиональном опыте (например, «Радостная встреча», «Летит турач», «Птицы отдают дань уважения Фениксу», «Феникс расправляет крылья» и т. д.). В начале 1950-х гг. такие авторитетные инструменталисты, как Фэн Цзычунь, Лу Чуньлин, Жэнь Тунсян и Ху Цзиньцюань, впервые появились на сцене в качестве солистов на праздновании «Первого национального фестиваля музыки и танца», открыв тем самым путь к преобразованию традиционного китайского духового искусства.

Второй этап длился с середины 1960-х до конца 1970-х гг. Произведения указанного периода, как и прежде, создавались преимущественно исполнителями на духовых инструментах. Под влиянием политической обстановки тех лет вновь сочиняемые пьесы посвящались успехам в народном хозяйстве, героям труда, воинам национальной армии и были пронизаны общим патриотическим настроением. Среди характерных образцов: «Труженики села перевозят зерно», «Обучение боевых лошадей», «Я люблю Парасельские острова – частицу моей Родины». В этот период приобрели значительную популярность и произведения, связанные с традиционной музыкальной культурой национальных меньшинств («Весна на Памире», «Новая песня скотоводов», «Утро в Мяолине» и др.).

Третий этап – с 1978 г. по настоящее время. Он характеризуется постепенным выдвижением на первый план профессиональных композиторов, отдающих предпочтение академическим музыкальным жанрам и стилевому многообразию создаваемого концертно-педагогического репертуара. Благодаря политике реформ и открытости, Китай вступил в новый период идеологической свободы, быстрого экономического развития и углубления культурных обменов с европейскими странами. Молодое поколение китайских музыкантов активно включилось в дискуссии о современных перспективах развития национального традиционного искусства. Так, например, Тан Цзюньцяо, известная флейтистка, педагог и одна из ведущих исполнительниц китайской традиционной музыки, выступила «... не за создание моды на тиражирование народного творчества, а за инновации в народном творчестве, что подразумевает два аспекта: во-первых, создание новых произведений в народном стиле и, во-вторых, поиски новых форм исполнения» [1, с. 3–4]. В частности, она предложила смелее обращаться к различным сочетаниям традиционных китайских духовых инструментов и современных оркестровых коллективов.

Подобные устремления вызвали заинтересованный отклик у целого ряда современных композиторов и музыкантов-исполнителей. Создание масштабных сочинений для традиционного духового инструментария с оркестром (концертов и концертштюков) протекало в двух магистральных направлениях: первое – композиции с участием оркестра китайских народных инструментов; второе – сочинения в сопровождении европейского симфонического оркестра.

Основная часть произведений, относящихся к первому направлению, адресована конкретным

исполнителям или национальным оркестровым коллективам. К числу наиболее известных произведений следует отнести композиции для бамбуковой флейты (*банди*): концерт «Слияние» Юй Сюньфа (1978), «Концерт для цветка орхидеи» Чжань Юнмина (1988), «Любовь орла» Лю Вэньцзиня (1990, для Ван Цзихэна), «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзиня (1992, для Тан Цзюньцяо), концерты «Звук бамбуковых флейт на берегах Желтой реки» и «Случайные мысли Янь Гуэфэй» Янь Цзунбая, «Голубой лотос» Чан Пина (2013, для Сингапурского китайского оркестра). Заслуживает упоминания и концерт для китайской зурны (*сона*, см. Рис. 1) «Зов Феникса» Цинь Вэньчэня (1997, для Китайского молодежного национального оркестра). Указанные произведения отличаются высоким художественным уровнем, однако из-за отсутствия басовой группы в оркестре китайских народных инструментов возникает ощутимый акустический дисбаланс, и общее художественное впечатление ассоциируется скорее с традиционным инструментальным ансамблем, чем с полномасштабным оркестровым коллективом европейского типа.

В дальнейшем исполнители и композиторы пришли к выводу, что более перспективным направлением концертно-сценических выступлений является «диалог» традиционных китайских духовых инструментов и симфонического оркестра. Это не только позволяет достичь более значимого художественного результата, но и благоприятствует последовательному распространению традиционной китайской музыки в Европе и Америке [2, с. 45–46]. Среди показательных образцов данного направления фигурируют композиции для бамбуковой флейты: «Дорога на запад» Нань Вэйде и Вэй Цзяминя (1980), Концерт Ма Шуйлуня (1981), «Пустыня» Ян Циня (1991), Концерт № 2 «Дикий огонь» Го Вэньцзина, «12 вопросов» Чжу Шижуя (2007), «Сломанный мост в снегу» Лю Сицзиня (2013), а также «Песня Феникса», сочиненная Чжу Шижуем для китайской зурны (2008). В данной статье будут рассмотрены три из вышеперечисленных произведений: «Пустыня», «12 вопросов» и «Песня Феникса».

Рис. 1. Сона (китайская зурна) – традиционный духовой инструмент

Ян Цин родился в 1953 г. в провинции Хунань. В детстве он осваивал игру на скрипке и с большим интересом изучал традиционную музыку родных мест. В 1978 г. Ян Цин поступил в Шанхайскую консерваторию по классу скрипки; позднее перевелся на кафедру композиции, где обучался у профессоров Хэ Чжаньхао, Дэн Эрбо и Чжу Сяогу. После окончания консерватории (1983) он работал в Китайской (Центральной) консерватории музыки (Пекин) в качестве преподавателя классов композиции и оркестровки. В настоящее время Ян Цин является директором и профессором Музыкальной консерватории при Столичном педагогическом университете [3, с. 9–10].

Полученное профессиональное образование позволило Ян Цину глубоко постичь закономерности как национального традиционного искусства, так и западных методов композиции, соответствующих техник и приемов. В его творчестве характерные особенности традиционной китайской музыки (линеарность, монодическое изложение, опора на диатонику преимущественно бесполутоновых ладов фольклорного происхождения) успешно взаимодействуют с элементами музыкального мышления, присущего европейской академической культуре XX столетия. Наглядным примером этого синтезирующего взаимодействия является «Пустыня» – одно из широко известных сочинений Ян Цина [4, с. 3–9].

«Пустыня» – композиция, сочиненная для сольных концертных выступлений известного флейтиста Чжан Вэйляна и вдохновленная хунаньской народной песенностью. В родных краях Ян Цин не раз слышал песни рабочих, сопровождавшие их нелегкий труд. По воспоминаниям композитора, голоса поющих казались скорбными и печальными, навевая мысли о его собственном горьком опыте боли и разлуки. Тем самым предопределялся общий художественный замысел произведения [5, с. 15–20].

Чтобы создать необходимую эмоциональную атмосферу «Пустыни», Ян Цин использовал хунаньский вариант лада Юй[1]. Стремясь еще больше усилить мрачный характер звучания, композитор ввел еще один повышенный тон (*dis*) в указанный звукоряд: *a – c – dis – e – gis – a*. При этом малые и увеличенные секунды применяются в мелодическом изложении весьма активно, что придает общему звучанию напряженный диссонирующий характер. В структурном плане «Пустыня» тяготеет к сложной репризной трехчастности (ABA_1).

Тт. 1–8 – вступительное построение. В т. 1 бамбуковая флейта (далее – флейта) излагает нисходящий мотив, образуемый двукратным повторением звуков *b* и *g* в разных октавах. При

этом духовые и струнные, поддерживаемые гонгом, исполняют главную тему. Преобладание секундовых и квартовых интонаций способствует усилению диссонантности звучания. Наряду с этим, нисходящее движение мелодии в тт. 4–8 придает вступительному фрагменту меланхолический оттенок (Пример 1).

Тт. 9–45 – экспозиционная часть А, подразделяемая на четыре построения: тт. 9–19, 20–24, 25–36 и 37–45 (раздел с частой сменой ключей). Тт. 46–52 – это связующий раздел, в котором изначально солируют виолончель и контрабас, затем к ним присоединяются скрипка и альт.

Тт. 53–168 – серединная часть В, включающая в себя три раздела. Первый из них (тт. 53–113) объединяет несколько взаимосвязанных фрагментов: тт. 53–67, 68–83, 84–94 и 95–113. Развитие основной темы в партии флейты постепенно ускоряется, возрастают громкость и эмоциональная насыщенность звучания. Связующее построение (тт. 95–113) поручено группам деревянных и медных духовых инструментов. Их поочередные вступления сопровождаются формированием разнообразных акустических эффектов, придающих данному фрагменту особую красочность [6, с. 4–7].

Второй раздел серединной части (тт. 113–162) – сольная каденция, также объединяющая несколько построений. Тт. 113–119 – свободная речитация в замедленном темпе. Тт. 120–138, в полной мере демонстрирующие выразительные и технические возможности флейты, содержат основной мелодический материал произведения. Тт. 139–144 характеризуются возрастанием контрастности, приобретающей эмоционально напряженный характер. Благодаря этому развитие достигает здесь подлинного драматизма (Пример 2). Тт. 144–162 образуют переход к заключительному фрагменту серединной части (Allegro, тт. 163–173).

Завершающая часть – сокращенная динамизированная реприза (A_1), где трижды повторяется мелодическое построение с инициальным мотивом *c – b – g* (Пример 3). Благодаря этому, в структурном отношении образуются три сходных фрагмента (тт. 187–192, 192–197 и 197–199), а заканчивается реприза на тоне *c* лада Юй.

Оркестровка «Пустыни» характеризуется двумя особенностями: во-первых, уникальным тембром и стилем игры главного инструмента – бамбуковой флейты; во-вторых, подчеркнутой дифференциацией тембров различных групп инструментов при наложении исполняемых ими самостоятельных мелодических линий, что способствует возникновению разнообразных акустических эффектов. Партия флейты основывается на двух мелодических построениях, чередуемых и варьируемых в произведении (далее они именуются «тема 1» и «тема 2»). В тт. 25–36 эти построения контрапунктически сочетаются у различных групп инструментов. Первоначально (тт. 25–26) тема 2 излагается в партии гобоя; двумя тактами позднее вступает флейта, интонирующая тему 1. В т. 29 труба подхватывает тему 2, после чего (т. 31) гобоем и кларнетом в «стреттном» изложении проводится тема 1, и т. д. (Приложение 4).

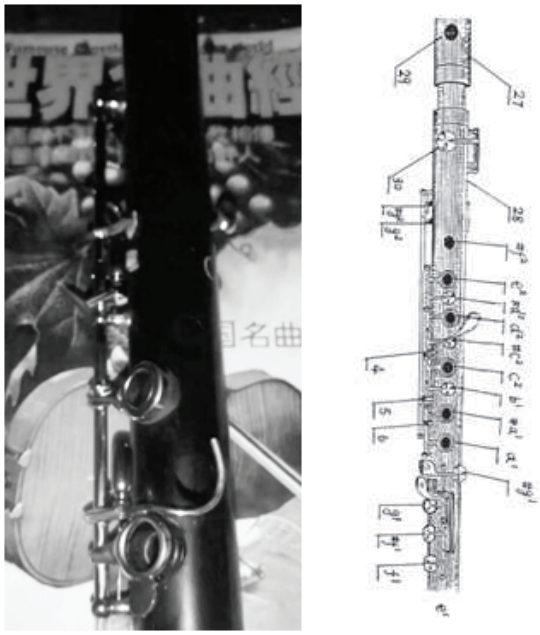
В данном разделе бамбуковая флейта излагает тему 1, которая параллельно с этим проводится в контрапунктическом сочетании с темой 2 у других инструментов. Возникающие звуковые наложения способствуют формированию «стереофонического» эффекта, не встречающегося в традиционной китайской флейтовой музыке, знаменуя тем самым подлинный «прорыв», достигнутый Ян Цином в указанной сфере.

Успех «Пустыни» и ее включение в образцовый Репертуар китайских современных композиторов предопределяются не только оригинальной концепцией, но и преобразованием традиционной техники игры на бамбуковой флейте. Приступая к работе над сочинением, Ян Цин досконально изучил технические принципы и тембровые особенности *банди* и *сяо* (национальной продольной флейты), что позволило ему предложить смелые новшества. Во-первых, композитор максимально расширил диапазон данного инструмента. Обычно диапазон бамбуковой флейты составляет не более двух с половиной октав, но в партитуре «Пустыни» он расширен до трех октав. Эта проблема была успешно решена благодаря тому, что Ян Цин впервые использовал технику передувания[2]. Во-вторых, самый важный момент – применение полутонов. Композитором использованы почти все полутона равномерной темперации, благодаря чему интонирование становится более естественным.

В течение многих лет исполнители на бамбуковой флейте стремились осваивать произведения с большим количеством полутонов, адаптируя для этого некоторые скрипичные произведения европейских композиторов (например, «Цыганские напевы» П. Сарасате). В отличие от европейской поперечной флейты, играть полутоновые последования на бамбуковой флейте очень сложно. Исполнители и мастера-изготовители музыкальных инструментов пытались преодолеть это затруднение, но потерпели неудачу. Например, Сунь Сяодун создал новую конструкцию бамбуковой флейты (Рис. 2). При этом, однако, изменился первоначальный характер интонирования, что не позволяло продемонстрировать многие характерные приемы игры на бамбуковой флейте. Кроме того,

одной из насущных проблем было отсутствие высокохудожественного концертно-педагогического репертуара. Успех «Пустыни» стимулировал желание флейтистов исполнять аналогичные произведения с большим количеством полутонов, а сопутствующие технические сложности благоприятствовали росту исполнительского мастерства. Интонирование на бамбуковой флейте становилось все более гибким и выразительным, что позволяло включать современные произведения в концертные программы, фактически наделяя древний инструмент новой жизненной силой и расширяя его творческий потенциал.

Рис. 2. Внешний вид и конструктивная схема новой бамбуковой флейты



В целом, основная композиционная идея «Пустыни» заключается в использовании бамбуковой флейты для имитации звуковых характеристик европейского духового инструмента. Исходя из этого, наиболее значимым аспектом изложения в данном произведении является активное применение полутонов. В дополнение к названной композиционной идее, «китаизация» звучания европейских инструментов и оркестров также была важным направлением в творчестве национальных композиторов. Например, некоторые из них стремились имитировать технику игры на традиционных китайских щипковых инструментах с помощью фортепиано. Сюй Цинлин указывает: «Китайские музыканты продемонстрировали свое богатое воображение и творческие силы в изучении ресурсов фортепианной звучности. Во многих сочинениях для фортепиано использованы красочные приемы, имитирующие, например, игру древком смычка (col legno) и glissando, которые воссоздают скользящее звучание *эрху* (традиционный струнный смычковый инструмент, нередко именуемый “китайской скрипкой”. – Х. Ш.), или щелкающее pizzicato. Образы традиционной китайской культуры, запечатленные в этих сочинениях, воплощены средствами европейской музыки» [7, с. 40–43].

«12 вопросов» и «Песня Феникса» – масштабные современные произведения для *банди* и *сона*, принадлежащие композитору Чжу Шижую и включенные в образцовый Репертуар современных китайских мастеров на протяжении 2007–2008 годов. Это наглядно свидетельствует, что художественный уровень названных произведений был высоко оценен музыкальной общественностью и оба сочинения явились важными вехами на пути эволюционного развития китайской академической композиторской школы.

Как видно из авторских программных заглавий, содержание этих двух сочинений тесно связано с традиционной китайской культурой. «12 вопросов» – это лирическая поэма, написанная Цюй Юанем в период Воюющих государств в Китае, классическое произведение китайской литературы. «Песня Феникса» – прославленный образец китайского фольклора. История возрождения сказочной птицы феникс издавна символизирует готовность пртивостоять трудностям, стремление к самосовершенствованию и несгибаемое упорство. Оба произведения тяготеют к синтезу традиционной китайской музыки и академического оркестрового письма, что способствует формированию своеобразно интерпретируемого традиционного колорита в диалоге с новейшей эпохой [8, с. 3–5].

