ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2022’3 (48)

В НОМЕРЕ:

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

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

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

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 20.09.2022 Дата выхода 30.09.2022.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17. 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

2022’3 (48)

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

PERFORMING ART

ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS’ CREATIVITY

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

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

Жабинский К. А. «Каприччио на цыганские темы» С. Рахманинова: к проблеме скрытой программности 5
Zhabinsky K. "Capriccio on the Gipsy themes" by S. Rachmaninoff: towards the problem of concealed program tendency

Андриевская Г. П. Диалоги Музыки и Слова в музыкально-критических публикациях В. Коломийцова 13
Andrievskaya G. Dialogues between Music and Word in the musical-critical works by V. Kolomiytsov

Ядловская Л. Н. Д. Шостакович. «Две басни И. Крылова» ор. 4: к проблеме жанрового статуса 20
Yadlovskaya L. D. Shostakovich. "Two Fables by I. Krylov": towards the problem of genre status

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло 31
Alieva Z. Program in music as an important factor of performing interpretation in the "artistic" etudes of Romantic era for violin solo

Луганская Э. А. Вокальное дыхание: взгляды мастеров конца XIX – начала XXI столетий 38
Luganskaya E. Vocal breathing: views of masters in the end of the 19th – beginning of the 21st centuries

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE

Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Чудесное как проблема иконографии 44
Pigulevskiy V., Mirskaya L. The miraculous as a problem of iconography

Кухта В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки 55
Kukhta V. Towards the problem of musical objects study in the history of academic music

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Мещерякова Н. А. Музей и музыка, или Концерты в доме Мнемозины (По итогам семи сезонов просветительского абонементного цикла «Музыкальные среды на Газетном») 64
Meshcheryakova N. Museum and Music, or Concerts at Mnemosyne's Palace (To the reviews seven seasons of the enlightenment subscription series "Musical Wednesdays at Gazetny Lane")

Шадрина А. В. Хоровые концерты Божественной литургии: уходящая традиция 71
Shadrina A. Choral concertos of the Divine Liturgy: a passing tradition

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

Селицкий А. Я. Католические песнопения Николая Каретникова: история создания, форма, стилистика 79
Selitsky A. Catholic chants by Nikolai Karetnikov: the history of creation, form, stylistics

Усачева О. В. Струнные квартеты Ю. Фалика в зеркале хорового творчества композитора 89
Usacheva O. Yu. Falik's quartets in the mirror of the composer's choral creative work

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Ся Юй, Шак Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина 101
Xia Yu, Shak F. Jazz style post-bop: towards the history of beginnings and evolution the term

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Абдулаев М. А. Устный профессионализм и композиторское творчество как направления развития национальной композиторской школы в Дагестане 110
Abdulaev M. Professional oral tradition and compositional art as directions of development of the national school of composition in Dagestan

Дуда Н. В. «The Queen's epicedium» Джона Блоу и Генри Перселла (к вопросу о топике траурной музыкальной элегии эпохи Реставрации) 116
Duda N. "The Queen's epicedium" by John Blow and Henry Purcell (on the topic of the funeral musical elegy of the restoration era)

Ма Инцзюнь. «Песни без слов» Феликса Мендельсона (к истории формирования жанра) 122
Ma Yingjun. "Songs without words" by Felix Mendelssohn (towards the history of the genre formation)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Власова В. В., Лобзакова Е. Э. Опера В. Кобекина «Холстомер»: к проблеме «композиторского» либретто 127
Vlasova V., Lobzakova E. The opera "Kholstomer" by V. Kobekin: towards the problem of "composer's" libretto

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

УДК 785.1 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_5

К. А. ЖАБИНСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«КАПРИЧЧИО НА ЦЫГАНСКИЕ ТЕМЫ» С. РАХМАНИНОВА: К ПРОБЛЕМЕ СКРЫТОЙ ПРОГРАММНОСТИ

Статья посвящена одному из сравнительно малоизвестных сочинений С. Рахманинова 1890-х годов, преломляющих «цыганскую тему». Исследователем акцентируется индивидуальный подход композитора к воплощению распространенной модели «блестящего» оркестрового каприччио на заимствованные или стилизуемые «национальные» темы. Драматическая экспрессия, присущая рахманиновскому «Каприччио…», позволяет рассматривать указанное сочинение исходя из некоего программного замысла (подобно другим симфоническим произведениям С. Рахманинова, созданным в этот период). Источниками соответствующей программы служат поэтические тексты популярных таборных песен «Малярка» и «Цыганская венгерка», напевы которых разрабатываются на протяжении «Каприччио…». В обоих текстах доминируют традиционные мотивы «несбывшейся любви», разрушенной безжалостным роком, что представляется весьма актуальным для романтической эпохи. При этом в интерпретации композитора, едва перешагнувшего порог 20-летия, названные мотивы обретают автобиографическую направленность. Подтверждением сказанному является автоцитата – лейттема «цыганской воли» из рахманиновской оперы «Алеко», присутствующая в «Каприччио…» и наделяемая функцией образно-смыслового итога протяженного симфонического развития. Авторское посвящение данного опуса, адресованное одному из друзей молодого С. Рахманинова – композитору-любителю, знатоку цыганской музыки Петру Лодыженскому, позволяет соотносить художественную концепцию произведения с юношеской тайной влюбленностью автора в цыганку Анну Лодыженскую, жену Петра. Тяжелые семейные обстоятельства, омрачавшие в 1890-х годах совместную жизнь четы Лодыженских, проецировались С. Рахманиновым на собственную «лирическую историю», чему способствовали ассоциативные параллели с автобиографическими мотивами «Цыганской венгерки», сочиненной в середине XIX века поэтом Аполлоном Григорьевым и гитаристом Иваном Васильевым. Самоочевидная необходимость преодоления «власти Фатума» благоприятствовала вызреванию особого драматургического «сценария» применительно к создаваемому «Каприччио…». Для каждого из воображаемых персонажей этот «сценарий» подразумевал вероятность благополучной развязки, инспирируемой особыми «врачующими» свойствами музыки. Действенность указанного подхода нашла фактическое подтверждение в реальных жизненных обстоятельствах С. Рахманинова и семейства Лодыженских более позднего времени.

Ключевые слова: раннее симфоническое творчество С. Рахманинова, программность, «Каприччио на цыганские темы», автобиографичность, «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева.

Для цитирования: Жабинский К. А. «Каприччио на цыганские темы» С. Рахманинова: к проблеме скрытой программности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_5

K. ZHABINSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

"CAPRICCIO ON THE GIPSY THEMES" BY S. RACHMANINOFF: TOWARDS THE PROBLEM OF CONCEALED PROGRAM TENDENCY

The article is devoted to one of the comparatively not popular S. Rachmaninoff's works of 1890s interpreting "the Gipsy theme". The researcher accents the individual composer's approach to realization of the widespread "brilliant" orchestral capriccio (on adopted or stylized "national" themes) model. The dramatic expression inherent in Rachmaninoff's "Capriccio…" allows examine this work proceeding from the program (similarly to other Rachmaninoff's symphonic works of this period). The poetic texts of the famous gipsy songs "Malyarka" and "Gipsy Hungarian dance" serve the sources of the program as applied to "Capriccio…", their tunes are elaborated in the piece. The traditional motifs of the love, destroyed by the ruthless fate dominate in the both texts seem to be relevant to the Romantic era. Besides, the mentioned motifs, interpreted by the twenty-year old composer acquire the autobiographical orientation. The evidence of it is the auto-quotation from the opera "Aleko" by Rachmaninoff ("the theme of Gipsy freedom"); presented in "Capriccio…" it performs the function of conclusion of the extensive symphonic development. The author's dedication of this work addresses one of the young Rachmaninoff's friends Peter Lodyzhensky (an amateur composer and connoisseur of Gipsy music). It allows drawing parallels between the artistic idea of the piece and the composer's secret affection for the gypsy Anna Lodyzhenskaya, Peter's wife. The difficult circumstances that overshadowed family life of the married couple were projected by Rachmaninoff on his personal "lyric history". The similar autobiographical motifs of "Gipsy Hungarian dance" composed by the poet Apollo Grigoriev and guitarist Ivan Vasiliev in the middle of the 19th century were conducive to it. The self-evident necessity of overcoming the power of fate encouraged the formation of the special "dramaturgical scenario" in the "Capriccio…". This "scenario" implied the probability of successful outcome for every imaginary character, inspired by the special healing properties of music. Effectiveness of the named approach has found confirmation in Rachmaninoff's and the family of Lodyzhensky later life circumstances.

Keywords: early symphonic works by S. Rachmaninoff, program tendency, "Capriccio on the Gipsy themes", autobiographical character, "Gipsy Hungarian dance" by Ap. Grigoriev.

For citation: Zhabinsky K. "Capriccio on the Gipsy themes" by S. Rachmaninoff: towards the problem of concealed program tendency // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_5

«Каприччио на цыганские темы» – одно из интереснейших сочинений молодого Сергея Рахманинова, представляющее несомненную трудность для интерпретатора вопреки самоочевидной, казалось бы, доступности и наглядности авторского высказывания. Столкнувшись с проблемой перевода языка инструментальной музыки на язык словесных ее толкований, мы закономерно обращаемся к биографическим материалам и исследовательской литературе. Из опубликованных комментариев можно почерпнуть информацию о том, что «Каприччио...» для оркестра изначально задумывалось как блестящая концертная пьеса в духе знаменитых опусов П. Чайковского («Итальянское каприччио») и Н. Римского-Корсакова («Испанское каприччио»). Замысел сочинения возник у Рахманинова в 1892 году, после окончания Московской консерватории по классу композиции, и само обращение к цыганской тематике представлялось вполне естественным.

Напомним, что рахманиновское выпускное сочинение, опера «Алеко» на либретто В. Немировича-Данченко по знаменитой поэме «Цыганы» А. Пушкина, было очень высоко оценено экзаменационной комиссией, возглавляемой С. Танеевым и А. Аренским: 19-летнему автору единогласно выставили «пятерку» с плюсом. Вскоре П. Чайковский, просмотрев партитуру «Алеко», не только поддержал мнение коллег, но и рекомендовал оперу к исполнению на сцене Большого театра[1]. Следовательно, «цыганское» направление творчества С. Рахманинова, с точки зрения крупнейших специалистов, надлежало признать весьма перспективным, и было бы ошибкой не разрабатывать в дальнейшем столь счастливо найденную тему.

Однако процесс создания «Каприччио…» неожиданно застопорился (по словам композитора, ему пришлось «много посидеть и подумать» [2, с. 198]). Лишь два года спустя Рах-

манинов сообщил, что «сочинение уже совсем готово в голове» – нужно его записать [Там же, с. 237]. Еще через год, осенью 1895-го, партитура была наконец завершена, премьерное исполнение «Каприччио…» состоялось в Москве под управлением автора. И тут обнаружилось, что названное сочинение едва ли можно рассматривать исходя из преломления традиций Чайковского и Римского-Корсакова – особенно в плане образно-эмоционального развития. Музыка Рахманинова звучала мрачно и тревожно, в ней чувствовался какой-то особый надрыв. Даже традиционно динамичный финал ассоциировался не столько с жизнерадостным ликованием массового народного танца, сколько с бурной и неудержимо грозной плясовой стихией. Разумеется, публика и критики находились в некотором замешательстве, и хотя «Каприччио…» не было освистано, «репутация» произведения в течение долгих лет находилась под сомнением[2]. (Аналогичную реакцию, кстати, вызвала петербургская премьера данного сочинения, датируемая 1902 годом.) Исследователями высказывались мнения о композиционном несовершенстве пьесы, о несбалансированности оркестровки, препятствующей полноценному слушательскому восприятию «Каприччио…», и т. п.[3] (Вероятно, композитор был склонен, по крайней мере отчасти, согласиться с такого рода мнениями, о чем свидетельствовали его планы относительно подготовки новой редакции данного опуса[4]. Впрочем, как известно, этим планам не суждено было осуществиться.)

Принципиально иная оценка рассматриваемого сочинения содержалась в исследовании Т. Щербаковой о цыганском исполнительстве в России: «Общемузыкальная идея “Каприччио” Рахманинова типична для таборного фольклора вообще. Это преодоление душевного гнета и изживание власти фатума в пляске. Эмоциональное “обращение” материала превращает музыку скорби в танцевальное “безумие”» [4, с. 145]. В целом соглашаясь с приведенной характеристикой, необходимо все же пояснить, чем могло быть вызвано появление такой «общемузыкальной идеи» (которая, будучи родственной по отношению к опере «Алеко», едва ли обнаруживает соответствующую преемственную связь) и насколько определенно указанная идея могла реализоваться в оркестровом сочинении Рахманинова.

Начиная с 1990-х годов, приобрела известность автобиографическая интерпретация «Каприччио…». Так, в работах Б. Никитина, суммировавшего разнообразные мемуарные свидетельства, было высказано предположение о том, что значительная часть рахманиновских сочинений первой половины 1890-х годов, включая названный «цыганский» опус, «вдохновлялась» юношеской влюбленностью композитора – «платонической», а может быть, «и не совсем платонической» [5, с. 33–34] – в цыганку Анну Лодыженскую, сестру известной в ту пору исполнительницы таборных песен Надежды Александровой. Муж Анны, увлекавшийся «музыкальным сочинительством» Петр Лодыженский, большой любитель цыганского пения, поддерживал приятельские отношения с Рахманиновым и Шаляпиным. Естественно, сложившийся круг общения предполагал своеобразную художественную атмосферу, которая сопутствовала встречам композитора с Лодыженскими.

Этим, с одной стороны, предопределялось доминирование «цыганских мотивов» в целом ряде произведений Рахманинова: помимо оперы «Алеко» и «Каприччио...», специалистами упоминаются пьесы для скрипки и фортепиано (прежде всего, «Восточный танец»), романсы «О нет, молю, не уходи», «О, не грусти» и даже Первая симфония. С другой стороны, здесь коренились глубинные истоки своеобразной лирической «программы», обусловливающей концептуальный замысел «Каприччио…» и представляемой в публикациях Б. Никитина следующим образом: «О, это не просто грусть – тоска залетная <…>. Это чистая юношеская любовь, которая, кажется, не смеет переступить границы дозволенного созерцания и близости. Это и восхищение, и сострадание, вот-вот собирающееся прозвучать <…> в Первой симфонии (Рахманинова. – К. Ж.), посвященной “А. Л.”» [5, с. 36].

«Сострадание», о котором идет речь, в то время могло быть вызвано семейными обстоятельствами А. Лодыженской, чей муж Петр, даровитый музыкант, не отличался ни особым трудолюбием, ни удачливостью на поприще композиции. Под влиянием творческих кризисов и жизненных проблем он стал пропадать в сомнительных компаниях, пристрастился к попойкам и кутежам. Убитой горем супруге приходилось нередко взывать к помощи друзей (как правило, Сергея Рахманинова), прося их разыскать и препроводить домой загулявшего Петра. Исходя из этого, и формировался авторский замысел «Каприччио...», получивший затем некое развитие в скрытой программе Первой симфонии. В качестве подтверждений указанной версии, по мнению Б. Никитина, могли фигурировать рахманиновские посвящения, предпосылаемые нескольким опусам тех лет: Симфония и романс «О нет, молю, не уходи» были посвящены А. Лодыженской, романс «О, не грусти» – Н. Александровой, «Каприччио...» – П. Лодыженскому.

Последнюю «адресацию», скорее всего, надлежало рассматривать как специфическую «маскировку»: рукопись «Капричччио...» в преддверии московской премьеры оказалась доступной многим оркестровым музыкантам города, и чрезмерное внимание, оказываемое автором «посторонней» молодой женщине (причем замужней), бесспорно, повлекло бы за собой пересуды и сплетни (см.: [5, с. 34–35]).

Изложенное выше автобиографическое толкование «Капричччио...», на первый взгляд, не свободно от явных преувеличений. Однако следует учитывать, что ярко выраженная связь данного оркестрового произведения с четой Лодыженских и Н. Александровой не вызывает сомнений[5]. Кроме того, отмеченная связь обусловливается не только посвящением, но и присутствием в «Капричччио...» двух цитируемых напевов, относящихся, по выражению Т. Щербаковой, к «…своего рода классике таборной музыки цыган» [4, с. 145]. Речь идет о популярных цыганских песнях «Малярка» и «Цыганская венгерка», которые могли быть услышаны композитором только в доме Лодыженских[6]. Там же, скорее всего, были восприняты, а затем преломлены в оркестровом звучании характерные детали гитарного аккомпанемента, исполнительские указания относительно чередуемых soli и хоровых припевов и т. д.

Далее, надлежит учитывать присущее раннему симфоническому творчеству Рахманинова несомненное главенство программности. Первая симфония, фантазия «Утес», поэма «Князь Ростислав», незавершенные «Дон Жуан» и «Манфред» были вдохновлены различными «программными импульсами» литературного происхождения (Л. Н. Толстой, М. Ю. Лермонтов, А. П. Чехов, А. К. Толстой, Дж. Г. Байрон). Указанное инспирировалось не только индивидуальными предпочтениями композитора, но и доминирующими тенденциями позднеромантической эпохи, «литературоцентричной» по сути, а также приоритетными установками крупнейших русских симфонистов последней четверти XIX столетия, чрезвычайно высоко ценимых Рахманиновым, – П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Единственным рахманиновским оркестровым сочинением тех лет, в котором подобные «отсылки» к литературным программам как будто отсутствовали, следовало признать «Капричччио...», однако нужно учитывать, что «Малярка» и «Цыганская венгерка» были известны композитору именно в оригинальных песенных вариантах (не в инструментальных обработках), подразумевавших весьма обширное «лирическое содержание» и насыщенную внешними событиями драматическую канву.

Наконец, важным фактором, способствующим программному истолкованию «Капричччио…», становится автоцитата из «Алеко» – тема «цыганской воли» («лейттема цыган»; см.: [4, с. 145; 3, с. 205]), которая открывает рахманиновскую оперу и неоднократно звучит в оркестровой партии вплоть до заключительной сцены. Буквальное заимствование собственного тематического материала из недавнего (причем довольно известного) произведения следует признать явлением, весьма редким для позднеромантической эпохи[7]. На протяжении «Капричччио…» данная тема в максимально близком к исходному варианте проводится пять раз[8], и каждое из этих повторений излагается на *ff* с подчеркнутой аффектацией, намеренно привлекая внимание слушателей. Как видим, автобиографический мотив, представленный в «Капричччио…» на интонационно-тематическом и драматургическом уровнях, безусловно должен учитываться исследователем.

Можно полагать, что определенному музыкальному тексту – симфонической партитуре с минимальным количеством поясняющих авторских «предуведомлений» – в данном случае заведомо сопутствует литературный, а именно поэтический образно-эмоциональный подтекст. Что же почерпнет современный истолкователь рахманиновского произведения, ознакомившись с данным подтекстом? «Трагическая “Малярка” повествует о любви юной цыганки, которую выдают замуж за богатого старика. Любимый украл ее со свадебного пира и погиб, настигнутый погоней» [4, с. 145][9]. Данная фабула неоднократно варьировалась и в отечественной, и в зарубежной литературе XIX–XX столетий (назовем хотя бы драму «Бесприданница» А. Островского или более позднюю «Кровавую свадьбу» Ф. Гарсиа Лорки). Тема «цыганской воли» из «Алеко» связана с провозглашением особого «национального характера» свободолюбивого степного племени, беззащитного перед грозными ударами судьбы, при этом отнюдь не склонного уступать насилию и торжествующей неправде[10].

Наконец, в «Цыганской венгерке», явившейся плодом совместного творчества Ап. Григорьева (стихотворение «Две гитары», а также, вероятно, первоначальная версия напева) и знаменитого гитариста И. Васильева (окончательный вариант песни), безраздельно господствуют автобиографические мотивы. Это исполненное драматизма повествование о несбывшейся любви, об утрате «единственной» возлюбленной, которая выдана замуж, о крушении всех жизненных упований. Не случайно А. Блок в очерке «Судьба Аполлона Григорьева» писал о «последнем романтике» – авторе стихотворения: «Любовь, тяжелая и

непростая, обрушилась на него, заслонила всю его... память и залегла на всю жизнь в сердце Григорьева, стала тяжким бременем и единственной усладой» [9, с. 202]. Заслуживают особого упоминания два примечательных обстоятельства: в тексте «Цыганской венгерки» запечатлелись «любовные терзания» фактического ровесника автора «Каприччио...» (Ап. Григорьеву в ту пору исполнился 21 год), а само изложение этого «единственного в своем роде перла русской лирики», по словам А. Блока, «…приблизилось уже, каким-то образом, к народному творчеству: непрерывной мелодией…» и полнотой излияния лирического чувства [Там же, с. 224–225][11]. Показательно, в частности, экспозиционное проведение темы «Цыганской венгерки» в рахманиновском «Каприччио...»: знаменитый напев звучит с удивительной трепетностью (по словам Б. Никитина, интонируется «благородно и нежно» [5, с. 36]), едва ли порождающей у современного слушателя явные ассоциации с традиционными стереотипами «знойной цыганщины».

Впрочем, дальнейшее варьирование заимствованных тем приобретает впечатляющий размах. «Трепетный, "рыдающий" напев "Малярки" и "занывающая" мелодия "Цыганской венгерки" непрерывно развиваются», постепенно преображаясь. «"Пение" переходит в говор, стон, крики. Драматизм песен раскрывает и эмоционально чуткая партия "гитары". Живая исполнительская традиция проливает свет на развитие образности и фактурно-тембровой стороны музыкальной композиции "Каприччио" Рахманинова. В процессе развития тематизма композитор то уподобляет оркестр драматическому пению-говору хора (звучание духовых на фоне литавр), то воссоздает и разнообразно варьирует звучание гитары с помощью группы струнных (pizzicato), tremolo и staccato скрипок, арпеджио арфы, гармонической фигурации виолончелей, слияния арфы и альтов» [4, с. 146]. Итоговое проведение темы «цыганской воли» в преддверии стремительной, «вихревой» коды позволяет с максимальной рельефностью акцентировать неразрывное единство двух составляющих авторской художественной концепции: субъективного «лирического сюжета», преломляемого создателем «Каприччио…», и «ярко экспрессивного театра таборной песни» [Там же], облекающего указанный сюжет в масштабные «эпические формы» обобщенного плана. Иначе говоря, если воспользоваться музыковедческой терминологией, здесь прослеживаются черты программности картинного типа[12], воссоздающей некую эмоционально-образную атмосферу целого ряда аналогичных или сходных «цыганских драм».

В целом, допустимо полагать, что общезначимое для рассматриваемой песенной традиции (и фольклорной, и профессиональной) «изживание власти фатума в пляске» может трактоваться и в русле индивидуального «преодоления душевного гнета» [4, с. 145] романтическим художником. То, что в середине XIX столетия не удалось совершить поэту-романтику Ап. Григорьеву[13], значительно позже оказалось по силам композитору С. Рахманинову – быть может, благодаря особой эмоционально-возвышающей природе музыке, ее непостижимой «врачующей силе». Данный аспект рассмотрения «Каприччио…» позволяет, кстати, высказать определенное суждение и по поводу «реальности» или «фиктивности» композиторского посвящения (о последнем уже говорилось выше в связи с автобиографическим толкованием данного опуса). Будучи воспринятой в ракурсе образного «предвосхищения / назидания», соответствующая художественная концепция вполне явственно соприкасается и с фактической «линией жизни» как Анны, так и Петра Лодыженского – несостоявшегося композитора, страстного любителя цыганского пения. Об этом свидетельствуют и реальные исторические факты, о которых следует упомянуть ниже.

В скором времени после московской премьеры «Каприччио…», а также завершения Первой симфонии Рахманинова жизнь русско-цыганской четы Лодыженских понемногу стала налаживаться. Нерадивый супруг, вопреки естественным опасениям, не ушел из семьи и не спился, подобно Ап. Григорьеву. Лодыженские прожили вместе еще долгие годы, тогда как Рахманинов, будучи за океаном, в далекой Америке, не забывал о своей юношеской любви и давнем приятельстве. В трудное послереволюционное время композитор регулярно высылал деньги Анне Лодыженской, а позднее, когда она умерла, оказывал подобную дружескую помощь овдовевшему Петру (см.: [12, с. 178]).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Весной 1893 года, посетив премьеру «Алеко» в Большом театре, Чайковский предложил объединить указанную постановку с недавно завершенной «Иолантой» в рамках своеобразного «вечера одноактных опер» [1, с. 62]. Подобная сценическая практика сохранилась в отечественных театрах вплоть до настоящего времени.

[2] К примеру, один из рецензентов, Э. Розенов, довольно резко отозвался о «растрепанной» форме и «вычурных» эффектах, якобы преобладающих в «Каприччио...». Более доброжелательно высказался о пьесе-«попурри» А. Корещенко, отметив высокое мастерство оркестровки и впечатляющую динамику развития, благодаря которым премьерное исполнение прошло с видимым успехом (см.: [3, с. 204]). Впрочем, и в отрицательных, и в положительных отзывах по поводу «Каприччио...» равным образом подчеркивались сугубо внешние, блестяще-виртуозные характеристики данного сочинения.

[3] В частности, по мнению В. Брянцевой, протяженное драматургическое нарастание, устремленное к финальному разделу, завершается весьма «неубедительной» итоговой кульминацией: «Так сталкиваются между собой эмоциональная яркость и образно-драматическая ограниченность русско-цыганской сферы раннего рахманиновского творчества» [3, с. 205].

[4] В одном из рахманиновских писем конца 1900-х годов говорилось о трех сочинениях предшествующего десятилетия – Первом фортепианном концерте, «Каприччио...» и Первой симфонии: «...они меня пугают. <…> Мне очень хочется видеть это всё в исправленном, приличном виде» [2, с. 446]. Однако в дальнейшем «исправленный вид» приобрел лишь Первый концерт, к остальным произведениям автор уже не возвращался.

[5] Это признавала еще первый биограф Рахманинова – его свояченица С. Сатина [6, с. 27].

[6] Согласно мемуарным свидетельствам, на протяжении первой половины 1890-х годов молодой «странствующий музыкант» (как полушутя именовал себя Рахманинов) едва ли не каждый свободный вечер проводил в этом доме, наслаждаясь пением Н. Александровой [6, с. 239]. О других встречах композитора с авторитетными исполнителями цыганских песен в указанный период ничего не известно.

[7] При всей автобиографичности творчества многих композиторов-романтиков, для них в целом характерно «вуалирование» музыкальных «высказываний от первого лица». Довольно существенную роль приобретают автоцитаты только в некоторых инструментальных сочинениях старших современников Рахманинова – И. Брамса и Р. Штрауса. Автор «Каприччио…», напротив, не обнаруживал подобной склонности. Так, согласно утверждению отечественного исследователя, «основной напев» рахманиновской Первой симфонии много лет спустя появляется в коде I части «Симфонических танцев», однако речь идет не о точном цитировании – скорее «грустно-просветленной *свободной реминисценции*» (курсив мой. – К. Ж.) [3, с. 585]. Еще более явно соотносится с подобным определением «…остинатная “роковая” кадансовая формула Прелюдии до-диез минор», появляющаяся в Трио «Памяти великого художника» [Там же, с. 188]. Исходя из этого, называть соответствующие «реминисценции» подлинными автоцитатами или «точными самозаимствованиями», по-видимому, нет реальных оснований [7, с. 115; ср.: 8, с. 18].

[8] Кроме того, инициальный элемент названной темы периодически встречается в контрапунктических построениях разработочного характера. Единственное более или менее заметное расхождение автоцитаты с первоисточником – отсутствие «неаполитанской» (пониженной) II ступени, заменяемой натуральным ее «аналогом».

[9] Скорее всего, именно поэтому экспозиционное проведение «Малярки» – первого из цитируемых и развиваемых таборных напевов – снабжено в рахманиновской партитуре весьма примечательным указанием для исполнителей: «Alla marcia funebre» («В духе траурного марша»).

[10] Об этом, вослед Пушкину, в XIX веке размышляли создатели образа Кармен – П. Мериме и Ж. Бизе.