Чжу Шижуй – профессор кафедры композиции Шанхайской консерватории музыки. В течение многих лет, помимо сочинения музыки, он занимается изучением современных композиторских техник и путей их адаптации к национальным особенностям музыкального мышления, исследует новые подходы к сочинению вокальных опусов на классические тексты китайской поэзии. Оригинальная концепция современного симфонизма, разработанная Чжу Шижуем, подразумевает особую роль «этнической тембрики» и приемов игры на традиционных инструментах. Эти факторы, по мнению композитора, должны пребывать в определенных логических соотношениях с формообразованием, ритмической пульсацией и мелодико-гармоническим развитием на протяжении конкретного сочинения, принадлежащего китайскому автору. Исходя из этого, полагает Чжу Шижуй, в произведениях для национальных инструментов и симфонического оркестра не должно существовать строгой дифференциации

между соответствующими типами интонирования, исполнительскими приемами, штрихами и т. д. Напротив, желательно добиваться ощутимого сближения указанных сфер, вплоть до создания единого звукового пространства.

К примеру, струнные смычковые инструменты всегда были важнейшей составной частью симфонического оркестра, их тембр является неким звуковым символом европейской академической музыкальной культуры. Приоритетная роль струнных сохраняется и в рассматриваемых опусах Чжу Шижуя, однако весьма оригинальное использование данной оркестровой группы способствует видоизменению ее темброво-фонической «ауры», которая приобретает несомненно «китайский» образный колорит. Так, контрабасы в «Песне Феникса» используются в очень высоком регистре (Пример 5), причем указанная подгруппа инструментов разделяется на несколько самостоятельных партий (divisi). Благодаря этому композитор достигает эффекта особой легкости, воздушности звучания оркестрового «фундамента». Заслуживают упоминания и характерные приемы игры, заимствуемые у традиционных китайских инструментов (глиссандирование, флажолеты, прихотливая орнаментация и др.).

В симфонических произведениях современных китайских авторов подобное орнаментальное «расцвечивание» мелодической линии и «глиссандирующее» интонирование, уподобляемое технике игры на традиционных национальных духовых инструментах, встречаются довольно часто. Аналогичные приемы используются в партиях струнной группы на протяжении тт. 61–74 «Песни Феникса» (Пример 6).

Черты «синтезирующего» подхода к взаимодействию академического и национального традиционного инструментария прослеживаются и в необычных толкованиях последнего. Так, ощутимые региональные отличия важнейших разновидностей бамбуковой флейты (используемых так называемыми северной и южной флейтовыми школами) фактически вуалируются Чжу Шижуем. В «12 вопросах» композитор использует шесть флейт различных размеров, сочетая в одном произведении нежное и спокойное звучание южной разновидности *цюйди* с довольно резким и пронзительным, характерным для северной *банди*. Аналогичным образом в «Песне Феникса» предусматривается использование пяти различных типов китайской зурны, обусловленное воссозданием таких образных сфер, как радость, борьба, созерцание и др. Автором целенаправленно соотносятся региональные исполнительские стили традиционного инструментария, что позволяет создать многоплановое и актуальное произведение. В этом заключается наиболее существенное расхождение «12 вопросов» и «Песни Феникса» с академической или фольклорной традициями. С точки зрения композиционного строения каждое из вышеназванных сочинений ориентируется на контрастно-составную (рапсодическую) форму, объединяющую некий ряд относительно самостоятельных и завершенных эпизодов (частей) в художественно целостную структуру [9, с. 8–10].

«Пустыня», «12 вопросов» и «Песня Феникса» – высокоталантливые произведения, убедительно и своеобразно преломляющие национальные традиции в новейшую эпоху. Этим предопределяется их неизменный успех не только у китайской аудитории, но и слушателей европейских стран. Разумеется, известности указанных сочинений благоприятствовали и замечательные интерпретации известных музыкантов – концертирующих солистов, осуществивших премьерные исполнения («Пустыня» – Пекин, 1992, Чжан Вэйлян; «12 вопросов» – Шанхай, 2006, Тан Цзюньцяо; «Песня Феникса» – Шанхай, 2007, Го Ячжи). Мастерство и энтузиазм выдающихся артистов покорили современную публику, наглядно продемонстрировав впечатляющие перспективы дальнейшего взаимодействия традиционного китайского инструментария и симфонических оркестров. В наши дни все больше национальных композиторов вовлекаются в этот процесс, что способствует появлению новых произведений, вызывающих большой интерес у молодых исполнителей.

Источником вдохновения для Ян Цина и Чжу Шижуя явились классическая китайская поэзия, народные сказки и песни. Опора на традиционную культуру – основополагающий принцип художественного мышления композиторов современного Китая. Исходя из этого принципа, в их творчестве осуществляется интенсивный диалог между Востоком и Западом, традиционализмом и новаторством, китайским национальным инструментальным искусством и европейской симфонической музыкой, что позволяет обогатить концертно-педагогический репертуар для традиционных духовых инструментов.

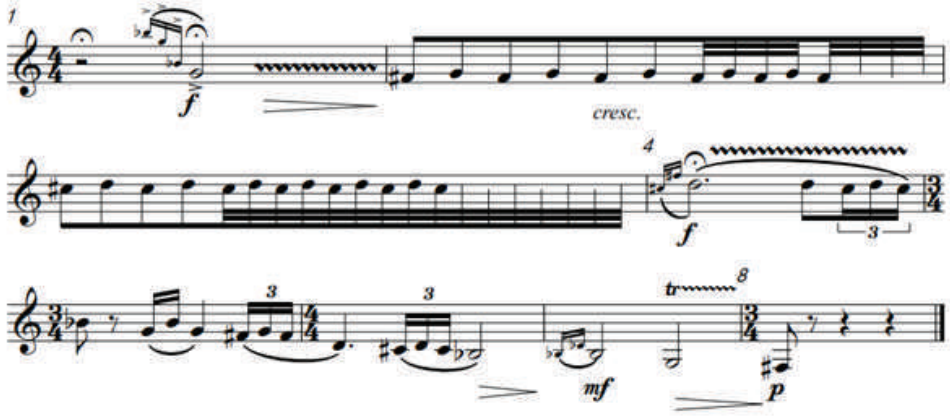
ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В провинции Хунань лад Юй характеризуется наличием тона gis (звукоряд *a – c – d – e – gis – a*). Традиционный вариант указанного лада: *a – c – d – e – g – a.*

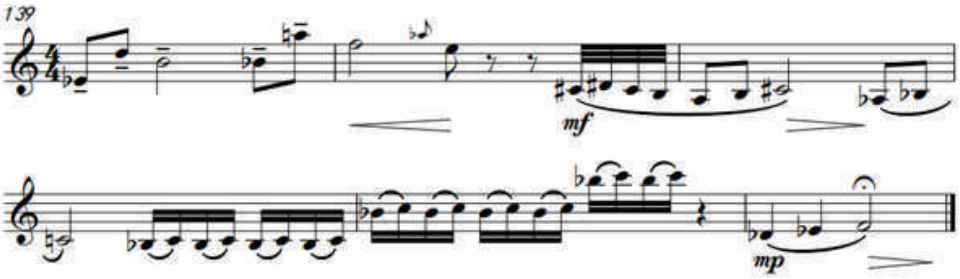
[2] Передувание – извлечение звуков натурального звукоряда на духовых музыкальных инструментах, достигаемое при помощи изменения амбушюра и скорости подачи воздушной струи.

ПРИЛОЖЕНИЕ

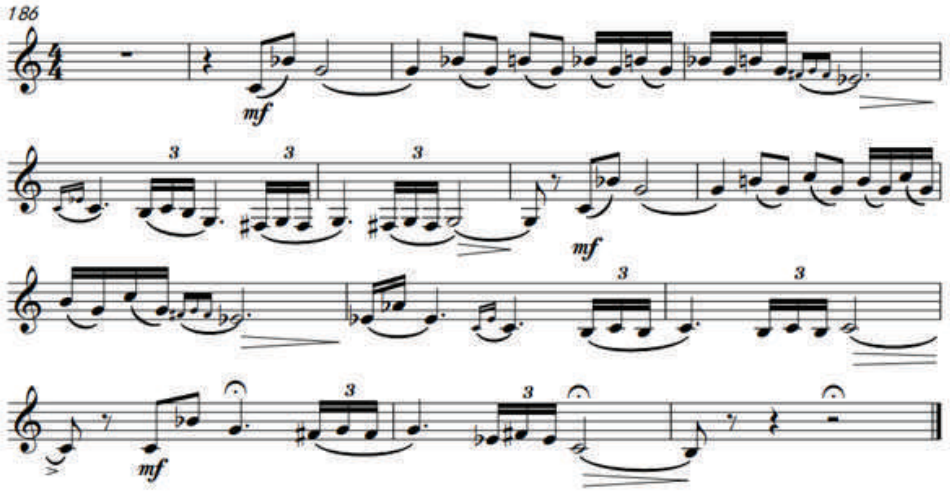
Пример №1.
Ян Цин. Пустыня. Вступление



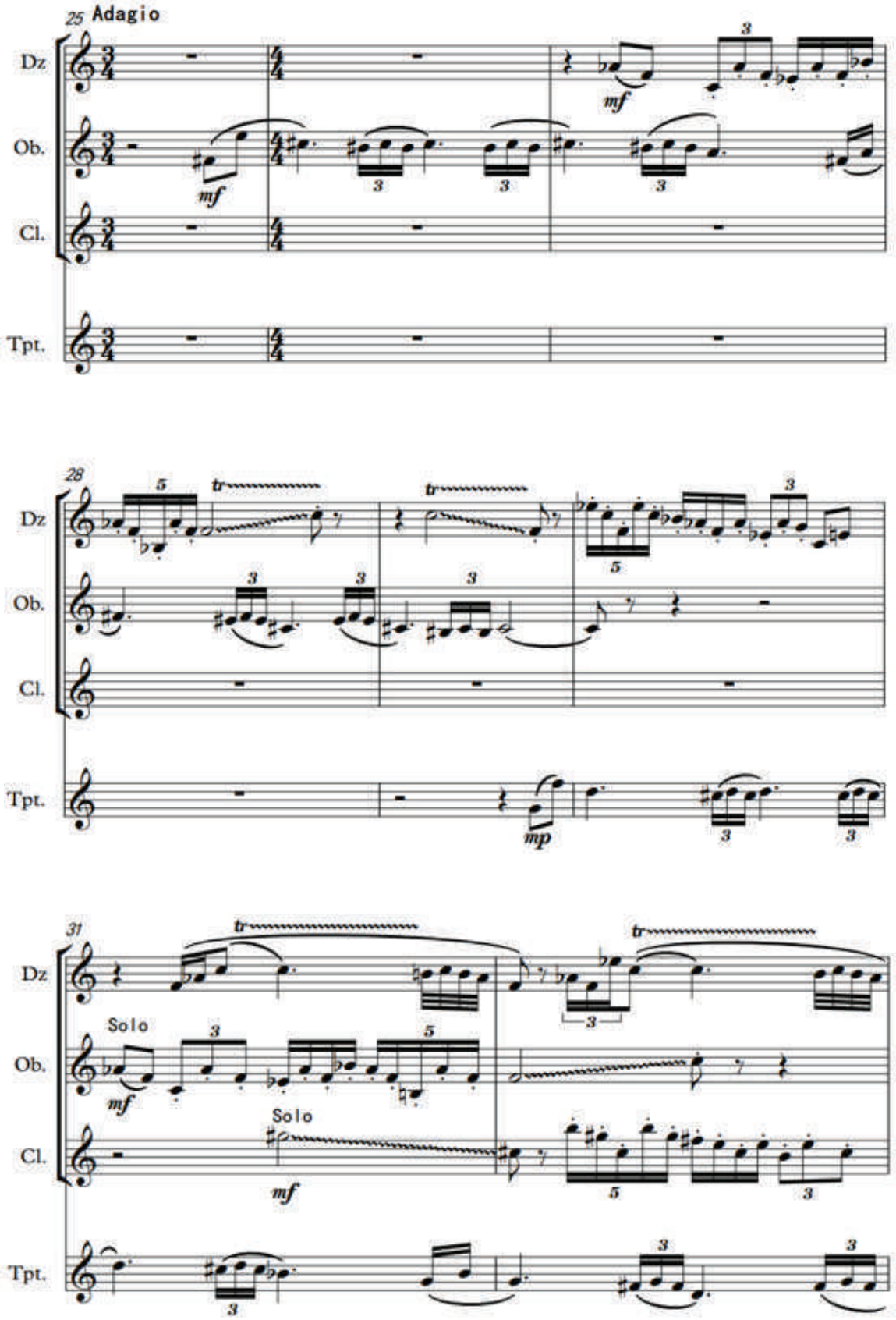
Пример №2.
Ян Цин. Пустыня. Каденция

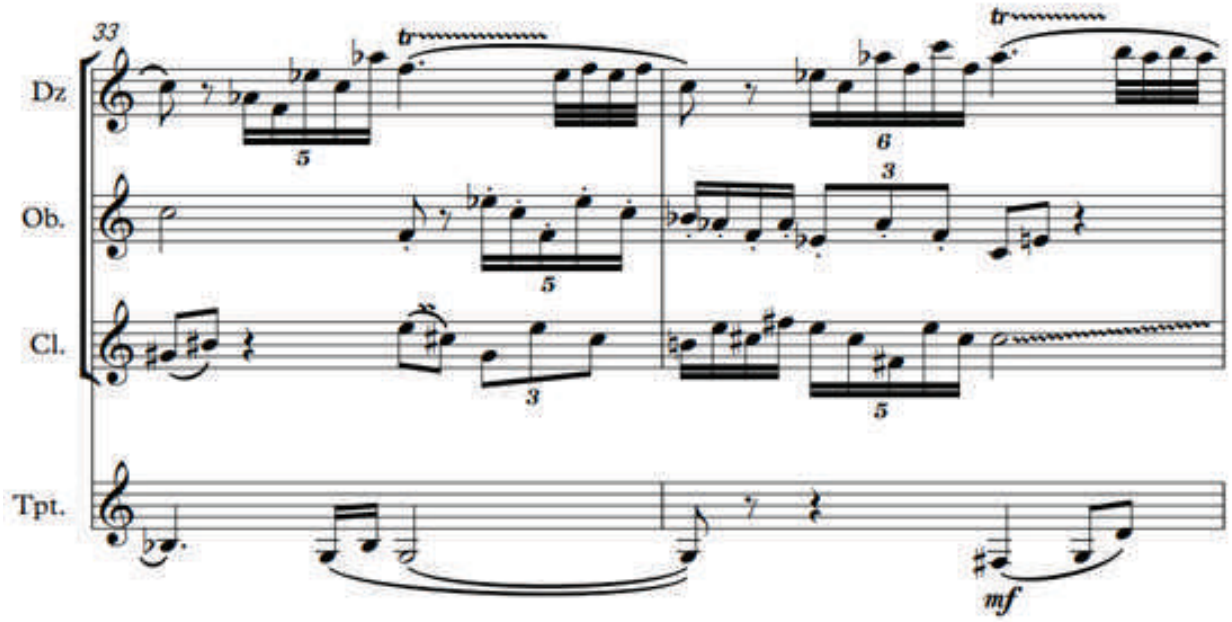


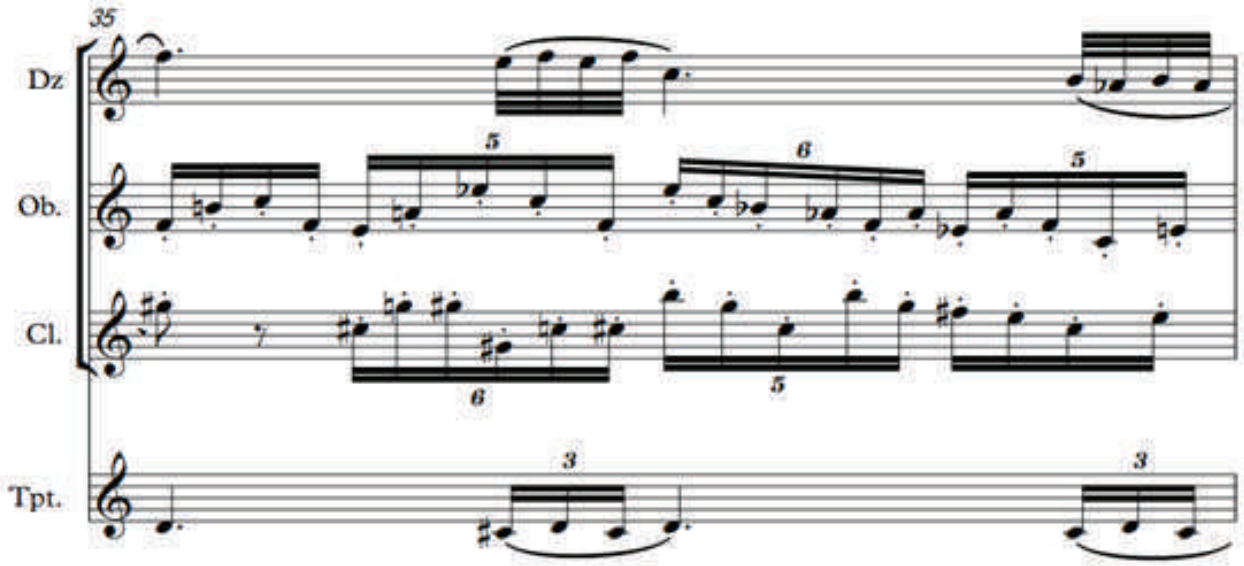
Пример №3.
Ян Цин. Пустыня. Реприза



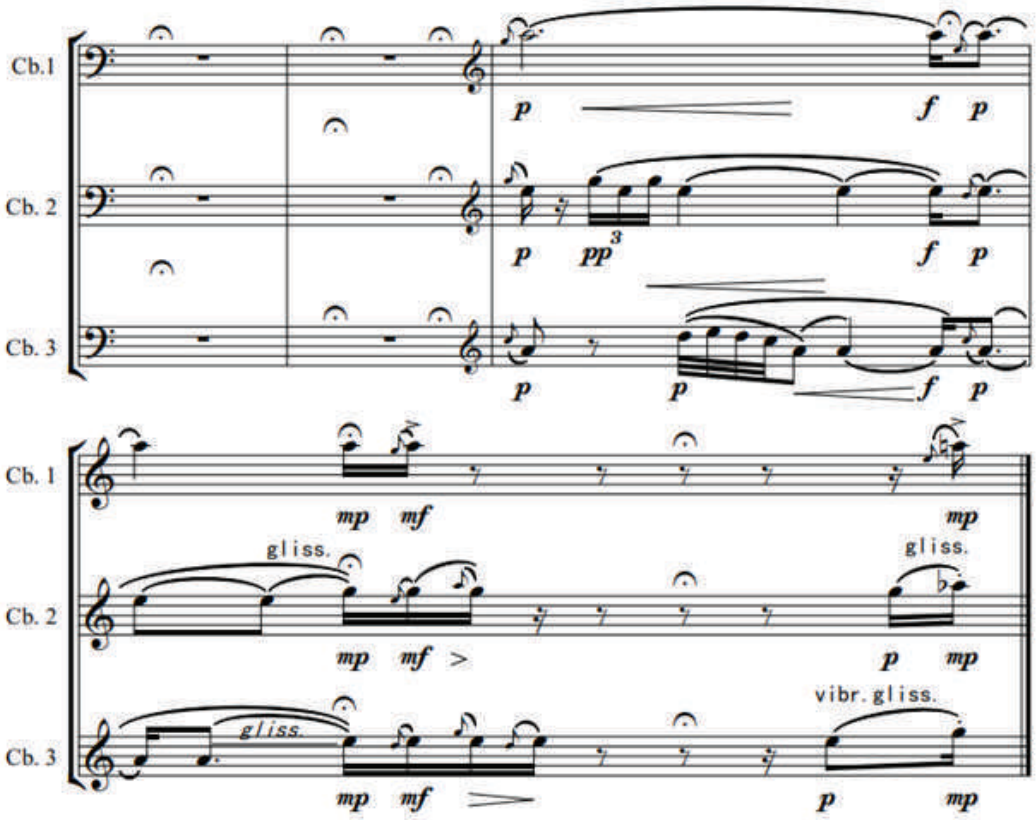
Пример №4.
Ян Цин. Пустыня. Часть 1



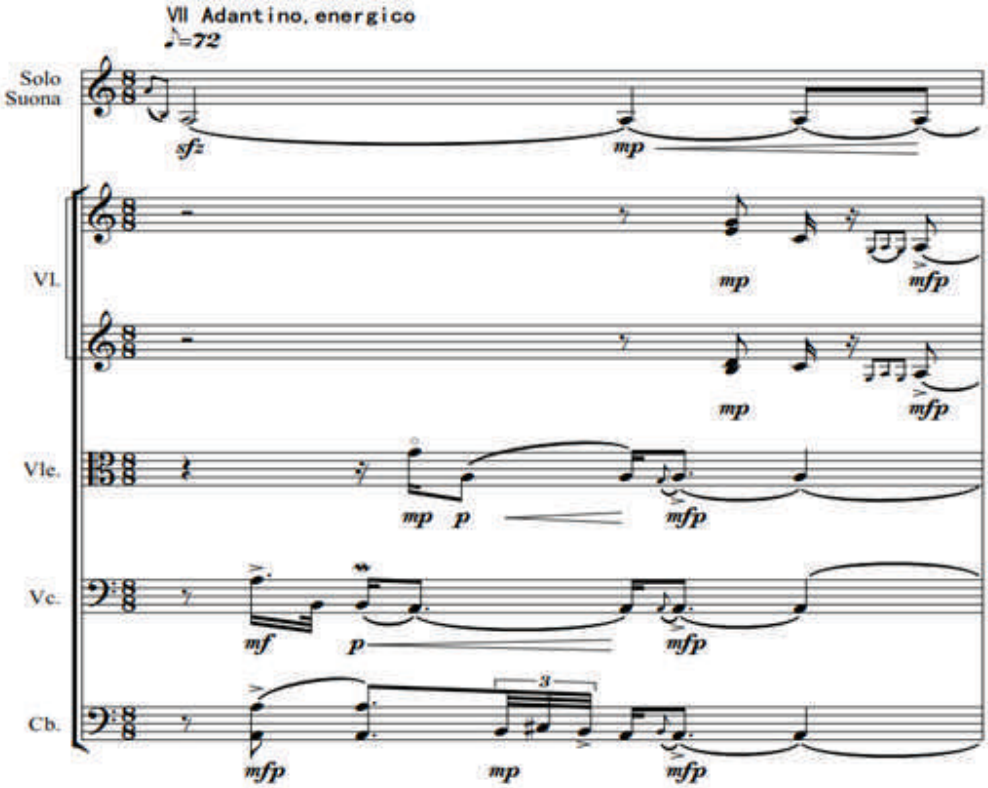

33
Dz
Ob.
Cl.
Tpt.
tr
tr
mf

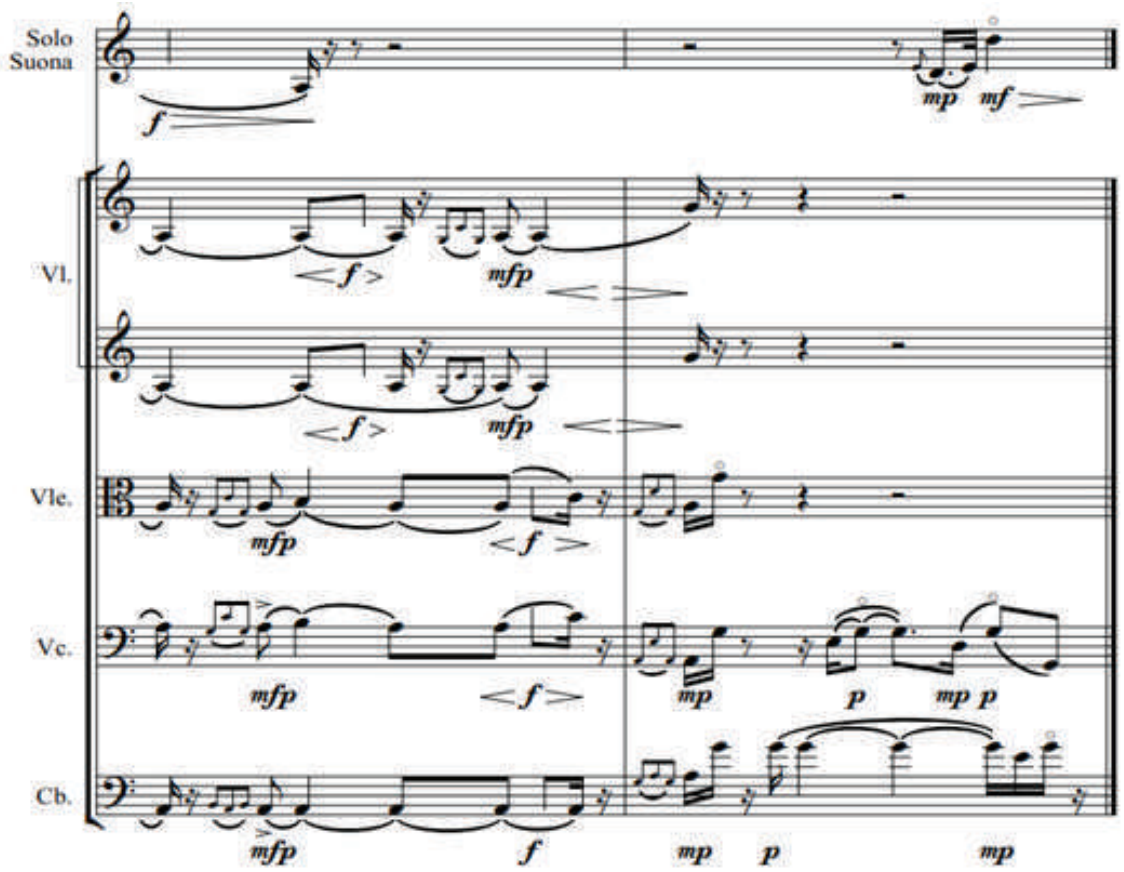

35
Dz
Ob.
Cl.
Tpt.

Пример №5.
Чжу Шижуй. Песня Феникса



Пример №6.
Чжу Шижуй. Песня Феникса





ЛИТЕРАТУРА

1. 唐俊乔. 略谈竹笛演奏[J]. 音乐时空, 2015(4): 3–4 / *Тан Цзюньцяо*. Краткое описание принципов игры на бамбуковой флейте // Музыкальное пространство. 2015. № 4. С. 3–4.
2. 于君, 程岩. 当代民族管弦乐的继承与发展[J]. 音乐生活(10): 45–46 / *Юй Цзюнь, Чэн Янь*. Традиции и развитие современной национальной оркестровой музыки // Музыкальная жизнь. 2003. № 10. С. 45–46.
3. 王安潮. 立言立功立德——作曲家杨青艺术成就的历史研究[J]. 音乐创作, 2015(5): 9–10 / *Ван Аньчао*. Историческое исследование художественных достижений композитора Ян Цина // Создание музыки. 2015. № 5. С. 9–10.
4. 胡玉林. 笛子协奏曲《苍》. 乐器, 2011(10): 3–9 / Ху Юйлинь. Концерт для флейты «Пустыня» *Ян Цина* // Музыкальные инструменты. 2011. № 10. С. 3–9.
5. 周密. 以《苍》为例探寻现代管乐作品中竹笛演奏技法的创新. 中央音乐学院, 2016: 15 20 / *Чжоу Ми*. Изучение новаторских приемов исполнения бамбуковой флейты в современных оркестровых произведениях (на примере «Пустыни» Ян Цина) // Журнал Центральной консерватории музыки (Пекин). 2016. С. 15–20.
6. 程长宁. 竹笛与交响乐队《苍》的音乐分析. 交响：西安音乐学院学报, 2014, 33(3): 4–7 / *Чэн Чаннин*. Музыкальный анализ «Пустыни» Ян Цина для бамбуковой флейты и симфонического оркестра // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. 2014. № 3. С. 4–7.
7. *Сюй Цинлин*. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // Кронос (Тюмень). 2020. № 9. С. 40–43.
8. 纪德纲. 从朱世瑞两部近作看其管弦乐创作的民族特点. 人民音乐, 2012(3): 3–5 / *Цзи Дэган*. Национальные особенности оркестровых композиций Чжу Шижуя (на примере двух последних произведений) // Народная музыка. 2012. № 3. С. 3–5.
9. 黄承箱. 朱世瑞《凤凰涅槃》的艺术特色及文化内涵. 中国音乐, 2011(4): 8–10 / *Хуан Чэнсян*. Художественные особенности и культурный подтекст композиции Чжу Шижуя «Песня Феникса» // Китайская музыка. 2011. № 4. С. 8–10.

REFERENCES

1. 唐俊乔. 略谈竹笛演奏[J]. 音乐时空, 2015(4): 3–4 / *Tang Junqiao*. A short story about the skills of playing the bamboo flute. In: Musical Space. 2015. No. 4. Pp. 3–4.
2. 于君, 程岩. 当代民族管弦乐的继承与发展[J]. 音乐生活(10): 45–46 / *Yu Jun, Cheng Yan*. Heritage and development of modern national orchestral music. In: Musical Life. 2003. No. 10. Pp. 45–46.
3. 王安潮. 立言立功立德——作曲家杨青艺术成就的历史研究[J]. 音乐创作, 2015(5): 9–10 / *Wang Anchao*. Historical study of the artistic achievements of the composer Yang Qing. In: Creation of music. 2015. No. 5. Pp. 9–10.
4. 胡玉林. 笛子协奏曲《苍》. 乐器, 2011(10): 3–9 / *Hu Yulin.* Concerto for flute "Wilderness" by Yang Qing. In: Musical instruments. 2011. No. 10. Pp. 3–9.
5. 周密. 以《苍》为例探寻现代管乐作品中竹笛演奏技法的创新. 中央音乐学院, 2016: 15–20 / *Zhou Mi.* Studying the innovation of the bamboo flute technique in modern wind music works (on the example of "Wilderness" by Yang Qing). In: Journal of the Central Conservatory of Music (Peking). 2016. Pp. 15–20.
6. 程长宁. 竹笛与交响乐队《苍》的音乐分析. 交响：西安音乐学院学报, 2014, 33(3): 4–7 / *Cheng Changning.* Musical Analysis of "Wilderness" by Yang Qing for the Bamboo Flute and Symphony Orchestra. In: Symphony: Journal of the Xi'an Conservatory of Music. 2014. No. 3. Pp. 4–7.
7. *Xu Qingling.* Imitatsiya zvuchaniya shchipkovykh narodnykh instrumentov v sochineniyakh sovremennykh kompozitorov [Imitation of the sound of plucked folk instruments in the works of modern Chinese composers]. In: Kronos (Tyumen). 2020. No. 9. Pp. 40–43.
8. 纪德纲. 从朱世瑞两部近作看其管弦乐创作的民族特点. 人民音乐, 2012(3): 3–5 / *Ji Degang*. National Features of Zhu Shizhui's Orchestral Compositions (on the Example of the Last Two Pieces). In: Folk Music. 2012. No. 3. Pp. 3–5.
9. 黄承箱. 朱世瑞《凤凰涅槃》的艺术特色及文化内涵. 中国音乐, 2011(4): 8–10 / *Huang Chengxiang.* Artistic features and cultural overtones of Zhu Shizhui's work «Song Of Phoenix». In: Chinese music. 2011. No. 4. Pp. 8–10.

Хуан Шуай
аспирант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
huangshuai@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9946-5849

Huang Shuai
Postgraduate Student at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
huangshuai@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9946-5849

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 78.071.2 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_122

В. А. ЛЕОНОВ, Н. К. КАРПОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Е. К. МРАВИНА: ДРАМАТИЧЕСКАЯ СУДЬБА (РОСТОВСКИЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ)

В статье дан обзор жизненного и творческого путь артистки Императорских театров Е. Мравиной (Мравинской), блиставшей на петербургской оперной сцене в конце XIX века. Приводятся сведения о семье, из которой, помимо Е. Мравиной, вышли великий дирижер Е. Мравинский и выдающийся советский дипломат А. Коллонтай. В качестве обобщающей характеристики приведены слова поэта Игоря Северянина, приходившегося троюродным братом Мравиной, о знаменитой сестре – «трагический соловей».