[11] Скорее всего, Рахманинов и воспринимал «Цыганскую венгерку» в качестве подлинного образца народного творчества, не будучи знакомым с реальной историей (равно как и с предысторией) возникновения этой песни. Обозначаемое выше совпадение возрастов могло ощущаться композитором безотчетно – скажем, на уровне «избирательного сродства».

[12] В данном случае мы опираемся на классификацию, предложенную Ю. Хохловым [10, с. 39–44].

[13] О доминировавшем в отечественной литературе 1840–1870-х годов «...роковом и исторически необходимом сцеплении мировоззрения, жизнеповедения и соответствующим образом понятого и жизненно испытанного искусства...» проницательно и тонко писал А. В. Михайлов, акцентируя «в полном смысле слова убийственный и самоубийственный» характер этого «сцепления» [11, с. 167].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2008. 248 с.

2. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
3. *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов: [моногр.]. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
4. *Щербакова Т. А.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 176 с.
5. *Никитин Б. С.* Сергей Рахманинов: Две жизни. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
6. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.
7. *Романец М. С.* Функционирование приема самозаимствования в творчестве С. Рахманинова // Музыкальный мир С. В. Рахманинова на рубеже XX–XXI веков: проблемы диалога культур (К 50-летию Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова): [сб. науч. ст.]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 105–116.
8. *Денисов А. В.* Музыкальные цитаты: Справочник. СПб.: Композитор, 2013. 224 с.
9. *Блок А. А.* Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. М. А. Дудина и др. Л.: Худож. литература, 1982. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи: 1905–1921 гг. С. 196–226.
10. *Хохлов Ю. Н.* О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
11. *Михайлов А. В.* О мировоззрении М. П. Мусоргского // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 147–178.
12. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. 672 с.

REFERENCES

1. *Rakhmaninov S.* Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Rizemanom [Recollections told by Oskar von Riesemann]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 248 p.
2. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Vol. 1: Recollections. Articles. Interviews. Letters. 648 p.
3. *Bryantseva V.* Sergey Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 647 p.
4. *Shcherbakova T.* Tsyganskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo i tvorchestvo v Rossii [The Gipsy musical performing art and creative work in Russia]. Moscow: Muzyka, 1984. 176 p.
5. *Nikitin B.* Sergey Rakhmaninov: Dve zhizni [Sergei Rachmaninoff: Two Lives]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 208 p.
6. Vospominaniya o Rakhmaninove [Recollections on Sergei Rachmaninoff]: in 2 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. The 5th suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 1. 528 p.
7. *Romanets M.* Funktsionirovanie priyoma samozaimstvovaniya v tvorchestve S. Rakhmaninova [Functioning of the self-borrowing method in the creative work by S. Rachmaninoff]. In: Muzykal'nyj mir S. Rakhmaninova na rubezhe XX–XXI vekov: problemy dialoga kul'tur (K 50-letiyu Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni S. Rakhmaninova) [S. Rachmaninoff's musical world on the boundary of the 20th–21st centuries: Problems of the cultural dialogue (Towards the 50th anniversary S. Rachmaninov Rostov State Conservatory)]: collected research articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. Pp. 105–116.
8. *Denisov A.* Muzykal'nye tsitaty [Music Quotations]: reference book. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 224 p.
9. *Blok A.* Sud'ba Apollona Grigor'eva [The Fate of Apollo Grigoriev]. In: Blok A. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 6 vol. Ed. by M. Dudin and others. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982. Vol. 4: Essays. Articles. Speeches: 1905–1921. Pp. 196–226.
10. *Khokhlov Yu.* O muzykal'noy programmnosti [On the music program tendencies]. Moscow: Muzgiz, 1963. 148 p.
11. *Mikhaylov A.* O mirovozzrenii M. Musorgskogo [On M. Mussorgsky's World Outlook]. In: Mikhaylov A. Muzyka v istorii kul'tury [Music in History of Culture]: selected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1998. Pp. 147–178.
12. Vospominaniya o Rakhmaninove [Recollections on Sergei Rachmaninoff]: in 2 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. The 5th suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 2. 672 p.

Жабинский Константин Анатольевич
старший преподаватель, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky
Senior lecturer, Bibliographer
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_13

Г. П. АНДРИЕВСКАЯ
Белгородский государственный институт искусств и культуры

ДИАЛОГИ МУЗЫКИ И СЛОВА В МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ В. КОЛОМИЙЦОВА

Статья посвящена многообразным диалогам Музыки и Слова в отечественной художественной культуре предоктябрьской эпохи (1900–1910-е годы), рассматриваемым сквозь призму литературного наследия В. Коломийцова – одного из выдающихся представителей русской музыкально-критической мысли Серебряного века. Отмечается, что важнейшие профессиональные «амплуа» В. Коломийцова, наряду с музыкальной критикой: переводчик оперных либретто и поэтических текстов камерных и вокально-оркестровых произведений, пианист-аккомпаниатор, вокальный педагог, – были неразрывно связаны с указанными диалогами, чем обусловливался выбор неких приоритетных аспектов рассмотрения музыкально-словесных сопряжений и взаимодействий в художественной практике. Исполнительский аспект подразумевал анализ и оценку определенных элементов певческой культуры, связанных со словесным текстом (дикция, музыкальная просодия, характер интонирования и др.). В данном отношении В. Коломийцов особо отмечал мастерство крупнейших отечественных певцов Л. Собинова, И. Ершова, Ф. Шаляпина, Ф. Литвин. Обращаясь к творчеству зарубежных композиторов XIX – начала XX веков, критик изучал исторические процессы развития жанра австро-немецкой Lied. В этом случае взаимодействие Музыки и Слова подразумевало определенную эволюцию композиторских подходов: от воссоздания «общего настроения» выбранного стиха (Л. Бетховен) к разрешению проблемы «спетого стихотворения» (Ф. Шуберт) и органичному «слиянию» вокальной и фортепианной партий (Ф. Лист). Отмеченные рассуждения критика приобретали особую масштабность в его характеристиках оперного жанра. Исходя из вагнеровской идеи Gesamtkunstwerk, В. Коломийцов полагал необходимым достижение максимальной смысловой точности, интонационной выразительности и литературной корректности оперного либретто – как оригинального, так и переводного. С данными устремлениями была связана теоретическая разработка основных принципов эквиритмического перевода, нашедшая отражение в ряде музыкально-критических работ В. Коломийцова 1910-х годов.

Ключевые слова: русская музыкальная критика Серебряного века, В. Коломийцов, вокальное исполнительство, австро-немецкая Lied XIX – начала XX столетий, оперное либретто, эквиритмический перевод вокальных текстов.

Для цитирования: Андриевская Г. П. Диалоги Музыки и Слова в музыкально-критических публикациях В. Коломийцова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 13-19.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_13

G. ANDRIEVSKAYA
Belgorod State Institute of Arts and Culture

DIALOGUES BETWEEN MUSIC AND WORD IN THE MUSICAL-CRITICAL WORKS BY V. KOLOMIYTSOV

The article is devoted to the diverse dialogues of Music and Word in the Russian artistic culture of the pre-revolutionary era (the 1900–1910s), viewed through the prism of the literary heritage of V. Kolomiytsov, one of the outstanding representatives of Russian musical-critical thought of the Silver Age. It is noted the most important professional "roles" of V. Kolomiytsov, along with musical criticism: translator of opera librettos and poetic texts of chamber and vocal-orchestral works, and pianist-accompanist, and vocal teacher, – were inextricably linked with these dialogues. This determined the choice of certain priority aspects of the consideration of musical-verbal conjugations and interactions in artistic practice. The performing aspect implied the analysis and evaluation of certain elements of the singing culture associated with the verbal text (diction, musical prosody, the nature of intoning, etc.). In this aspect, V. Kolomiytsov especially

noted the skill of the greatest Russian singers L. Sobinov, I. Ershov, F. Chaliapin, F. Litvin. Turning to the work of foreign composers of the 19th – early 20th centuries, the critic considered processes of historical development the Austrian-German Lied genre. The interaction of Music and the Word implied in this case a certain evolution of composer approaches: from recreating the "general mood" of the selected verse (L. Beethoven) to resolving the problem of the "sung poem" (F. Schubert) and the organic "fusion" of vocal and piano parts (F. Liszt). The noted discourses of the critic acquired a special range in his characteristics of the opera genre. Based on the Wagnerian idea of Gesamtkunstwerk, V. Kolomiytsov considered it necessary to achieve maximum semantic accuracy, intonation expressiveness and literary correctness of the opera libretto, both original and translated. These aspirations were connected with the theoretical development of the basic principles of equi-rhythmic translation to be reflected in a number of musical-critical works by V. Kolomiytsov in the 1910s.

Keywords: Russian musical criticism of the Silver Age, V. Kolomiytsov, vocal performing art, Austrian-German Lied of the 19th – early 20th centuries, opera libretto, equi-rhythmic translation of vocal texts.

For citation: Andrievskaya G. Dialogues between Music and Word in the musical-critical works by V. Kolomiytsov // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 13-19.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_13

Как известно, первая четверть XXI столетия характеризуется видимой активностью научных изысканий, связанных с литературно-музыкальным наследием Виктора Коломийцова – знаменитого критика и публициста предоктябрьской эпохи, выдающегося переводчика, авторитетного вокального педагога. К этому обширному наследию обращаются специалисты-гуманитарии различного профиля: музыковеды, эстетики, театроведы, филологи и культурологи (см.: [1; 2; 3; 4])[1]. При всем разнообразии подобных штудий, они, как правило, затрагивают фундаментальную проблему, неизменно пребывавшую в центре внимания В. Коломийцова: речь идет о многоаспектных диалогах Музыки и Слова в отечественной художественной культуре XIX – начала XX столетий. Данная статья посвящается важнейшим особенностям репрезентации отмеченных диалогов на страницах музыкально-критических работ В. Коломийцова.

Разумеется, вполне естественно предположить, что названной проблематике могло быть уделено первоочередное внимание в критических публикациях, посвященных оперным спектаклям и концертным выступлениям русских и зарубежных певцов. Между тем В. Коломийцов-рецензент сравнительно редко обращался к рассмотрению подобных вопросов «специального» характера, что мотивировалось по преимуществу негативным отношением критика к профессиональным стереотипам отечественного вокального исполнительства: «К сожалению, лишь *немногие из наших оперных артистов*, вообще очень талантливых, могут похвалиться *правильно поставленным голосом и хорошей дикцией* <…>. Весьма важен и вопрос об элементарной музыкально-просодической грамотности, против которой у нас издавна… грешат в своей вокальной музыке даже многие большие композиторы, а вслед за ними и переводчики всевозможных романсов и опер. Да, в русском пении нередко встречаются по этой части прямо ужасные вещи! <…> Эти грубые, нестерпимые ошибки до такой степени укоренились у нас, что *их словно не замечает и большинство певцов*» (курсив мой. – Г. А.) [5, с. 401, 407]. По мнению В. Коломийцова, лишь наиболее выдающиеся отечественные музыканты-исполнители предоктябрьской эпохи: И. Ершов и Л. Собинов, Ф. Литвин и Ф. Шаляпин [6, с. 23, 68, 152–153] – демонстрировали «поистине образцовое», «безупречное» отношение к вокальной дикции, к постижению эмоционально-смысловых глубин «омузыкаленного» слова. (Впрочем, на рубеже 1910–1920-х годов общая ситуация несколько улучшилась благодаря педагогической и консультативной работе самого В. Коломийцова[2].)

В ряду обзорно-монографических публикаций о камерном вокальном творчестве XIX – начала XX столетий весьма интересными представляются плодотворные экскурсы В. Коломийцова в историю австро-немецкой Lied. Характеризуя, к примеру, наследие Л. Бетховена, Ф. Шуберта или Ф. Листа в указанной сфере, критик не ограничивается традиционной «справочной» информацией по поводу условно-иерархического места песенного жанра в наследии конкретного автора, общего числа созданных им Lieder, а также поэтов, чьи стихи привлекали его благосклонное внимание. В подобных обзорах неизменно акцентируется индивидуальная специфика творческих сопряжений Музыки и Слова, присущая определенному композитору. Тем самым критик устанавливает некие «ориентиры» для восприятия и образно-смыслового истолкования репрезентируемых вокальных пьес либо циклических произведений в двух ракурсах: с позиции будущего

слушателя или потенциального интерпретатора (певца и концертмейстера).

Так, согласно В. Коломийцову, из крупнейших мастеров песенного жанра «…именно Шуберт, в сущности, первый понял или почувствовал огромное значение, которое имеет в этой области звучащий стихотворный текст <…>. Я бы сказал, что Шуберт интуитивным путем *замечательно разрешил проблему "спетого стихотворения", т. е. камерного пения*, подобно тому, как впоследствии Вагнер разрешил проблему пения сценического» [6, с. 147]. Иной подход главенствует «…в бетховенских песнях: здесь *музыка стремится выявить лишь главное или общее настроение избранного композитором текста, явно и наивно доминируя над словом* <…>. Вот почему особенно удались Бетховену… те вещицы, где само стихотворение отличается наибольшим единством настроения» [Там же, с. 131]. В свою очередь, песни Ф. Листа, «чрезвычайно изящно отделанные, тонко гармонизованные, богаты мелодически и весьма благодарны для певца, *вокальная строка которого сливается в одно красивое целое с фортепианным сопровождением* <…>. Лист умеет *не только правильно, но и очень ярко, выразительно продекламировать облюбованное им стихотворение*, а его несколько приподнятый пафос всегда производит впечатление искренности, правдивости <…>», и т. д. (курсив везде мой. – Г. А.) [Там же, с. 137]. Подобная дифференциация, не лишенная индивидуальной оценочной составляющей (В. Коломийцов рассуждает, в частности, о безусловном художественном превосходстве «идеальнейших песен» Ф. Шуберта над «вполне достойными» бетховенскими Lieder [Там же, с. 131–132]), все же мотивируется иными устремлениями – речь идет о формировании обновленных концертных программ столичных вокалистов. Критик последовательно воссоздает увлекательную и динамичную картину исторического развития камерно-вокального жанра, уподобляемого «неисчерпаемой сокровищнице духа» и представленного в ореоле многообразных «вдохновений великих авторов – далеко еще не использованных» камерными певцами эпохи Серебряного века [Там же, с. 140].

Фактически сходным авторским замыслом предопределяется общая направленность рассуждений критика в статье «Эволюция оперного театра (О новых постановках на Мариинской сцене)» (1908). При этом констатация необходимости значительно расширить соответствующий репертуар посредством «возобновлений» классики (опер К. В. Глюка, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Ш. Гуно, Дж. Верди, Дж. Мейербера и т. д.) сопровождается не только пожеланиями относительно «борьбы с рутиной» в новейших постановочных решениях, исполнительских приемах, художественно-декоративном оформлении спектаклей. Исторический экскурс, обращенный к нерасторжимому «союзу» Музыки и Слова как первооснове оперы, призван обратить внимание читателя на приоритетную роль этого «союза» в становлении отечественного «театра музыкальной драмы». Действительно, «…стихи уже таят в себе зародыш музыки, тесно соприкасаются с ней; а пение – эта специфическая условность оперы – только… *особо красивый способ чтения стихов*, – утверждает В. Коломийцов. – В самом деле, что может быть выразительнее пения, что может быть естественнее *соединения драматической поэзии с музыкой?*» [6, с. 59]. Разумеется, на оперной сцене «…мы должны видеть и слышать драму (в широком смысле), а никак не концерт в костюмах. Но, конечно, это будет *драма, достойная пения*, т. е. по преимуществу такая, где отвлеченные идеи и понятия облекаются в прекрасные символы, где страсти и чувства исчерпываются до дна <…>». Иными словами, создание «понятной и значительной драмы» характеризуется не приближением избранного сюжета к «реальности», но сознательным «…осуществлением *единой художественной идеи*, гармоническим объединением, соответствием и взаимодействием изящных искусств» (курсив везде мой. – Г. А.). Вот почему «сценическое произведение, текст которого не имеет никакой самостоятельной ценности и является только более или менее благовидным предлогом для музыки, равно как и внешних событий, есть заведомый non-sens (фр. "бессмыслица". – Г. А.)» [Там же, с. 59–60]. В целом, «…оперный театр – прежде всего дом композитора-поэта, которому принадлежит весь замысел <…>» [Там же, с. 62].

Согласно В. Коломийцову, нерасторжимостью и равноправием Музыки и Слова в творениях подобного «композитора-поэта» предопределяется весьма значимая функция «главных интерпретаторов» современной оперы – «капельмейстера, режиссера и живописца» – в плане осмысления и последовательного воплощения «всех малейших ремарок автора» [6, с. 62]. При этом, однако, лишь бегло обозначены затруднения, инспирированные «досадной неразборчивостью слов» на протяжении спектакля (по вине «плохих певцов» или «…самого автора, который… не сумел сделать слова ясными – например, заглушил инструментовкой» [Там же, с. 60]), равно как и бесспорной «уязвимостью» либретто: обнаружением логических противоречий, «неряшливой» стилистикой и др. По-видимому, В. Коломийцову показалась неуместной более пространная характеристика отмеченных затруднений в рамках обзорной

критической статьи, хотя на страницах его писем соответствующие «несуразицы» упоминались довольно часто[3].

Позднее, в публикациях 1910-х годов, критик неоднократно возвращался к проблемам переводческой работы в сфере камерно-вокального и оперного искусства. Актуальность названных проблем для отечественной музыкальной критики не вызывала сомнений у В. Коломийцова. С одной стороны, время от времени он подвергался нападкам завистливых малограмотных коллег, пытавшихся (не утруждая себя профессиональной аргументацией) дискредитировать вновь создаваемые им «версии» зарубежных оперных либретто на русском языке. В подобных случаях В. Коломийцову приходилось отстаивать собственные переводческие принципы, апеллируя к мнениям отечественных и зарубежных специалистов, обращаясь к наиболее компетентной части любителей музыки[4]. Сходную цель преследовали содержательные и лаконичные характеристики вокальных переводов А. Эрнста, Г. Лишина, К. Званцова, А. Горчаковой, С. Спасского, И. Тюменева, С. Свириденко, включаемые В. Коломийцовым не только в специальные комментарии к публикуемым либретто, но и в критические статьи, рецензии и заметки (см.: [6, с. 58, 136; 5, с. 403–404, 411–412]).

С другой стороны, речь шла о просвещении отечественной публики, не слишком интересовавшейся подобными «узкоспециальными» вопросами ранее, однако в предоктябрьскую эпоху явственно тяготевшей к основательному знакомству с музыкальными драмами Р. Вагнера, выдающимися образцами австро-немецкой Lied XIX – начала XX столетий (от Л. Бетховена до Г. Вольфа) и т. д. Многие из этих сочинений, до тех пор не исполнявшихся в России, едва ли находились в поле зрения даже авторитетных столичных музыкантов – певцов, дирижеров, пианистов-концертмейстеров. Как отмечает современный исследователь, преодолению существовавшей «дистанции» могли способствовать лишь активные, целенаправленные усилия «…талантливых переводчиков: им надлежало, сохранив семантику оригиналов, выстраивать средствами своего языка новые фонетические конструкции, во взаимодействии с мелодиями воссоздающие и возвращающие подлинникам первоначальную силу художественного воздействия» [9, с. 116]. Кроме того, фундаментальные установки, реализуемые в соответствующих переводах, заслуживали специального рассмотрения, что и было предпринято В. Коломийцовым в очерке «О музыкальном переводе драм Вагнера» (1910). Семь основополагающих «…требований, какие мы должны и можем предъявлять музыкальному переводчику» [5, с. 401], формулировались и обстоятельно разъяснялись читателям на примере вагнеровских опер: 1) «удобство текста для певцов»; 2) «близость к оригиналу»; 3) «язык перевода» («литературность»); 4) «неприкосновенность музыки»; 5) «форма стиха; рифмы»; 6) «музыкально-просодическая грамотность»; 7) «внутренняя связь поэзии с музыкой» [5, с. 401–410]. Впоследствии, не ограничиваясь данным очерком, автор дополнял собственные критические публикации разнообразными комментариями к тем или иным обнародованным «требованиям».

Так, на протяжении заключительного раздела статьи «“Нюрнбергские мастера пения” (К первому представлению в Петербурге на сцене Театра музыкальной драмы)» (1912) В. Коломийцов следующим образом анонсировал свой «эквиритмичный перевод» либретто вышеназванной оперы Р. Вагнера: «Конечно, я и тут уже инстинктивно руководствовался теми основными принципами, которые были в дальнейшем мной теоретически установлены и подробно изложены <…>. *Абсолютная музыкально-грамматическая правильность и полная логическая естественность напевной речи* – вот главнейшая суть этих принципов» (курсив мой. – Г. А.) [6, с. 87]. Как видим, наряду с фактической «презентацией» ключевого термина, позволяющего выявить «главнейшую суть» многолетней деятельности В. Коломийцова в указанной сфере[6], здесь фигурировала обобщенная и адаптируемая к восприятию широкой аудиторией характеристика подразумеваемых «идеальных черт» оперного перевода [5, с. 401].

Шесть лет спустя, рецензируя Liederabend С. Акимовой («Песни», 1918), критик счел необходимым затронуть аналогичный круг проблем в области камерного пения: «Было бы странно, если бы я вовсе умолчал о том… большом художественном удовлетворении, которое доставил лично мне этот концерт, где я был, так сказать, третьим участником: все песни программы (сочинения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Вольфа, Р. Вагнера. – Г. А.) певица исполнила в моих эквиритмически-стихотворных переводах. *Главная техническая задача этих многочисленных и многообразных работ моих – сочетать слова с нотами вокальной строки так, чтобы дать исполнителю полную возможность декламировать и акцентировать с наибольшей правильностью, естественностью и свободой*. И в данном случае все малейшие намерения мои певица угадала и воплотила в совершенстве; а это, конечно, не могло не доставить громадной отрады автору <…>» (курсив мой. – Г. А.) [6, с. 141].

Разумеется, ярко выраженная преемственность цитируемых рассуждений В. Коломийцо-

ва не означала их полного тождества. В контексте музыкально-исполнительской проблематики заслуживает упоминания авторская трактовка вышеназванного пункта «удобство для певцов». Изначально критик с явным предубеждением относился к данному «требованию», подчеркивая, что «…для хорошего певца с развитой дикцией и правильно поставленным голосом не должно быть, в сущности, "трудных" слов. Слова или их соединения могут быть *некрасивы*, но не *неудобны*: отчетливо спеть, как и продекламировать в чтении, можно все что угодно. Трудности же такого рода обыкновенно порождаются недостатками самих певцов. <…> К тому же у каждого певца свои особенности, и на всех… не угодишь. Поэтому данный вопрос я считаю второстепенным для переводчика; во всяком случае, *для удобства певцов он никоим образом не должен жертвовать ни одним из других, несравненно более важных условий*» (курсив мой. – Г. А.) [5, с. 401–402]. В дальнейшем, однако, излишняя ригористичность авторской позиции (связанная с «вагнерианскими увлечениями» В. Коломийцова[6]) уступила место более взвешенному и объективному подходу к соответствующей «иерархии».

На протяжении многих лет поддерживая регулярные профессиональные контакты с ведущими отечественными вокалистами и дирижерами (Л. Собиновым, И. Ершовым, Ф. Литвин, Э. Направником, С. Кусевицким, А. Зилоти и др.), чутко прислушиваясь к их рекомендациям и пожеланиям в области вокальных переводов, критик сумел достичь необходимого равновесия между образно-смысловой *«правильностью»* воссоздаваемого композиторского текста, *«естественностью»* и *«свободой»* его оперно-сценической или концертной интерпретации. Об этом свидетельствуют, в частности, опубликованные письма В. Коломийцова к Л. Собинову начала 1920-х годов с упоминаниями «значительно видоизмененных» и «усовершенствованных» переводческих работ более раннего времени – оперных либретто, романсов, арий, песен и т. д. [6, с. 199–200]. Подобные же «усовершенствования» обнаруживаются в рассматриваемых фрагментах из литературного наследия В. Коломийцова, прямо или косвенно отражающих эволюцию его взглядов на ключевые проблемы вокального перевода.

Как видим, публикации выдающегося критика, датируемые 1900–1910-ми годами, ярко и рельефно запечатлевают различные аспекты взаимоотношений Слова и Музыки в отечественной культуре указанного периода. Следует полагать, что современные изыскания, обращенные к архивам В. Коломийцова (см.: [9; 10]), также будут способствовать полномасштабному восприятию художественной картины мира Серебряного века, формируемой и обогащаемой в наши дни российскими и зарубежными исследователями-гуманитариями.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кроме того, периодически выходят в свет новые издания музыкальных произведений, снабженных переводами поэтических текстов и комментариями В. Коломийцова.

[2] «Работа с певцами (прохождение партий, выработка стиля исполнения) явилась весьма существенным вкладом Коломийцова в русскую музыкальную культуру. К его авторитетным советам прислушивались не только рядовые вокалисты, но и корифеи вокального искусства <…>», – указывает Ю. Кремлев [7, с. 3].

[3] К примеру, в одном из писем В. Коломийцова, адресованных Л. Собинову и датируемых первой половиной 1900-х годов, рассматриваются важнейшие «требования к оперному либретто»: последнее «…будет тогда превосходно в литературном отношении <…>, когда оно написано хорошо, грамотным языком (большая редкость!), ловко скроено и вообще обличает умелую писательскую руку. Большинство русских оперных текстов, оригинальных и переводных, поражает отсутствием логики и здравого смысла, а также набором глупых, полуграмотных фраз и всякого вздора <…>» (август 1905 г.) [8, с. 82].

[4] Сообщая в письме к Л. Собинову о подобных «вылазках», В. Коломийцов отмечал: «…жаль только, что В. Теляковский (глава дирекции Императорских театров. – Г. А.) так прислушивается к мелкой прессе» (февраль 1908 г.) [8, с. 101].

[5] Кстати, само появление указанного «специального» термина в музыкально-критической статье вызывает особый интерес, поскольку на страницах упоминавшегося очерка «О музыкальном переводе драм Вагнера» данный термин еще не использовался.

[6] В частности, критик отмечал, что «…об "удобстве" певцов поэт-композитор заботился весьма мало. <…> Первое время кое-кто из немецких певцов ворчал на это и, вместе с частью критики, объявлял вагнеровские тексты "непевучими" <…>. Но потом все мало-помалу привыкли и научились отлично произносить Вагнера» [5, с. 401].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андриевская Г. П.* Исполнительское искусство Серебряного века в музыкально-критических работах В. Коломийцова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 85–90.
2. *Андриевская Г. П.* Проблемы исполнительского искусства 1900–1910-х годов в зеркале мнений петербургской музыкальной критики // Музыкальная летопись: сб. ст. Краснодар: КГИК, 2021. Вып. 11. С. 12–19.
3. *Бояркина А. В., Пузейкина Л. Н.* Субтитры к операм Вагнера: перевод либретто или сочинение нового текста? // Перевод. Язык. Культура: материалы X Международной науч.-практ. конф. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 26–33.
4. *Бояркина А. В.* Виктор Коломийцов: переводы Вагнера // Сравнительное искусствознание – XXI век: сб. ст. СПб.: РИИИ, 2021. Вып. 2: Материалы II Международной конференции «Орловские чтения». С. 151–163.
5. *Коломийцов В. П.* О музыкальном переводе драм Вагнера // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.: ЭКСМО Пресс, 2001. С. 400–420.
6. *Коломийцов В. П.* Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. 224 с.
7. *Кремлев Ю. А.* В. П. Коломийцов (1868–1936) // Коломийцов В. П. Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. С. 3–8.
8. *Собинов Л. В.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1970. Т. 2: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове. 552 с.
9. *Ганзбург Г. И.* К истории русских вокальных переводов песен Ф. Шуберта (по архивным материалам) // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2005. Вып. 16. С. 115–125.
10. *Ганзбург Г. И.* К истории вокальных переводов произведений Й. Гайдна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2009. Вып. 27. С. 113–122.