Освещены специфика работы в Императорских театрах, охрана труда артистов, показано фактическое разделение года на два сезона – театральный и гастрольный. Кратко обозреваются драматические перипетии, связанные с взаимоотношениями дирекции Императорских театров и Е. Мравиной. Рассмотрены причины раннего завершения певческой карьеры артистки, ее дальнейшая трагическая судьба (в личном и творческом аспектах).

Авторами статьи дана характеристика Ростова-на-Дону XIX столетия как заурядного уездного города, имевшего соответствующий культурный уровень (вплоть до середины 1870-х годов). Отмечена роль строительства железных дорог, связывавших Ростов с отечественными столицами и курортным центром Минеральные Воды, способствовавших оживлению гастрольной концертной деятельности в экономической столице Дона. Благодаря этому в Ростове побывали с концертами десятки артистов Императорских театров – представители музыкальной элиты России.

Е. Мравина гастролировала в Ростове пять раз (с 1890 по 1900 годы). В статье приведены отзывы местной прессы об исполнительском мастерстве артистки, содержатся сведения об организации концертов, о сценических площадках, на которых выступала певица, ее репертуаре и т. д.

Ключевые слова: Е. Мравина, академическое вокальное искусство, Императорские оперные театры России, гастрольная концертная практика в Ростове-на-Дону.

Для цитирования: Леонов В. А., Карпова Н. К. Е. К. Мравина: драматическая судьба (ростовские штрихи к портрету) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 122-128.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_122

V. LEONOV, N. KARPOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

E. MRAVINA: DRAMATIC FATE (ROSTOV FEATURES TO THE PORTRAIT)

The article highlights in the form of a digest the life and career of the artist of the Imperial Theaters E. Mravina (Mravinskaya), who shone on the St. Petersburg opera stage in the late 19th century. The performance was given to the family, from which not only Mravina, but also the great conductor E. Mravinsky, and the outstanding Soviet diplomat A. Kollontai came out. As summarized testimonial, the words of the poet Igor Severyanin, who was the second cousin of Mravina, are cited: he said about his sister – “the tragic nightingale”.

The specifics of work in the Imperial theaters, the safety of artists, the division of the year into two seasons – theatrical and touring, is revealed. The dramatic troubles of relations between the Imperial Theaters Directorate and E. Mravina are highlighted. The reasons for the termination of the singer’s professional career, her further dramatic fate in personal and creative terms is presented.

The characteristic of Rostov-on-Don of the 19th century is given, as an ordinary county town, which had an appropriate cultural level, up to the last quarter of the century. The role of the construction of the railway from Rostov to Russian capitals and spa centre Mineralnye Vody in the revival of touring practice in the economic capital of the Don is shown. As a result, dozens of artists from the Imperial Theaters, representatives of the musical elite of Russia, visited Rostov with concerts.

E. Mravina toured in Rostov five times (from 1890 to 1900). The article provides feedback from the local press on the performing skills of the artist, contains information about the organizer of the concerts, about the stages on which the soloist performed, her repertoire etc.

Keywords: E. Mravina, academic vocal art, Imperial Opera Theaters of Russia, touring concert practice in Rostov-on-Don.

For citation: Leonov V., Karpova N. E. Mravina: dramatic fate (Rostov features to the portrait) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 122-128.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_122

XIX столетие принято называть веком театральной культуры в России. Именно в это время на широкую сцену вышло и отечественное музыкально-театральное искусство. Ведущее положение в данной области искусства принадлежало Императорским театрам. Благодаря высокой оплате труда и добросовестной организации музыкально-сценического процесса, здесь удавалось сконцентрировать лучшие творческие силы России, а само звание «артист Императорских театров» свидетельствовало о принадлежности к художественной элите страны.

Евгения Константиновна Мравина (колоратурное сопрано) – выдающаяся русская певица, артистка Императорских театров, блиставшая на петербургской оперной сцене без малого полтора десятилетия, с огромным успехом гастролировавшая во многих городах России и за рубежом, высоко ценимая композиторами-современниками.

«Сегодня имя примадонны Мариинского театра Евгении Константиновны Мравиной… хорошо известно разве что исследователям истории российской оперной сцены. Ее печальная судьба была бы неизвестной, если бы не очерк Игоря Северянина “Трагический соловей”» [1]. На самом же деле библиография о творчестве Мравиной не столь скудна. Огромный массив материалов сосредоточен в периодических изданиях XIX – начала XX века (и российских, и зарубежных), где публиковались многочисленные рецензии и отзывы о концертах и оперных спектаклях с участием артистки. Более того, обширные сведения о творческом пути выдающейся певицы были собраны и представлены в книге А. Григорьевой [2]. Здесь содержатся оценки исполнительского мастерства артистки, репертуарные списки Мравиной, важнейшие факты ее биографии и т. д. «Преобладание творческих материалов над биографическими привело к тому, что основная часть книги посвящена исполнительскому мастерству Мравиной, и так как записей голоса певицы не было, дается много рецензий, чтобы предоставить слово ее слушателям» [2, с. 6].

Разнообразные фактические данные приводятся и в «Большой биографической энциклопедии» [3]. При этом, однако, выступления Мравиной в Ростове-на-Дону не получили отражения в литературе. Кроме того, в комментариях к биографии певицы, содержащихся в различных источниках, обнаруживаются некоторые «вольности» и ошибки. Поэтому ниже приводится краткая биография Мравиной без подобных слухов, домыслов и фантазий, с опорой на документальные и мемуарные свидетельства, не противоречащие друг другу и социальным реалиям ее времени.

«Когда я думаю о Мравиной, мне невольно вспоминаются слова, сказанные мне о ней св[етлейшей] кн[ягиней] Ольгой Федоровной Имеретинской, вдовой варшавского ген[ерал]-губерн[атора] кн[язя] Александра Константиновича, на балконе ее дачи в Гатчине, где мы с мамой проводили лето 1907 года.

– Трагический соловей, – сказала о ней княгиня» [4]. Эти слова приводит блистательный поэт Серебряного века Игорь Северянин, троюродный брат Мравиной. Они относятся к последнему десятилетию жизни певицы. А предшествующие годы можно было бы назвать периодом ее творческого успеха и личного счастья.

Евгения Константиновна Мравинская (такова настоящая фамилия будущей артистки) родилась в Петербурге 4 (16) февраля 1864 года в семье генерал-майора инженерной службы К. И. Мравинского. У него было трое детей – сын Александр (будущий отец великого дирижера Е. Мравинского) и две дочери.

Спустя несколько лет после рождения Евгении семья распалась, и мать семейства повторно вышла замуж. В этом браке родилась Александра Домонтович, впоследствии –

выдающийся советский дипломат Александра Михайловна Коллонтай.

Обучаясь в Екатерининской гимназии, Е. Мравинская активно участвовала в концертах ученического хора (как правило, в роли солистки). Неизменным успехом сопровождались ее выступления на благотворительных вечерах и любительских спектаклях во время пребывания в Болгарии (1878–1879), куда был направлен ее отчим М. А. Домонтович, назначенный управляющим делами русского наместника в этой стране.

По возвращении в Петербург на замечательные голосовые данные юной Евгении обратила внимание Ю. Абаза, одаренная певица-любительница, жена тогдашнего министра финансов А. Абазы. Она познакомила молодое дарование с известным оперным певцом и педагогом И. Прянишниковым, который согласился давать уроки пения Е. Мравинской. Занятия с этим педагогом продолжались в течение 1883–1886 годов.

Первое выступление Е. Мравиной (такой сценический псевдоним выбрала себе Евгения) на профессиональной сцене состоялось 7 января 1886 года в Петербургском Большом театре[1]. Певица дебютировала в опере Дж. Верди «Риголетто» (партия Джильды). Это выступление (в ансамбле с И. Прянишниковым) вызвало восторженные отклики, как представляется, не только благодаря замечательному пению, но и прекрасной внешности начинающей артистки.

А 4 февраля 1886 года Мравина дебютировала повторно – в опере Ш. Гуно «Фауст» (партия Маргариты). Она пела столь блистательно и была так хороша собой, что присутствовавший на спектакле император Александр III пригласил певицу в ложу и предложил стать солисткой Петербургской Императорской оперы. Дирекция заключила контракт с молодой певицей, и 20 августа 1886 года 22-летняя Мравина стала артисткой Императорских театров.

Предваряя первый сезон работы на столичной сцене, И. Прянишников рекомендовал Е. Мравиной попробовать свои силы в Италии. Туда она и отправилась в сопровождении педагога и своей семьи.

«Дебют Мравинской состоялся 7 августа 1886 года в маленьком итальянском городке Витторио близ Венеции. Певица исполнила партию Джильды в опере Верди “Риголетто” и уже наутро проснулась местной знаменитостью. Девушку везде узнавали и кричали вслед “la prima donna”» [1]. Выступлениям сопутствовал полный успех: в течение 13 дней состоялось 9 спектаклей. Отзывы были великолепными.

В 1887 году Мравина вышла замуж за гвардейского ротмистра Людвига Корибут-Дашкевича[2]. На протяжении ближайшего десятилетия она много гастролировала по миру, вызывая самые восторженные отклики. В Лондоне Мравину удостоили звания «Солистка театра Ковент-Гарден», в Берлине предлагали выгодные ангажементы.

Довольно скоро в отношениях певицы с дирекцией Императорских театров возникло ощутимое напряжение[3]. В сезоне 1891/1892 года артистка неоднократно простужалась, и эти недомогания переросли в хронический бронхит. На период болезни Мравиной было решено заключить контракт с малоизвестной французской вокалисткой, установив ей оплату 1000 рублей за каждый спектакль (как иностранке), что вдвое, а для некоторых оперных партий – втрое превышало оклад нашей соотечественницы. В то же время повысить жалованье Мравиной до сопоставимого уровня дирекция отказалась. Артистка даже подумывала об уходе из Мариинского театра. Однако волна негодования, поднявшаяся в столичной прессе, и многочисленные протесты музыкальной общественности (включая главного дирижера театра Э. Направника и Л. Шестакову, сестру М. Глинки) способствовали вынужденному примирению сторон и продлению договора.

В мае 1895 года, когда истекал срок очередного трехлетнего контракта, дирекция Императорских театров возобновила свои попытки «изгнать» Мравину с Мариинской сцены. Причиной обострения отношений, возможно, послужило то обстоятельство, что артистка требовала прибавки к жалованию и допускала нарушения официального регламента[4]. В свою очередь, ценители и поклонники таланта Мравиной по-прежнему выступали в ее защиту. Оперативное вмешательство Э. Направника позволило вновь разрешить ситуацию, и контракт был заключен, но сроком лишь на два года.

В 1897 году директор Императорских театров И. Всеволожский опять выказал нежелание продлевать договор с Мравиной, ссылаясь на дефекты ее вокальной техники. Лишь вмешательство императрицы Марии Федоровны способствовало заключению очередного трехлетнего контракта.

«В мае 1900 года кончался этот срок, и дирекция театра категорически отказалась его продолжить, мотивируя тем, что Мравина теряет голос» [2, с. 81][5]. Видимо, данное утверждение было не лишено оснований, поскольку знаменитая артистка в дальнейшем не пела в оперных труппах на протяжении хотя бы одного сезона.

Позиция, занятая И. Всеволожским, лишала Мравину весьма высокого и стабильного жалованья артистки Императорских театров. А для получения пенсии бывший солист указанных театров должен был отработать в них как минимум 15 лет. Мравина служила в Мариинском

театре несколько меньше (14,5 лет) и не имела формального права на пенсию. Впрочем, официальное прошение, адресованное императрице, позволило достичь компромисса. Мравину уволили по болезни с назначением неполной пенсии (1140 рублей в год), что гарантировало певице безбедное существование.

Уйдя из театра, Мравина активизировала свою концертную деятельность. Уже осенью 1900 года она совершила большое турне по 16 городам России – от Вильно и Смоленска до Симферополя и Севастополя. В этом длинном списке значился и Ростов-на-Дону, который на протяжении большей части XIX века, несмотря на интенсивное развитие промышленного производства и торговли, был в культурном отношении весьма заурядным городом. Как известно, театральное искусство стало развиваться здесь намного позже, чем в Таганроге или Новочеркасске, да и концертирующие гастролеры не особенно жаловали ростовскую аудиторию.

Лишь после открытия железнодорожного сообщения между Ростовом и столичными городами положение заметно изменилось к лучшему. Особенно заметный сдвиг в гастрольной деятельности произошел благодаря открытию в 1875 году вновь построенной ветки, связавшей Ростов с Минеральными Водами. Курорты Северного Кавказа издавна были популярны в России, однако десятилетиями нелегкий путь «на воды» приходилось преодолевать в экипажах, следующих через станицу Егорлыкскую и Ставрополь. Теперь желающим предоставлялась возможность следовать к месту лечения в сравнительно комфортных условиях. Поначалу годовой пассажирооборот был достаточно скромным (из-за высокой стоимости билетов), однако со временем этот маршрут оказался востребованным у зажиточных слоев населения. Разумеется, курортной публике (особенно жителям столичных городов) требовалась определенная культурная программа. Поэтому в Минеральные Воды, следом за отдыхающими, отправлялись и концертирующие музыканты (певцы, инструменталисты, а в дальнейшем и целые оркестры). Их путь теперь пролегал через Ростов, где регулярно гастролировали ведущие солисты Императорских театров[6]: басы Б. Амирджан, В. Майборода, баритон А. Броджи, тенора М. Васильев, А. Давыдов, меццо-сопрано Т. Гинкулова, М. Каменская и другие представители вокальной элиты России[7].

Следует отметить, впрочем, что всех гастролеров «...затмили ярчайшие звезды вокального искусства, артисты Императорских театров Н. Фигнер и М. Фигнер-Мей. Супружеская пара была еще молода: Николаю (тенор) исполнилось 30 лет, а Медее (драматическое сопрано) – 26. Их приезд в 1888 году стал непревзойденным рекордом по показателям популярности в XIX веке: вместо восьми номеров программы… публика упросила артистов спеть 18 произведений! Сбор Асмоловского театра за концерт равнялся 2000 рублей, что было рекордной суммой для коммерческих концертов в Ростове XIX века. В программу выступления, состоявшегося в начале мая, были включены сцены из опер, которые исполнялись в сопровождении фортепиано <…>. Но “на бис” артисты пели и камерные произведения» [6, с. 135–136].

А через два года жители Ростова впервые услышали Мравину, которая выступала вместе с другими артистами Императорских театров, о чем сообщила местная пресса [7]. 12 марта 1890 года в Асмоловском театре прошел концерт, который стал одним из лучших в сезоне. Его участниками стали Е. Мравина, М. Долина и М. Корякин. Свежие, молодые голоса певцов пришлись весьма по нраву ростовской публике. В это время Мравина уже принадлежала к числу ведущих солистов Петербургской русской оперы. Достаточно сказать, что дирекция Императорских театров заключила с ней договор, по которому артистка получала третье по размеру жалование в Мариинском театре. По данному показателю Мравина уступала лишь Н. Фигнеру и М. Мей.

Об исполнительском авторитете молодых певцов свидетельствует тот факт, что для их выступления был предоставлен лучший зал города – Асмоловский театр[8]. Примечательна оценка исполнительского искусства Мравиной, приведенная в одной из ростовских газет в 1896 году, после одного из концертов: «В материальном отношении успех был полнейший. Г-жа Мравина обладает прекрасной колоратурой. Она легко выделывает всевозможные пассажи и трели. На bis артистка, между прочим, исполнила изящный вальс из оперы “Ромео и Джульетта” (Ш. Гуно. – В. Л., Н. К.) и с особенным искусством – “Соловья” Алябьева. Исполнила она и мелодичные вещи, из которых ей наиболее удался романс Балакирева “Жаворонок”, спетый в 1-м отделении на bis» [9].

Мравина гастролировала в Ростове пять раз (в 1890, 1896, 1897, 1899, 1900 годы). Ее пение неизменно вызывало восторг у публики. Репертуар артистки состоял, главным образом, из оперных сцен и арий.