REFERENCES

1. *Andrievskaya G.* Ispolnitel'skoe iskusstvo Serebryanogo veka v muzykal'no-kriticheskikh rabotakh V. Kolomiytsova [Performing art of the Silver Age in musical-critical works by V. Kolomiytzov]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 85–90.
2. *Andrievskaya G.* Problemy ispolnitel'skogo iskusstva 1900–1910-kh godov v zerkale mneniy peterburgskoy muzykal'noy kritiki [Problems of the 1900–1910s performing art in the mirror of St. Petersburg musical criticism views]. In: Muzykal'naya letopis' [Music Chronicle]: collected articles. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2021. Issue 11. Pp. 11–21.
3. *Boyarkina A., Puzeykina L.* Subtitry k operam Vagnera: perevod libretto ili sochinenie novogo teksta? [Subtitles to R. Wagner's operas: libretto translation or composing of new text?] In: Perevod. Yazyk. Kul'tura [Translation. Language. Culture]: materials of the 10th International research-practical conference. St. Petersburg: A. Pushkin Leningrad State University, 2019. Pp. 26–33.
4. *Boyarkina A.* Biktor Kolomiytsov: perevody Vagnera [Victor Kolomiytzov: translations Richard Wagner]. In: Sravnitel'noe iskusstvoznanie – XXI vek [Comparative Art Studies – The 21st Century]: collected articles. St. Petersburg: Russian Institute of Arts History, 2021. Issue 2: Materials of the 2nd International congress "Orlov's Lectures". Pp. 151–163.
5. *Kolomiytsov V.* O muzykal'nom perevode dram Vagnera [On musical translation R. Wagner's dramas]. In: Vagner R. Kol'tso Nibelunga [The Ring of the Nibelung]: selected works. Moscow: EKSMO-Press, 2001. Pp. 400–420.
6. *Kolomiytsov V.* Stat'i i pis'ma [Articles and letters]. Leningrad: Muzyka, 1971. 224 p.
7. *Kremlyov Yu.* V. P. Kolomiytsov (1868–1936) [V. Kolomiytzov (1868–1936)]. In: Kolomiytsov V. Stat'i i pis'ma [Articles and letters]. Leningrad: Muzyka, 1971. Pp. 3–8.
8. *Sobinov L.* Literaturnoe nasledie: v 2 tomakh [Literary Heritage: in 2 vols.]. Moscow: Iskusstvo, 1970. Tom 2: Stat'i, rechi, vyskazyvaniya. Pis'ma k L. Sobinovy. Vospominaniya o L. Sobinove [Vol. 2: Articles, speeches, statements. Letters to L. Sobinov. Recollections on L. Sobinov]. 552 p.
9. *Ganzburg G.* K istorii russkikh vokal'nykh perevodov pesen F. Shuberta na stikhi I. V. Gete (po arkhivnym materialam) [Towards the history of Russian vocal translations F. Schubert's songs for poetry by J. V. Goethe]. In: Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovaniya

[Problems of interactions between art, pedagogy, theory and practice of education]: collected research works. Kharkov: I. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts, 2005. Issue 16. C. 115–125.
10. *Ganzburg G.* K istorii vokal'nykh perevodov proizvedeniy Y. Gaydna [Towards the history of vocal translations J. Haydn's works]. In: Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovaniya [Problems of interactions between art, pedagogy, theory and practice of education]: collected research works. Kharkov: I. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts, 2009. Issue 27. C. 113–122.

Андриевская Галина Петровна
преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства
Белгородский государственный институт искусств и культуры
Россия, 308033, Белгород
noob45_91@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5266-558X

Galina P. Andrievskaya
Lecturer at the Department of Music Theory and Vocal-Choral Art
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Russia, 308033, Belgorod
noob45_91@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5266-558X

УДК 78.08:784.5 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_20

Л. Н. ЯДЛОВСКАЯ
Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка (Минск)

Д. ШОСТАКОВИЧ. «ДВЕ БАСНИ И. КРЫЛОВА», ОР. 4: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СТАТУСА

Статья посвящена одному из консерваторских сочинений Д. Шостаковича, привлекших внимание специалистов в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Отмечается, что исследовательские обзоры «Двух басен И. Крылова» к настоящему времени представлены в целом ряде научных публикаций и нескольких диссертационных работах, однако жанровая специфика этого сочинения, не объявленная автором, нуждается в отдельном рассмотрении. Определенная сложность подобной «экспертизы» обусловливается наличием двух автографов данного произведения: для голоса в сопровождении фортепиано (камерно-вокальная версия), а также для солистки, женского хора и большого симфонического оркестра (вокально-оркестровая версия). Отмеченная «двойственность» благоприятствует позиционированию «Двух басен…» как в числе камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича, так и среди ранних образцов его театральной и «театрализованной» музыки («характеристические сцены» – предвестия будущих опер, балетов и даже «вокальных» симфоний 1960-х годов). Изучение документальных источников позволяет констатировать, что автором вполне однозначно фиксировалась оркестровая принадлежность названного опуса. При этом «клавирный» вариант не упоминался Шостаковичем в переписке, именовался «вторичным» в каталогах-нотографиях, а на рубеже 1960–1970-х годов не был рекомендован к публикации в нотном сборнике «Басни И. А. Крылова» (М., 1971). Напротив, вокально-оркестровая версия, по некоторым источникам, была разрешена композитором к исполнению, состоявшемуся после «второго рождения» оперы «Нос» (октябрь 1974 года). Это представляется не случайным, поскольку важнейшие особенности драматургии, формообразования, музыкальной стилистики «Двух басен…» указывают на ведущую роль широко трактуемой «симфонической» художественной концепции. Таким образом, жанровой первоосновой данного опуса является комическая (сатирическая) кантата-«диптих», что свидетельствует о заведомо ограниченной роли «камерности» и подразумевает необходимость расширения соответствующего диапазона исследований за счет хороведческого анализа вокально-оркестровой партитуры.

Ключевые слова: Д. Шостакович, произведения 1920-х годов, «Две басни И. Крылова» ор. 4, жанровая идентификация, кантата-«диптих».

Для цитирования: Ядловская Л. Н. Д. Шостакович. «Две басни И. Крылова» ор. 4: к проблеме жанрового статуса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 20-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_20

L. YADLOVSKAYA
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University (Minsk)

D. SHOSTAKOVICH. “TWO FABLES BY I. KRYLOV”, OP. 4: TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE STATUS

The article is devoted to one of the Conservatory works by D. Shostakovich drawn attention of the specialists at the close of 1960s and early 1970s. It is noted that research descriptions of “Two Fables by I. Krylov” are represented now in the series of published study works and some theses but genre specificity of this work to be no announced by the author needs the special examination. The certain complicacy of the latter is conditioned by the presence of two appropriate autographs: for a voice accompanied by piano (the chamber vocal version) and for soloist, and women’s chorus, and symphony orchestra (the vocal orchestral version). This “duality” is favorable to positioning “Two Fables…” both in the number of chamber vocal cycles by Shostakovich and among the earlier examples of his dramatic and “dramatized” music (“characteristic scenes” as forerunners of the operas and ballets to be, and even “vocal” symphonies

of the 1960s). The studying of documental sources allows establish that orchestral belonging of the named work quite definitely fixed by the author. Moreover the "piano" version didn't refer by Shostakovich in his correspondence, and named as "secondary" in catalogues-notographies. On the boundary of the 1960s – 1970s this version wasn't recommended by the composer for publication in the music collection "Fables by I. Krylov" (Moscow, 1971). On the contrary, according to some original sources, the vocal orchestral version recommended by Shostakovich for the performing to be realized after "the second birth" of opera "The Nose" (October of 1974). It seems no accidental because more significant peculiarities of dramaturgy, musical formation and stylistics of "Two Fables…" indicate the leading role of "symphonic" art concept to be interpreted loosely. Thus a genre fundamental principle of the named opus is comic (satiric) cantata-"diptych". It is evidence of the "chamberness" wittingly limited role in this work, and implies necessity the research scope broadening at the choral studies analysis of the vocal-orchestral score.

Keywords: D. Shostakovich, the works of the 1920s, "Two Fables by I. Krylov" op. 4, genre identification, cantata-"diptych".

For citation: Yadlovskaya L. D. Shostakovich. "Two Fables by I. Krylov", op. 4: towards the problem of genre status // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 20-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_20

«Две басни И. Крылова» ор. 4 (1921–1924) – яркий и самобытный образец раннего творчества Д. Шостаковича, привлекающий заинтересованное внимание исследователей на протяжении более чем полувека (И. Ямпольский, А. Богданова, Э. Добрыкин, Л. Данилевич, И. Брежнева, А. Кремер, Ю. Серов и др.). Исходя из этого, недавнее скептическое утверждение относительно «Двух басен…» как оригинального произведения консерваторских лет, «…совсем мало (? – Л. Я.) изученного и еще меньше исполняемого» [1], может представляться намеренным парадоксом, заведомо не соответствующим реальности. Впрочем, ряд научных проблем, связанных с изучением рассматриваемого опуса, до сих пор ожидает разрешения. В их числе, по-видимому, должна фигурировать и жанровая характеристика «Двух басен…», которая не обрела подобающей научной определенности и сегодня. Заметим, что указанную ситуацию отчасти «инспирировал» сам композитор, придерживавшийся подчеркнуто лаконичной и обобщенной формулировки названия собственного произведения – без жанровой дефиниции.

В современных архивных публикациях о Шостаковиче, как известно, фигурируют три документа, свидетельствующих об авторском отношении к «Двум басням…». Первое из них – письмо Шостаковича к Д. Рогаль-Левицкому (сентябрь 1927 года), содержащее довольно подробную характеристику основных произведений консерваторского периода. Молодой композитор критически оценивает большинство сочинений, признавая их недостаточную самостоятельность и художественную зрелость: «Музыка… "Скерцо" (ор. 1. – Л. Я.) имеет большое влияние со стороны "русской школы" (Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов)»[1]; «…Вариации (ор. 3. – Л. Я.) и Сюиту для 2-х фортепиано (ор. 6. – Л. Я.) я считаю сочинениями совершенно неудачными. Это были почти что копии с Глазунова (Вариации) и, отчасти, с Глазунова и Чайковского (Сюита для 2-х фортепиано)», и т. д. [2, с. 187]. Автором положительно оцениваются лишь Фортепианное трио ор. 8 («наиболее удачная пьеса из моих "непечатных" сочинений»), «Три пьесы» для виолончели ор. 9 и «Две басни…»: последние «…для того времени были *довольно изящны и остроумны*» (курсив мой. – Л. Я.) [Там же]. Каких-либо черт подражательности («копирования») или «влияний» применительно к данному сочинению Шостакович не упоминает, что представляется весьма показательным и заслуживающим отдельного рассмотрения.

Позднейшая характеристика ранних сочинений, принадлежащая композитору, датируется январем 1941 года. В письме Шостаковича к Г. Шнеерсону содержится перечень соответствующих опусов, снабженных особой пометкой – «два креста» – и комментарием: «…это значит, что сочинение не издано и *не исполнено* <…> в силу его качеств <…> " [2, с. 352]. Авторская оценка в данном случае выглядит куда более суровой: полностью «забракованы» произведения консерваторских лет (ор. 1–9), почти все «японские» романсы ор. 21 (кроме № 4), первая из «Двух пьес» ор. 23 и т. д. Впрочем, своеобразным «разъяснением от автора» может служить наличие «двух крестов» в списке рядом с Четвертой симфонией (!). Это позволяет вполне адекватно интерпретировать загадочную фразу «в силу его качеств», учитывая определенный исторический контекст. Очевидно, эпоха «сумбура вместо музыки» для Шостаковича еще не закончилась, и целый ряд идеологически «сомнительных» рукописей вынужденно хранился

в архиве композитора «до лучших времен»[2]. Естественно, какой-либо художественно-эстетический подтекст в указанной самооценке присутствовать не мог: для «Двух басен…» подобное соседство с масштабными симфоническими циклами первой половины 1930-х годов представлялось в большей мере лестным, нежели профессионально «дискредитирующим».

Почти тридцать лет спустя, на рубеже 1960–1970-х, Шостакович еще раз формулирует некое «экспертное заключение» по поводу раннего «крыловского» опуса. Инициатором в данном случае выступило издательство «Музыка», предполагавшее опубликовать сборник вокальных произведений «Басни И. А. Крылова». Откликаясь на письмо заведующей вокально-педагогической редакцией Н. Богдановой, композитор весьма лаконично резюмирует: «*Печатать эти сочинения нельзя*. Это очень незрелые, детские опыты. *Их можно напечатать* как некий *эпизод истории музыки*, в соответствующем сборнике, с соответствующим предисловием» (курсив мой. – *Л. Я.*) [2, с. 433][3]. Видимое противоречие, фигурирующее в аргументации Шостаковича («печатать нельзя – напечатать можно»), обусловливается конкретной предысторией рассматриваемого «диалога в письмах».

Четырьмя годами ранее, в связи с широко отмечавшимся 60-летием композитора, «Две басни…» ор. 4 действительно увидели свет в одном из «сборников по истории музыкальной культуры СССР» (официальное именование серии) под названием «Музыкальное наследство». При этом «юбилейное» издание было осуществлено в точном соответствии с авторскими пожеланиями: «крыловский» опус («первоначальная версия» для голоса и фортепиано), а также пять из «Восьми прелюдий» ор. 2 были снабжены «соответствующим предисловием» публикатора *Л.* Данилевича [3] и репрезентировались как «эпизод» раннего творчества ныне здравствующего «классика советской музыки». Теперь же подразумевалось нечто иное: *репертуарный сборник* «Басни И. А. Крылова» принадлежал к «епархии» вокально-педагогической редакции, выпускавшей подобные сборники массовыми тиражами и настойчиво рекомендовавшей их к использованию в учебном процессе специальных образовательных учреждений, любительском музицировании и т. д. Кроме того, следовало учитывать заведомую невозможность публикации в сборнике «для голоса с фортепиано» *оркестровых партитур* «Двух басен…». Являлось ли это «препятствие» безусловно значимым для Шостаковича? По-видимому, да.

Следует напомнить, что в авторских перечнях консерваторских произведений упоминаются только «Две басни…» *для голоса с оркестром* (см.: [2, с. 187, 352]); о существовании вышеуказанной «первоначальной» версии композитор умалчивает. Аналогичное именование (голос с оркестром) содержится в прижизненном ното- и библиографическом справочнике «Д. Д. Шостакович» Е. Садовникова (1965), готовившемся к публикации при непосредственном участии композитора. Более того, версия «для голоса и фортепиано» здесь названа «*переложением* автора» (курсив мой. – *Л. Я.*) [4, с. 6], как бы оттеняя «вторичный» характер последней, и хотя в действительности создание «Двух басен…» протекало иначе, автор согласился с указанной формулировкой (если только не был инициатором ее использования). Да и в редакторском предисловии к первой публикации оркестровой партитуры «Двух басен…» (том 31 Собрания сочинений) было особо подчеркнуто: «Две басни И. Крылова… в изложении для голоса с оркестром автор считал *основным видом этого сочинения*» (курсив мой. – *Л. Я.*) [5, с. VII]. Едва ли «официальное заявление» такого рода могло быть порождено редакторскими «домыслами» или некими произвольными «интерпретациями»[4], лишенными каких-либо реальных оснований.

И все же наиболее значимым и убедительным свидетельством в пользу данного «приоритета», вероятно, может явиться скорректированная исполнительская «биография» рассматриваемого сочинения. Как известно, мировой премьерой «Двух басен…» вплоть до настоящего времени считается концертное выступление студенческого хора и симфонического оркестра Московской консерватории в Таллине 2 февраля 1977 года под управлением Г. Рождественского [5, с. VII; 6, с. 49]. Опираясь на приводимую датировку, многие исследователи категорично заявляют, что «Две басни…» никогда «…при жизни автора не исполнялись» [7, с. 406]. Между тем в персональном хронографе Г. Рождественского-дирижера названный концерт отнюдь не позиционируется как премьерный (см.: [8, с. 279]). Ему исторически предшествует более раннее исполнение 2 октября 1974 года в столичном Доме звукозаписи (симфонический оркестр Московской филармонии)[5]. К сожалению, отмеченная дирижерская ремарка не содержит комментария относительно целевой направленности указанного исполнения (фондовая запись, концертное выступление по трансляции, музыкальная радиопередача и т. д.) – эти сведения, очевидно, могут быть обнаружены в архивах Дома звукозаписи. Однако, по нашему мнению, принципиально важно другое: выявленная премьера (безотносительно к ее официальному или неофициальному статусу) заведомо состоялась *при жизни* Шостаковича,

который, исходя из этого, должен был *разрешить* данное исполнение, предоставив дирижеру возможность копирования авторской *рукописной партитуры.* И сам факт полученного разрешения служит убедительным аргументом, свидетельствующим о несовпадении авторских оценок «Двух басен…» в оркестровой и камерно-вокальной версиях. Ведь премьерное исполнение последней, даже при наличии «юбилейной» публикации Л. Данилевича, было осуществлено гораздо позже, в начале 1980-х годов: этому благоприятствовала подготовка к печати очередных томов Собрания сочинений Шостаковича (тт. 31 и 32), включавших в себя партитуру и клавир «Двух басен…» соответственно[6]. В данном случае, когда равнозначность существующих авторских версий объявлялась вполне легитимной, более ранние запреты или пожелания композитора по указанным вопросам уже не выглядели безусловной «истиной в последней инстанции».

Так или иначе, цитируемое выше резюме 20-летнего Шостаковича по поводу «изящества и остроумия» рассматриваемого «крыловского» опуса предполагало некую аргументацию: названные достоинства могли соотноситься с художественно-концептуальным замыслом, структурно-композиционными или жанрово-стилистическими характеристиками. Представляется уместным последовательно осветить «Две басни…» в отмеченных аспектах. Прежде всего, авторская *идея* «басенного» опуса явно формировалась в контексте определенной традиции, сложившейся в отечественной музыке второй половины XIX – начала XX века. Соответствующие прочтения басен И. Крылова к этому времени охватывали довольно обширный корпус поэтических текстов (около 50) и музыкальных жанров (детская опера, камерно-вокальная театрализованная сценка, пьеса для хора или вокального ансамбля – a cappella, в сопровождении фортепиано или оркестра, мелодекламация, романс и песня с фортепианным аккомпанементом и т. д.). При этом будущий композитор едва ли мог избежать соприкосновений с данной традицией, поскольку значительная часть подобных опусов адресовалась детям и юношеству, разучивавшим «омузыкаленные» басни И. Крылова на уроках пения в гимназиях и школах, в любительских театрах и хоровых коллективах[7].

Впрочем, и в «крыловиане для взрослых» на протяжении указанного периода появились яркие, талантливые сочинения, принадлежавшие крупным отечественным композиторам (А. Рубинштейн, Ц. Кюи, А. Гречанинов) и существенно обогатившие сферу «музыкальной юмористики». Приоритетная роль названной сферы в раннем творчестве Шостаковича – общеизвестный факт, вследствие чего выбор неких басенных текстов для композиторского воплощения закономерно сопровождался «диалогами» не только с «петербургской школой» Н. Римского-Корсакова[8] или «романсами-сценками» А. Даргомыжского и М. Мусоргского [1; 13, с. 5]. Заслуживают особого внимания примечательные параллели между вновь созданными «Двумя баснями…» и циклом романсов – «музыкальных иллюстраций» (ор. 64) А. Рубинштейна – «первооткрывателя» басен Крылова в русской музыке, своеобразного «предтечи» камерно-вокальных «сатир» А. Даргомыжского[9]. Представляется уместным кратко осветить соответствующие «переклички», тем более что «…в музыке Рубинштейна сатирические элементы выступают ярче, чем в произведениях других композиторов (XIX – начала XX в. – Л. Я.) на тексты басен Крылова» [11, с. 242], и столь ярко выраженное своеобразие «рубинштейновского юмора» (Б. Асафьев; см.: [15, с. 77]) находит подобающий отклик у Шостаковича.

Прежде всего, как отмечает И. Ямпольский, «…в центре внимания Рубинштейна были… те басни Крылова, в которых… высказываются мысли об искусстве, художниках и критиках. Это было близко Рубинштейну» [11, с. 241], чье тяготение к определенному тексту могло обусловливаться личными ассоциациями. Сам композитор впоследствии отмечал: из крыловских текстов им «…выбирались большей частью связанные с музыкой», вследствие чего вторая («опусная») редакция этого сочинения была сокращена при доработке (цит. по: [16, с. 456])[10]. Пять номеров ор. 64 («Кукушка и Орел», «Осел и Соловей», «Стрекоза и Муравей», «Квартет», «Парнас»), характеризуемые единством тематики, литературного жанра и стиля заданного первоисточника, обнаруживали явственное тяготение к «циклизации», что усугублялось и неким «динамическим фактором» – постепенным возрастанием числа «персонажей» в завершающих пьесах. Именуя собственные интерпретации крыловских басен «просто романсами» [Там же], автор фактически подразумевал несомненную близость указанного опуса к вокальным циклам для голоса и фортепиано, широко распространенным в композиторском творчестве первой половины XIX столетия (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман).

В дальнейшем, несмотря на пополнение отечественной «крыловианы» разнообразными опусами и сборниками с чертами цикличности, «музыкальная» идея Рубинштейна была воспринята и самобытно преломлена только юным Шостаковичем. Его «Две басни…», представляющие собой заостренно-сатирические «портреты» легкомысленной «певицы без души» и

тупоумного «критика» в области bel canto, уподобляются *вокально-оркестровому «диптиху»*. Все объединяющие «литературные» факторы, о которых шла речь выше, сохраняются либо специфически переосмысливаются (так, сохранение заданного количества действующих лиц «компенсируется» умножением числа исполнителей в «Осле и Соловье»[11] – не только певцов, но и музыкантов-инструменталистов). Помимо этого, Шостакович уделяет надлежащее внимание тембровому единству и ладогармоническим сопряжениям частей «малого цикла». К примеру, для всего ор. 4 «анонсируется» однотипный состав большого симфонического оркестра, хотя распределение звуковых ресурсов в каждой из «Двух басен…» существенно разнится. Контрастные сопоставления, характерные для вокальной партии (solo – ансамбль – хор), отчасти вуалируются их монотембровостью (во всех «амплуа» фигурируют лишь меццо-сопрано или альты).

Подобным же образом ощутимый контраст исходной и завершающей тональностей «диптиха» (d-moll – C-dur) несколько «смягчается» благодаря целенаправленному модуляционному развитию и гармоническим связям. Так, на протяжении первой части заметное преобладание минорной сферы (d – c – a) оттеняется переходом в D-dur (от ц. 4 до конца). При этом длительные остановки на красочной гармонии – нонаккорде двойной доминанты (оборот VI–DD_9, с последующей дезальтерацией; см. ц. 6 партитуры, тт. 74–82)[12] – как бы «предвосхищают» начало второй пьесы (Moderato), где осуществляется фактурное варьирование той же гармонии (тт. 1–5). Ее повторение в заключительном разделе (ц. 14, Allegro, тт. 52–56) свидетельствует о ярко выраженной лейтфункциональной роли соответствующего аккорда. По отношению к № 2 он может именоваться лейтгармонией Осла – мнимого «эксперта» в области вокального искусства, применительно к «Двум басням…» – аналогичной лейтгармонией, условно «маркирующей» певческий непрофессионализм как таковой. Трехкратное появление указанной лейтгармонии (включая кульминационные эпизоды), длительно выдерживаемой на «громких» динамических нюансах (*f* – *ff*), в равной степени благоприятствует репрезентации образно-смыслового и композиционного единства рассматриваемого «диптиха».

Наконец, весьма существенной характеристикой этого опуса в аспекте преемственных связей с традициями отечественной «крыловианы» является многообразно интерпретируемая *пародийность музыкальной стилистики*. Подобные устремления опять-таки были присущи рубинштейновским «Басням Крылова», где весьма изобретательно воспроизводились некоторые жанровые стереотипы классической оперы (мелодические формулы recitativo secco, ариозной кантилены и т. д.) [15, с. 77]. При этом, как отмечают исследователи, у Рубинштейна «…приемы оперной декламации в сочетании с крыловским текстом приобретали юмористический характер» [11, с. 242], по сути, апеллируя к общепринятым установкам «буффонных» жанров XVIII – начала XIX века (опер, комических "интермедий", кантат, пасторалей и т. п.). Нередко прибегает к использованию отмеченных стереотипных формул и Шостакович, насыщая пародийными оборотами «из классики» речитативные фразы псевдоученого «служителя муз» Осла. Аналогичная пародийность, но уже в духе «простонародных» эпизодов из русских классических опер, пронизывает обмен репликами Стрекозы и Муравья[13].

Кроме того, весьма интересными представляются *жанрово-стилевые пародии*, связанные с конкретными фрагментами отечественной музыкальной классики. Один из примеров такого рода – «покаянная» фраза легкомысленной героини в той же части вокально-оркестрового «диптиха» («Я без души лето целое все пела»), вызывающая определенные ассоциации с лирико-элегическими фрагментами из опер П. Чайковского, например, финальной сценой Татьяны и Онегина («Ах! Счастье было так возможно, так близко…») или предсмертной арией Ленского («Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин». В данном случае пародийные ассоциации обусловливаются неким сходством на уровне сюжетных перипетий: окидывая взором минувшее и мучительно пытаясь угадать собственный «жребий» в недалеком будущем, литературные персонажи взывают к спасительной помощи самых близких людей, но эти упования, как известно, оказываются тщетными. Другой пример – использование «такого "экстравагантного" средства, как унисонный хор альтов» [17, с. 75] в качестве сатирического «штриха» к портретной характеристике Осла. Указанное решение едва ли может быть аргументировано определенным изобразительным эффектом (тембровая палитра соответствующего хора весьма отдаленно соотносится с этим персонажем) или композиторским намерением усилить образно-драматургическую «поляризацию» важнейших образных сфер, «придать оперный масштаб своему сочинению» и др. [1]. Единственная «оперная» ассоциация, которая заслуживает упоминания, связана с «Русланом и Людмилой» М. Глинки. Здесь, во II действии, партия фантастического персонажа – Головы – исполняется унисонным хором

басов, и в пародийном контексте «Двух басен…» соответствующий «диалог» Осла и Соловья уподобляется поединку двух сказочных богатырей (увы, с диаметрально противоположным исходом: в отличие от Руслана, крыловский Соловей покидает воображаемое «поле битвы» отнюдь не «победителем»)[14].

Другой пример из «крыловского диптиха» нуждается в более подробном рассмотрении. Следует напомнить, что еще в середине 1960-х годов, предваряя «юбилейную» публикацию клавира «Двух басен…», Л. Данилевич ссылался на личное свидетельство композитора относительно звуковой характеристики Соловья во второй "Басне Крылова": после завершения партитуры «…М. О. Штейнберг, ознакомившись с этим эпизодом, добродушно сказал: "Ну, Митя, это место ты взял из «Снегурочки»". Оно и оркестровано "по-корсаковски"» [3, с. 278–279]. Опираясь на приводимый выше комментарий, исследователи порой акцентировали «несомненную подражательность» (и, следовательно, художественную вторичность) центрального эпизода из «Осла и Соловья» [17, с. 78]. Между тем Шостакович, как отмечалось выше, не был склонен к подобной интерпретации «влияний», аккумулируемых его ранним «диптихом», а в 1920-е годы называл «Две басни…» буквально «изящным и остроумным» сочинением [2, с. 187]. Неожиданное «возвращение к истокам» студенческого опуса, произошедшее в беседе с Л. Данилевичем, скорее всего, было призвано акцентировать скрытые мотивации внешней «подражательности», их весомую концептуальную роль в пространстве художественного замысла данного сочинения.