Последнее выступление Мравиной в Ростове (1900 год) проходило скромнее, о чем свидетельствует хотя бы анонс предстоящего концерта: «Сегодня, 21 ноября, состоится большой концерт артистки Императорских театров Е. К. Мравиной и артиста русской оперы

Н. А. Большакова (тенор). Второе отделение – сцена из последнего акта оперы "Травиата"» [10]. К этому времени артистка уже не была солисткой Императорской оперы; данное упоминание явно преследовало рекламные цели. Показательно, что выступление Мравиной состоялось не в одном из престижных залов Ростова (Асмоловский театр, Коммерческий клуб, Клуб приказчиков), а в более скромном собрании интеллигенции, которое называлось «Ростовский-на-Дону Клуб». Видимо, сведения об увольнении певицы из Мариинского театра достигли и Ростова.

В 1901 и 1903 годах Мравина с успехом пела в спектаклях оперного театра Харьковского Коммерческого клуба. В начале 1902 года артистка предприняла гастрольную поездку по Сибири. В Иркутске Мравина заболела оспой, но врачи смогли спасти лицо певицы от уродства.

По возвращении из Сибири Мравина узнала, что муж ее подал на развод. Какова была причина развода, который оказался полной неожиданностью даже для родни, неизвестно.

Осенью 1903 года Мравина поселилась в Ялте. Здесь певица неоднократно выступала с благотворительными концертами. Кроме того, она выезжала на гастроли в Константинополь и Вену. В марте 1906 года состоялся концерт Мравиной в Петербурге, оказавшийся прощальным.

Почему же артистка избрала местом жительства Ялту, а не родной Петербург? У Мравиной был обнаружен туберкулез желудка[9], и врачи рекомендовали ей климат Крыма.

Угасание певицы длилось одиннадцать лет. В 1914 году ее не стало. Несмотря на сравнительно короткую творческую жизнь в Императорской опере, искусство Мравиной оставило значительный след в истории вокала. Артистка в течение двух десятилетий была ведущим колоратурным сопрано России, эталоном, на который равнялись молодые певицы, спела десятки оперных партий, исполняла обширный камерный репертуар. О Мравиной высоко отзывались композиторы – ее современники: П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Рубинштейн, Ц. Кюи, А. Аренский и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здание Большого театра в Петербурге начали возводить еще в 1775 году; последний оперный спектакль состоялся здесь в 1886-м. Тогда же это строение было передано Императорскому русскому музыкальному обществу и, после некоторой перестройки, вошло составной частью в новое здание Петербургской консерватории.

[2] Женитьба гвардейских офицеров была обставлена рядом условий. Для получения разрешения от командования на брак жениху следовало иметь определенный уровень материального благосостояния. Поэтому офицеры подчас долго ходили в холостяках, накапливая средства, чтобы соответствовать данному критерию. Высокие требования предъявлялись и к социальному статусу будущих жен. Так, к числу нежелательных невест принадлежали артистки, невзирая на их происхождение [5]. И хотя Мравина являлась дворянкой, Корибут-Дашкевичу пришлось перейти из гвардии в обычные войска. Видимо, его любовь была сильнее карьерных соображений.

[3] По-видимому, началом затяжного конфликта явилось опрометчивое решение дирекции «скорректировать» первоначальное распределение ролей на премьеру оперы «Пиковая дама» П. Чайковского (1890), объявленное с учетом пожеланий композитора: «...в сентябре 1890 года директор Императорских театров И. А. Всеволожский, не спросив композитора, отнял у Мравиной роль Лизы и поручил ей Прилепу» [2, с. 46]. Певица, самым серьезным образом готовившаяся к премьере, была оскорблена и вообще отказалась участвовать в данном спектакле.

[4] Следует отметить, что артисты Императорских театров были обязаны сохранять хорошую исполнительскую форму, чему способствовала, не в последнюю очередь, тщательная охрана их труда. Выступления артистов в других театрах на протяжении сезона воспрещались. Дирекция Императорских театров строго наказывала тех солистов, которые осмелились нарушить это неукоснительное правило. Так, «в начале марта 1893 года Мравина пела в итальянской опере театра Ф. Корша в Москве, выступив там пять раз… вместе с королем теноров А. Мазини. <…> Управляющий московской конторой Императорских театров написал рапорт в Дирекцию... об участии Мравиной в этих спектаклях <…>» [2, с. 63], и певица была оштрафована на 1000 рублей за самовольные выступления.

[5] Существует и другое мнение: «В 1900 году руководство театра отказалось продлевать контракт со своей примой. Мравина стала жертвой коварных интриг другой примадонны театра – Медеи Фигнер» [1]. Однако певицы не могли реально конкурировать между собой, в силу различных типов голосов (лирико-колоратурное и драматическое сопрано). Немногочисленные выступления М. Фигнер в «коронных» ролях Е. Мравиной (назовем, к примеру, партию Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно) видимого успеха не имели (см.: [2, с. 57]).

[6] Основная часть гастрольных поездок, осуществляемых артистами Императорских театров, приходилась на трехмесячный период по завершении театрального сезона. Последний, как правило, начинался в сентябре и заканчивался в мае.
[7] Своеобразный гастрольный «рекорд» в 1880-е годы принадлежал вышеназванному И. Прянишникову. Известный баритон выступал в Ростове ежегодно на протяжении пяти лет, представляя различные оперные труппы. Так, будучи артистом Императорской Петербургской русской оперы, он дал первый гастрольный концерт в Ростове в 1886 году. Солист Тифлисской оперы И. Прянишников приезжал на Дон в 1887–1889 годах. В 1890 году певец фигурировал в двух амплуа – артиста и антрепренера Киевского оперного товарищества, гастролировавшего в Ростове.
[8] Все концерты Мравиной в Ростове организовывал Л. Адлер (впоследствии его наследники) – пианист, импресарио, владелец мастерской по выпуску пианино и роялей, а также музыкального магазина на Большой Садовой улице. В объявлениях о концертах для желающих заказать билеты сообщался и номер телефона – 236 [8].
[9] Кроме того, биографами Е. Мравиной упоминается тяжелая форма ревматизма, а в последние месяцы жизни певица болела тифом [2, с. 131].

ЛИТЕРАТУРА

1. Трагический соловей Евгения Мравина. URL: https://crimeahistor.livejournal.com/14322.html (дата обращения: 15.04.2022).
2. *Григорьева А. П.* Е. К. Мравина: Материалы к биографии. М.: Сов. композитор, 1970. 144 с.
3. Мравина, Евгения Константиновна // Большая биографическая энциклопедия. 2009. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86319 (дата обращения: 15.04.2022).
4. *Северянин И.* Трагический соловей. URL: http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya/tragicheskij-solovej.htm (дата обращения: 15.04.2022).
5. Особенности женитьбы в царской армии. URL: https://www.liveinternet.ru/users/3738773/post357657429 (дата обращения: 15.04.2022).
6. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Ростов и Новочеркасск XIX века: Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.
7. Концерт Мравиной, Долиной и Корякина // Донская пчела. 1890. № 21. С. 4.
8. Объявление // Приазовский край. 1896. № 59. С. 4.
9. Театр и музыка // Приазовский край. 1896. № 61. С. 4.
10. Ростовский н/Д. клуб // Приазовский край. 1900. № 309. С. 4.

REFERENCES

1. Tragicheskiy solovey Evgeniya Mravina [The tragic nightingale Eugenia Mravina]. URL: https://crimeahistor.livejournal.com/14322.html (date of application: 15.04.2022).
2. *Grigor'eva A.* E. K. Mravina: Materialy k biografii [E. Mravina: Materials for the biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970. 144 p.
3. Mravina, Evgeniya Konstantinovna [Eugenia Mravina]. In: Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya. 2009 [The Great Biographic Encyclopedia. 2009]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86319 (date of application: 15.04.2022).
4. *Severyanin I.* Tragicheskiy solovey [The Tragic Nightingale]. URL: http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya/tragicheskij-solovej.htm (date of application: 15.04.2022).
5. Osobennosti zhenit'by v tsarskoy armii [Features of marriage in the tsarist army]. URL: https://www.liveinternet.ru/users/3738773/post357657429 (date of application: 15.04.2022).
6. *Leonov V., Palkina I.* Rostov i Novocherkassk XIX veka: Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva [Rostov and Novocherkassk in the 19th century: The chronicle of musical performances]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1999. 168 p.
7. Kontsert Mravinoy, Dolinoy i Koryakina [Concert of Mravina, Dolina and Koryakin]. In: Donskaya pchela [The Don Bee]. 1890. No. 21. P. 4.
8. Ob`yavlenie [Announcement]. In: Priazovskiy kray [The Azov Region]. 1896. No. 59. P. 4.
9. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Priazovskiy kray [The Azov Region]. 1896. No. 61. P. 4.
10. Rostovskiy n/D. Klub [Rostov-on-Don Club]. In: Priazovskiy kray [The Azov Region]. 1900. No. 309. P. 4.

Леонов Василий Анатольевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasily A. Leonov
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Карпова Наталия Константиновна
доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
karpova_nk@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7834-2567

Nataliya K. Karpova
Dr. Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
karpova_nk@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7834-2567

УДК 7.071.2 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_129

Е. Ю. ШАРМА
Институт современного искусства

УЧЕНИКИ Ф. ЛАМПЕРТИ В РОССИИ: ГОРТЕНЗИЯ СЮННЕРБЕРГ

Статья посвящена научному осмыслению творческого и педагогического наследия солистки Императорских театров Гортензии Альбертовны Сюннерберг-Соловьевой (1856–1920), которая принадлежала к плеяде выдающихся учеников маэстро Франческо Ламперти, работавших в России. В отличие от целого ряда знаменитых отечественных учителей пения, непосредственно соприкоснувшихся со школой прославленного итальянца, имя Г. А. Сюннерберг лишь эпизодически упоминается в немногочисленных мемуарных публикациях и справочных изданиях, оставаясь известным очень узкому кругу исследователей. Между тем певица приобрела поистине мировую известность, современники отзывались о ней преимущественно в восторженных тонах, причисляя к лучшим меццо-сопрано того времени. Это представляется очень важным, поскольку творчество и педагогическое наследие Г. А. Сюннерберг опирались на «живую» традицию итальянской школы пения, репрезентируемую воспитанниками Ф. Ламперти.

Обращение к историческим материалам рубежа XIX–XX веков показывает, что певица владела обширным репертуаром, большинство отзывов о ее выступлениях носило весьма положительный характер, причем в этих отзывах, как правило, подчеркивалось высокое вокально-техническое мастерство Г. А. Сюннерберг, которое ни у кого не вызывало сомнений. Обратившись к педагогической деятельности, артистка изложила свои взгляды на постановку голоса в печатном труде под названием «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» (1912), который высоко оценивался специалистами. Таким образом, изучение данного методического руководства позволяет не только сформировать более достоверное представление об отечественном вокальном искусстве последней четверти XIX – начала XX столетий, но и снабдить ценной профессиональной информацией нынешних преподавателей академического пения.

Ключевые слова: Г. А. Сюннерберг, Ф. Ламперти, С. М. Сонки, С. Фенци, европейский оперный театр последней четверти XIX века, итальянская школа пения, отечественная вокальная педагогика.

Для цитирования: Шарма Е. Ю. Ученики Ф. Ламперти в России: Гортензия Сюннерберг // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 129-137.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_129

E. SHARMA
Institute of Contemporary Art

F. LAMPERTI'S LEARNERS IN RUSSIA: HORTENSIA SYUNNERBERG

The article is devoted to research comprehension of the creative and pedagogical heritage of Hortensia Syunnerberg-Solovieva (1856–1920), which belonged to the galaxy of students of the famous maestro Francesco Lamperti, who worked in Russia.

However, unlike the no less famous figures of Russian singing teachers who came into direct contact to one degree or another with the school of the famous Italian man, her name is only occasionally appears in some sources and separate reference publications, therefore it is known to a very narrow circle of researchers. Meanwhile, the singer was truly world famous, and contemporaries were spoken of her mostly in an enthusiastic manner and listed her among the best mezzo-sopranos of that time. This is all the more important, since the work and pedagogical heritage of Hortensia Syunnerberg carries the "living" tradition of the Italian school of singing of the famous maestro.

Exploration of the materials of the 19th–20th centuries showed that the singer owned an extensive repertoire, most of the reviews about her performances were very positive, and they, as a rule, emphasized the high vocal and technical skills of the singer, which no one doubted.

An important factor is also the fact that Hortensia Syunnerberg expressed her views on the setting of voice in a printed work entitled "What system should be followed for setting the voice?" (1912) and considered authoritative.

Thus, the study of the experience of this singer and teacher allows not only to compile a more reliable idea of the Russian vocal art of the turn of the 19th–20th centuries, but also to a certain extent could serve as a good guide for current teachers of academic singing.

Keywords: G. Syunnerberg, F. Lamperti, S. Sonki, S. Fenzi, European opera theatre in the last quarter of the 19th century, Italian school of singing, vocal pedagogy of our country.

For citation: Sharma E. F. Lamperti's learners in Russia: Hortensia Syunnerberg // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 129-137.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_129

Плеяда учеников знаменитого итальянского маэстро Франческо Ламперти в России представлена целым рядом не менее знаменитых имен отечественных учителей пения: достаточно упомянуть П. Репетто, К. Эверарди, И. П. Прянишникова, А. М. Додонова, С. М. Сонки и др. Каждый из них, непосредственно соприкоснувшись со школой прославленного маэстро, выпустил из собственного класса множество артистов, составивших гордость отечественного вокального искусства.

Особого внимания заслуживают преподаватели, которые стремились раскрыть суть своих педагогических взглядов в оставленных нам письменных трудах. В этом контексте выделяется имя С. М. Сонки, стоявшего у истоков научно-теоретического направления в отечественном вокальном образовании и давшего полное научное обоснование усвоенной им школы Ф. Ламперти в труде «Теория постановки голоса» (этот труд выдержал, как известно, восемь изданий).

Однако существуют не менее интересные, но почти забытые сегодня персоналии, эпизодически фигурирующие в некоторых источниках и отдельных справочных изданиях, поэтому известные лишь узкому кругу исследователей. Среди них – солистка Императорских театров Гортензия Альбертовна Сюннерберг-Соловьева (1856–1920). Между тем, современники отзывались о певице преимущественно в восторженных тонах и числили ее в ряду лучших меццо-сопрано 1880–1890-х годов. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные отзывы рецензентов и мемуарные свидетельства. Приведем некоторые из них.

К примеру, режиссер Н. Н. Боголюбов вспоминал: «Исполнители из рядового состава Харьковской оперы были превосходны, но особенно запечатлелась в памяти артистка Сюннерберг в роли Ортруды[1]. Такого исполнения не слышал я ни у нас, ни позднее в Германии» [1, с. 37].

В журнале «Театр и искусство» критик, скрывавшийся под псевдонимом Полутон, писал с восхищением: «Это артистка – огромной силы и большого захвата. В ее пении чувствуются буря и мощь. Г-жа Сюннерберг просила "снисхождения у публики", и на это ей можно ответить: "пела и играла прекрасно и снисхождения не заслуживает"» [2, с. 373–374][2].

Известный в свое время певец и режиссер В. П. Шкафер не менее высоко оценил творческий потенциал Г. А. Сюннерберг в своих мемуарах: «Так как труппа была смешанная, русско-итальянская, то и в той, и в другой группе были очень хорошие голоса и опытные артисты. Из общего ансамбля выделялась артистка Сюннерберг, известная певица, прекрасная Амнерис, Далила, Фидес[3]. Надо было удивляться, как такая крупная артистка, создающая образы, характеры, не была на сценах Императорских театров. Она имела выдающийся успех, а молодежь, поклонники почти после каждого ее спектакля устраивали проводы артистки с факелами и шумной овацией от театра до ее квартиры» [3, с. 201].

В 1887 году газета «Театр и жизнь» посвятила творчеству певицы достаточно большой очерк хвалебного содержания, где, в частности, говорилось: «Безукоризненная верность интонации, проистекающая от правильной постановки голоса […], красивая фразировка и декламация, вместе с роскошным, ровным во всех регистрах голосом, выразительным драматическим талантом при эффектной сценической внешности, делают из госпожи Соловьевой певицу такую, которая на любой большой оперной сцене представляет из себя большую артистическую величину» [4, с. 2].

И, наконец, краткую, но емкую характеристику исполнительницы приводит в своих неопубликованных воспоминаниях композитор С. А. Халатов: «Мне говорили, что лучшими меццо-сопрано в то время были она (Е. Ф. Карри. – Е. Ш.) и Сюннерберг» [5, с. 397][4].

Илл. 1. Г. А. Сюннерберг, фотография и автограф из книги «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» [6].

Приведенные цитаты дают достаточно наглядное представление об уровне исполнительского мастерства певицы. Что же касается ролей, сыгранных артисткой, то о них также возможно получить некоторые сведения, обратившись, например, к отечественной прессе конца XIX в. Так, в той же газете «Театр и жизнь» за 1887 год читаем: «Бедность нашего репертуара не дает возможности г-же Соловьевой проявить всю силу своих прекрасных музыкальных средств. Но и при этой скудости… талант артистки проявляется… с самой яркой стороны в роли Ратмира в "Руслане" и пажа Урбана в "Гугенотах"» [4, с. 2][5]. В свою очередь, в журнале «Театр и искусство» за 1899 год можно найти следующие отзывы: «Г-жа Сюннерберг очень хорошо исполнила заглавную партию Рогнеды» [7, с. 254][6]; «Г-жа Сюннерберг [–] превосходная Кармен» [8, с. 302][7]; «Роль Графини – одна из лучших в репертуаре г-жи Сюннерберг: она… отлично спела романс, а внешний ее облик, ее осанка, давали полную иллюзию "Московской Венеры"» [9, с. 406][8].

Кроме того, газета «Южный край» за 1894 год достаточно подробно описывает успех артистки в Харьковской опере: «Г-жа Сюннерберг – прекрасная исполнительница партии Далилы, как с вокальной, так и с драматической стороны. Образ коварной и обольстительной сирены удается воспроизвести талантливой артистке как нельзя лучше; притом и самая внешность ее создает надлежащую иллюзию. Чары Далилы – г-жи Сюннерберг – производили глубокое впечатление не только на одного Самсона… Публика восторженно аплодировала ей, – и вполне по заслугам. Это крупная артистка» [10, с. 3]. Уже на закате оперной карьеры, в 1900 году, в Петербурге состоялся бенефис певицы, для которого была поставлена опера «Маккавеи» А. Г. Рубинштейна. По этому поводу один из критиков писал: «Партию Лии, матери Маккавеев, исполняла бенефициантка, удостоившаяся бурных оваций, цветочного дождя, подношений, и проч., и проч. Роль Лии у г-жи Сюннерберг – наиболее удачная из всех, мелькнувших перед нами. Для некоторых ролей г-жа Сюннерберг совершенно не подходила по своей фигуре (паж Урбан), для иных у нее не оказывалось необходимой свежести голоса. В вокальном отношении с партией Лии г-жа Сюннерберг справляется удачно и в сценическом отношении дает довольно цельный образ страдающей матери» [11, с. 325].

Некоторые сведения о партиях, исполненных певицей, можно также почерпнуть в зарубежной прессе конца XIX в. Так, в одном из испанских периодических изданий 1892 г. читаем: «La Sra. Synnerberg muy bien en su papel de Aldo» («Госпожа Сюннерберг очень хороша в роли Альдо») [12, p. 334][9]. И в отечественных публикациях того времени также появлялись отклики на заграничные выступления артистки: «Южноамериканские газеты полны самых искренних и восторженных отзывов о двух певицах (Г. Сюннерберг и В. Ферни-Джермано. – Е. Ш.)[10], которых называют самыми яркими звездочками на горизонте современной итальянской оперы» [4, с. 2].

Тем не менее, при внимательном изучении подобного рода материалов обнаруживается и ряд критических замечаний, касающихся отдельных негативных деталей в творчестве Г. А. Сюннерберг. Подчеркнем, однако, что большинство из них появились уже в конце ее сценической деятельности. Обобщая написанное на данную тему, выделим следующие моменты: противоречие фактуры исполнительницы воплощаемому образу (паж Урбан); несоответствие героини своему партнеру по сцене («При женственном Доне Хозе, каким является г. Южин[11], величественная Кармен нарушает иллюзию и противоречит художественной правде» [8, с. 302]); склонность к некоторому преувеличению в трактовке того же образа Кармен, препятствующая «...художественности впечатления и вовсе не нужная такой талантливой, серьезной артистке, какой является г-жа Сюнерберг (здесь и далее сохранена орфография автора. – Е. Ш.)» [13, с. 390], а также слишком «крупный» голос для залов, в которых ей приходилось выступать. Остановимся на одном из таких отзывов подробнее. В 1899 году один из критиков писал: «Мы уже упоминали в предыдущем отзыве о г-же Сюнерберг, что она отличается иногда склонностью к утрировке. Это, в сущности, не столько сознательная ошибка этой артистки, сколько забвение специальных условий маленькой сцены: она все время поет так, как будто находится на огромной сцене, где необходимо иногда даже форсировать силу своего

звука, чтобы быть слышной во всех углах залы; здесь же, наоборот, приходится думать том, чтобы умерять свой голос, и когда г-жа Сюнерберг примет во внимание условия местной перспективы, она только выиграет во всех отношениях» [9, с. 406].

Как видно из приведенных цитат, замечания эти не имели принципиального характера, особенно первые три, ибо, на наш взгляд, их следовало адресовать в первую очередь режиссерам (в тогдашних условиях певец, участвовавший в гастрольном спектакле или концерте, неизбежно оказывался зависимым от режиссерской квалификации). Что касается претензий относительно «утрировки» звучания, то следует признать: масштабы дарования Г. А. Сюннерберг были просто несоизмеримы с акустическими возможностями залов, предоставляемых ей в конце сценической карьеры.

Илл. 2. Г. А. Сюннерберг в одной из ролей в театре «Аркадия», 1898 г. [14].

В целом, обращение к материалам рубежа XIX–XX вв. показывает, что Г. Сюннерберг владела обширным репертуаром, причем большинство рецензий на ее выступления носило весьма положительный характер, и в них, как правило, подчеркивалось высокое вокально-техническое мастерство певицы, которое ни у кого не вызывало сомнений.

Напомним, что Эва-Гортензия Альбертовна Сюннерберг[12] (швед. Eva Hortensia Synnerberg, сценический псевдоним – Соловьева, иногда в источниках встречается написание Сюнненберг или даже Сюненберг), окончила в 1874 году Московское училище ордена св. Екатерины (Московский Екатерининский институт благородных девиц), где была «удостоена получения аттестата» [16, с. 516][13]. Специальное изучение исторических материалов показало, что в период обучения Г. Сюннерберг музыкальным занятиям в институте уделялось довольно серьезное внимание. Это произошло, когда в 1861 г. «наблюдателем» (инспектором) в названное учебное заведение был назначен известный пианист, композитор и педагог А. Л. Гензельт[14], «три раза в год посещавший московские институты» [Там же, с. 347]. Именно по программам, рекомендованным А. Л. Гензельтом, воспитанницы обучались игре на различных музыкальных инструментах (фортепиано, скрипка, арфа и т. д.)[15], изучали теорию музыки и занимались пением. Что касается последнего, то в подробном историческом очерке, посвященном столетию института, можно прочитать: «Существовал хор, певший во время церковных служб, светское же пение находилось с 1865 по 1883 годы[16] в руках итальянца Фензи[17], который и разучивал с воспитанницами французские и итальянские хоры для исполнения на вечерах. Одно время существовал так называемый маленький хор, куда собирали воспитанниц младших классов для подготовления их к большому хору. <…> Впрочем, уроки эти бывали даже не каждую неделю и вряд ли приносили какую-нибудь пользу» [Там же, с. 352].

В то же время, согласно цитируемому изданию, «три раза в год, во время приездов Гензельта, устраивались проверочные экзамены, а на актах воспитанницы выступали с трудным и сложным репертуаром. Ставились целые небольшие оперы, где учителя... соединяли свои силы; так, напр[имер], учитель музыки Э. Конюс[18] сочинял музыку, а учитель пения разучивал ее с воспитанницами. Ежегодно устраивался большой музыкальный вечер, к которому готовились долгое время и на котором воспитанницы, кроме хоровых номеров, пели соло, дуэты, играли в 4, 8 и более рук на двух и четырех инструментах» [Там же, с. 348–349].

Кстати, есть сведения, что первоначальное вокальное образование Г. Сюннерберг получила как раз под руководством С. Фенци [17, p. 261]. Поэтому на основании приведенных фактов можно утверждать, что индивидуальные занятия по сольному пению в институте все-таки проводились. Это косвенным образом подтверждает и дебют молодой певицы, который состоялся в Хельсинки в 1875 году[19], где она выступила с весьма серьезным репертуаром (арии из опер «Бал-маскарад» Дж. Верди и «Жизнь за царя» М. И. Глинки), имела большой успех, заслужив положительный отзыв в прессе [18, p. 1]. В течение 1875 года она много выступала в концертах в столице Великого княжества Финляндского, в том числе пела дуэтом со своей сестрой Блендой (сопрано), которая также обучалась пению[20].

В конце того же года Г. А. Сюннерберг, получив государственную (!) стипендию [20, Sp. 4621], продолжила свое образование в Милане у Ф. Ламперти, который положительно отозвался о ее даровании и счел возможным пройти с ней полный курс обучения за два года [21, p. 2]. Все это подтверждает немаловажную роль С. Фенци в первоначальной подготовке молодой певицы (разумеется, наряду с ее незаурядными природными данными)[21].

Однако именно школа знаменитого маэстро[22] сыграла решающую роль в профессиональном становлении артистки и позволила ей впоследствии с большим успехом выступать в течение 27 лет на различных оперных сценах. При этом она не только пела в Императорских (Большой, Мариинский) и столичных («Аркадия», Панаевский и др.) театрах, а также на сценах многих городов Российской империи (Киев, Одесса, Тифлис, Харьков, Ростов-на-Дону, Кисловодск и др.), но и объездила полмира, где «...публика Старого и Нового Света… дарила (исполнительницу. – Е. Ш.) неизменно своим вниманием и симпатией» [6, с. 5]. Действительно, география ее выступлений впечатляет: Европа (Лондон, Рим, Неаполь, Милан, Турин, Вена, Барселона, Лиссабон, Ла-Валетта), Южная Америка (Буэнос-Айрес, Рио-де-Жанейро), США и т. д.

Илл. 3. Г. А. Сюннерберг в составе труппы театра «Аркадия» п/у М. К. Максакова, 1899 г. [22].

О выдающемся даровании Г. А. Сюннерберг говорит и тот факт, что, выйдя из класса знаменитого маэстро (а по другим данным – еще обучаясь у него), певица полтора года выступала в лондонском театре «Ковент гарден» с местными знаменитостями. В дальнейшем ее партнерами по сцене в разное время были такие известные исполнители, как А. Патти, Э. Альбани, Э. Репетто-Тризолини, А. Котоньи, А. Мазини, В. Ферни-Джермано, А. Гарулли, Ф. Грациани, С. Скальки, Е. Тетраццини, И. Тартаков, Н. Папаян, М. Максаков и другие, что также свидетельствует об уровне мастерства замечательной артистки.

Известно, что по окончании певческой карьеры Г. А. Сюннерберг преподавала в Музыкальных классах Императорского Русского музыкального общества в Харькове, преобразованных в 1917 году в консерваторию[23]. Тем ценнее, на наш взгляд, представляется вокальная методика Г. А. Сюннерберг, изложенная в книге «Какой системы придерживаться при постановке голоса?». Это издание было выпущено в Санкт-Петербурге под редакцией музыкального критика и композитора В. А. Чечотта (1912). Любопытно, что сохранилось документальное свидетельство, подтверждающее значимость указанной книги для своего времени: в 1913 году специализированный журнал «Голос и речь» упомянул работу Г. А. Сюннерберг в числе наиболее авторитетных методических руководств, относящихся к данной области [23, с. 39].

Заметим, что ключевой тезис Г. А. Сюннерберг относительно вокальной педагогики совпадает с основным постулатом «Теории постановки голоса» С. М. Сонки, о которой говорилось выше. Сопоставим эти высказывания. Г. А. Сюннерберг: «Из всех теорий… признаю правильной только… основанную на законах природы» [6, с. 3]; С. М. Сонки: «Надо помогать природе, а не идти против нее» [24, с. 171]. Впрочем, названное совпадение неудивительно, учитывая общность школы указанных педагогов[24] в контексте магистральной направленности итальянской школы пения.

Кроме того, акцентируя свое внимание исключительно на технической стороне вокального искусства, Г. А. Сюннерберг, как и С. М. Сонки, в своих рассуждениях опирается на актуальные данные науки второй половины XIX – начала XX века по поводу физиологии органов, связанных с пением. Вот почему труды обоих авторов снабжены многочисленными рисунками и схемами.

Безусловно, в отличие от «Теории постановки голоса», автор которой лично занимался научной стороной вопроса и во многом опирался на результаты собственных исследований, работа оперной примадонны Г. А. Сюннерберг

скорее напоминает реферативный обзор имеющихся авторитетных изданий того времени. Цель данного обзора – подвести научную базу под индивидуальную «систему», чтобы, как пишет артистка, «...в своей школе, на практике, ознакомлять учеников с моим способом ее применения» [6, с. 3]. Поэтому в предисловии сообщается, что «немало места» в процессе изложения отведено «компиляциям из научных работ Гельмгольца, Меркеля и др., которые… изучались с любовью» [Там же, с. 4]. В целом круг профессиональных вопросов, рассматриваемых Г. А. Сюннерберг, гораздо уже, чем в «Теории...» С. М. Сонки, да и само издание по объему гораздо меньше. Это, впрочем, отнюдь не умаляет значения данной работы, т. к. в ней наглядно отражен индивидуальный подход автора к постановке голоса.

В частности, Г. А. Сюннерберг пишет: «На первом месте назову моего незабвенного учителя, знаменитого maestro Francesco Lamperti, советов которого я более всего придерживаюсь как преподавательница и старалась придерживаться и как певица в течение моей двадцатисемилетней артистической карьеры» [6, с. 4]. При этом в книге приведен еще целый перечень имен, охватывающий, согласно комментарию Г. А. Сюннерберг, «лучших из иностранных и русских авторов руководств по постановке голоса» [Там же], с чьими теоретическими положениями или практическими рекомендациями она так или иначе солидарна. Интересно, что в этом ряду, среди прочих, находим имя того же С. М. Сонки, причем много места отводится цитатам из его «Теории...».

Наибольший интерес, по нашему мнению, представляют упражнения, разработанные Г. А. Сюннерберг и помещенные в Приложении (цель подобных упражнений – овладение бесшумным дыханием, развитие музыкального слуха, правильное управление артикуляционным аппаратом, обеспечение точного звуковысотного интонирования различных интервалов и т. д.). Большинство из них вполне можно было бы взять на вооружение современным вокалистам.

Следует напомнить, что эпоха рубежа XIX–XX столетий в отечественной вокальной педагогике хронологически максимально приближалась к «живой» итальянской традиции, поскольку в России того времени работали прямые ученики и приверженцы школы Ф. Ламперти. Изучение их ценного опыта не только позволяет более достоверно воссоздать специфические особенности русского вокального искусства названного периода, но и благоприятствует формированию определенных ориентиров для нынешних вокальных педагогов. Как справедливо указывала Г. А. Сюннерберг, «я далека от отрицания традиций в искусстве пения; напротив, я придаю им большое значение и скажу… что пока сохраняются старинные традиции, мы всегда будем к ним возвращаться» [6, с. 3]. И в этом отношении с ней трудно не согласиться.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имеется в виду постановка оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера.

[2] Подразумевается исполнение роли Амнерис в опере «Аида» Дж. Верди.

[3] Речь идет об операх «Аида» Дж. Верди, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса и «Пророк» Дж. Мейербера.

[4] Елена Федоровна Карри (1868–1932) – оперная и камерная певица (меццо-сопрано).

[5] Речь идет об операх «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Гугеноты» Дж. Мейербера.

[6] Опера «Рогнеда» А. Н. Серова.

[7] Опера «Кармен» Ж. Бизе.

[8] Опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского.

[9] Речь идет об опере «Гарин» испанского композитора Томаса Бретона-и-Эрнандеса (1850–1923).