Отсюда следует, что и диалог со «Снегурочкой» Н. Римского-Корсакова – точнее, со сценой таяния из IV акта, стилистически наиболее близкой рассматриваемому эпизоду второй «Басни…», – заведомо нуждается в углубленном изучении с позиций авторского «остроумия». Целенаправленная ориентация Шостаковича на фантастический эпизод преображения заглавной героини оперы, естественно, предопределяется литературным текстом. В частности, И. Крылов описывает поистине волшебное действие музыкального искусства Соловья (с некими «божественными» коннотациями, почерпнутыми из Античности): «Внимало все тогда / Любимцу и певцу Авроры: / Затихли ветерки, замолкли птичек хоры / И прилегли стада. / Чуть-чуть дыша, пастух им любовался / И только иногда, / Внимая Соловью, пастушке улыбался» [18, с. 57]. Как бы подытоживая «звуковую картину» идеального художественного творчества, Шостакович завершает описываемый раздел возвышенно-проникновенной «песней без слов» (исполнители – терцет альтов), порой трактуемой некоторыми исследователями в качестве «лирической кульминации» данной «Басни…» и всего цикла [17, с. 78].

Опираясь на эти логические доводы, современный музыковед вправе заметить, что «…образ Соловья не относится к сатирическим портретам Шостаковича», что указанный эпизод «принадлежит эстетике прекрасного», «истинного искусства», безусловно дистанцирующегося от «обличаемой» реальности, и с полным основанием апеллирует к «сказочно-фантастическим страницам музыки Римского-Корсакова» [14, с. 24; 19, с. 20]. Действительно, и в крыловском тексте, и в партитуре рассматриваемой пьесы названный персонаж далек от земного, прозаического бытия, – он священнодействует, творит воплощенную в звуках Красоту. Итог оказывается разочаровывающим: «хор критиков», непоколебимых в своем дремучем убожестве и музыкальном примитивизме, лишь снисходительно отзывается о художнике, с неподдельной заботой снабжая его малограмотными поучениями и наставлениями. С учетом вышесказанного, пародийные «отзвуки» оперы «Снегурочка» приобретают в «Осле и Соловье» концептуальную значимость. Прекрасное и невинное дитя Весны и Мороза, увлекшись песнетворчеством деревенского пастуха Леля, мечтает приобщиться к атмосфере подобного музицирования («Без песен жизнь не в радость ей. <…> / У Леля перейму и выучусь скорехонько»), эмоциональные впечатления от которого несопоставимы с природным bel canto сказочного царства («Слыхала я и громкие раскаты соловьев, / Певцов твоих [Весны. – Л. Я.] любимых. / Песни Леля дороже мне. / И слушаешь, и таешь…»). Но творческая стихия, о которой идет речь, неразрывно связана с жизненными реалиями людского бытия; их постижение завершается для Снегурочки восторженным приятием «сладкого дара любви» и гибелью. У Шостаковича эпизодические персонажи басни – пастух и пастушка – изначально довольствуются ролью слушателей, а вместо желающих «перенять и выучиться» на авансцене фигурирует хор самозваных «авторитетов» («судей»), присвоивших себе функции «профессиональной оценки» певческого искусства. «Снегурочки печальная кончина» в данной ситуации корреспондирует с фактическим «исчезновением» Музыки: благодаря столь «компетентному» отзыву, «громкими раскатами» Соловья – «любимца и певца Авроры» – наверняка сможет восхищаться лишь благодарная аудитория «за тридевять полей».

Как видим, художественный замысел «Двух басен…», отличающийся многоплановостью сопряжений и с традициями отечественной

музыкальной «крыловианы», и с классическим наследием XIX столетия в целом, тяготеет к расширительно трактуемому *симфонизму* (в образно-содержательном, жанрово-стилистическом, структурно-композиционном, темброво-фоническом аспектах и т. д.). Исходя из этого, выбор соответствующего исполнительского состава вряд ли должен рассматриваться с позиции развития и обогащения «первоначальной» версии: Шостакович якобы «…стремился *выйти за рамки* камерной музыки, *придать оперный масштаб* своему сочинению <…>» (курсив мой. – *Л.* Я.) [1] и т. д., – поскольку в указанные «рамки» соответствующая концепция не вписывалась изначально. По воспоминаниям Е. Трусовой, в мае 1922 года присутствовавшей на авторском «домашнем исполнении» только что завершенного клавира «Двух басен…», жанровая перспектива нового сочинения уже выглядела достаточно ясной: «Мы слушали рояль, но слышали *оркестровые тембры*» (курсив мой. – *Л.* Я.) [20, с. 107].

Иными словами, рассуждения о «*своеобразном жанре басен*» (курсив мой. – *Л.* Я.) [17, с. 79], будто бы представленном в «диптихе» ор. 4, либо именования соответствующих вокально-симфонических пьес «романсами» [19, с. 21] представляются едва ли обоснованными. В драматургическом и композиционном аспектах «Две басни…» приближаются к одной из многочисленных современных разновидностей *кантаты-«диптиха»* (например, сатирической или комической), что «удостоверяется» и выбранным исполнительским составом, и продолжительностью звучания (около 15 минут), и весьма умеренным «внесением черт театральности» [13, с. 6], равно как и характерными приметами цикличности. Следовательно, по отношению к «Стрекозе и Муравью» или «Ослу и Соловью» нейтральное «пьеса» может быть заменено «частью цикла» или «басней» в кавычках, без придания авторскому названию жанрового статуса[15].

По нашему мнению, предлагаемая дефиниция не только позволяет более точно зафиксировать специфику «Двух басен…» в соответствующих аналитических комментариях, но и обнаруживает перспективы некого расширения диапазона специальных штудий, посвященных этому опусу. С одной стороны, актуальные опыты аналитического рассмотрения «крыловского диптиха» в контексте «основных стилевых тенденций… поздних камерно-вокальных произведений» Шостаковича [21, с. 15] должны целенаправленно корректироваться исследователями, поскольку привлекаемые нотные тексты фактически являются «промежуточными» версиями данного опуса и не запечатлевают в надлежащей мере своеобразия авторского подхода к сфере камерно-вокального искусства. С другой стороны, жанровое определение «Двух басен…» с позиции вокально-симфонической музыки («диптих» или кантата для солирующего меццо-сопрано, хора и оркестра) призвано способствовать более заинтересованному отношению к этому циклу со стороны постсоветского хороведения. Как известно, его представители склонны рассматривать истоки вокально-хорового стиля Шостаковича начиная с рубежа 1920–1930-х годов (сатирическая опера «Нос» по Н. Гоголю; см.: [22]), что заведомо сужает реальную перспективу композиторской эволюции в области музыки для хора. Благодаря перспективному расширению диапазона исследовательских ракурсов и методов анализа современные специалисты могут обогатить сформировавшуюся в наши дни характеристику «Двух басен И. Крылова» весьма плодотворными изысканиями и нетривиальными интерпретациями.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В новейшей исследовательской публикации о «Двух баснях…» цитируемый фрагмент приводится с искажениями, из-за чего авторская оценка «Скерцо» необоснованно «переадресовывается» другим сочинениям 1920-х годов, включая «крыловский» опус [1].

[2] Фактически об этом и говорится в цитируемом письме: «…зачем я включаю сочинение в список, если оно *даже не может быть исполнено в силу своего качества*, да еще ставлю opus? Ответ на это могу дать такой: *что написано пером, того не вырубить топором. Написано, значит, существует*» (курсив мой. – *Л.* Я.) [2, с. 352].

[3] Автором проекта и составителем сборника выступил известный отечественный музыковед И. Ямпольский, опубликовавший в том же издательстве брошюру «Крылов и музыка» (1970). В запланированную «мини-антологию» («Басни И. А. Крылова: Для голоса с фортепиано») И. Ямпольский предложил включить наиболее яркие, по его мнению, образцы камерно-вокальной «крыловианы» XIX – первой половины XX века – произведения А. Рубинштейна, Ц. Кюи, А. Гречанинова и Д. Шостаковича. Публикация, о которой идет речь, состоялась в 1971 году, при этом пожелания автора «Двух басен…» были учтены: данный опус в сборнике отсутствовал.

[4] Напомним, что подготовкой названного тома к печати, наряду с ответственным редактором К. Титаренко, занимались вдова композитора И. Шостакович (литературная редакция) и С. Сапожников (редакция нотного текста), чье профессиональное реноме в обозначенной сфере едва ли нуждается в дополнительных «подтверждениях».

[5] Помимо «Двух басен…», тогда же под управлением Г. Рождественского были исполнены оркестровые транскрипции Шостаковича – «Пастораль и Каприччио» («Две пьесы», ор. 17) Д. Скарлатти, а также «Таити-трот» («Tea for Two», ор. 16) В. Юманса [8, с. 276].

[6] Разумеется, в некоторых публикациях можно встретить и другие толкования: «Вскоре после окончания работы (речь идет о "первоначальной" версии. – Л. Я.), в мае 1922 года, Басни Крылова были исполнены Шостаковичем на квартире его друга Степана Враского <…>. Таким образом, *премьера этого яркого вокального произведения случилась довольно скоро*» (курсив мой. – Л. Я.) [1]. Однако столь «расширительная» интерпретация «премьерности» не разделяется подавляющим большинством современных исследователей.

[7] Явный отголосок этих сценических опытов – детские игры с участием Мити Шостаковича, запечатленные в мемуарных публикациях. Так, по воспоминаниям Н. Кубе, относящимся к рубежу 1910–1920-х годов, «…басни Крылова разыгрывались, как маленькие сценки. Митя тоже в этом участвовал, актерски изображая две басни – "Стрекоза и Муравей" и "Осел и Соловей"» [9, с. 100]. Между тем, еще в начале 1900-х годов были опубликованы «Басни в лицах» («Сцены для детей») В. Ребикова, чрезвычайно популярные в педагогической практике: «Не было, вероятно, ни одной музыкальной школы или театрального кружка, где бы дети с увлечением… не разыгрывали эти "Басни" <…>» [10, с. 37]. Вслед за Ребиковым, подобные «вокальные сценки для детского исполнения в школе и дома» создавали музыканты-педагоги С. Гилев, В. Хавкин и др. (см.: [11, с. 246 –247]).

[8] Напомним, что глава указанной «школы» и его многочисленные ученики в целом не проявляли интереса к басенному творчеству Крылова. Единственное исключение – хоровые и камерно-вокальные сочинения А. Гречанинова (см.: [12]), в аспекте «музыкальной юмористики» лишь опосредованно связанные с творческими принципами Римского-Корсакова 1900-х годов. Тем более далек от соответствующих принципов «юбилейно-патриотический» опус для хора с оркестром «Волк на псарне» Н. Казанли, приуроченный к 100-летию Отечественной войны 1812 года. В рассматриваемой сфере более продуктивной оказалась педагогическая деятельность В. Калафати, чьи воспитанники Д. Морозов («Лебедь, Рак и Щука» для голоса в сопровождении фортепиано, 1916) и Д. Шостакович пополнили отечественную «крыловиану».

[9] Об этих параллелях еще в 1970-е годы упоминал Э. Добрыкин, ограничившись констатацией «…драматургического сходства басен "Осел и Соловей" Шостаковича (речь идет о камерно-вокальной версии. – Л. Я.) и Рубинштейна», а также подчеркнув «формальный» характер обнаруживаемых «совпадений» [14, с. 23].

[10] В частности, была купирована заключительная пьеса «Ворона и Курица», поскольку текст соответствующей басни заведомо не имел отношения к музыкальному искусству.

[11] Благодаря этому, кстати, живописуемый облик напыщенного «ценителя искусства» в номере «Осел и Соловей» трансформируется, и публика, согласно авторскому замыслу, должна воочию наблюдать целый «синклит» указанных «ценителей» (авторская ремарка в партитуре гласит: «Чем больше голосов (альтов), тем лучше. Самое меньшее – 12. Хор»), а также выслушивать их «коллективные» суждения.

[12] Необходимо отметить функциональную преемственность указанного оборота и лейтгармонии Стрекозы ($I–S_7^{+1}$), доминирующей на протяжении всего минорного раздела [14, с. 22].

[13] По мнению советского музыковеда, в репликах Муравья, опирающихся на легко узнаваемые фольклорные лексемы (к примеру, интонации русской народной песни «Из-под дуба, из-под вяза»), ощущается «постоянная музыкальная "ирония"» [14, с. 22].

[14] Кстати, пародийные мотивы, неявно присутствующие в этой сцене глинкинской оперы, с еще большей рельефностью запечатлеваются литературным первоисточником – знаменитой *поэмой-пародией* А. Пушкина.

[15] Самоочевидный аналог – «стихотворение с музыкой», весьма распространенное в камерно-вокальном творчестве русского Серебряного века и по многим признакам отличающееся от традиционных романса или песни. Однако было бы заведомым преувеличением трактовать подобное именование как «своеобразный жанр».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Серов Ю. Э.* Басни И. А. Крылова в интерпретации Дмитрия Шостаковича: начало большого пути // PHILHARMONICA. 2020. № 3. С. 29–37.
2. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. 572 с.
3. *Данилевич Л. В.* Юношеские произведения Д. Д. Шостаковича // Музыкальное наследство: Сб. материалов по истории музыкальной культуры СССР: В 4 т. М.: Музыка, 1966. Т. II. Ч. 1. С. 277–279.
4. Д. Д. Шостакович: Нотографический и библиографический справочник / сост. Е. Л. Садовников. Изд. 2-е, доп. и расшир. М.: Музыка, 1965. 280 с.
5. От редакции // Шостакович Д. Д. Собрание сочинений: в 42 т. М.: Музыка, 1982. Т. 31: Романсы и песни для голоса с оркестром: Партитура. С. VII–VIII.
6. *Дигонская О. Г., Копытова Г. В.* Дмитрий Шостакович: Нотографический справочник: в 3 вып. СПб.: Композитор, 2016. Вып. 1: От ранних сочинений до Симфонии № 4, ор. 43 (1914–1936). 360 с.
7. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества: моногр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
8. *Рождественский Г. Н.* Преамбулы / сост. Г. С. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1989. 304 с.
9. *Хентова С. М.* Удивительный Шостакович: [исслед. очерки]. СПб.: Вариант, 1993. 272 с.
10. *Томпакова О. М.* Владимир Иванович Ребиков: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 80 с.
11. *Ямпольский И. М.* Крылов и музыка // Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 215–248.
12. *Ядловская Л. Н.* Басни И. Крылова в камерно-вокальном и хоровом творчестве А. Гречанинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 138–143.
13. *Брежнева И. В.* Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 1986. 22 с.
14. *Добрыкин Э. И.* Музыкальная сатира в творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.
15. *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 432 с.
16. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: моногр.: в 2 т. Л.: Музгиз, 1962. Т. 2: 1867–1894. 492 с.
17. *Богданова А. В.* Сочинения Д. Шостаковича консерваторских лет (1919–1921) // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1971. [Вып. 1.] С. 64–83.
18. *Крылов И. А.* Басни. М.: Гослитиздат, 1958. 240 с.
19. *Кремер А. Г.* Вокальные циклы Д. Шостаковича: моногр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 493 с.
20. *Трусова Е. Н.* Страницы воспоминаний (Памяти Д. Д. Шостаковича) // Советская музыка. 1977. № 9. С. 106–111.
21. *Серов Ю. Э.* Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2020. 30 с.
22. *Чернышева Т. А.* Роль хоровых сочинений в творческом наследии Д. Шостаковича (К вопросу о понятии хорового стиля композитора) // Русская хоровая культура. Вып. 2: Выдающиеся хоровые деятели и педагоги: История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУКиИ, 2000. Т. 153. С. 144–166..

REFERENCES

1. *Serov Yu.* Basni I. Krylova v interpretatsii Dmitriya Shostakovicha: nachalo bol'shogo puti [The fables by I. Krylov in Dmitry Shostakovich's interpretation: the beginning of the great way]. In: PHILHARMONICA. 2020. No. 3. Pp. 29–37.
2. Dmitriy Shostakovich v pis'makh i dokumentakh [Dmitry Shostakovich in letters and documents]. Edited and compiled by I. Bobykina. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2000. 572 p.
3. *Danilevich L.* Yunosheskie proizvedeniya D. Shostakovicha [Youthful works by D. Shostakovich]. In: Muzykal'noe nasledstvo: Sborniki materialov po istorii muzykal'noy kul'tury SSSR [Musical Heritage: Collected materials on the history of USSR music culture]: in 4 vols. Moscow: Muzyka, 1966. Vol. II. Part 1. Pp. 277–279.

4. D. Shostakovich: Notograficheskiy i bibliograficheskiy spravochnik [Dmitry Shostakovich: Notography and bibliography reference book]. Compiled by E. Sadovnikov. The 2nd supplemented and enlarged ed. Moscow: Muzyka, 1965. 280 p.
5. Ot redaktsii [Preface from the Editorial board]. In: Shostakovich D. Sobranie sochineniy [Collected works]: in 42 vols. Moscow: Muzyka, 1982. Vol. 31: Romances and songs for voice with orchestra: Orchestral Score. Pp. VII–VIII.
6. *Digonskaya O., Kopytova G.* Dmitriy Shostakovich: Notograficheskiy spravochnik [Dmitry Shostakovich: Notography reference book]: in 3 issues. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Issue 1: From the early works to the Fourth symphony Op. 43 (1914–1936). 360 p.
7. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: A trial of his creative work phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 583 p.
8. *Rozhdestvenskiy G.* Preambuly [Preambles]. Compiled by G. Alfeevskaya. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 304 p.
9. *Khentova S.* Udivitel'nyj Shostakovich [Fascinating Shostakovich]: research essays. St. Petersburg: Variant, 1993. 271 p.
10. *Tompakova O.* Vladimir Ivanovich Rebikov: Ocherki zhizni i tvorchestva [Vladimir Rebikov: Essays of his life and creative work]. Moscow: Muzyka, 1989. 90 p.
11. *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.
12. *Yadlovskaya L.* Basni I. Krylova v kamerno-vokal'nom i khorovom tvorchestve A. Grechaninova [The fables by I. Krylov in the chamber vocal and choral creative art by A. Grechaninov]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2. Pp. 138–143.
13. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha [Chamber vocal creative art by D. Shostakovich]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1986. 22 p.
14. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vocal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [Musical satire in the vocal creative art by D. Shostakovich]. In: Problemy muzykal'noy nayki [Problems of Studies in Music]: collected article. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. Issue 3. Pp. 17–37.
15. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka [Russian Music: The 19th and early the 20th century]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1968. 432 p.
16. *Barenboym L.* Anton Grigor'evich Rubinsteyn: Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost' [Anton Rubinstein: His life, artistic way, creative art, musical-social activities]: monograph: in 2 vols. Leningrad: Muzgiz, 1962. Vol. 2: 1867–1894. 492 p.
17. *Bogdanova A.* Sochineniya D. Shostakovicha konservatorskikh let (1919–1921) [Works by D. Shostakovich of Conservatory years (1919–1921)]. In: Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki [From the history of Russian and Soviet music]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1971. [Issue 1.] Pp. 64–83.
18. *Krylov I.* Basni [Fables]. Moscow: Goslitizdat, 1958. 240 p.
19. *Kremer A.* Vokal'nye tsikly D. Shostakovicha [Vocal cycles by D. Shostakovich]: monograph. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2005. 493 p.
20. *Trusova E.* Stranitsy vospominaniy (Pamyati D. Shostakovicha) [Pages of recollections (In memory of D. Shostakovich)]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1977. No. 9. Pp. 106–111.
21. *Serov Yu*. Avtor i ego vremya v kamerno-vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [The Author and his time in the chamber vocal creative art by D. Shostakovich]: Abstract of Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2020. 30 p.
22. *Chernysheva T.* Rol' khorovykh sochineniy v tvorchestve D. Shostakovicha (K voprosu o ponyatii khorovogo stilya kompozitora) [The role of choral works in the creative art by D. Shostakovich (Towards the problem of composer's choral style)]. In: Russkaya khorovaya kul'tura. Vypusk 2: Vydayushchiesya khorovye deyateli i pedagogi: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy khorovogo iskusstva [Russian Choral Culture. Issue 2: The outstanding choral workers and pedagogues: History. Traditions. The modern problems of the choral art]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Art, 2000. Vol. 153. Pp. 144–166.

Ядловская Лариса Николаевна
доцент кафедры музыкально-педагогического образования
Белорусский государственно-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

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 787.1.087.1 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_31

З. Э. АЛИЕВА
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

ПРОГРАММНОСТЬ КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ» ЭТЮДАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

В публикуемой статье рассматривается весьма характерный для отечественной теории и практики смычкового исполнительства подход к «художественной» разновидности скрипичного этюда как универсальной составляющей концертного и педагогического репертуара. Применительно к XIX столетию акцентируется несомненное родство подобных образцов этюдного жанра и романтической инструментальной миниатюры, из чего произрастает видимый интерес крупнейших скрипачей-композиторов романтической эпохи к различным типам программности, в большей или меньшей степени воздействующим на авторские индивидуальные концепции отдельных этюдов. В частности, знаменитый Каприс E-dur, op. 1 № 9 («Охота») Н. Паганини трактуется исследователями с позиции оригинального преломления ренессансных и барочных традиций. Воссоздаваемые в данной пьесе специфические черты «охотничьего» жанра с многовековой историей (ит. caccia – «охота, погоня») указывают на принципиальную допустимость нескольких программных толкований обобщенно-сюжетного плана: буквального, символического (в духе пасторалей «галантной» эпохи) или пародийно-сатирического. Двойственность концептуального замысла присуща также Этюду-капрису A-dur, op. 10 № 8 Г. Венявского. В данном случае пародийная ориентация авторского заглавия «Песнь на бивуаке» обусловливается «избыточным» нагромождением виртуозных трудностей, явно противоречащим «официальной» программе. Возвышенная картина «благочестивого музицирования под открытым небом» предстает фактически в комедийном аспекте: самодеятельные певцы, увлекшись стихийно возникшей атмосферой «состязания», изо всех сил пытаются «превзойти» друг друга. Напротив, запечатлеваемый в Этюде b-moll, op. 48 № 21 А. Вьетана «музыкальный портрет» крупнейшего мастера эпохи романтизма («Воспоминание о Р. Шумане») отличается проникновенностью и лирической глубиной. В целом, привлекаемые к анализу образцы свидетельствуют о несомненной масштабности интерпретаторских задач, выдвигаемых программными концепциями «художественных» скрипичных этюдов XIX века.

Ключевые слова: «художественные» этюды для скрипки соло, эпоха романтизма, программность, 24 каприса для скрипки соло Н. Паганини, Этюды op. 10 Г. Венявского, Этюды op. 48 А. Вьетана.

Для цитирования: Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 31-37.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_31

Z. ALIEVA
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University

PROGRAM IN MUSIC AS AN IMPORTANT FACTOR OF PERFORMING INTERPRETATION IN THE "ARTISTIC" ETUDES OF ROMANTIC ERA FOR VIOLIN SOLO

The article examines one of the common for the Russian theory and practice of bow instruments performance approaches to the "artistic" violin etude – a universal component of the concert ad pedagogical repertoire. An obvious connection between such etudes and romantic instrumental miniature in the 19th

century is emphasized. That is where the apparent interest of the greatest violinists and composers in the various types of program music stems from; these tendencies more or less evidently influence the author's concepts of etudes. In particular, the famous Caprice in E Major, Op. 1 No. 9 ("Chase") by N. Paganini is considered by the specialists from a position of original interpretation of the Renaissance and Baroque traditions. Specific features of the "chase" genre with centuries-old history (Italian "caccia") which are recreated in this etude point to the possibility of several program interpretations – literal, symbolic (in the spirit of "Fetes galantes" pastorals), or parody and satirical. The duality of conceptual idea is also inherent in Etude-Caprice in A Major, Op. 10 No. 8 by H. Wieniawski. The parody of the author's title ("The Canticle at bivouac") is manifested in the "excessiveness" of virtuoso difficulties which evidently contradict with the "official" program. The sublime picture of performing music in the open air in fact acquires comic features (amateur singers, spontaneously carried away by the atmosphere of "competition" and trying to excel one another). On the contrary, the "musical portrait" of the greatest master of Romantic era – Etude in B Flat Minor, Op. 48 No. 21 by H. Vieuxtemps ("Recollection on R. Schumann") is notable for heartfelt character and lyrical intensity. As a whole, the named pieces demonstrate that interpretation plays a significant role when it comes to the concepts of the program «artistic» violin etudes of the 19th century.

Keywords: "artistic" etudes for violin solo, Romanticism, program music, 24 Caprices for violin solo by N. Paganini, Etudes op. 10 by H. Wieniawski, Etudes op. 48 by H. Vieuxtemps.

For citation: Alieva Z. Program in music as an important factor of performing interpretation in the "artistic" etudes of Romantic era for violin solo // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 31-37.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_31

Как известно, начиная с 1960-х годов, в отечественной методической литературе утверждается «полифункциональное» толкование жанра скрипичного этюда, что подразумевает не только многогранное техническое развитие и совершенствование молодых инструменталистов, но и «…воспитание исполнительской техники, отражающей стилистические особенности музыки определенных эпох (с учетом взаимовлияния последних) <…>» [1, с. 5]. В связи с этим неуклонно растет профессиональный интерес к художественному потенциалу концертных скрипичных этюдов XIX столетия, вплоть до целенаправленно выявляемых параллелей между названным жанром и романтической инструментальной миниатюрой [Там же, с. 76]. В частности, необходимо отметить, что образно-содержательная концентрация авторского замысла в сочетании с лаконизмом и подчеркнуто рельефным характером индивидуального высказывания может способствовать появлению этюдов программного типа, заведомо нацеленных на концертное исполнение и фактически уподобляемых аналогичным миниатюрам для скрипки соло.

Один из примечательных образцов соответствующей программности в жанре «художественного» этюда – широко известный Каприс E-dur, ор. 1 № 9 («Охота»), созданный великим Никколо Паганини еще в раннеромантическую эпоху. К настоящему времени исследователями подробно охарактеризованы важнейшие творческие интенции «24 каприсов», прежде всего их ориентация на барочную стилистику [2, с. 19]. Исходя из этого, представляется вполне естественным обращение Паганини к ренессансному «…жанру вокальной пьесы имитационного склада под названием "качча", изображающей картины охоты, погони <…> и получившей впоследствии, в XVII–XVIII веках, значительное распространение и в инструментальной музыке», включая скрипичную [3, с. 282]. По мнению И. Ямпольского, творческие новации, привносимые в указанный жанр композитором новой эпохи, связаны с более масштабной трактовкой образной характеристичности. Названный подход активно воздействует на процессы формообразования и драматургического развития, порождая особую яркость и масштабность тематизма, своеобразную «инструментовку», обнаруживая «богатые колористические возможности скрипичного звучания» [Там же, с. 283], и т. д.

Следует заметить, однако, что исходным творческим импульсом, предопределяющим указанные авторские новации, явилась оригинальная трактовка программности в *обобщенно-сюжетном* духе[1]. Так, выбор классического пятичастного рондо благоприятствовал гибко реализуемому сочетанию заостренной контрастности и преемственности чередующихся построений (рефрена и эпизодов) в условиях лаконичной инструментальной пьесы. Изобретательное применение «колористических» эффектов, опирающихся на взаимодействие громкостно-динамических, темброво-регистровых сопоставлений и «вариативных диспозиций» смычка, позволяло конкретизировать «повествование», придавая ему необходимую связность и пространственную ассоциативность. От-

меченная тенденция прослеживается в рефрене освещаемого Каприса: авторские предписания («подражая флейте» и «подражая валторне») не только вызывают мгновенные ассоциации с «охотничьей» тематикой[2], но и способствуют живописному запечатлению двух перекликающихся групп «музыкальных персонажей» согласно традиционному принципу «близкого» и «удаленного» их местоположения.

Дальнейшее развитие «повествования» соотносится с контрастными эпизодами анализируемой композиции. Первый эпизод (e-moll), с одной стороны, является тематически производным от рефрена, с другой, – контрастирует последнему благодаря использованию одноименного минора, «уплотнению» фактуры (трех- и четырехзвучные аккорды), громкой динамике (весь эпизод исполняется на *f*) и господству учащенной ритмической пульсации («сплошное» подчеркивание основных тактовых долей). «Решительный», даже несколько воинственный характер данного эпизода в этом случае ассоциируется с коллективным шествием охотников к месту будущего состязания в меткости и удачливости. Второй эпизод (a-moll – C-dur) представляет собой несколько иллюстративную сценку, запечатлевающую указанное состязание: энергичные фанфарные ходы с удвоениями в октаву («стрелки на огневом рубеже») оттеняются стремительными пассажными «взлетами» и трелями в предельно высоком регистре, а также перекличками беспокойно «порхающих» мотивов (они исполняются штрихом *ricochet*) – традиционными изобразительными характеристиками «птичьего царства» на лоне Природы.

Следует заметить, что в недавних исследованиях фигурирует иная программная интерпретация, связанная с предполагаемым стремлением композитора «…тонко имитировать стиль французских клавесинистов, начиная с формы (пятичастное рондо наподобие “Les Tourbillons” [“Вихрей”. – З. А.] Ж. Ф. Рамо) и заканчивая тематизмом (жанровая основа первого эпизода – бурре). <…> Пьеса тем самым предстает некой рокайльной картинкой в духе эпохи Людовика XV. Сценка дворцовой охоты перерастает <…> в метафору куртуазных отношений между дамами и кавалерами: чередование в рефрене подражания звучанию флейт и валторн с ярким противопоставлением “женского” и “мужского” регистров <…> прочитывается как символический диалог представителей противоположных полов. Да и сама ситуация охоты <…> приобретает здесь явный эротический смысловой обертон» [4, с. 193–194]. Разумеется, представленное альтернативное толкование отнюдь не свободно от полемических «издержек» (преувеличений и видимых неточностей)[3], однако столь нетривиальные художественные параллели, стимулирующие фантазию современных музыкантов-исполнителей, бесспорно, заслуживают внимания.

Более того, в качестве вполне уместного дополнения к вышеописанным толкованиям следует назвать «пародийно-смеховую» интерпретацию, проистекающую из общеизвестного профессионального суждения компетентных современников о Паганини как непревзойденном мастере «музыкальной юмористики». Допустимость указанной интерпретации обусловливается уже самим оформлением нотного текста «Охоты». Во-первых, жанрово-характерные «модели» (например, качча и бурре), привлекаемые композитором, воспроизведены с видоизмененной метроритмической пульсацией (2/4 вместо 6/8) либо в «двойном уменьшении» (распространенная танцевальная формула «четвертная длительность – две восьмых» заменена другой: «восьмая – две шестнадцатых»)[4]. Во-вторых, оба эпизода, излагаемые по большей части в миноре, как будто претендуют на «серьезность» образного содержания вплоть до некоего «драматизма» или «патетики», однако данные претензии фактически дезавуируются возвращением невозмутимо-жизнерадостного рефрена с характерными «интонациями, приближающимися к дразнилке» [4, с. 193]. Иными словами, традиционные приемы пародийно-комической сферы – «миниатюризация» и преувеличение – здесь органично дополняют друг друга, воссоздавая ту или иную грань исходного жанрового пространства сквозь призму авторского «музыкального юмора».

По-видимому, творчески-вдохновляющее значение вышеприведенных толкований для современного инструменталиста, зачастую склонного воспринимать Каприс «Охота» в качестве некоей совокупности изобретательно комбинируемых виртуозных приемов, едва ли нуждается в обстоятельной аргументации. При этом важно учитывать необходимость последовательной репрезентации конкретного прочтения, отбирая и логически соотнося различные средства исполнительской выразительности. Так, «пасторальное» толкование предполагает целенаправленно выдерживаемую «облегченность» штрихового арсенала (с преобладанием *spiccato*), умеренность громкостно-динамических контрастов и максимальное избегание заостренной акцентуации (при главенствующей роли *tenuto*). В свою очередь, «пародийная» интерпретация востребует более крупного, отчасти «шаржированного» скрипичного штриха (легкое *martellato* с вероятным его «утяжелением»), подчеркнутой яркости многократных сопоставлений *forte* – *piano* и «маркированных» акцентов. Подобной

«вариативности», несомненно, благоприятствуют и весьма лаконичные авторские ремарки, выписанные в нотном тексте и предоставляющие потенциальным исполнителям возможность формирования различных образно-смысловых прочтений данного программного замысла.

К числу выдающихся достижений скрипичного виртуозного репертуара середины XIX столетия принадлежат «Восемь этюдов-каприсов» ор. 10 Генрика Венявского, сочиненные и опубликованные в 1854 году. Авторский подзаголовок «L'école moderne» («Современная школа [скрипичной игры. – З. А.]»), на первый взгляд, должен был свидетельствовать о дидактической направленности указанного опуса. Между тем 19-летний выпускник Парижской консерватории полагал необходимым радикально преобразовать процесс технического развития будущих скрипачей, претворяя в жизнь художественные заветы великого романтика Н. Паганини [5, с. 230]. В числе бесспорных преемственных связей, выявляемых при сопоставлении «24 каприсов» Паганини и «Восьми этюдов-каприсов» Венявского, следует упомянуть индивидуальный подход к программности. Наглядное тому свидетельство – Этюд ор. 10 № 8 под заглавием «Le Chant du Bivouac» («Песнь на бивуаке»), призванный содействовать «…овладению виртуозной техникой левой руки и смычка – в исполнении аккордов и двойных нот (с переброской пальцев на большие интервалы), а также в сочетании с *pizzicato* левой руки» [1, с. 92]. Тяготение к видимой «…преувеличенности сложнейших исполнительских приемов и ошеломляющих звуковых эффектов» [Там же, с. 90] в данном случае мотивируется необычным замыслом жанрово-характеристической сценки, заслуживающим более подробного комментария.

Прежде всего, нуждается в специальном истолковании авторское заглавие. Образно-смысловой диапазон французского *le chant* («песнь, песнопение») соотносится преимущественно с религиозной или духовно-философской музыкой «высоких жанров», например с ораторией или кантатой, а не с репертуаром для скрипки соло. Да и «бивуак» / «бивак» (временная стоянка или ночлег под открытым небом какой-то организованной группы людей – военнослужащих или путешественников) едва ли располагает к прослушиванию или исполнению подобных песнопений. Из авторского темпового предписания (Allegro marziale – «скоро и воинственно») следует, что «на лоне природы» запечатлено, скорее всего, армейское подразделение[5]. Довольно подвижный темп и метроритмическая пульсация $^6/_8$, равно как и сложная трехчастная форма с развивающей серединой, – характерные черты светских песенно-танцевальных жанров, распространенных в бытовом музицировании Западной Европы на протяжении первой половины XIX века. Преобладание специфической трехдольности и «кругообразных» мелодических оборотов ассоциируется с одной из ранних «версий» будущего вальса. Между тем, в серединном разделе появляются вполне узнаваемые гемиольные мотивы, характерные для мазурки (тт. 54–63), что позволяет безошибочно идентифицировать предполагаемых «звуковых персонажей» как военнослужащих французской армии[6]. Воссоздаваемая атмосфера непритязательного «отдыха на привале» фактически соответствует раннеромантическим стереотипам программных жанровых зарисовок *картинного* плана.

По сути, лишь фактурное изложение, которое как будто призвано имитировать процесс вокально-ансамблевого или хорового пения, в тт. 22–37 сопровождаемого «гитарным аккомпанементом» – *pizzicato* левой рукой, озадачивает слушателя своей «хаотичностью». Внезапные смены регистров и мелодические сдвиги, обильная хроматика, а также свистящие «фальцетные выкрики» (флажолеты) максимально высоких тонов инструментального диапазона производят впечатление рассогласованности и нестройности, порой бестолковой «состязательности» (доморощенные вокалисты, подражая профессионалам-концертантам, стремятся ошеломить публику самой яркой, эффектной и «недосягаемой» для сослуживцев нотой). Безусловно, у композитора были надлежащие основания, чтобы с убийственным сарказмом назвать подобное состязание именно *песнью* – в духе «кошачьих серенад», «ослиных концертов» и других аналогичных эпизодов европейской сатирико-аллегорической художественной традиции (от Античности до эпохи романтизма).

Как бы приглашая будущих интерпретаторов Этюда ор. 10 № 8 к «сотворчеству» в данной сфере, композитор ограничился минимумом исполнительских предписаний. Достаточно заметить, что в нотном тексте «Песни на бивуаке» отсутствуют громкостно-динамические и агогические ремарки, а штриховой арсенал исчерпывается наиболее важными комментариями. Это позволяет современным музыкантам в полной мере проявить свою изобретательность, ярко изображая подразумеваемый «конкурс вокалистов». Безусловно, особая роль «преувеличенной» виртуозности связана в данном случае с изображением непрофессионального, хотя и весьма амбициозного музицирования[7]. Избегая нарочитости (скажем, звуковысотной или ритмической «приблизительности»)

в ходе концертного исполнения, скрипач может подчеркнуть какую-либо характерную деталь названного «конкурса» посредством искусно сопоставляемых динамических нюансов или акцентов, «демонстративных» замедлений или ускорений и т. п.

В числе программных скрипичных этюдов романтической эпохи особое место занимает «Воспоминание о Шумане», ор. 48 № 21 Анри Вьетана. Следует напомнить, что прославленный бельгийский скрипач и композитор был знаком с Р. Шуманом, чьим творчеством искренне восхищался. Своеобразные «отголоски» шумановских произведений 1830-х годов прослеживаются уже в раннем цикле Вьетана «Шесть концертных этюдов» ор. 16. По мнению современного исследователя, датируемый 1839 годом цикл, «…отразивший различные грани творческой индивидуальности юного музыканта… в значительной мере способствует подготовке скрипача к исполнению не только крупных произведений Вьетана, но и в целом широкого круга сочинений его эпохи» [1, с. 87]. Именно этим объясняется довольно широкий стилистический диапазон влияний, преломляемых в Этюдах ор. 16, – от Н. Паганини и К. Липиньского до Л. Шпора и Ш. О. Берио. Здесь же прослеживается тенденция к целенаправленному обогащению индивидуального авторского стиля, явственно тяготеющего к «диалогу» с романтическим инструментализмом. Наглядное тому подтверждение – Этюд B-dur, ор. 16 № 1, основная тема которого в интонационно-ритмическом плане обнаруживает несомненную близость к «фантазийно-карнавальной» образности произведений Шумана.

Много лет спустя, как бы подводя итог своей интенсивной концертной и педагогической деятельности, А. Вьетан вновь обратился к жанру скрипичного этюда. Характеризуя собственный замысел, маэстро подчеркивал необходимость «…предать забвению надоевшие всем этюды Крейцера и Роде. Мои (этюды. – З. А.) должны воспитывать не только искусных инструменталистов, ловких акробатов, но и музыкантов» (цит. по: [7, с. 159]). В связи с этим, сборник этюдов ор. 48, которому предпосылалось авторское посвящение Парижской консерватории, следовало рассматривать не только с позиции преемственного развития широко известной дидактической «Методы…» рубежа XIX–XX столетий. Речь шла, прежде всего, о последовательном обновлении музыкального языка (чему способствовало значительное усложнение гармонического и ладотонального развития, темброво-фонической составляющей инструментальной звучности и т. п.), о насыщении «этюдного» материала яркой характеристичностью, увлекательностью образно-эмоциональных «метаморфоз». Не будет преувеличением утверждать, что избранный подход благоприятствовал «прорастанию» черт концертности в довольно скромных инструктивных этюдах, казалось бы, всецело обусловленных решением технических задач.

Блестящим образцом вполне органичного сочетания педагогических устремлений А. Вьетана с подобной «завуалированной» концертностью служит финальный этюд названного сборника (F-dur, ор. 48 № 36) – «Вариации на тему Гавота А. Корелли». Здесь «…концентрированному изложению технических и выразительных элементов, которые позиционировались Вьетаном в качестве основы профессионального владения инструментом» [1, с. 132], сопутствует изобретательное преломление интонационных и фактурных «идиом» барочной эпохи[8]. Аналогичная сопряженность присуща «мини-циклу» из трех этюдов (№№ 21–23), который можно было бы назвать «шумановским триптихом». Последний открывается Этюдом «Воспоминание о Шумане» (№ 21), фактически представляющим собой оригинальную по замыслу программную миниатюру. С одной стороны, «*музыкальный портрет*» явно ориентируется на соответствующие характеристические «зарисовки» самого Р. Шумана («Киарина», «Эстрелла», «Шопен», «Паганини» из цикла «Карнавал», миниатюра «4 ноября 1847 г.» памяти Ф. Мендельсона из «Альбома для юношества»). Данная параллель оттеняется шумановской «афористичностью» изложения (59 тактов) и наличием определенной интонационно-тематической «модели» – пьесы «Вещая птица» (№ 7) из цикла «Лесные сцены» ор. 82. Таким образом, вьетановский «звуковой портрет» воссоздает облик Шумана, соотносимый с конкретным периодом творчества (рубеж 1840–1850-х годов) и столь же конкретными впечатлениями автора-«мемуариста» от встреч с великим романтиком.

С другой стороны, комплекс технических проблем, фигурирующих в данном этюде, не сопрягается с преодолением традиционных виртуозных трудностей, на что указывают сдержанный темп (Moderato), повсеместное «легатное» звуковедение, пульсация шестнадцатыми длительностями, отсутствие двойных нот, тесситурные ограничения (самый высокий звук – f^3) и др. Напротив, интенсивная хроматизация мелодической линии, порождаемая общей ладотональной неустойчивостью, множественные внутритактовые синкопы, внезапные громкостно-динамические акценты, нарушающие заданную пульсацию, стилистически корреспондируют с тем же поздним шумановским

творчеством. Сходные черты присущи и другим этюдам из рассматриваемого «триптиха», в частности № 22, также снабженному «шумановским» заглавием – «Беспокойство». Это позволяет специалистам не только именовать подобные образцы «художественно-инструктивными», подчеркивая их роль как «наиболее ценного воспитательного материала… в скрипичной педагогике и концертной практике» [1, с. 138], но и рекомендовать соответствующий материал к более активному применению в сольных разделах камерных программ, исполняемых ныне современными инструменталистами.

Каковы же наиболее существенные особенности интерпретаторского прочтения Этюда «Воспоминание о Шумане»? Очевидно, более глубокому уяснению авторского программного замысла должно способствовать предварительное изучение «первоисточника» – шумановской пьесы «Вещая птица» (весьма желательно, впрочем, ознакомиться и с «Лесными сценами» в целом для того, чтобы проникнуть в образно-смысловую атмосферу таинственной «романтики природы», господствующую в данном цикле). Отметив музыкально-языковые элементы, способствующие слуховой идентификации названной «модели», исполнителю надлежит внести необходимые коррективы в сценическое воплощение анализируемого сочинения. Здесь подразумевается, во-первых, изобретательно вводимая агогика, вызывающая непосредственные ассоциации с птичьими руладами, во-вторых, специфическая смена метроритма («скрытая» двухдольность в границах трехдольного тактового деления). Активное модуляционное развитие, о котором говорилось выше, явственным образом влияет на темброво-фоническую окраску сопоставляемых мотивов и фраз: мажорные построения, а также фрагменты в тональностях диезной сферы должны звучать более ярко на общем «сумрачном» фоне (основная тоника «Воспоминания о Шумане», b-moll, как известно, принадлежит к «затемненной» сфере ладотонального спектра).

Итак, наряду с решением разнообразных задач технического плана, и виртуозные каприсы, и в целом «художественные» этюды XIX столетия явственно тяготеют «…к дифференциации, классификации и обобщению музыкальной лексики. <…> Присущее таким сочинениям свойство… углубленного выявления характерных деталей не только музыкального языка, но и образного содержания позволяет им занимать видное место в исполнительской практике в качестве сольных концертных произведений» [1, с. 189]. Значимым фактором, благоприятствующим этому, является программность как важнейший элемент авторского замысла, необходимое звено творческой коммуникации в «диалогах» прославленного скрипача-композитора с потенциальными интерпретаторами и слушательской аудиторией различных эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как известно, в скрипичной литературе более раннего периода господствовала программность картинного плана («Времена года» А. Вивальди и др.), обусловленная более или менее свободным чередованием самостоятельных эпизодов – характеристических или звукоизобразительных.

[2] Образно-ассоциативная атмосфера, связанная с валторной (нем. *Waldhorn* – «лесной рог») в европейской музыке, на протяжении XVII–XIX веков прежде всего подразумевала имитацию охотничьего рога. Более обширными и многоплановыми представлялись соответствующие «функциональные ассоциации» для флейты – от инструментария пастухов до военных «мини-оркестров» и ансамблей.

[3] Не случайно в современном комментарии к подобным интерпретациям, где музыкальный текст рассматриваемой пьесы может быть трактован в духе «препирательств пастушки и охотника – двух популярных персонажей такого жанра… как пастораль», отмечается явная противоречивость, а порой и «наивность» соответствующих аналитических описаний [Там же, с. 194].

[4] Напомним, кстати, что сходная «версия» бурре в знаменитой баховской Увертюре (Сюите) h-moll для оркестра и солирующей флейты получила авторское название «Шутка» (фр. *badinerie*).

[5] Данное указание подтверждается и широким распространением в XIX столетии слова «бивуак» именно в качестве военного термина.

[6] В данном случае «автобиографическая деталь», напоминающая слушателю о происхождении композитора, явно корреспондировала с реалиями военной истории. Согласно комментарию одного из биографов Г. Венявского, «национальные» подразделения, сформированные из польских эмигрантов, считались неотъемлемой составляющей армии Франции на протяжении нескольких десятилетий – от времен наполеоновских походов до Франко-прусской войны 1870–1871 годов [6, с. 316].

[7] Помимо барочных образцов такого рода «пьес-шуток», следует упомянуть знаменитый «Секстет деревенских музыкантов» для 2 валторн и струнного квартета, принадлежащий В. А. Моцарту и датируемый 1787 годом.
[8] В данном случае возникает очевидная параллель с выдающимся фортепианным опусом романтической эпохи «Вариации и фуга на тему Генделя» И. Брамса (1861).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Третьяченко В. Ф.* Пути развития скрипичного этюда: моногр. Красноярск: КГУ, 2003. 282 с.
2. *Нестеров С. И.* Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3. С. 18–24.
3. *Ямпольский И. М.* Никколо Паганини: Жизнь и творчество: моногр. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1968. 448 с.
4. *Берфорд Т. В.* Никколо Паганини: Стилевые истоки творчества: исслед. СПб.: Нестор-История, 2010. 480 с.
5. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: Курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
6. *Чекальский Э.* Волшебная скрипка: Повесть о Генрике Венявском. Варшава: Народное кооперативное изд-во, 1963. 283 с.
7. *Гинзбург Л. С.* Анри Вьетан. М.: Музыка, 1983. 176 с.

REFERENCES

1. *Tretiyachenko V.* Puti razvitiya skripichnogo etyuda [The ways of the violin etude genre development]: monograph. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2003. 282 p.
2. *Nesterov S.* Tsikl etyudov i kaprisov P. Rode v kontekste istorii zhanra [The cycle of Etudes and Caprices by P. Rode in context of the genre history]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 3. Pp. 18–24.
3. *Yampolskiy I.* Nikkolo Paganini: Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini: His life and creative work]: monograph. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1968. 448 p.
4. *Berford T.* Nikkolo Paganini: Stilevye istoki tvorchestva [Niccolo Paganini: The style sources of his creative work]: research work. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2010. 480 p.
5. *Feldgun G.* Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of the Bowing Art from the sources to the 1970s]: course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 500 p.
6. *Chekal'skiy E.* Volshebnaya skripka: Povest' o Genrike Venyavskom [A Magic Violin: The Story on Henryk Wieniawski]. Warsaw: The People's Cooperative Publishing House, 1963. 384 p.
7. *Ginzburg L.* Anri V'etan [Henri Vieuxtemps]. Moscow: Muzyka, 1983. 176 p.

Алиева Зарема Эбазеровна
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Россия, 295015, Симферополь
selsebil@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-8037-9692

Zarema E. Alieva
Professor at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
selsebil@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-8037-9692

УДК 78.37 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_38

Э. А. ЛУГАНСКАЯ
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

ВОКАЛЬНОЕ ДЫХАНИЕ: ВЗГЛЯДЫ МАСТЕРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ

Автор статьи отмечает, что в сознании профессионального вокалиста исполнительские процессы пения и дыхания неразрывно связаны. Современным педагогическим сообществом академической, эстрадной и народной вокальных школ выработаны многообразные методические рекомендации для обучения, однако фундаментальные принципы постановки певческого дыхания и в наши дни являются темой оживленных дискуссий. В данной работе характеризуются различные, а порой и диаметрально противоположные взгляды специалистов от конца XIX века до современной эпохи на указанную проблематику, закономерно сохраняющую приоритетное место в вокальном исполнительстве и образовании. Автор статьи обращается к публикациям выдающихся представителей академической (И. П. Прянишников, М. А. Дейша-Сионицкая, В. П. Морозов, В. В. Емельянов, Г. П. Стулова), эстрадной (С. Риггс) и народной (Н. К. Мешко) школ пения. Каждый из вышеназванных мастеров за годы своей плодотворной и многогранной деятельности внес неоценимый вклад в развитие вокального искусства, разработав и успешно апробировав уникальную методику работы с голосовым аппаратом. Анализ привлекаемых научных и методических трудов позволяет упорядочить весьма обширную терминологию, применяемую специалистами для классификации типов вокального дыхания. Кроме того, освещаются важнейшие теоретические установки, связанные с распространенными в наши дни магистральными подходами к формированию певческого дыхания: его постановка, с одной стороны, может фигурировать в качестве первоосновы естественного и свободного звучания голоса, а с другой, – характеризоваться как чрезмерное усложнение педагогического процесса, требующего рационализации и сознательно ориентируемого на эффективность работы отдельных составляющих голосового аппарата (гортани или резонаторов).

Ключевые слова: вокальное дыхание, голосовой аппарат, отечественные школы певческого искусства, авторские методики постановки голоса, типы вокального дыхания.

Для цитирования: Луганская Э. А. Вокальное дыхание: взгляды мастеров конца XIX – начала XXI столетий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 38-43.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_38

E. LUGANSKAYA
A. Schnittke Moscow State Institute of Music

VOCAL BREATHING: VIEWS OF MASTERS IN THE END OF THE 19th – BEGINNING OF THE 21st CENTURIES

The author of the article notes that in the mind of a professional vocalist, the performing processes of singing and breathing are inextricably linked. The modern pedagogical community of academic, popular and folk vocal schools has developed a variety of methodological recommendations on training however the fundamental principles of staging singing breathing are the topic of lively discussions today. This article characterizes different, and sometimes diametrically opposed views of specialists from the end of the 19th century to the present era on this issue, which naturally retains a priority place in vocal performance and education. The author of the article refers to the publications of prominent representatives of the academic (I. Pryanishnikov, M. Deisha-Sionitskaya, V. Morozov, V. Emel'yanov, G. Stulova), popular (S. Riggs) and folk (N. Meshko) singing schools. Each of the above-mentioned masters has made an invaluable contribution to the development of vocal art over the years of his fruitful and multifaceted activity, having developed and successfully tested a unique method of working with the vocal apparatus. The analysis of the involved scientific and methodological works makes it possible to streamline the very extensive terminology used by specialists to classify the types of vocal breathing. In addition, the most important theoretical principles

associated with the main approaches to the formation of singing breathing that are common today are highlighted: on the one hand, its setting can appear as the fundamental principle of the natural and free sounding of the voice, and on the other hand, it can be characterized as an excessive complication of the pedagogical process requiring rationalization and consciously focused on the efficiency of the individual components of the vocal apparatus (larynx or resonators).

Keywords: vocal breathing, voice apparatus, Russian schools of the singing art, author's methods of voice training, types of vocal breathing.

For citation: Luganskaya E. Vocal breathing: views of masters in the end of the 19th – beginning of the 21st centuries // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 38-43.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_38

…дело применения научных знаний
в вокальной педагогике
– это тоже своего рода искусство.
В. П. Морозов [1, с. 289]

Затрагивая проблемы, относящиеся к сфере профессионального обучения вокальному искусству в целом, будь то академическое, эстрадное или народное пение, специалисты отмечают неразрывную связь этих проблем с понятием вокального дыхания. Более того, первоосновой педагогического метода многих мастеров является правильная постановка дыхания. В настоящей работе предпринимается попытка соотнести воззрения авторитетных отечественных и зарубежных ученых, педагогов и исполнителей, принадлежащих к вышеупомянутым областям вокального искусства, по поводу основных принципов певческого дыхания.

На протяжении более чем полуторавекового периода изучения вокального дыхания исследователи и музыканты-практики пришли к выводам относительно важных отличий фонационного дыхания от аналогичного процесса в состоянии покоя. Так, фониатр и ларинголог Ф. Ф. Заседателев, работавший в начале XX века врачом при Большом театре и преподававший в Московской консерватории, усматривал эти отличия в следующем:

- при пении вокалист берет вдох преимущественно через рот, в состоянии покоя человек, как правило, дышит носом;
- в состоянии покоя продолжительность вдоха практически равна продолжительности выдоха, во время фонации вдох быстрый, а выдох медленный;
- при пении количество вдыхаемого воздуха значительно больше, чем в состоянии покоя [2, с. 30].

Изучению фонационного дыхания посвящен широкий круг научных и методических работ. Начиная с рубежа XIX–XX веков, об этом писали исполнители (И. П. Прянишников, М. А. Дейша-Сионицкая), ученые в области голосоведения (Ф. Ф. Заседателев, Л. Д. Работнов, Р. Юссон, В. П. Морозов)[1], педагоги (Г. А. Алчевский, Н. К. Мешко, С. Риггс, П. Т. Гончарук, Л. В. Шамина, В. В. Емельянов, Г. П. Стулова и др.). Названные специалисты разрабатывали в своих трудах положения о вокальном дыхании, отталкиваясь от определенной манеры пения – академической, эстрадной и народной.

В методике преподавания вокального искусства было предложено разделять фонационное дыхание на несколько типов. Представленные ниже классификации ученых в области голосоведения, педагогов по академическому, эстрадному и народному вокалу в целом весьма сходны и имеют лишь небольшие отличия. Рассмотрим эти классификации.

Учитывая принятые в данной работе временные ограничения, сначала проанализируем публикации оперных певцов – И. П. Прянишникова и М. А. Дейша-Сионицкой, блиставших на сцене в конце XIX – начале XX века и достигших значительных успехов на поприще вокальной педагогики. Каждый из них, стремясь обобщить свой профессиональный опыт, опубликовал ряд научных работ, среди которых выделяются, в частности, «Советы обучающимся пению» (И. П. Прянишников, 1899) и «Пение в ощущениях» (М. А. Дейша-Сионицкая, 1926). И. П. Прянишников выделяет два основных типа фонационного дыхания: *грудное* и *диафрагматическое*. При первом типе грудная клетка, диафрагма и живот на вдохе поднимаются, а на выдохе опускаются, возвращаясь в исходное положение; при втором типе на вдохе грудная клетка остается неподвижной, нижние ребра расширяются и живот выходит вперед, после чего на выдохе все так же возвращается в исходное положение.

М. А. Дейша-Сионицкая, подобно И. П. Прянишникову, подчеркивает важность правильного дыхания при вокализации, начиная свою вышеназванную работу со знаменитого высказывания, которое приписывают итальянскому педагогу Франческо Ламперти (1811–1892): «“Искусство пения – есть школа дыхания” <…>. Как бы хорошо ни звучал голос, но если дыхание неправильное, то никогда нельзя будет

достигнуть художественного исполнения» [4, с. 2]. В своих научных работах вышеназванные выдающиеся певцы выделяют *диафрагматический*, или *комбинированный брюшно-реберный*, по терминологии М. А. Дейша-Сионицкой, тип дыхания и отмечают, что таковой является наиболее естественным и правильным.