[10] Вирджиния Ферни-Джермано (1849–1934) – итальянская оперная певица (сопрано), в конце 1880-х годов выступавшая вместе с Гортензией Сюннерберг в Южной Америке.

[11] Давид Христофорович Южин (1863–1923) – оперный певец (лирический тенор).

[12] Певица родилась на территории современной Финляндии в городе Хейнола, который был частью Великого княжества Финляндского, где имели хождение одновременно русский, финский и шведский языки. Исходя из этого, зарубежные источники называют Г. А. Сюннерберг финской певицей, упуская из виду, что большая часть ее жизни прошла на территории Российской империи, а затем Советской России. Более того, именно Российское государство выделило в свое время стипендию для обучения молодой артистки в Италии. Поэтому более точным представляется определение, данное газетой «Театр и жизнь» в 1887 г., которая назвала Г. А. Сюннерберг «певицей русской оперы» [4, с. 2]. Кстати, уже в наше время ее имя было включено в словарь А. М. Пружанского «Отечественные певцы» [15, с. 65]. Иными словами, существуют достаточно веские основания, позволяющие причислить Г. А. Сюннерберг к плеяде российских артистов.

[13] Любопытно, что некоторые выпускницы заканчивали данное учебное заведение с так называемым «фрейлинским шифром», определенная часть – с медалями различного достоинства или аттестатами, отдельные просто «награждались книгами» [16, с. 516].
[14] Адольф Львович Гензельт (1814–1889) – немец по происхождению, знаменитый пианист-виртуоз, композитор и педагог, много лет работавший в России и стоявший у истоков отечественной фортепианной педагогики. С 1857 г. он был генеральным инспектором царских воспитательных заведений для благородных девиц в Санкт-Петербурге.
[15] Известен, например, любопытный эпизод, когда Г. А. Сюннерберг, исполняя роль цыгана Беппе на премьере оперы П. Масканьи «Друг Фриц» в Римском оперном театре («Teatro Costanzi») 31 октября 1891 года, сама сыграла соло на скрипке в первом акте оперы.
[16] Время обучения Г. Сюннерберг как раз совпадало с указанным периодом.
[17] Чипионе Фенци (Сципион Фензи) – итальянский композитор и известный вокальный педагог.
[18] Эдуард Константинович Конюс (1827–1902) – российский пианист-виртуоз и педагог французского происхождения.
[19] В России того времени использовалось шведское название города – Гельсингфорс.
[20] Бленда-Эмилия Альбертовна Сюннерберг (1849–1905) также окончила с аттестатом московский Екатерининский институт благородных девиц (1868), обладала неплохим голосом, но профессиональной певицей не стала. Сестры периодически выступали вместе, исполняя вокальные ансамблевые сочинения. В частности, на одном из подобных концертов прозвучал дуэт В. Габусси «Рыбаки» [19, p. 1].
[21] Известно также, что позднее, выступая на большой сцене, певица пользовалась советами Д. М. Леоновой (контральто) – солистки Императорских театров, ученицы М. И. Глинки и соратницы М. П. Мусоргского, а также профессора Московской консерватории Дж. Гальвани, о чем, в частности, сообщала газета «Театр и жизнь» в 1887 году [4, с. 2].
[22] Об этом Г. А. Сюннерберг с благодарностью упомянула в своем труде о постановке певческого голоса.
[23] Ныне – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского.
[24] Как известно, они оба прошли курс обучения у Ф. Ламперти.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Боголюбов Н. Н.* Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. М.: ВТО, 1967. 303 с.
2. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 20. С. 373–374.
3. *Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания (1890–1930 гг.). Изд. 2-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2019. 432 с.
4. Гортензия Альбертовна Сюннерберг-Соловьева // Театр и жизнь. 1887. № 32. С. 2.
5. *Наумов А. В.* Е. Ф. Карри (1868–1932) – респондент и адресат: Из переписки начала XX века // Вестник СПбГУ: Серия «Искусствоведение». 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 395–402. URL: https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.402 (дата обращения: 28.03.2022).
6. *Сюннерберг Г. А.* Какой системы придерживаться при постановке голоса? СПб.: Тов-во худож. печати, 1912. 91 с.
7. Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 12. С. 253–255.
8. Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 15. С. 301–303.
9. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 22. С. 405–406.
10. Театр и музыка // Южный край. 1894. № 4766. С. 3.
11. *Соловьев Б. М.* Музыкальные заметки // Театр и искусство. 1900. № 17. С. 324–325.
12. *Gay Vieta N.* Desde el patio. Barcelona. Teatros // La Saeta. 1892. № 79. P. 334.
13. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 21. С. 389–390.
14. Русская опера в «Аркадии» // Театр и искусство. 1898. № 18. С. 345.
15. *Пружанский А. М.* Отечественные певцы: 1750–1917: Словарь: в 2 ч. М.: Композитор, 2000. Ч. 2. 400 с.
16. Московское училище ордена св. Екатерины, 1803–1903 гг.: Исторический очерк / сост. по поручению Совета училища Комиссией преподавателей под общ. ред. В. А. Вагнера. М.: Б. указ. изд., 1903. 560 с.
17. Eva Hortensia (Hortense) (Albert Theodor) Synnerberg // Wilskman A. (utg.) Släktbok. Helsingfors: Tidnings-och tryckeri-aktiebolagets tryckeri, 1918. Vol. 2. Issue 1. Col. 260–261.
18. Helsingfors (Icke-Officiela Afdelningen) // Finlands Allmänna Tidning. 1875. № 31. P. 1.
19. Konserten (Helsingfors / Icke-Officiela Afdelningen) // Finlands Allmänna Tidning. 1875. № 128. P. 1.

20. *Kutsch K.-J., Riemens L.* Großes Sängerlexikon. Munchen: K. G. Saur, 2003. Bd. 7. S. 4607-5371.
21. Musikalislt konst // Helsingfors Dagblad. 1875. № 317. P. 2.
22. Оперная труппа театра «Аркадия» п/у М. К. Максакова // Театр и искусство. 1899. № 19. С. 362.
23. Почтовый ящик // Голос и речь. 1913. № 4. С. 39.
24. *Сонки С. М.* Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук. Изд. 7-е, испр. и доп. СПб.: Тип. И. Шурухт, 1912. 248 с.

REFERENCES

1. *Bogolyubov N.* Shest'desyat let v opernom teatre: Vospominaniya rezhissera [Sixty Years in the Opera Theatre: Producer's Memoires]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1967. 303 p.
2. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of the Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 20. Pp. 373–374.
3. *Shkafer V.* Sorok let na stsene russkoy opery: Vospominaniya (1890–1930 gg.) [Forty years on the stage of the Russian Opera: Memoires (1890–1930)]. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2019. 432 p.
4. Gortenziya Al'bertovna Syunnerberg-Solov'eva [Hortensia Syunnerberg-Solov'eva]. In: Teatr i zhizn' [Theatre and Life]. 1887. No. 32. P. 2.
5. *Naumov A.* E. F. Karri (1868–1932) – respondent i adresat: Iz perepiski nachala XX veka [E. Karri (1868–1932) is the Respondent and the Addressee: Correspondence from the Beginning of the 20th Century]. In: Vestnik SPbGU. Seriya «Iskusstvovedenie» [Bulletin of St. Petersburg State University. Series "Art Studies"]. 2017. Vol. 7. Issue 4. Pp. 395–402. URL: https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.402 (date of application: 28.03.2022).
6. *Syunnerberg G.* Kakoy sistemy priderzhivat'sya pri postanovke golosa? [What system to follow for voice setting?] St. Petersburg: Association of Artistic Printing, 1912. 91 p.
7. Provintsial'naya letopis' [Chronicle of the Province]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 12. Pp. 253–255.
8. Provintsial'naya letopis' [Chronicle of the Province]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 15. Pp. 301–303.
9. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 22. Pp. 405–406.
10. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Yuzhnyj kray [Southern Region] 1894. No. 4766. P. 3.
11. *Solov'ev B.* Muzykal'nye zametki [Music Notes]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1900. No. 17. Pp. 324–325.
12. *Gay Vieta N.* Desde el patio. Barcelona. Teatros. In: La Saeta. 1892. No. 79. P. 334.
13. Khronika teatra i iskusstva [Chronicle of Theatre and Art]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 21. Pp. 389–390.
14. Russkaya opera v «Arkadii» [Russian Opera at the Arcadia Theatre]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1898. No. 18. P. 345.
15. *Pruzhanskiy A.* Otechestvennye pevtsy: 1750–1917 [Our Country Singers: 1750–1917]: Dictionary: in 2 parts. Moscow: Kompozitor, 2000. Part 2. 400 p.
16. Moskovskoe Uchilishche Ordena sv. Ekateriny, 1803–1903 gg.: Istoricheskiy ocherk / sostavleno po porucheniyu Soveta Uchilishcha Komissiey prepodavateley pod obshchey redaktsiey V. Vagnera [Moscow College of the St. Catherine Order, 1803–1903: Historical essay. Compiled by the Committee of teachers on a commission of the College Council. Edited by V. Wagner]. Moscow: Without indication of publisher, 1903. 560 p.
17. Eva Hortensia (Hortense) (Albert Theodor) Synnerberg. In: Wilskman A. (utg.) Släktbok. Helsingfors: Tidnings-och tryckeri-aktiebolagets tryckeri, 1918. Vol. 2. Issue 1. Col. 260–261.
18. Helsingfors (Icke-Officiela Afdelningen). In: Finlands Allmänna Tidning. 1875. No. 31. P. 1.
19. Konserten (Helsingfors. Icke-Officiela Afdelningen). In: Finlands Allmänna Tidning. 1875. No. 128. P. 1.
20. *Kutsch K.-J., Riemens L.* Großes Sängerlexikon. Munchen: K. G. Saur, 2003. Bd. 7. S. 4607-5371.
21. Musikalislt konst. In: Helsingfors Dagblad. 1875. No. 317. P. 2.
22. Opernaya truppa teatra «Arkadiya» pod upravleniem M. K. Maksakova [Opera troupe of the theatre "Arcadia" directed by M. Maksakov]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1899. No. 19. P. 362.
23. Pochtovyj yashchik [Mailbox]. In: Golos i rech' [Voice and Speech]. 1913. No. 4. P. 39.
24. *Sonki S.* Teoriya postanovki golosa v svyazi s fiziologiey organov, vosproizvodyashchikh zvuk [The theory of voice production in connection with the physiology of the organs that reproduce sound]. The 7th ed., rev. and suppl. St. Petersburg: Typography of I. Shurukht, 1912. 248 p.

Шарма Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения
Институт современного искусства
Россия, 121309, Москва
el.sharma@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-9296-811X

Elena Yu. Sharma
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Academic Singing
Institute of Contemporary Art
Russia, 121309, Moscow
el.sharma@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-9296-811X

УДК 784 DOI: 10.52469/20764766_2022_02_138

Л. Н. ЯДЛОВСКАЯ
Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка (Минск)

БАСНИ И. КРЫЛОВА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ И ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ГРЕЧАНИНОВА

Статья посвящена литературному наследию выдающегося русского поэта и драматурга Ивана Андреевича Крылова (1769–1844), нашедшему весьма широкое претворение в отечественной музыке. Исследователь отмечает, что композиторов последней четверти XVIII – начала XIX столетий (Е. Фомин, К. Кавос) привлекали драматические произведения и оперные либретто И. Крылова, тогда как романтическая эпоха открыла для разнообразных музыкальных воплощений его басни. В настоящее время известно более тридцати произведений на крыловские басенные тексты и сюжеты, принадлежащих к различным жанрам (песня, романс, хоровая и ансамблевая миниатюра, вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано или оркестра, детская и «взрослая» опера). Видное место в этом ряду занимают сочинения А. Гречанинова, датируемые 1902–1904 годами. В статье указывается, что именно вокальные опусы на стихи И. Крылова явились первыми «пробами пера» А. Гречанинова в сфере музыкального юмора и сатиры, предопределившими стилистику его позднейших комических опер. Выявляются наиболее значимые творческие опыты композиторов-предшественников, оказавших воздействие на «крыловские» опусы А. Гречанинова («Басни в лицах» В. Ребикова, «шуточные» хоры и вокальные ансамбли С. Танеева на слова Козьмы Пруткова). Рассматривается специфика индивидуального воплощения басенных текстов И. Крылова, характерная для камерно-вокального и ансамблево-хорового творчества А. Гречанинова и определяемая российским музыковедом Ю. Паисовым как «музыкальная аллегория». Обозначаются важнейшие принципы организации «музыкально-аллегорических» текстов композитора в условиях дуэта «голос – фортепиано» и смешанного квартета (хора) a cappella.

Ключевые слова: И. Крылов, басенное наследие, А. Гречанинов, «Четыре басни И. Крылова» ор. 33 для голоса и фортепиано, «Две басни И. Крылова» ор. 36 для вокального квартета, «музыкальная аллегория».

Для цитирования: Ядловская Л. Н. Басни И. Крылова в камерно-вокальном и хоровом творчестве А. Гречанинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 138-143.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_138

L. YADLOVSKAYA
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University (Minsk)

FABLES BY I. KRYLOV IN A. GRECHANINOV'S CHAMBER VOCAL AND CHORAL WORK

The article is devoted to the literary heritage of the outstanding Russian poet and dramatist Ivan Krylov (1769–1844), which found a very wide implementation in Russian music. The researcher notes that the composers of the last quarter of the 18th – early 19th centuries (E. Fomin, C. Cavos) were attracted by the dramatic works and opera librettos of I. Krylov, while the romantic era opened up his fables for various musical incarnations. Currently, more than thirty works are known based on I. Krylov's fable texts and plots belonging to various genres (song, romance, choral and ensemble miniature, vocal cycle for voice accompanied by piano or orchestra, children's and "adult" opera). A prominent place in this series is occupied by the works of A. Grechaninov, dating from 1902 to 1904. The article points out that it was precisely the vocal opuses on the verses of I. Krylov that were the first "tests of the pen" by A. Grechaninov in the field of musical humor and satire, which predetermined the style of his later comic operas. The most significant creative experiences of the predecessor composers who influenced "Krylov's" opuses by A. Grechaninov ("Fables in faces" by V. Rebikov, "comic" choirs and vocal ensembles by S. Taneev to words

from Kozma Prutkov) are revealed. The specificity of the individual embodiment of I. Krylov's fable texts which is characteristic of A. Grechaninov's chamber-vocal and ensemble-choir creative work and defined by the Russian musicologist Yu. Paisov as a "musical allegory" is considered. The most important principles of organizing the "musical-allegorical" texts of the composer in terms of the duet "voice – piano" and the mixed quartet (choir) a cappella are indicated.

Keywords: I. Krylov, fable heritage, A. Grechaninov, "Four Fables by I. Krylov" Op. 33 for voice and piano, "Two Fables by I. Krylov" Op. 36 for vocal quartet, «musical allegory».

For citation: Yadlovskaya L. Fables by I. Krylov in A. Grechaninov's chamber vocal and choral work // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 138-143.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_138

Литературное наследие Ивана Андреевича Крылова (1769–1844) весьма широко и разнообразно представлено в русской музыке. В течение двух столетий к произведениям И. Крылова обращались выдающиеся отечественные композиторы: Евстигней Фомин и Катерино Кавос, Антон Рубинштейн и Цезарь Кюи, Александр Гречанинов и Виктор Ребиков, Дмитрий Шостакович и Александр Чайковский. При этом на рубеже XVIII–XIX столетий прославленные мастера в основном проявляли интерес к творчеству И. Крылова – драматурга и оперного либреттиста («Американцы» Е. Фомина, «Илья-богатырь» К. Кавоса); позднее, в романтическую эпоху, обозначилось безоговорочное доминирование крыловских басенных текстов и сюжетов. Названная тенденция выглядела вполне закономерной: современниками единодушно отмечались «...такие основополагающие качества басен Крылова, как естественность и свежесть изложения, обилие острых шуток, универсальность и аллегоричность событийного ряда» [1, с. 29]. Кроме того, целый ряд широко известных поэтических миниатюр, принадлежащих И. Крылову (в общей сложности, более десятка), обнаруживал явственные связи с музыкой[1].