Сходных взглядов придерживаются и ученые в области голосоведения. Ф. Ф. Заседателев, к научным изысканиям которого мы обращались ранее, классифицирует певческое дыхание следующим образом: *брюшно-абдоминально-диафрагматическое* (участвует диафрагма), *реберно-костальное* (грудное), *ключично-клявикулярное* (поднимается плечевой пояс), *смешанное* (косто-абдоминальное), которое автор называет наиболее оптимальным для пения. Несмотря на широкий спектр выделенных типов дыхания, Ф. Ф. Заседателев заключает, что данное деление условно, так как в дыхательном процессе участвуют все типы, хотя и в разной степени: «…на вопрос, какой тип дыхания надо усвоить при пении, я ответил бы, что лучше ничего не делать в этом отношении, чем делать ненужное или ложное» [2, с. 24].

Огромный вклад в изучение человеческого голоса внес В. П. Морозов – доктор биологических наук, рассматривавший в своих работах вопросы психофизиологии пения и биоакустики. В 90-х годах XX века ученый ввел понятие «резонансное пение» и разработал резонансную теорию искусства пения. В основополагающем труде «Искусство резонансного пения» – настольной книге педагогов и студентов в области методики преподавания вокального искусства – автор посвятил большой раздел вопросам певческого дыхания.

Конкретной классификации типов дыхания ученый не предлагает, акцентируя внимание на вдыхательной установке; она реализуется профессиональными вокалистами при помощи двух способов:

- выпячивания живота с одновременным «спадением» ребер – *диафрагматическое* певческое дыхание;
- сдерживания ребер во вдыхательном положении с одновременным втягиванием живота – *нижнереберное* дыхание [1, с. 190].

В «Тайнах вокальной речи» В. П. Морозов упоминает третий, уже известный нам тип дыхания – *плечевой*, или *ключичный*, отмечая, как и Ф. Ф. Заседателев, что в чистом виде того или иного типа вдыхательной установки не существует, поскольку в процессе дыхания у исполнителя пребывает в движении все тело. Разница между обозначенными типами заключается в том, что у профессиональных певцов колебания в области верхней части грудной клетки едва уловимы, превалируют движения в районе живота, у неопытных вокалистов – наоборот. Профессиональным типом дыхания В. П. Морозов, равно как и представленные выше мастера, называет *нижнереберно-диафрагматическое, брюшное, нижнебрюшное;* при этом *верхнегрудное*, или *ключичное*, дыхание «...создает для певца, по меткому выражению Дж. Лаури-Вольпи, “муки висельника”» [5, с. 188].

Доктор педагогических наук Г. П. Стулова, современный исследователь и методист в области академического вокально-хорового искусства, описывая те же основные типы дыхания, предлагает следующие названия: *реберное, брюшное* и *реберно-брюшное (смешанное)*. При этом реберный тип подразделяется указанным автором на *верхнереберное (ключичное), среднереберное (грудное)* и *нижнереберное* дыхание. Последнее зачастую именуется в научной и методической литературе диафрагмальным, что, по мнению Г. П. Стуловой, является неверным, так как диафрагма, хотя и в различной степени, принимает участие в каждом из перечисленных способов [6, с. 105–106].

Таким образом, видоизменяя и корректируя соответствующие термины, отечественные ученые, педагоги и вокалисты фактически ограничиваются тремя основными типами вокального дыхания: грудным, грудо-брюшным и брюшным. Общий вывод, к которому приходят разные исследователи, заключается в том, что важнейшим профессиональным типом дыхания является *грудо-брюшное*, или *смешанное, диафрагматическое* (И. П. Прянишников), *комбинированное брюшно-реберное* (М. А. Дейша-Сионицкая), *косто-абдоминальное* (Ф. Ф. Заседателев), *нижнереберно-диафрагматическое* (В. П. Морозов).

Изучение типов вокального дыхания и поиски наиболее оптимального из них, способствующего наилучшему звучанию голоса, способствовали формированию двух основных тенденций в трудах отечественных специалистов. Сторонники первой тенденции указывают на безусловную необходимость тренировать вокальное дыхание, сторонники второй, напротив, категорически утверждают обратное. Так, видные исполнители, в частности М. А. Дейша-Сионицкая, И. П. Прянишников, убеждены в том, что успешной работе голосового аппарата вокалиста благоприятствуют дыхательные упражнения. Книга «Пение в ощущениях» М. А. Дейша-Сионицкой содержит ряд упражнений, которые и сегодня, по истечении едва ли не столетия, применяются многими педагогами. Например, ученику рекомендуется лечь на спину, положить руку на область брюшного пресса, затем, вдохнув носом «в живот», громко считать,

следя за тем, чтобы грудная клетка оставалась неподвижной, а живот по бокам постепенно «спадал». В некоторых вариантах данного упражнения исполнителю предлагается положить на живот несколько книг и наблюдать, как при вдохе книги поднимаются вместе с животом, а при выдохе опускаются[2].

Диаметрально противоположной позиции придерживается Ф. Ф. Заседателев, называя дыхательные упражнения как минимум «…бесполезными; лучшей гимнастикой дыхания… является самое пение. Не дыхание способствует развитию пения, а пение – развитию дыхания» [2, с. 40]. На наш взгляд, данное утверждение является весьма дискуссионным. Можно допустить, что человеку, обладающему природным талантом и приступившему к освоению вокального искусства в сознательном возрасте, не требуются многократные упражнения с целью освоения грудобрюшного дыхания, однако при работе с ребенком, напротив, необходимы регулярные тренировки до тех пор, пока грудо-брюшная вдыхательная установка в процессе пения не станет условным рефлексом.

Вопрос о важности постановки певческого дыхания остается актуальным и сегодня. Во второй половине XX века приобрела известность теория французского ученого Р. Юссона, суть которой заключается в том, что голосовые складки могут совершать движения без участия воздушного потока. Вибрация голосовых складок благоприятствует рождению звука, благодаря чему и возникают колебания воздушного столба. Данная теория впоследствии была опровергнута как недостаточно обоснованная; впрочем, это не помешало многим педагогам ее поддерживать и развивать.

Так, американский педагог Сет Риггс[3], учениками которого были Стив Уандер, Майкл Джексон, Мадонна и другие исполнители, опубликовал своего рода самоучитель для всех любителей пения. Освоение данного пособия, согласно мнению автора, позволит желающим овладеть эстрадным вокалом. С. Риггс предлагает использовать технику пения «в речевой позиции», опирающуюся на постулат: во время пения гортань должна сохранять естественное положение, как при бытовой речи. Основываясь на данном принципе, автор полагает: «...не нужно специально работать над правильным дыханием, если у вас правильная поза и нет тенденции поднимать грудь и плечи, чтобы сделать неглубокий вдох. Тем более не нужно делать специальных упражнений для укрепления мышц дыхательной системы. Ваша диафрагма, межреберные и брюшные мышцы достаточно сильны, чтобы удовлетворять ваши вокальные потребности» [7, с. 21].

Аналогичной установки придерживается и современный педагог по академическому вокалу В. В. Емельянов, который декларирует следующую мысль: «…все, что касается дыхания, наиболее фетишизировано» [8, с. 86]. По его мнению, правильное дыхание не является основой вокальной техники. Цитируемый автор, равно как и Р. Юссон или С. Риггс, отводит главенствующую роль эффективной работе гортани, которая сама обеспечивает верную дыхательную установку. В. В. Емельянов справедливо замечает, что большинство современных педагогов склонно объяснять едва ли не любой певческий дефект исключительно неверной работой дыхания и отсутствием у обучающегося так называемой опоры звука.

Однако данное сравнительно популярное мнение вызывает серьезные возражения у В. П. Морозова, который в работе «Искусство резонансного пения» пишет: «…наука акцентировала внимание на гортани, оставляя в тени дыхание и резонаторы, а великие певцы, наоборот, основное внимание направляли (и направляют!) на особую организацию дыхания и максимальную активизацию резонаторов, оставляя гортань с голосовыми связками как бы в тени сознания» [1, с. 17]. Действительно, если мы обратимся к автобиографиям таких великих мастеров оперного пения, как Ф. И. Шаляпин, С. Я. Лемешев, Г. П. Вишневская, Е. В. Образцова, то сразу обнаружится, что в своей профессиональной исполнительской деятельности никто из них не концентрировал внимание на работе гортани. Напротив, подобная сосредоточенность только мешает процессу вокализации. Певческая установка, согласно которой звук формируется исключительно благодаря голосовым складкам, приводит к зажиму и смещает фокус внимания певца, что, как правило, негативно сказывается на звуке: он становится крикливым, горловым.

Правильное певческое дыхание у профессиональных вокалистов, вне зависимости от вокальной школы, всегда ассоциируется с опорой звука (от итал. *appoggiare la voce* – букв. «поддерживать голос»). В научном аспекте данный термин до сих пор не изучен надлежащим образом, в исполнительской практике он бытует на уровне ощущений: опора может условно позиционироваться певцами в области живота, в ногах, на уровне глаз и лба. Стремясь разобраться в столь важном вопросе, ученые в области голосообразования выдвигают соответствующие теоретические обоснования. Так, Ф. Ф. Заседателев полагает, что основную роль в опоре звука играет правильная работа гортани и голосовых складок. При этом,

не умаляя важности дыхательной установки, исследователь отмечает, что расположение опоры звука зависит от типа дыхания, используемого вокалистом: при диафрагматическом дыхании опора находится в диафрагме, при реберном – в мышцах, поддерживающих ребра, а при ключичном – в мышцах, поднимающих плечевой пояс [2, с. 37].

Напротив, В. П. Морозов отводит главенствующую роль в данном процессе исключительно дыханию, что отчетливо проявляется в самом определении термина «опора звука», принадлежащем названному автору: «Опора – это особая мышечная деятельность дыхательного аппарата» [5, с. 85]. Намереваясь подтвердить собственное толкование, В. П. Морозов провел научный эксперимент, в котором использовался оригинальный прибор, по устройству и применению близкий к усовершенствованному пневмографу. Нескольким профессиональным исполнителям было предложено спеть поочередно один и тот же звук, исполняя его «на опоре» и «без опоры». В результате были выявлены следующие различия графических кривых, фиксируемых названным прибором: пению «на опоре» сопутствовал пологий уклон, звучание «без опоры» сопровождалось резкой устремленностью вниз. Освещаемый эксперимент позволил установить, что в первом случае воздух расходовался экономно, благодаря этому звук отличался звонкостью и «полетностью»; во втором – движение воздушного потока выглядело неконтролируемым, и звуковые характеристики заметно ухудшались: звучание становилось тусклым, интонационно неустойчивым. Таким образом, В. П. Морозов смог доказать: по крайней мере в сознании профессиональных исполнителей опора звука связана исключительно с процессами дыхания, а не с работой гортани и голосовых складок, как утверждает Ф. Ф. Заседателев.

В наши дни важность дыхательных процессов для углубленного осмысления опоры звука отмечается специалистами не только академического, но и фольклорного профиля. Н. К. Мешко, впервые обосновавшая методические принципы народно-певческого искусства, как и вышеназванные ученые, подчеркивает неразрывную связь дыхания с опорой звука и безусловную значимость ощущения данной опоры в народном пении. Согласно описанию, принадлежащему Н. Мешко, благодаря правильной вокальной установке диафрагма, которая принимает важнейшее участие в дыхании, опускается вниз и раздвигает стенки брюшного пресса, формируя определенное давление в области живота, что и соответствует ощущению так называемой опоры: «Чем прочнее и совершеннее опора, тем плотнее и ярче звучит голос, тем легче им управлять, недаром говорят, что искусство пения есть прежде всего искусство дыхания» [9, с. 14]. Вслед за представителями академического амплуа, Н. К. Мешко считает диафрагмальный тип дыхания наиболее правильным.

Таким образом, проанализировав современные воззрения исследователей, педагогов, исполнителей, принадлежащих к различным сферам вокального искусства, можно заключить, что в плане классификации основных типов дыхания существует несомненное единство. Мнения специалистов расходятся преимущественно в дискуссиях по поводу необходимости обучения вокальному дыханию. Автор настоящей работы, исходя из личного профессионального опыта (исполнительского и педагогического), полагает, что в основе современной вокальной методики должна пребывать древнейшая заповедь врачевателя, приписываемая Гиппократу: не навреди. При обучении пению важно контролировать индивидуальные ощущения обучаемого, чтобы правильному звукоизвлечению и звуковедению сопутствовал физиологический комфорт. Кроме того, вызывают сомнение методические системы, в которых главенствующая роль отводится исключительно дыханию, но предается забвению известная триада: *дыхание – гортань – резонаторы.* Следует подчеркнуть, что необходимый положительный результат обеспечивается только слаженной, согласованной работой трех основных составляющих голосового аппарата. Ведь профессиональный исполнитель во время пения не задумывается над тем, каким типом дыхания пользуется в данный момент, не концентрирует свое внимание на опоре звука. Как образно пишет о процессе исполнения Н. К. Мешко, «певец лишь ощущает, как грудной воздух, по его творческой воле, чудесно преобразуется в волнующий звук, магически воздействующий на слушателей, поскольку в нем звучат вибрации самой души артиста» [9, с. 14].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Указанный термин был предложен доктором медицинских наук, президентом Российской общественной академии голоса Л. Б. Рудиным: «Голосоведение – это наука о голосе человека» [3, с. 8].

[2] Освещая некоторые исторические аспекты вокального образования, Ф. Ф. Заседателев отмечает, что отдельные педагоги – сторонники названного типа дыхания – даже могли в ходе упражнений садиться на грудную клетку ученика, чтобы исключить ее движения [2, с. 19].

[3] Американский преподаватель эстрадного вокала, режиссер, хореограф, вокалист, выступавший на сценических площадках Бродвея. В течение шести сезонов работал приглашенным артистом в нью-йоркской «Метрополитен Опера».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 496 с.
2. *Заседателев Ф. Ф.* Научные основы постановки голоса. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 120 с.
3. *Рудин Л. Б.* Основы голосоведения. М.: Граница, 2009. 104 с.
4. *Дейша-Сионицкая М. А.* Пение в ощущениях. М.: Госиздат, 1926. 29 с.
5. *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. 204 с.
6. *Стулова Г. П.* Типы дыхания в пении // Наука и школа. 2016. № 2. С. 105–108.
7. *Риггс С.* Как стать звездой. М.: GuitarCollege, 2000. 104 с.
8. *Емельянов В. В.* Развитие голоса: Координация и тренинг. СПб.: Лань, 2000. 192 с.
9. *Мешко Н. К.* Искусство народного пения: Практическое руководство и методика обучения. Архангельск: Правда Севера, 2007. 126 с.

REFERENCES

1. *Morozov V.* Iskusstvo rezonansnogo peniya [The art of resonant singing]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. 496 p.
2. *Zasedatelev F.* Nauchnye osnovy postanovki golosa [Research bases of voice training]. Moscow: LIBROKOM, 2013. 120 p.
3. *Rudin L.* Osnovy golosovedeniya [Bases of voice-leading]. Moscow: Granitsa, 2009. 109 p.
4. Deysha-Sionitskaya M. Penie v oshchushcheniyakh [Singing in sensations]. Moscow: Gosizdat, 1926. 29 s.
5. *Morozov V.* Tainy vokal'noy rechi [Secrets of vocal speech]. Leningrad: Nauka, 1967. 204 p.
6. *Stulova G.* Tipy dykhaniya v penii [Types of breathing in singing]. In: Nauka i shkola [Study and School]. 2016. No. 2. Pp. 105–108.
7. *Riggs S.* Kak stat' zvezdoy [How to become the Star]. Moscow: GuitarCollege, 2000. 104 p.
8. *Emel'yanov V.* Razvitie golosa: Koordinatsiya i trening [Voice development: Coordination and training]. St. Petersburg: Lan', 2000. 192 p.
9. *Meshko N.* Iskusstvo narodnogo peniya: prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya [The art of folk singing: a practical guide and methodology for teaching]. Arkhangelsk: Pravda Severa, 2007. 126 p.

Луганская Эльвира Александровна
преподаватель кафедры народного исполнительского искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
samovarovaelvira@yandex.ru
ORCID 0000-0002-8890-3276

Elvira A. Luganskaya
Lecturer at the Department of Folk Performing Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
samovarovaelvira@yandex.ru
ORCID 0000-0002-8890-3276

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE

УДК 7.03:7.04 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Л. А. МИРСКАЯ
Южно-Российский гуманитарный институт

ЧУДЕСНОЕ КАК ПРОБЛЕМА ИКОНОГРАФИИ

Чудесное, эстетика которого складывается в позднем средневековье, представляется в общем плане как разновидность красоты. При этом в христианской картине мира чудесное отягощено моральными и религиозными представлениями, а в искусстве отождествляется с демоническим, ужасным, уродливым, то есть выступает противоположностью прекрасного. Проблема иконографии чудесного состоит в том, что Дьявол, наделенный пугающим обликом, одновременно является соблазнителем. Как в чудесном возможно сочетание ужаса и красоты? Каковы способы воплощения данной бинарной структуры? В измерениях чудесного – ужаса или вожделения – соответствующей формой становится фантастический гротеск. Другой способ воплощения – символ. Чудесное исторически складывается в пространстве религиозного мифа. Для романтической эпохи чудесное есть выражение символизма духа. В эпоху декаданса, переоценки ценностей самоуглубление личности и упоение собственной страстью порождают демоническую чувственность. Воцаряется трагедия эстетизма – муки души из-за разлада с миром и собой, наслаждение злом и страданием. Гротеск становится символическим. Особой выразительности символический гротеск достигает в иконографии ужаса и соблазна «Искушения святого Антония». Способом воплощения данного сюжета выступает фантастический гротеск, в котором совмещаются ужасное и привлекательное. В контексте разных эпох художественные трактовки жития святого Антония приводят к трансформациям смысла – от пугающего инфернального, вторгающегося в реальность как *le merveilleux*, до психосексуальной энергии бессознательного, порождающей *le merveilleux sexuel*. Так в процессе амплификации сюжета разрабатывается проблематика чудесного за счет эстетики гротеска и символической двойственности инфернального, жуткого и эротического, привлекательного.

Ключевые слова: чудесное, миф, гротеск, символ, соблазн, ужас, бестиарий, иконография.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Чудесное как проблема иконографии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 44-54.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

V. PIGULEVSKIY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

L. MIRSKAYA
South-Russian Humanitarian Institute

THE MIRACULOUS AS A PROBLEM OF ICONOGRAPHY

The miraculous seems to be a kind of beauty. The aesthetics of the miraculous takes shape in the Middle Ages. In the context of Christianity, it becomes one of the means of religious moralization. In art, it is identified with infernal, terrible, – as the opposite of beauty. The problem with the iconography of the miraculous is that the devil has a frightening appearance and, at the same time, is a seducer. In the dimensions of miraculous – horror or lust, – fantastic grotesque and symbol become forms of its embodiment. Historically, the miraculous takes shape in the space of religious myth. For romanticism, the miraculous becomes an

expression of the symbolism of the spirit. In the era of decadence, reassessment of values, self-deepening of personality and intoxication with one's own passion give rise to demonic sensuality – torment of the soul due to discord with the world and oneself, enjoyment of evil and suffering. The grotesque becomes symbolic in the iconography of horror and seduction "The Temptation of Saint Anthony". Thus, in the process of amplifying the plot, the problem of the miraculous was developed through the aesthetics of the grotesque and the symbol of the infernal, eerie and erotic, attractive.

Keywords: miraculous, myth, grotesque, symbol, temptation, horror, bestiary, iconography.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. The miraculous as a problem of iconography // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 44-54.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

Прекрасное имеет лишь один облик;
уродливое имеет их тысячу.
Виктор Гюго

Гибрид гротеска и трагедии есть
такое же наслаждение для ума, как
расстроенный лад – удовольствие для
пресыщенного слуха.
Андре Бретон

В самом общем выражении чудесное – разновидность прекрасного. Однако в эстетике до Канта и романтиков, когда прекрасное понимается в русле калокагатии, чудесное трактуется как прямая противоположность красоты. Разработка эстетики чудесного и его воплощения в искусстве происходит на протяжении позднего средневековья. В христианском миросозерцании средневековья на Западе чудесное отягощено моральными и религиозными представлениями о теоцентризме, дуализме добра и зла, а потому в искусстве выражено как демоническое, ужасное и уродливое. В откровенно жутком виде чудесное представляется легионом бесов и самим Дьяволом, что наиболее ярко воплощается в картинах Иеронима Босха и Матиаса Грюневальда. Суть заключается в том, что Дьявол, имея пугающий облик, одновременно является соблазнителем, способным трансформироваться в желаемое и очаровательное. Отсюда и проистекает проблема эстетики и иконографии: как Дьявол, будучи безобразнейшим существом, может казаться прекрасным [1, с. 188–189]? По-видимому, в своем генезисе чудесное имеет двойную структуру. Задачей данной статьи является анализ чудесного в целом и способов его воплощения в искусстве.

Метод. Анализ двусмысленного феномена чудесного может быть осуществлен посредством диалектики общего и частного в метафизической картине мира. Картина мира, начиная со Средних веков и заканчивая эпохой модерна, обусловлена трансцендентальным означающим: Бог, Природа, Разум. В данном смысле трансцендентальный субъект выступает объясняющим и порождающим принципом всего многообразия эманаций. Бинарная картина мира сохраняется вплоть до ситуации постмодерна, когда разрушается телеологическая картина мира, наступает конец истории, воцаряется радикальный плюрализм, происходят утрата центров и подрыв того, что обосновывало мир. В такой картине мира не требуется обоснование чудесного, ибо оно уже сформировано и входит в структуру мифов массовой культуры как иллюзия и всеобщий соблазн. Поэтому метод диалектики общего и частного ограничен определенным историческим периодом – периодом христианской теологии и модерна. Последующий анализ опирается также на исторический подход в поисках мифологических истоков и теоретических источников происхождения вымысла.

Бестиарии и демонология. По своей сути чудесное есть выражение человеческой фантазии, развитой на стадии мифологии. Мифологический *bricolage* образуется как сочетание разнородных элементов, олицетворяющих силы природы и культурные феномены: Кентавр, Пегас, Минотавр и др. Эти античные существа служат истоком для средневековых представлений, выходящих за рамки обыденности. Помимо влияния античной мифологии, представления о вымышленных существах и экзотической фауне складываются на средневековом Западе под влиянием пограничных земель христианской ойкумены – красочных описаний странных существ Индии и Азии. Таковы василиск, химера, лекоокр или мантихора. На Северную Европу и Британию оказывает влияние мифология кельтов. Языческие божества-животные – это лошади Юпитера, собака Нехаленнии, владычица диких кабанов Ардуинна, богиня-медведица Артио, змеи с головой барана, галльский рогатый бог Цернунос [2, с. 167]. У германских народов, обращенных в христианство, вера и религиозные практики смешиваются с языческими культами, среди которых чаще всего упоминаются Вотан и Фрейя.

В Средние века фантастические животные, порожденные религиозным сознанием и суевериями, приобретают символическое значение. Бестиарии – руководства по символической

зоологии. Источником чудесного была Библия с образами Рая и Ада, Ноева ковчега, Вавилонской башни, а также античная и кельтская мифологии, семь чудес света, фольклор. В период поздней античности и средневековья диковинные существа описываются в трактатах «Естественная история» Плиния Старшего (77 г.), «Физиолог» (II в.), «Книга диковин» Юлия Обсеквента (IV в.), «История чудовищ» Альдрованди (VI в.), «Книга чудес света» Марко Поло (1298) [3], «Послание Пресвитера Иоанна» (XII в.), «Disciplina clericalis» Петра Альфонси (XII в.), «Цветник историй земель Востока» Гайтона (1307) [4, с. 211–274], «Нюрнбергские хроники» Шеделя (1493). В XII–XIII веках описания чудовищ становятся неотъемлемой частью таких трактатов, как «Imago mundi» и «Speculum» [5, с. 577–580]. Трактат Альберта Великого «De animalibus» содержит рассказы о mirabilis Orientis; ряд чудовищ остается принадлежностью экзотического мира: мантихора, сциапод и такие змеи, как амфисбена, кераст, василиск.

Начиная с трактата «Физиолог», под влиянием христианства происходит морализация чудовищ [6, с. 116]. Важную роль в этом играет народная смеховая культура, в которой осмеиваются человеческие недостатки. Ряд животных становится воплощением человеческих пороков. Так, лютый волк – похититель душ, осел – воплощение глупости, похоти и лени, лев – аллегория тиранического насилия, лиса – олицетворение хитрости, вепрь – агрессии, дикости и необузданности, рогатые бык, козел, единорог – фигуры гордыни и гнева [7, с. 46, 66, 78–98].

Аморальное означивание вымышленных существ и мистификация зла складываются в силу вертикальной концепции христианского мироздания. Бог есть единое начало, трансцендентное и имманентное миру, а все созданное Богом: духовные существа, человек и мир с его флорой и фауной – ниже Сущего, ибо причина выше действия. Единое порождает многообразие чувственного мира. Бог есть абсолютное добро, которому противостоит метафизическое зло, связанное с плотскими страстями человека. Божественному благу противопоставлены орды нечисти во главе с Дьяволом. Гибриды обретают монструозный характер, выступая как бесы, олицетворяющие все низменное, ужасное и отвратительное. Демонологическая литература – это «Видение Тнугдала» (1484), сочинения Дирка Мартенса, «Зерцало бесед о грехе» (1473) Яна Вестфали, «Бич еретиков» (1458) Николя Жакье, «Слово против Вальденсов» (1460) Жана Тинктора. В протестантизме, в анонимном труде «Theatrum diabolorum» (1569), оформляется традиция, согласно которой дьявол – воплощение пороков общества: это бесы богохульства, пляски, похоти, тирании, пития, лености, гордыни и азартных игр [6, с. 101–102].

Грех гордыни привел к отчуждению Дьявола от порядка, справедливости, не стало «ни веса, ни меры, ни числа» (Августин) (цит. по: [1, с. 23]). Отсюда – телесные диспропорции демонов, неустроенность ада, совмещение в образе Дьявола атрибутов разных животных, нарушение установленных Богом телесных чинов, а также, в отличие от человека, отсутствие устремленности к небу. Дьявол – падший ангел, начало зла, глава сонма демонов, а также искуситель, лукавый, лжец, клеветник, князь тьмы, лжепророк, источник страданий, смерти, ереси и колдовства, мешающий нам принять учение о Царстве Божием и склоняющий людей к греху [8, с. 263]. Самая распространенная иконографическая формула – совмещение человеческого лица, птичьих лап, рогов и кабаньих клыков. Демон есть агломерат, хаос, discordia. Множественность как утрата единого и простого – легион бесов, ущербных и постыдных. Дьявол низринут ниже природы человека, основная визуальная фигура его умаления – зверь, что и конкретизируется в обширном бестиарии [1, с. 51]. Другие фигуры умаления демона – карнавальный «мир наоборот»: уроды, изгои, калеки, плебеи, деревенщина, дураки, кривляющиеся шуты, оскорбление наготой, мимикой и жестами. По сути, эскалация инфернального и аморального смысла в обликах бесов, в разнообразии гибридов создает то, что именуется чудесным. В отличие от просто необычного, чудесное обретает сверхъестественный характер.

Феноменология чудесного. В силу своего языческого происхождения чудесное трактуется как *mira* – «удивительное, дивное, странное». Слово «чудесное» (лат. *mirabilia*, фр. *merveilleux*) означает «появляться в смысле видимого, визуально воспринимаемого» [9, с. 47]. Чудесное не имеет отношения к христианскому пониманию чуда, поскольку чудеса могут быть сотворены только Божественным волеизъявлением. Однако чудесное даже в силу негативных коннотаций – отнюдь не оппозиция прекрасному. Все дело в нисходящей иерархии ценностей. Бог есть абсолютное совершенство, порождаемые им ангелы и архангелы менее совершенны, еще ниже – красота души человека (добродетели, мудрость, праведность, подвижничество), и наиболее удалена от Бога красота видимого мира во всем ее разнообразии (Псевдо-Дионисий). Еще ниже пребывает демоническое начало со всеми своими чудовищами – начало, которое в силу теодицеи, непостижимости трансцендентного встроено в огромный симфонический концерт космической гармонии

для равновесия божественного порядка (Августин). Зло являет собой нечто искусственное по сравнению с естественным порядком и потому «умножает украшенность мира (decorum)» (Бонавентура). Это не диссонанс сакральному, а нечто столь необычное, что предстает как восхитительное, способное доставлять извращенное наслаждение (Бернар Клервоский) [10, с. 51]. В противовес истине Дьявол явлен как некое переоблачение, перевоплощение, se transfigurat [1, с. 40]. По своим истокам образ Дьявола – преобразованный облик античного фавна или сатира, он может оборачиваться львом, медведем, козлом, жабой, скорпионом, свиньей, быком, котом, собакой, вороном, а также чудовищем вроде василиска [11, с. 161]. В силу своего коварства Дьявол легко облекается в различные формы соблазна (Афанасий Великий). Способы создания искусственного напоминают приемы риторики Квинтилиана (добавление, убавление, перестановка, замена) – фигуративность и комбинаторика как нарушение естественного порядка, transgressio [10, с. 90–91]. Так получают обоснование монстры – гибриды зла и соблазна.