Возрастная адресация вновь создаваемых музыкальных произведений на басенные тексты И. Крылова представлялась в XIX столетии вполне самоочевидной. «Политическая и философская направленность многих басен, их социально-исторический контекст предполагают обращение, прежде всего, к взрослой аудитории. Усложняет восприятие текстов и стремление автора отобразить современную ему картину мира сквозь призму используемых метафор и иных литературных приемов», – констатирует современный отечественный исследователь [1, с. 29]. Вплоть до середины 1890-х годов камерно-вокальные и хоровые опусы на тексты крыловских басен воспринимались как образцы «музыкального юмора» и «остроумной» характеристичности изобразительного плана[2]. Однако в дальнейшем обнаружившийся интерес к литературному наследию И. Крылова со стороны отечественной школьной дидактики способствовал акцентированию других значимых аспектов: привлекательности для восприятия юными читателями (ясное и краткое «преподнесение» сюжета, доступный и непритязательный язык повествования, умелое привлечение сказочных мотивов), очевидного тяготения к театрализации (присутствие рельефно очерченных персонажей и мизансцен, преобладание действенности над «статичными» рассуждениями и переживаниями), недвусмысленности и прямоты высказываемого нравственного резюме «от автора». Исходя из этого, композиторы предоктябрьского периода, непосредственно связанные с образовательной практикой (А. Рубец, В. М. Орлов, В. Ребиков, С. Гилев, В. Хавкин и др.), периодически обращались к басням И. Крылова, что благоприятствовало ярко выраженному смещению последних в сферу общеупотребительного педагогического репертуара.

Сказанное выше позволяет современным исследователям по-разному оценивать появление «крыловских» сочинений в вокально-хоровом творчестве А. Гречанинова первой половины 1900-х годов. Например, И. Ямпольский утверждает, что «Две басни», ор. 36 (1905), адресованные «...смешанному вокальному квартету или хору a cappella, хотя и рассчитаны на исполнение взрослыми, стилистически примыкают к созданным в те же годы детским и школьным хоровым циклам. Они относятся к той области русской хоровой литературы начала нынешнего века, возникновение которой было связано с созданием репертуара для школьного музыкального образования» [2, с. 244–245]. Именно специфическим предназначением «Двух басен», по мнению И. Ямпольского, объясняется индивидуальный композиторский подход к избранным текстам. Подобно «Басням в лицах» В. Ребикова (1900–1902), именовавшимся «сценами для детей», в ансамблевом «диптихе» А. Гречанинова «...мягкий лиризм... как бы сглаживает сатирические "углы" поэзии Крылова, часто придает

не свойственный ей "незлобивый", а иной раз и пасторальный характер. <…> Гибкость декламации, в которой ощутимо влияние напевности народной песни, свежесть гармонического языка, мастерски выписанная хоровая фактура и, вместе с тем, простота изложения отличают эти камерные вокальные ансамбли Гречанинова» [Там же]. Исходя из этого, цитируемый исследователь склонен разграничивать «крыловские» опусы Гречанинова: «*В более сложном музыкальном преломлении* даны его "Четыре басни" для голоса и фортепиано. Некоторым из них... присущи мелодическая закругленность, романсовость. Отметим характерное для всех этих пьес – изобретательно и красочно разработанную фортепианную партию» (курсив мой. – *Л. Я.*) [Там же, с. 245].

В монографическом очерке О. Томпаковой, напротив, акцентируются некие социально-обличительные истоки названных произведений: «*Свободолюбивые мотивы* звучат... в *сатирических* "Баснях" Гречанинова на стихи И. А. Крылова ор. 36 (осмеяние царского суда, булыгинской думы и т. д.). <…> Эти сочинения находились в одном русле с известными опусами Римского-Корсакова ("Дубинушка", обработка для оркестра с хором) и Глазунова ("Эй, ухнем", обработка для оркестра)» (курсив мой. – *Л. Я.*) [3, с. 63]. Позднее исследователем упоминаются «*...ярко характеристичные* музыкальные зарисовки в "Баснях" ор. 33 и 36 на стихи И. А. Крылова, восходящие к традициям А. С. Даргомыжского» (курсив мой. – *Л. Я.*) [Там же, с. 114]. Согласно приведенному комментарию, в «крыловских» опусах А. Гречанинова утверждается фактически единый подход к прочтению словесных текстов с позиции «музыкальной сатиры».

Разумеется, в каждом из представленных выше исследовательских толкований могут быть обнаружены уязвимые положения и видимые противоречия. С одной стороны, едва ли уместно приписывать композитору, чаще всего избегавшему «революционной позы», да и в целом далекому от политики, несомненную склонность к «обличительному» пафосу, к тому же при отсутствии каких-либо внешних причин[3]. Вот почему ярко выраженная камерность «Басен» чрезвычайно далека от вокально-оркестровых и симфонических обработок «бунтарских» народных песен типа «Эй, ухнем» или «Дубинушка», и т. п. С другой стороны, образно-эмоциональная палитра «крыловских» опусов далеко не исчерпывается лирикой «пасторального» характера (равно как и сами басни И. Крылова не замыкаются в жанровых рамках «сатиры на злобу дня»[4]). Да и тезис о близости двух смешанных квартетов ор. 36 к «детским школьным хоровым циклам» едва ли может быть воспринят без оговорок: «...в музыке для детей композитором, естественно, не ставились те образно-смысловые задачи, которые неотъемлемы от жанра вокальной пьесы-басни» [5, с. 444]. По-видимому, не только истоки конкретных авторских замыслов, но и важнейшие особенности воплощения последних должны рассматриваться с учетом эволюции индивидуального стиля А. Гречанинова на протяжении первой половины 1900-х годов.

Прежде всего, надлежит заметить, что «крыловские» романсы и вокальные ансамбли явились для их создателя первыми опытами художественного постижения и воссоздания *области комического в музыке.* Как отмечает Ю. Паисов, указанная проблема не ограничивалась «омузыкаливанием» определенных словесных текстов: речь шла «...о расширении образного диапазона... творчества в целом... с помощью соответствующих поэтическому содержанию музыкальных приемов – специфичных выразительных средств пародии, сатиры, юмора. <…> Указанная линия не исчерпывалась у Гречанинова миниатюрами на тексты Крылова, но продолжала развиваться в других формах и жанрах, вплоть до последней его оперы "Женитьба" по Н. Гоголю» [5, с. 342, 444]. Естественно, последовательное освоение этих «форм и жанров» подразумевало некий диалог с предшественниками – выдающимися отечественными композиторами второй половины XIX – начала XX столетия. При этом весьма обширное «музыкально-сатирическое наследство» А. Рубинштейна[5] и А. Даргомыжского, А. Бородина и М. Мусоргского было воспринято А. Гречаниновым крайне избирательно. Во-первых, композитор по существу отказался от использования звукоподражательных приемов, считавшихся до тех пор самоочевидными в музыкальном воплощении «неантропоморфных» персонажей, и заметно ограничил роль изобразительности как составляющей музыкально-сатирического повествования. Во-вторых, утвердившееся ранее «совокупное» применение характеристических выразительных средств, охватывающих вокальную и фортепианную партии, уступило место дифференцированному подходу: теперь вокальная партия концентрировалась на «омузыкаленном» воспроизведении словесного текста, инструментальное сопровождение наделялось функцией последовательного раскрытия образно-смыслового подтекста излагаемых рассуждений или описываемых событий.

По мнению современного исследователя, ключевой особенностью «...оригинального композиторского прочтения музыкальной сатиры выступает сочетание аллегорического

первоисточника и его академически строгого интонационного запечатления. Слова, которыми наделены персонажи-звери, в музыке (остро характеристичной, но не звукоподражательной) распеты как речь человеческая, и, тем самым, музыкальный язык или стиль в целом подчеркивают смысл вокально интонируемого слова именно как аллегории». В границах формируемой «*...музыкально-аллегорической лексики...* преобладание напевного мелодического речитатива и простой ритм позволяют сосредоточить внимание на изгибах развертываемой интонационной линии и на характерных деталях фортепианного сопровождения, дающих ключ к раскрытию смысла конкретного слова или фразы» [5, с. 444–445]. Здесь, безусловно, возникает параллель с более ранними «Баснями в лицах» В. Ребикова, декларировавшего функцию инструментальной партии как «передачу определенного чувства», музыкальной речи – как «передачу мысли и чувства». Исходя из этого, вокальные партии указанных «сцен для детей» отличались «...разнообразием используемых приемов музыкально-повествовательной речи – от художественной декламации и мелодекламации до пения в виде мелодического речитатива» [2, с. 244]. Впрочем, А. Гречанинов тяготел к более последовательно дифференцируемому разграничению соответствующих функций, что обусловливалось несомненным влиянием хорового и вокально-ансамблевого творчества С. Танеева – признанного мастера жанрово-стилевых пародий, которые опирались на весьма сходное взаимодействие «аллегорического первоисточника и его академически строгого интонационного запечатления»[6].

Как отмечает Ю. Паисов, «“Две басни” ор. 36... естественно продолжают в творчестве Гречанинова образно-стилевую линию, начатую баснями ор. 33», однако специфика исполнительского состава (смешанный квартет a cappella) предопределила иную функциональную дифференциацию в рамках музыкального повествования: «Сохраняя текст Крылова неизменным, композитор избегает словесных повторов, которые влияли бы на конструкцию музыкальной формы. В итоге возникают свободные по типу развития композиции, в которых логика тематического развертывания всецело подчинена последованию поэтических образов. Музыка тем самым становится, в известной мере, интонационной иллюстрацией художественного слова» [5, с. 342]. В отсутствие инструментального сопровождения, «комментирующего» аллегорическую музыкальную речь, искомым «ключом к раскрытию смысла или фразы» [Там же, с. 445] чаще всего служит ассоциативно-характеристический прием фактурного изложения (например, фугато, «вопросо-ответные» переклички голосов, внезапное и довольно существенное расширение охватываемого диапазона и др.). Благодаря этому складывается впечатление, что «...музыкальные образы “диптиха” лишены натуралистической подчеркнутости, они обрисованы сравнительно мягкими штрихами: автор предоставляет слушателю самому “извлекать мораль” из содержания басни и заботится, прежде всего, о естественности распевания слова» [Там же, с. 342][7]. Иными словами, «академически строгий» подход к «двусмысленно-аллегорическому первоисточнику», присущий хорам и вокальным ансамблям С. Танеева, в данном случае претворяется А. Гречаниновым вполне органично и своеобразно.

Подводя итог сказанному, заметим, что на протяжении менее чем двух столетий (от середины XIX века по настоящее время) отечественными композиторами было создано более тридцати опусов, вдохновленных басенным наследием И. Крылова: детских и «взрослых» опер, хоров и вокальных ансамблей, песен, романсов и мелодекламаций для голоса в сопровождении фортепиано или симфонического оркестра (см.: [2, с. 246–248; 1, с. 30; 7, с. 105, 112]). По справедливой оценке современного исследователя, в этом перечне «...есть произведения, отмеченные талантливостью, тонким проникновением в мир поэтических образов великого баснописца» [2, с. 239]. К числу наиболее ярких и оригинальных сочинений, представленных в «музыкальной крыловиане» различных эпох, безусловно, принадлежат и два названных выше опуса А. Гречанинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Среди наиболее популярных в наши дни – «Квартет», «Стрекоза и Муравей», «Ворона и Лисица», «Осел и Соловей», «Кукушка и Петух», «Музыканты».

[2] В частности, музыкальная критика второй половины XIX века традиционно подчеркивала, что «обыкновенные мелодии недостаточны для рассказа, в котором преобладают остроумие и юмор. Здесь важно, чтобы характер музыки соответствовал словам и чтобы гармония верно передавала юмористический, остроумный язык поэта» (цит. по: [2, с. 211]).

[3] Следует учитывать, что романсы и вокальные ансамбли, о которых идет речь, создавались в 1902 и 1904 годах соответственно, поэтому события первой русской революции, о которых пишет О. Томпакова, заведомо не могли оказать воздействия на появление указанных опусов (см.: [4, с. 33, 368]).

[4] Как известно, еще В. Белинский усматривал в баснях И. Крылова не только «злую сатиру», но и «...повести, комедии, юмористические очерки… – словом, что хотите <…>» (цит. по: [2, с. 243]).

[5] Именно «Шесть басен И. Крылова» для голоса и фортепиано, сочиненные и опубликованные А. Рубинштейном на рубеже 1840–1850-х годов, «...проложили путь к новому камерному вокальному жанру, в известной степени предвосхитив позднейшие сатирические вокальные произведения А. Даргомыжского» [2, с. 242].

[6] Следует напомнить, что к числу выдающихся образцов творчества С. Танеева в сфере «музыкальной юмористики» принадлежат хоры и вокальные ансамбли на слова Козьмы Пруткова. В частности, композитора особенно привлекали неподражаемые «Плоды раздумья (Мысли и афоризмы)» («Фонтан», «Специалист подобен флюсу...»), а также басни прославленного «стихотворца» – пародийные «отголоски» классических произведений И. Крылова (терцет «Однажды к попадье...» и др.).

[7] По-видимому, не случайно «Две басни» ор. 36 именуются в ряде современных публикаций хоровыми «шутками» [6, с. 36] – к этому «свободному» определению жанра тяготел и С. Танеев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Перерва Е. И.* Басни И. А. Крылова на сцене Детского музыкального театра имени Н. И. Сац // Музыка и время. 2022. № 3. С. 29–42.
2. *Ямпольский И. М.* Крылов и музыка // Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 215–248.
3. *Томпакова О. М.* Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. Изд. 2-е, доп. СПб.: Композитор, 2007. 188 с.
4. А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка: в 2 т. / сост. Е. Б. Сигейкиной. М.: Музыка, 2017. Т. 1. 720 с.
5. *Паисов Ю. И.* Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.
6. *Светозарова Е. Д.* Хоровые сочинения А. Т. Гречанинова // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы: сб. науч. тр. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 28–44.
7. *Светозарова Е. Д.* Русская светская хоровая музыка a cappella: XIX – начало XX века: нотографический справочник. СПб.: СПбГПУ, 2004. 161 с.

REFERENCES

1. *Pererva E.* Basni I. A. Krylova na stsene Detskogo muzykal'nogo teatra imeni N. I. Sats [The Fables by I. Krylov are staged at the N. Satz Children's Musical Theatre]. In: Muzyka i zhizn' [Music and Life]. 2022. No. 3. Pp. 29–42.
2. *Yampol'skiy I.* Krylov i muzyka [Ivan Krylov and Music]. In: Yampol'skiy I. Izbrannye issledovaniya i stat'i [Selected Research Works and Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Pp. 215–248.
3. *Tompakova O.* Pevets russkoy temy Aleksandr Tikhonovich Grechaninov [A Singer of Russian Theme Alexander Grechaninov]. The 2nd suppl. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 188 p.
4. A. T. Grechaninov: Vospominaniya. Publikatsii. Perepiska [A. Grechaninov: Reminiscences. Publications. Correspondence]: in 2 vol. Comp. by E. Sigeykina. Moscow: Muzyka, 2017. Vol. 1. 720 p.
5. *Paisov Yu.* Aleksandr Grechaninov: Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov: His Life and Creative Work]. Moscow: Kompozitor, 2004. 600 p.
6. *Svetozarova E.* Khorovye sochineniya A. T. Grechaninova [Choral Works by A. Grechaninov]. In: Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern Problems]: collected research works. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Culture, 1995. Pp. 28–44.
7. *Svetozarova E.* Russkaya svetskaya khorovaya muzyka a cappella: XIX – nachalo XX veka [Russian Secular Choral Music a cappella: The 19th – early 20th centuries]: Notographic reference book. St. Petersburg: St. Petersburg State Pedagogical University, 2004. 161 p.

Ядловская Лариса Николаевна
доцент кафедры музыкально-педагогического образования
Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка
Беларусь, 220030, Минск
yadlovskaya@mail.ru
ORCID: 0000-0001-7632-0930

Larisa N. Yadlovskaya
Associate Professor at the Department of Musical-pedagogical Education
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University
Belarus, 220030, Minsk
yadlovskaya@mail.ru
ORCID: 0000-0001-7632-0930