Монстры – составные образования из множества частей, фрагментов, чужеродных анатомий. Так, античная химера имеет голову льва, брюхо козы и хвост змеи («Илиада») или три головы (Гесиод). Мантихора (mantichora), которая впервые описана в «Индике» (IV в. до н. э.), а затем у Плиния Секунда (I в.), имеет человеческое лицо и уши, тройной ряд зубов, голубые глаза, тело льва, хвост скорпиона, а голос мантихоры — гармоничный ансамбль трубы и флейты [12, с. 192–194]. Как утверждал Аристотель в «Поэтике», главная причина чудесного – немыслимое (*ἄλογον*). С позиции христианства, подобные чудовища, находясь за пределами упорядоченного мира, представляют собой загадку, нечто необъяснимое. Гибриды, выражая средневековое представление о странном, чудном (от фр. *drôle* – «смешной, диковинный»), пугают и восхищают одновременно. Чудесное вызывает удивление, изумление и ужас, поскольку несет в себе угрожающий инфернальный элемент.

В позднем средневековье выделяются три вида чудесного: *mirabilis* – языческие сирены, гарпии, химеры, Сцилла и Харибда, Цербер, Горгона; *magicus* – черная магия, сатанинское сверхъестественное; *miraculosus* – христианские чудеса [9, с. 46]. Чудесное – это Оберон, феи, человекообразные чудища, единороги, грифоны, драконы; гибриды – мелюзины, сирены, русалки, мерверы, онокентавры; оборотни — ликантропы, берсерки; магические предметы – чаша Грааль, меч Эскалибур, зерцала, волшебное кольцо и шапка-невидимка. Галерея монстров и уродцев подразумевает, что грех имеет объективное основание, а не является индивидуальной слабостью [13, с. 271]. Чудесное, описываемое в трактатах путешественников и куртуазной литературе, скорее относится к mirabilia: это бестиарии, романы о рыцарях Круглого Стола, описания чудес Древнего Рима, трактаты путешественников на Восток. Расцвет чудесных и сказочных мотивов приходится на XIV–XV века.

Говоря о месте чудесного в хронотопе средневековья, где устанавливается дуализм «верха» и «низа», civitas Dei и civitas terrena, подчеркнем, что именно «низ» есть обиталище civitas diaboli [14, с. 63]. Время для христианской теологии вертикально: вечное пребывание в Раю или Аду и кратковременное существование в мирской жизни. Для народной культуры время циклично: смены сезонов, урожая и праздников. Но аграрное время становится вместе с тем и временем литургическим. Год расчленяется праздниками, знаменующими события из жизни Христа. Смена дня и ночи также значима для народных суеверий: ночь – символ зла и греха, черт оказывается ближе и опаснее под покровом темноты. Что касается пространства, то мир «мистичен», «мистериален» (А. Лосев). Природа символична, покрыта знаками иносказания о Боге. Ландшафт – лишь символ потустороннего мира. В силу символизма природы становится несущественной разница между реальным и воображаемым. Топосы чудесного – это сказочные острова, страна Кокань, лес Бросселианд, лес Вистмана; великаны, карлики, феи, чудесные животные, такие как лев Ивейна, единорог, грифон, дракон. В контексте христианской веры и народных суеверий маргинальным феноменам придается морализаторский и символический смысл.

Указанные образы проникают в иконографическую традицию – изображаются на капителях и порталах романских соборов, становятся мотивами книжной миниатюры и обозначениями на картах (миниатюры в «Книге природы» Конрада Мегенбергского, XV в.; «Космография» Себастьяна Мюнстера, XVI в.; первое изображение ведьмы верхом на помеле – Шлезвигский кафедральный собор, ок. 1280). Начало охоты на ведьм и распространение массового безумия в Европе (1360–1427) сопровождается формированием классического образа ведьмы (1427–1486).

Фантастический гротеск. В любой доминанте структуры чудесного – ужаса или вожделения – формой воплощения становится образ, перегруженный смыслом (чувственным, моральным, инфернальным, иррациональным), – фантастический гротеск. Гротеск (фр. *grotesque*, итал. *grottesco* – «причудливый, затейливый, уродливый, комичный») – странный и пугающий образ.

Таковы ужасы греческих мифов: сирены, гарпии, Полифем, Цербер, химеры, которым, однако, не хватает гротескного напряжения и символической полноты. В христианской картине мира контекстом становятся образы Преисподней как обобщение жуткого: сатанизма, насилия и пыток, сломанных вещей, людских уродств. Данные образы наполняют гротеск инфернальным смыслом. Однако есть и другая причина образования «гротескного тела» – зависимость человека от природы, которая долгое время остается главным источником удовлетворения жизненных потребностей. Человек изображается невыделенным из природы: образы людей-зверей, людей-растений, головоногих и многоруких существ, антропоморфных гор повторяются на протяжении всего средневековья [13, с. 60]. В связи с недифференцированным отношением людей к земле, образ «гротескного тела» проникает в искусство и карнавалы эпохи Возрождения. В таком «гротескном теле» преобладают «телесный низ» и животные функции, связующие человека с природой (М. Бахтин). Нарушение границ между телом и природой, переходы между ними – характерная черта народной культуры.

Термин «гротеск» был введен в эстетику Теофилем Готье как обозначение фантастического в виде странного, причудливого, нелепого, искаженного, смехотворного и экстравагантного. Это высшая, доведенная до предела возможного степень гиперболизации образа, преувеличение контраста в виде уродливого и ужасного. Гротеск – предельная пластическая деформация, придающая комедийному или трагическому образу неестественный характер, а также выражение безобразного, которое долго рассматривалось как низшая степень красоты. Лишь у романтиков появляется нечто новое – преобладание интересного и характерного над идеальной нормой, идея «перерождающего хаоса» (Ф. Шлегель). Возникает стремление изображать «смятение в наивысшей полноте» – в неправильном и бесформенном. Все неправильное и отвратительное предстает как ужасное, тошнотворное, преступное, призрачное, дьявольское, колдовское, карикатурное, когда преувеличение переходит в фантастику (К. Розенкранц). Гротеск выражает парадоксальное смешение переживаний, вызывающее растерянность и беспокойство.

Будучи сгущенным переживанием, гротеск не требует логического обоснования и рассеивает любую центральную мысль. В дьяволиаде Босха едва ли найдется хоть одна аллегория или событие, которое не представлялось бы современному наблюдателю «с одинаково беспокоящей неопределенностью» [13, с. 274]. В искусстве модернизма гротеск становится выражением субъективности. Трагический гротеск в экспрессионизме возникает как перенапряженное переживание, когда агрессивное «Я» сталкивается с миром, угрожающим человеку или его ценностям. Фантастический гротеск в сюрреализме рождается как выражение снов-кошмаров. В кинематографе ужаса господствуют вампиры, чудовища, зомби, мутанты, «чужие» или хищники – образцы фантастического гротеска.

При этом возможен предумышленный и непредумышленный гротеск. В картинах Босха и Грюневальда гротескные демоны создаются рационально, по принципу «прививки и скрещивания» [15, с. 12]. Демон образуется посредством сочетания элементов, между собой не связанных, которые переставляются, заменяются, трансформируются. В пространстве мифа гротеск рационален. Наряду с этим, возникает гротеск, который включает иррациональный элемент и выпадает из мифологической картины мира. Непредумышленное фантастическое полагает «тревогу и разрыв» [Там же, с. 14]. Так, вызывает беспокойство классический сюжет: контраст рыцаря в латах с обнаженной девушкой – крайняя хрупкость, соблазн и могучая сила, аскеза: «Аллегория любви» (1568) Матиаса Герунга, «Суд Париса» (1530) Лукаса Кранаха Старшего, «Спасение Арсинои» (1561) Якопо Тинторетто, «Руджиеро, спасающий Анжелику» (1819) Ж. О. Д. Энгра, «Странствующий рыцарь» (1870) Дж.-Э. Миллеса.

Гротеск – всего лишь иное название для абсурдного и демонического. Данная художественная форма возникает, когда внешнее насилие кажется непреодолимым и непостижимым, а жертва, которая одновременно ощущает опасность и смотрит со стороны, испытывает ужас и смех, застревающий в горле. Следовательно, гротеск выступает лишь чувственным выражением, эмоциональным парадоксом, условным обликом бесформенного и безликого мира [16, p. 11–12]. Причудливый образ разрушает порядок и выбивает почву из-под ног – это «попытка вызвать и покорить демонические силы реальности» [Там же, p. 52, 188].

Символ: чудесное демоническое. Гротеск – не единственный способ выражения чудесного. Другое воплощение – символ как «образ, несущий глубинный смысл» (С. Аверинцев). Конец Средневековья ознаменован развитием ренессансно-романтического идеала личности. Бог отступает на второй план. Человек берет на себя божественные функции (А. Лосев). На протяжении Нового времени, эпохи Просвещения ренессансный идеал универсального и титанического человека трансформируется в романтический идеал духовно богатой, творчески всемогущей

личности, которая противостоит социальной действительности. Возникает романтическое двоемирие: мир внешний, рутинный, утилитарный и мир внутренний – универсум духа, в котором обыгрываются ценности культуры согласно «жизни сердца». Разложение романтического идеала личности в эпоху декаданса приводит к углублению в субъект и возникновению «приватной мифологии». Происходит переоценка ценностей – ставятся под сомнение вечные ценности добра, истины, красоты, веры. Это приводит к смыслоутрате, в результате чего «смерть Бога» замещается трагической «жизнью души». Личность жаждет превозмочь страх перед всеобщим «напрасно». Однако преодоление действительности или отрицание социальной сущности субъекта чревато самоотрицанием, в результате которого человек оказывается внутренне опустошенным носителем декадансного настроения, состояния пессимизма и нигилизма. Поэт, пытающийся выйти за пределы действительности, против которой он протестует, ограничен кругом самопреодоления, и страстное романтическое томление разрастается до демонической чувственности. Происходит разлад с собой, драма самосознания, когда самоотрицание, влекущее мысль за пределы мира, становится пустым и тщетным. Личность страстно переживает свое одиночество, раздвоенность, душевный разлад, «сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего Я» [17, с. 101–102]. Демоническая чувственность рассматривается как дионисийское опьянение, то есть упоение собственной страстью, которое приводит к наслаждению злом и страданием. Понятие дионисийского опьянения в противовес аполлоновской ясности ума ввел Ф. Ницше: трагедия возникла из оргий бога, растерзываемого исступленными [18, с. 29–30]. Позднее идея самозабвения в исступлении была усвоена символистами.

Из пространства мифа и религии чудесное перемещается во внутреннюю жизнь души. Это уже не только гротеск, но и символ, выражающий внутренние глубины духа. В эпоху декаданса и модернизма гротеск, выражая бездну духа, становится символическим. Символизм чувственных образов заключается в том, что они «только отблеск, только тени / От незримого очами…» (А. Белый). Чудесное выступает как выражение демонической чувственности. Такова образность у Шарля Бодлера в «Цветах зла» (1857):

У нас в мозгу кишит рой демонов безумный,
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь – уж Смерть клокочет в ней,
Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.

В искусстве воцаряется трагедия эстетизма – муки души из-за разлада с миром и собой, наслаждение злом и страданием, «сила, зияющая мутным взором безумия» (Вяч. И. Иванов). Художественная форма наполняется трагическими переживаниями и деформируется. Красота становится болезненной, синтезируя в себе тоску, меланхолию, отчаяние, сплин, поэзию смерти, шокирующую эротику, непристойное и отвратительное. Отсюда интерес к «красоте тоски» (Ш. Бодлер), к эротическому с обертонами ужасного и безобразного, к эстетизации безобразного. В творчестве воплощаются образы *la femme fatale*, символы умопомрачительной красоты и сатанинского соблазна: Саломея, Юдифь, Далила, Елена, Галатея, Семела, Леда в творчестве Р. Штрауса, О. Уайльда, Г. Флобера, Ж. К. Гюисманса, Г. Климта, Г. Моро, О. Бердсли. Женскому образу придается провокационный и извращенный характер: он вызывающе обольстителен и болезненно-порочен. Образ *la femme fatale* символичен, поскольку отсылает к библейским и мифологическим нарративам.

Говоря о чудесном, понятом как демоническая чувственность, стоит указать на образы «Манфреда» Байрона (1817), «Мальдорора» Лотреамона (1869), «Демона» Врубеля (1890). Дело не только в том, что, начиная с образа Мефистофеля, демоническое начало предстает «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (Гете). Демон в эпоху декаданса символизирует душевный конфликт или ментальную драму. Отвергая Бога и мир, демоническая натура преодолевает все, что связывает ее с миром, и впадает в отчаяние.

Демонизм открывает бездны духа, мерцающие мраком и ужасом. Стихотворение Шарля Бодлера «De profundis clamavi» (1851) пребывает на грани романтического восторга и отрешенности, а «Литании Сатане» (1857), посвященные князю изгнанников и владыке мрака, проникнуты наслаждением от разрушения разума, жажды власти и обогащения, рутины повседневности. Впрочем, для русского символизма зло не субстанционально, но акцидентально, ибо художественная традиция ориентируется на нравственное усовершенствование человека. Скажем, «Демон» Михаила Врубеля – дух не злой, а величавый, страдающий и скорбный, «Огненный столп» Николая Гумилева – эманация благодати, пронизанная светлой иронией, не подрывающей православной веры.

Итак, сияющее в глубинах души чудесное, в отличие от своего исторического существования в пространстве религиозного мифа, выражается через символ — рефлексию внутреннего состояния личности сквозь призму мифологем.

В искусстве декаданса и модернизма вымысел, чреватый безумием, порождаемый опьянением собственной страстью, злом и страданием, становится внутренней истиной чудесного. Теперь это разновидность красоты, но красоты порочной, чреватой злом, наполненной усталостью и меланхолией, страданиями души. Чудесное можно описать как демоническую чувственность (дионисийство), в которой сквозит «нечто пылкое и печальное, нечто смутное, оставляющее место для догадок» (Ш. Бодлер).

Иконография ужаса и/или соблазна. На протяжении столетий искусство привлекает сюжет христианских апокрифов «Искушение святого Антония». Святой Антоний по ночам видит демонов: то дьявол искушает отшельника, принимая облик наглой блудницы, то облекается в «…формы различных зверей и пресмыкающихся: место немедленно наполняется видениями львов, медведей, леопардов, быков, змей, ехидн, скорпионов, а также волков…» [1, с. 41]. Иконография интересна тем, что показывает, во-первых, как способом воплощения чудесного становится фантастический гротеск, а во-вторых, как в структуре чудесного возникает не имеющая решения на протяжении нескольких веков проблема сочетания ужасного и привлекательного.

Автором средневекового пустынного эпоса «Жития Антония» стал Афанасий Александрийский (IV в.). Пустыня в Средние века представлялась местом авантюр, испытания и «вратами спасения» [9, с. 41]. Однако в искусстве Средневековья сюжет встречи Антония с дьяволом распространения не получил, внимание уделялось лишь унынию – опасности, подстерегающей отшельника в пустыне. Интерес к демонологии обостряется в позднем Средневековье и в эпоху Возрождения, когда возникает любопытство к телесности, мукам Христовым, людским уродствам и казусам природы [10, с. 71]. В этот исторический период меняется картина мира: на место провиденциализма приходит идея Фортуны, на место аскетизма – интерес к человеческому телу, природе и предметному миру. В поле зрения художников попадают два аспекта плотской жизни – *ужас* и *влечение*. Внимание привлекает святой, одолеваемый жуткими бесами и эротическими видениями. На первый план выходит народная культура с карнавалами и праздниками, где формируется мир загадочного и необычного. Теперь сюжет жития Антония в пустыне наполняется эстетикой чудесного, которая представлена как «мир наоборот», ужас и соблазн. Среди многочисленных вариантов «Искушения святого Антония» в одних случаях главная пружина – *страх*, а в других – *вожделение* [15, с. 15].

В картинах, посвященных твердости веры святого Антония, ужасы и соблазны манифестируют ряд моментов. Прежде всего, уделяется внимание ужасающему виду бесов и мукам святого: назовем полотна таких мастеров, как Стефано ди Джованни Сассетта (1432), Мартин Шонгауэр (1475), Микеланджело (1488), Бернардино Паренцано (1494), Джованни Пьетро ди Бираго (1490), Джованни Джироламо Савольдо (1524), Корнелис Сафтлевен (1629), Сальватор Роза (1645), Абрахам Блутелинг (1652). Порой демонический ужас и муки святого предстают как адская фантасмагория, что ярко прослеживается в работах Лукаса Кранаха Старшего (1506), Питера Брейгеля Старшего (1588), Мартена де Воса (1594), Жака Калло (1617, 1635). Другая линия – интерес к эротическим соблазнам, представленный произведениями Иоахима Патинира (1514), Велленса де Кока (1520), Корнелиса Массейса (1578). И, наконец, чудесное в виде совмещения причудливых бесов и соблазнительных дев запечатлено в картинах Лукаса ван Лейдена (1530), Питера Хьюса (1547), Велленса де Кока (1526) Йоса ван Красбека (1650) и герметизм чудесного в картинах Яна Мандина (1530, 1555). И надо признать, что эти две линии, ужаса и соблазна, или никоим образом не пересекались, или «механически» объединялись в одной композиции. Получался своеобразный коллаж из инфернальных ужасов и соблазнительных ню.

Идея мук святого через греховные пристрастия и изображение жутких демонов обретает предельную остроту выражения у Матиаса Грюневальда на одной из створок Изенгеймского алтаря (1506–1515). Свирепые чудища олицетворяют семь смертных грехов: гиппопотам – чревоугодие, кусающая руку ящерица – скупость, тянущий на себя одеяние рогатый демон – зависть и т. д. Этот легион демонов тяготеет к magicus. Здесь отвращение есть оборотная сторона религиозных кодов, на которых зиждется покой индивидов [19, с. 245]. А вот царство mirabilia – это триптих Иеронима Босха (1506), где черти напоминают карнавальных персонажей, но вместе с тем представляют морализованный бестиарий, аллегории людских пороков. Отчасти бесы принадлежат миру земных наслаждений, которые ведут в Ад [6, с. 102]. В отличие от предшествующей традиции, инфернальные монстры Босха являются не простой смесью разнородных признаков, но оригинальной в своей кошмарности (У. Эко). Эти демоны – гибриды частей животного, человека с предметами – являются иносказательным выражением карнавальной культуры, осмеянием публичных домов и фривольных гостиниц, дурости, страстей человеческих, травести моральных норм и нравоучительных сентенций, народных

пословиц и поговорок. У Босха народное и греховное – почти синонимы [20, с. 141]. Назовем иконографию составных частей: лев – гордыня, свинья – жадность, осел – лень, носорог – гнев, обезьяна – похоть, змея – зависть, волк – скупость [Там же, с. 275–276]. Гротеск и гипербола у Босха – образы глупости и греха в формах аллегории и травестии, изображение мира «наоборот».

По сути, «Осень Средневековья» Й. Хейзинги отмечена выходом на первый план карнавальной культуры, когда устанавливается приоритет земного над Божественным. Самоутверждение личности в ее телесности и жизнерадостности демонстрируется в виде непристойности, скабрезности, издевательского смеха и уродства (М. Бахтин). Впоследствии непристойность становится поводом для утонченного веселья во фривольном искусстве Галантного века [6, с. 150]. Жизнь крестьян с их празднествами, неотесанностью и грубостью входит в художественную культуру. Отсюда стремление вписать сюжет «Искушение святого Антония» в неприглядный контекст повседневности, что представлено на полотнах Адриана Браувера (1634), Давида Тенирса Младшего (1648), Питера Брейгеля Младшего (1601), Томаса ван Апшовена (1622), Яна Брейгеля (1604).

Дьявол настолько безобразен, что наводит ужас своим чудовищным видом. Однако зачастую Дьявол способен принимать соблазнительный облик женоподобных юношей или наглых блудниц. В Новое время тема искушения обретает кощунственный интерес к обольстительному женскому облику, вызывая томление отшельника [6, с. 92–97]. Смещение смысловых акцентов происходит не без влияния барокко и маньеризма, когда на первый план выдвигаются мистицизм и экзальтация, а творцы увлекаются удлиненными пропорциями, вычурностью, стремятся к «странному, экстравагантному и бесформенному» (У. Эко). Художник начинает отделять безобразное от смешного и непристойного, а уродливое воспринимает с состраданием и сочувствием. Жизненное заменяется условной формой, maniera. Риторичность и метафоричность, демонстрирующие изящество ума, оказываются источником смысла [21, с. 58]. Внимание переносится с мук и соблазнов на экзальтацию, на мускулистые мужские фигуры и прелестные женские образы в необычных позах и сложных динамических композициях, – таковы картины Аннибале Карраччи (1598), Тинторетто (1577), Паоло Веронезе (1553).

В Новое время тема силы духа отшельника противостоит обольстительным образам, вызывающим томление искушаемого. Существа, осаждающие святого Антония, ужасающе тревожны, ибо и они принадлежат миру земных наслаждений. Но вера, напротив, открывает «ужас бесконечности» (Г. Флобер). Как же совместить соблазн и ужас? На протяжении столетий обнаженные девы представали перед отшельником в окружении чудищ. Рококо, романтизм и декаданс – апофеоз изображения чувственных прелестей. Особое внимание к сюжету «Искушение святого Антония» возникает в эпоху декаданса. В условиях переоценки ценностей, нигилизма и пессимизма растет интерес к трагедии духа и демонической чувственности.

Образ *la femme fatale*, вызывающе обольстительный и болезненно-порочный, приобретает извращенный и провокационный характер. В этом духе и переосмысливается «Искушение святого Антония» – только соблазн интересует искусство декаданса. Уже Гюстав Флобер воссоздает все этапы «одержимости страстями» и устрашения Антония, но, по сути, описывает экстаз от истязаний (1847–1849). Особое внимание уделяется прелестному, роковой страсти и экстатическим шабашам: от романтической образности, преобладающей у Поля Делароша (1832), Джона Доллмана (1897), Жана-Франсуа Милле (1864), Теодора Шассерио (1857), Александра Луи Лелуара (1871), Доменико Морелли (1878), и предвосхищений импрессионизма (Анри Фантен-Латур, 1861) к декадансной порочности и экспрессии (работы Поля Сезанна (1869), Фелисьена Ропса (1878), Ловиса Коринта (1897, 1908), Франца фон Штука (1904).

Эротически-чудесное и чудесное в повседневном. Новый всплеск интереса к сюжету «Искушение святого Антония» возникает после Второй мировой войны, которая явила разгул жестокости, ужаса и смертоубийства. Поводом пристального внимания к сюжету послужил конкурс, объявленный в 1947 г. американским кинопродюсером Альбертом Левиным. В конкурсе приняли участие Айвен Элбрих, Юджин Берман, Стэнли Спенсер, Поль Дельво, Луис Гульельми, Гораций Пиппин, Макс Эрнст, Абрахам Раттнер, Леонора Каррингтон, Доротея Таннинг, Сальвадор Дали. Победил Макс Эрнст, чью картину кинокритик Босли Кроутер назвал «совершенно тошнотворной». Однако, как выразился Сальвадор Дали, «отвращение – часовой, который караулит у дверей наших самых заветных желаний» [22, с. 42]. Фантазия сюрреалистов концентрировалась на том, что дьявольские искушения – это видения и галлюцинации. Сюрреальные фантасмагории – *hallucinogènes de hasard objectif* («видения случайно явившегося мира»), отличающиеся черным юмором и конвульсивной красотой (Лотреамон). Конвульсивная красота, или эротически-чудесное, создавалась как

коллаж несопоставимых вещей – декоративное выражение либидо. При этом проблема осталась прежней: как совместить ужасное и безобразное, свойственные чудовищному виду бесов, и соблазн, создаваемый притягательной женской сексуальностью, в который рядится дьявол? Как совместить отвратительное и прелестное?

Сальвадор Дали пишет сновидные деформации коня с обнаженной девой (аллегория «разнузданной чувственности»), слонов, несущих символы богатства и власти, а также чашу желания, храм с обнаженным женским торсом. Святой Антоний защищается от видений крестом, и его усилия поддерживает свет веры, падающий на Эскориал. Эротически-чудесное передается на картине в виде сомнамбулических видений и ню. Акцент ставится на рассказываемой истории в виде шокирующей галлюцинации. Макса Эрнста также привлекает реальность *Le Rêve.* Художник дает следующее описание в каталоге, опубликованном к упомянутому конкурсу: «Погружающийся во тьму, слабеющий разум Антония взывает о помощи, но его крик ужаса лишь отражается эхом от спокойной поверхности воды и заглушается смехом чудовищ, порожденных воображением святого…». Сюжетным центром становится образ жутких демонов, терзающих святого Антония. При этом используется оригинальная живописная техника, которая и создает чудесное с эффектом *decorum*. Именно Макс Эрнст применяет такие живописные приемы, как фроттаж, граттаж, дриппинг, декалькомания, автоматическое письмо, сюрреалистический коллаж, которые позволяют визуализировать грезы и фантазии бессознательного. Коллажи, фроттажи, граттажи и декалькомании Макса Эрнста неразрывно связаны с обнаружением иррационализма страсти в повседневной жизни. Пример чудесного в повседневном – это образ сочетания зонтика и швейной машинки на столе патологоанатома (Лотреамон). Путем совмещения оригинальной живописной техники и чудовищных образов, угрожающих персонажу, удается создать фантастический гротеск, эмоционально концентрирующий в себе эротически-чудесное, ужасное и безобразное.

Итак, иконография «Искушение святого Антония», выражающая чудесное, чревата проблемой сочетания ужаса и соблазна на протяжении столетий. В живописи, соответственно, смысл колеблется от трагического и жуткого до привлекательного и прелестного. Иконографическая трактовка жития святого Антония художниками в контексте различных эпох приводит к трансформации смысла. «Искушение святого Антония» предстает в нескольких измерениях: от пугающего инфернального и прелестного в пространстве мифа как *le merveilleux* до субъективного и иррационального в пространстве «приватной мифологии» – психосексуальной энергии бессознательного, порождающей *le merveilleux sexuel*. В процессе амплификации сюжета разрабатывается проблематика чудесного за счет эстетической формы выражения инфернального, экстатического и привлекательного – гротеска и символа. Фантастический гротеск несет в себе символический смысл чудесного – ужас смерти, преследования, угрозы, иносказательный моральный смысл твердости духа и крепости веры, подвижничества, сияния прекрасной формы, выражения безобразного и пугающего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Intrada, 2011. 256 с.
2. *Пенник Н., Джонс П.* История языческой Европы. СПб.: Евразия, 2000. 448 с.
3. Книга Марко Поло. М.: Госиздат, 1955. 376 с.
4. *Гайтон*. Цветник историй земель Востока // Книга странствий. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 211–274.
5. *Лучицкая С. И.* Чудовища // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 577–580.
6. *Эко У.* История уродства. М.: Слово, 2007. 456 с.
7. *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М.: ИТИ Технологии, 2004. 328 с.
8. *Рассел Дж. Б.* Дьявол: Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб.: Евразия, 2001. 408 с.
9. *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.
10. *Эко У.* На плечах гигантов. М.: Слово, 2018. 384 с.
11. *Харитонович Д. Э.* Дьявол // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 159–163.
12. *Ктесий Книдский.* «Индика» (Пересказ патриарха Фотия) // Послания из вымышленного царства. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 190–210.
13. *Хьюз Р.* Небеса и ад. М.: Золотой век, 1998. 356 с.

14. *Гуревич А. Я.* Избранные труды: в 4 т. СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 2: Средневековый мир. 560 с.
15. *Кайуа Р.* В глубь фантастического; Отраженные камни. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.
16. *Kayser W.* Grotesque in Art and Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 224 p.
17. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
18. *Иванов Вяч. И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
19. *Кристева Ю.* Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 246 с.
20. *Косякова В. А.* Код средневековья: Иероним Босх. М.: АСТ, 2020. 432 с.
21. *Борев Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь. М.: Высшая школа, 2003. 511 с.
22. *Дали С.* Мысли и анекдоты. М.: Текст, 2010. 176 с.

REFERENCES

1. *Makhov A.* Srednevekovyj obraz: mezhdu teologiey i ritorikoy: Opyt tolkovaniya vizual'noy demonologii [Medieval image: Between theology and rhetoric: A trial of interpreting visual demonology]. Moscow: Intrada, 2011. 256 p.
2. *Pennik N., Dzhons P.* Istoriya yazycheskoy Evropy [The history of pagan Europe]. St. Petersburg: Evraziya, 2000. 448 p.
3. Kniga Marco Polo [The Book by Marco Polo]. Moscow: Gosizdat, 1955. 376 p.
4. *Gayton*. Tsvetnik istoriy zemel' Vostoka [The Flower Garden of the East Lands Stories]. In: Kniga stranstviy [The Book of Wanderings]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2006. Pp. 211–274.
5. *Luchitskaya S.* Chudovisha [Monsters]. In: Slovar' srednevekovoy kultury [Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN, 2007. Pp. 577–580.
6. *Eko U.* Istoriya urodstva [History of Ugliness]. Moscow: Slovo, 2007. 456 p.
7. *Darkevich V.* Narodnaya kultura srednevekov'ya: Parodiya v literature i iskusstve IX–XVI vv. [Folk culture of the Middle Ages: Parody in literature and art of the 9th–16th centuries]. Moscow: ITI Tekhnologii, 2004. 328 p.
8. *Rassel Dzh. B*. D'yavol: Vospriyatie zla s drevneyshikh vremen do rannego khristianstva [The Devil: Perception of evil from Ancient times to early Christianity]. St. Petersburg: Evraziya, 2001. 408 p.
9. *Le Goff Zh.* Srednevekovyj mir voobrazhaemogo [The Medieval world of the imaginary]. Moscow: Progress, 2001. 440 p.
10. *Eko U.* Na plechakh gigantov [On the shoulders of giants]. Moscow: Slovo, 2018. 384 p.
11. *Kharitonovich D.* D'yavol [The Devil]. In: Slovar' srednevekovoy kul'tury [Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN, 2007. Pp. 159–163.
12. *Ktesiy Knidskiy.* «Indika» (Pereskaz patriarkha Fotiya) ["Indica" (Retelling of Patriarch Photius)]. In: Poslaniya iz vymyshlennogo tsarstva [Epistles from a fictional kingdom]. St. Peterburg: Azbuka-klassika, 2004. Pp. 190–210.
13. *Kh'yuz R.* Nebesa i ad [Heaven and Hell]. Moscow: Zolotoy vek, 1998. 356 p.
14. *Gurevich A.* Izbrannye trudy [Selected Works]: in 4 vol. St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. T. 2: Srednevekovyj mir [Vol. 2: Medieval World]. 560 p.
15. *Kayua R.* V glub' fantasticheskogo; Otrazhennye kamni [Into the Depths of the Fantastic; Reflected Stones]. St. Petersburg: Publishing house of Ivan Limbah, 2006. 280 p.
16. *Kayser W.* Grotesque in Art and Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 224 p.
17. *Annenskiy I.* Knigi otrazheniy [Books of Reflections]. Moscow: Nauka, 1979. 680 p.
18. *Ivanov Vyach.* Rodnoe i vselenskoe [Native and Universal] Moscow: Respublika, 1994. 428 p.
19. *Kristeva Yu.* Sily uzhasa: Esse ob otvrashchenii [The forces of Angst: An Essay on disgust]. St. Petersburg: Aletejya, 2003. 246 p.
20. *Kosyakova V.* Kod srednevekov'ya: Ieronim Boskh [The code of the Middle Ages: Hieronymus Bosch]. Moscow: AST, 2020. 432 p.
21. *Borev Yu*. Estetika. Teoriya literatury: Entsiklopedicheskiy slovar' [Aesthetics. Theory of literature: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Vysshaya shkola, 2003. 511 p.
22. *Dali S*. Mysli i anekdoty [Thoughts and anecdotes]. Moscow: Text, 2010. 176 p.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344082, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya
Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

УДК 780.6 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_55

В. А. КУХТА
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ В ИСТОРИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена использованию различных предметов немузыкального назначения в академической музыке. Исполнительство на подручных предметах было известно еще в древние времена; с XIX века названные предметы фигурируют в композиторском творчестве. Эстетика шума XX столетия явилась мощным импульсом, способствовавшим усилению роли подобных предметов в музыке, вплоть до того, что именно для них создавались отдельные композиции. Сегодня подручные предметы конкурируют с музыкальными инструментами и компьютерными технологиями, выдвигаются современными композиторами в качестве солирующего или ведущего инструментария отдельных произведений, наделенного специфическими выразительными средствами и тяготеющего к определенным исполнительским приемам. Органологи и музыковеды чаще всего относят указанные предметы к числу музыкальных инструментов, обычно шумовых ударных, отмечая их необычные (нестандартные, неклассические) свойства. При этом последние соотносятся с проявлениями народного миросозерцания, «музыкально-цирковыми» эффектами и др. Автором статьи предлагается новый подход к проблеме «случайных» предметов, используемых в музыке. Речь идет о формировании самостоятельной инструментальной группы под названием «музыкальные объекты». В статье предложена авторская дефиниция музыкального объекта, освещены терминологические нюансы данного именования, выявлены исследовательские дисциплины, которые обращаются к изучению соответствующих инструментов. Кроме того, обозревается история использования музыкальных объектов в художественной практике с древних времен до наших дней, идентифицируется статус данных объектов в контексте различных эпох, художественных тенденций или в рамках творчества отдельных композиторов (П. Шеффер, Дж. Кейдж, Д. Лигети, М. Кагель, М. Майерхофф, Х. Геббельс, Д. Курляндский, Г. Дорохов и др.).

Ключевые слова: музыкальные инструменты XX века, «конкретная» музыка, шумовой инструментарий, музыкальные объекты, инструментальный театр.

Для цитирования: Кухта В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 55-63.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_55

V. KUKHTA
A. Vaganova Russian Ballet Academy

TOWARDS THE PROBLEM OF MUSICAL OBJECTS STUDY IN THE HISTORY OF ACADEMIC MUSIC

The article is about the phenomenon of using household and other non-musical objects in academic music. Practice of performing on objects has been known since ancient times, it began to penetrate into professional composers' art in the 19th century. The aesthetics of the noise of the 20th century gave a powerful impulse to enhance the role of such objects in music, to the point that composers began compose only for such objects. Today they are serious rivals of musical instruments and computer technologies, put forward by modern composers as a solo or leading instrument, they can have their own special performing techniques and expressive means. Organologists and musicologists usually attribute these objects to the sphere of musical instruments – usually noise percussion, for their unusual, non-classical features, they see them as a manifestation of folk self-expression, or even the embodiment of a «musical circus». This article proposes a new view at the issue of «odd» objects in music, as a phenomenon, separated into an independent instrumental group called «musical objects». The author offers a new definition of what is a musical object, highlights the terminological aspect of this notion, identifies disciplines and key works

related to this topic, and provides a history of the usage of musical objects in artistic practice from ancient times to the present day, identifying their status within different eras, styles or within the framework of the art of an individual composer (P. Schaeffer, J. Cage, D. Ligeti, M. Kagel, M. Mayerhoff, H. Goebbels, D. Kurlyandsky, G. Dorokhov and others).

Keywords: musical instruments of the 20th century, «concrete» music, set of noise instruments, musical objects, instrumental theatre.

For citation: Kukhta V. Towards the problem of musical objects study in the history of academic music // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 55-63.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_55

На протяжении многих веков истории мировой культуры человечество использовало в музыкальной практике различные инструменты и предметы, в том числе – не поддающиеся четкой классификации. Игра на рельсе и наковальне, музицирование на воздушных шарах и печатной машинке с позиции научной рефлексии представлялись как воспроизведение *шумовой музыки*, или как проявление *музыкальной эксцентрики*, или же как исполнение на необычных музыкальных инструментах. Однако если проследить эволюцию использования необычных предметов в музыке и рассмотреть их функционирование внутри произведений, становится ясно, что данное явление не укладывается в рамки вышеперечисленных понятий и требует большего внимания, углубленного изучения и анализа.

В концертной практике ансамблей современной музыки для неидентифицированных предметов давно бытует наименование *объект*. Теоретически данный термин никак не закреплен, а его толкования, предлагаемые исполнителями, порой сильно отличаются друг от друга.

Существуют близкие понятия *звуковой объект* и *музыкальный объект*, введенные еще создателем «конкретной» музыки Пьером Шеффером [1]. Однако последние (в отличие от исполнительского понимания «объекта») подразумевают нематериальную звуковую субстанцию – от рассматриваемого изолированно созвучия или фрагмента музыкального сочинения до соответствующего произведения целиком, воспринимаемого как протяженное, развертываемое во времени слуховое событие. Важным критерием звукового и музыкального объекта является фиксация в виде аудиозаписи. Отсюда следует, что любой записанный звук – это звуковой объект, который, превратившись после определенных манипуляций в музыкальное произведение, может выступать уже как объект музыкальный.

Понятие *объектная музыка* как музыка, отчужденная от материальных музыкальных инструментов, предметов и устройств, фигурирует в работе американского исследователя Кевина Уильяма Дэвиса [2]. Центром объектной музыки является звук, абстрагированный от своего источника. Сам звук или идея о звуке превращается в «виртуальный» музыкальный инструмент (или «изолированный инструмент»), функционирующий, согласно определению автора, как полностью настраиваемая конфигурация звуковых параметров вне материального тела.

В данной статье нетиповые для музыкального исполнительства вещи и приспособления именуются *музыкальными объектами*[1] в следующем значении: музыкальные объекты – это неодушевленные, реально существующие физические предметы, включая механизмы и электроприборы, любого размера, конструкции и материала, которые не считаются музыкальными инструментами ни в одной из культур, не имеют определенной звуковой функции и не связаны с воспроизведением, передачей или обработкой предопределенного звукового материала, но используются в музыкально-художественной практике.

Музыкальным объектом может стать абсолютно любой предмет внемузыкального назначения, включенный в музыкальный контекст. При этом составленная из винных бокалов «стеклянная арфа», музыкальная пила, набор стеклянных бутылок и некоторые другие редкие музыкальные инструменты, способные издавать звуки разной высоты, а значит, исполнять некоторые мелодические последовательности и даже созвучия, при всей необычности внешнего облика и характера звучания считаться музыкальными объектами не могут. Причина кроется в том, что данные инструменты обладают устойчивым *художественным комплексом* – определенными специфически-музыкальными характеристиками, закрепившимися в западноевропейской культуре[2]. Наличие конкретных средств выразительности, своеобразного тембра, исполнительской традиции и, в редких случаях, сложившегося репертуара свидетельствует: перед нами – музыкальный инструмент, не канонизированный профессиональным музыкальным сообществом и потому определяе-

мый как атрибут музыкального цирка или художественной самодеятельности.

Феномен музыкального объекта обнаруживается еще в архаических первобытных культурах и получает невероятно широкое распространение начиная с XX столетия. Музыкальные объекты можно встретить в самых различных музыкальных направлениях. Чаще всего и наиболее последовательно объекты используются композиторами и исполнителями академической музыки. Однако необычные предметы обнаруживаются и в таких направлениях массовой культуры, как джаз, поп- и рок-музыка (в частности, панк и металл). Помимо этого, музыкальные объекты встречаются в кинематографе, театральных проектах, перформансах и музыкально-художественных практиках, связанных с импровизацией.

Наряду с музыкальными инструментами и компьютерными технологиями, указанные объекты мыслятся многими современными композиторами как неотъемлемая часть звукового инструментария. Несмотря на высокую интенсивность применения музыкальных объектов в современном искусстве, обнаружить теоретические работы, посвященные исключительно данной теме, нам не удалось.

Учитывая весьма ограниченную разработанность проблематики, связанной с музыкальными объектами, *актуальность* данной статьи заключается в необходимости научного осмысления и концептуализации вышеуказанного феномена. Цель статьи – выявление дисциплин и ключевых работ, ориентированных на изучение упомянутых объектов. В числе важнейших задач – аналитическое освещение истории использования немузыкальных предметов с древних времен до наших дней и эволюции статуса названных предметов в академической музыке.

Существует довольно много исследовательских областей, в которых музыкальные объекты фигурируют в том или ином контексте. Интересно, что указанные объекты оказываются в фокусе внимания самых разных направлений теоретической мысли на протяжении различных исторических эпох. Чаще всего встреча со «странным предметом» в музыке ограничивается фиксацией некоего присутствия в конкретном произведении или творческом акте, реже предпринимаются попытки сравнений и классификаций. Тем не менее, подобный обзор исследовательских упоминаний благоприятствует обнаружению очень ценного материала, относящегося к изучению феномена музыкального объекта.

Здесь первостепенное значение приобретают работы по органологии: академические учебники [4], книги по инструментоведению [3], атласы народных музыкальных инструментов. Общая картина использования разнообразных немузыкальных предметов в музыке дополняется многочисленными наблюдениями музыковедов, адресованными творчеству отдельно взятых композиторов, и личными суждениями о музыке соответствующих авторов [1; 5].

Безусловный интерес представляют исследования, связанные с шумом и его эстетикой, так как музыкальные объекты – в первую очередь предметы шумовой природы и неотъемлемая часть шумовой музыки. Здесь фигурируют и книги, транслирующие глобальный взгляд на музыкальное искусство, подобно работам Ж. Аттали [6] или А. Росса [7], и публикации, описывающие более локальные явления, в частности шумовые оркестры советской России [8; 9]. Важным связующим звеном в осмыслении феномена музыкальных объектов выступает литература по истории и звукорежиссуре театра, где освещается инструментарий музыкально-шумового оформления спектакля [10].

Еще один интересный ракурс рассмотрения музыкальных объектов представлен в работах о звуке, фиксируемом на цифровом или аналоговом носителе. Нередко в записи используются звуки предметов повседневности, что находится в ведении «конкретной музыки», электронной музыки и музыкальной звукорежиссуры [1].

Исходя из установок, формулируемых в перечисленной выше литературе, становится ясно, что феномен музыкальных объектов до сих пор не осмыслен как специальная проблема искусствоведения. Научный статус последних в академической музыке ограничивается их толкованием в качестве *необычных, нетиповых, неклассических, нестандартных музыкальных инструментов*, которые иногда применяются в музыкальных произведениях (чаще всего в партии ударных инструментов) или – в очень редких случаях – обусловливаются индивидуальным *творческим методом* некоего композитора. Иногда музыкальные объекты преподносятся как специфическое художественное явление – *музыкальный цирк* или *музыкальная эксцентрика*. В этнофольклористике музыкальный объект чаще всего также не отделяется от понятия музыкального инструмента, хотя некоторые исследователи предлагают относить встречающиеся примеры музицирования на том или ином бытовом предмете к особенностям *народного самовыражения* [3].

Собрав и сопоставив перечисленные выше наблюдения и умозаключения, касающиеся музыкальных объектов, мы полагаем возможным кратко осветить историческую эволюцию статуса данных объектов в искусстве от древности до наших дней.

История музыкальных объектов берет свое начало в эпоху позднего палеолита. Именно к этому периоду относятся первые памятники древнейшего искусства, что ознаменовало новую ступень в развитии человека и человеческого общества. С указанным периодом обычно связывают и возникновение первых музыкальных инструментов, которые представляли собой любые подручные предметы, способные издать какой-либо звук: камни, палки, плоды растений, кости животных [11]. Изначально такие предметы использовались в первозданном виде, позднее обрабатывались, тем самым превращаясь в духовые, ударные, струнные музыкальные инструменты.

Для древнего человека звук имел магическое значение. Шаманы и маги считали возможным посредством звука общаться с духами и управлять природными стихиями. Это означало, что любой звучащий предмет – музыкальный инструмент или музыкальный объект – в древнем мире был наделен статусом *предмета магического*, издающего конкретные звуки в рамках строго регламентированного ритуала для достижения четко очерченных целей – успешной охоты, рыбной ловли, выращивания и сбора урожая.

Упоминаний о музыкальных объектах в эпоху Античности не сохранилось. Официально их не существовало ни в теории, ни в практике. Однако можно предположить, что указанные объекты как разновидности ударных инструментов могли бытовать в музыкальной практике необразованных людей низшего сословия или у варваров-иноземцев, а также использоваться в ходе буйных празднеств, посвященных богу Дионису. При этом музыкальные объекты играли очень скромную, малозаметную роль в культуре Античности, занимая одну из последних ступеней в иерархии музыкальных инструментов, исполнительство на которых без участия человеческого голоса со времен Платона вообще не признавалось самостоятельным музыкальным явлением.

В период Средневековья и раннего Ренессанса музыкальные объекты являлись частью карнавальной культуры. Ее обязательной составляющей был «дурацкий оркестр», формируемый из примитивных духовых инструментов и домашней утвари [12]. Такому оркестру надлежало исполнять «запретную» музыку нечисти и грешников, нарушающую все правила традиционного благочестия. Поэтому «композиции», воссоздаваемые «дурацким оркестром», отличались стихийностью, часто неорганизованностью, предельной громкостью звучания, большим количеством шума с привлечением предметов бытового назначения в качестве музыкального инструментария.

Музыкальные находки карнавальной культуры свободно перекочевывали в площадные театральные постановки, а затем и в профессиональный театр, где на протяжении XVII века довольно пристальное внимание уделялось *шумовому оформлению спектакля*, благодаря чему становилось возможным создать реалистичную звуковую атмосферу пьесы с эффектом погружения зрителей в сценическое действие. Для воспроизведения на сцене шумов реальной жизни конструировались специальные машины и аппараты, производящие необходимые звуки: к примеру, известные многим эолифон (машина ветра), машина дождя, перекат («морской прибой») [10].

Подобные машины, не наделенные изначально бытовой функцией и создававшиеся только в художественных целях, не относились к числу музыкальных объектов. Наряду с этим, в шумовом оформлении спектакля могли принимать участие реальные предметы, пригодные для решения обозначенной задачи, к примеру, настоящее оружие. Использование шумовых предметов и моменты их звучания подвергались довольно строгой регламентации в сценических текстах пьес. Так, если поначалу шумовые аппараты приводились в действие самими актерами – участниками постановок, то позднее (в России – начиная с правления Елизаветы Петровны) указанная роль отводилась уже особой группе людей, именуемых *шумовиками*.

В XIX столетии различные немузыкальные предметы по-прежнему участвовали в театральных постановках на правах шумового оформления; при этом некоторые из упомянутых предметов мало-помалу проникали в партитуры авторитетных профессиональных композиторов, неминуемо подчиняясь строгим законам музыкального метроритма. Симптоматично, что подобные объекты ранее всего появлялись в произведениях, связанных с музыкальным театром. С одной стороны, в опере, а во второй половине века – в балете и оперетте, музыкальные объекты, подобно звукооформительским машинам, были призваны акцентировать подлинность обстановки сценического действия. С другой стороны, прослеживалась и тенденция, связанная с поиском новых средств, активным стремлением заинтересовать слушателя, привлечь его внимание. Тем самым инициировался процесс *театрализации* самой музыки и насыщения ее изобразительными эффектами. В операх «Золото Рейна» (1854) и «Валькирия» (1856) Рихарда Вагнера подразумевалось максимально правдоподобное воссоздание процесса ковки в подземной кузнице нибелунгов, для чего композитором были введены в партитуру настоя-

щие молот и наковальня. Иоганну Штраусу-сыну в оркестровой польке «На охоте» (1875) настолько были необходимы натуралистические звуки выстрелов из пистолета, что композитор даже указал их в клавире произведения.

Параллельно с профессиональной академической музыкой существовала и устная фольклорная традиция, в которой среди музыкальных инструментов обнаруживалось большое число предметов быта. Например, в русской народной культуре музыкальными инструментами оказывались сито, молоток, стиральная доска, гребень, палки, скребки, используемые для сопровождения танцев, игр и пения. С течением времени отдельные музыкальные объекты, подобно ложкам, приобрели статус народных музыкальных инструментов, однако большая их часть так и не была идентифицирована инструментоведением.

Искусство XX века по темпу и характеру своего развития существенным образом отличалось от искусства предыдущих эпох. Музыкальное искусство интенсивно разветвлялось на множество направлений, внутри которых по-разному проявляли себя музыкальные объекты. Это, в частности, было характерно и для академической музыки, обнаруживавшей наиболее значительный интерес к подобным объектам. Так, в начале XX столетия интенсивно развивалась упоминаемая выше тенденция композиторского «саунд-дизайна» в музыкальном театре и программной инструментальной музыке. Эрик Сати, помимо звукоизобразительности, привнес в сценические произведения эффект *музыкального цирка*. К примеру, в балете «Парад» (1916) фигурировали звуки печатной машинки, лотерейного колеса, пистолетных выстрелов, шума воды. Наряду с этим. композитор обратился к необычному звуковысотному музыкальному инструменту – набору стеклянных бутылок.

Густав Малер одним из первых использовал объект в непрограммной оркестровой музыке: удар деревянного молота в Симфонии № 6 (1903–1906) воспринимался уже не как изобразительный эффект, но средство максимального воздействия на слушателя в ключевой драматургической точке – генеральной кульминации сочинения. Здесь была фактически заявлена концептуальная идея использования музыкального объекта наравне с классическими инструментами, получившая в дальнейшем весьма плодотворное развитие.

В 1910-е годы сформировалась концепция, связанная с привнесением обыденного в искусство. Целью данной концепции провозглашалось последовательное преодоление границ между жизнью и художественным актом, между искусством «низким» и «высоким». Из этого вытекало, что к области музыки надлежало причислить шумы окружающего мира: звуки природы, бытовых предметов и повседневной деятельности, а также техногенные звуки. Подобные идеи, в частности, одним из первых высказал итальянский художник-футурист Луиджи Руссоло, который сконструировал специальные инструменты *интонарумори* для воспроизведения определенных типов шумов. Из данного звукового материала Л. Руссоло в дальнейшем компилировал свои шумовые пьесы. Разумеется, интонарумори нельзя причислять к музыкальным объектам, правильнее было бы назвать эти изобретения *авторскими музыкальными инструментами*, однако идеи композитора, относящиеся к созданию музыки шумов, оказались очень жизнеспособными в реалиях XX столетия.

Концепция *неэлитарного*, близкого к жизни искусства импонировала многим политическим деятелям послереволюционной России. В тогдашней обстановке нужно было заявить о существовании культуры победившего пролетариата, близкой и понятной простому человеку, не имеющей ничего общего с духовными ценностями бывшей империи. В 1920-х годах наблюдался активный поиск новых способов оформления массовых мероприятий и празднеств, внедрялись новые формы бытования искусства «для широких масс». Так, повсеместно возникали *шумовые оркестры* – «…самодеятельные ансамбли ненормативного состава с усиленной ударной группой, в которых использовались самодельные инструменты и бытовые немузыкальные предметы» [8, с. 3–4]. Досуг в шумовых оркестрах был призван способствовать приобщению рабочего класса к музыке. Массовость данной художественной практики обеспечивалась доступностью репертуара, состоявшего из революционных и народных песен, а также собственно инструментария, не требовавшего специальных навыков и музыкального образования.

В период нэпа наиболее масштабным музыкальным действом с участием большого числа музыкальных объектов явилась «Симфония гудков» Арсения Авраамова, исполненная в Баку (1922), а затем – в Москве по случаю празднования 6-й годовщины Октябрьской революции (1923). В «Гудковой» симфонии функцией музыкальных инструментов были наделены основные достижения науки и техники того времени: фабричные и заводские гудки (индивидуальные и встроенные в магистраль), сирены, автотранспорт, аэропланы, гидропланы, артиллерийские орудия, пулеметы [13, с. 70–84]. Основными исполнителями симфонии стали артиллерия, флот, авиаторы, водители автотранспорта. По сути, А. Авраамов сконцентрировал в одном

месте все шумы города, перемежаемые с мелодиями революционных песен, которые исполнялись на паровой гудковой магистрали или пропевались хором.

Отличительной чертой указанного подхода к музыкальным объектам явилось стремление использовать каждый отдельно взятый предмет «буквально и прямолинейно»: звук, издаваемый конкретным объектом в повседневной жизни, переносился в музыкальное произведение. Ясно очерченных границ между музыкальным инструментарием и упомянутыми объектами не существовало – в этом не было необходимости. Главным представлялось иное: чтобы инструменты и объекты не ассоциировались с буржуазным искусством прошлого.

В 40-е годы XX века идея шумовой музыки обрела новое толкование. К этому времени уже существовала звукозапись на магнитную ленту, и данная технология использовалась в полевых записях звуков окружающей среды. Среди этих записей выделялись опыты «*конкретной*» музыки французского инженера и композитора Пьера Шеффера, который фиксировал звуки различных объектов, превращая их в тематический материал для своих сочинений [1].

В 1950 году американский дирижер и композитор Лерой Андерсон сочинил шуточную пьесу «Концерт для печатной машинки с оркестром». Незамысловатая веселая музыка, довольно демократичная по языку, представляла собой традиционную миниатюру для симфонического оркестра – с той лишь оговоркой, что в данном сочинении присутствовала облигатная партия печатной машинки. Однако в произведении Л. Андерсона предмет немузыкального назначения был преподнесен как «принадлежность» концертирующего солиста. Параллели с классическим жанром: расположение исполнителя на печатной машинке перед оркестром, а также различные сценические действия, запечатлевающие «игру в концертирование» («настройка» инструмента, дирижерский ауфтакт и т. д.), создавали иллюзию ведущей роли музыкального объекта в процессе исполнения. При всей несерьезности происходящего, следует подчеркнуть, что Л. Андерсон представил уже известный музыкальный объект в новом, пускай и мнимом, качестве.

Во второй половине XX столетия трактовка музыкального объекта с позиции звукоизобразительности, пришедшей из музыкального театра, находит воплощение в театре абсурда Дьердя Лигети и инструментальном театре Маурисио Кагеля. Использование этими композиторами немузыкальных предметов обычно подчеркивает причудливость происходящего на сцене. Авторы будто играют со слушательским восприятием, постоянно выводя реципиента из зоны комфорта неуместными выходками. На концертной сцене демонстрируется то битье посуды, как в «Приключениях» (1962) и «Новых приключениях» (1962–1965) Д. Лигети, то рассыпание риса по сцене, как в «Dressur» (1977) М. Кагеля, и многое другое, явно не укладывающееся в представления слушателей об исполнении академической музыки. Однако самих композиторов интересуют не столько объекты, попадающие в руки исполнителей и нередко становящиеся театральным реквизитом, сколько музыкально-сценические жесты, которые запечатлеваются при помощи названных объектов.

Совершенно иной подход к музыкальным объектам присущ Джону Кейджу. Важнейшая особенность его творчества – пристальное внимание, уделяемое звукам музыкального объекта, а не видимой, внешней форме последнего. Изобретение микрофона и «подзвучки» открыло возможности для *вслушивания* в звуки совсем тихих и, на первый взгляд, неприметных предметов. «Я не знаю шума удивительнее, чем тот, что производит моток проволоки, прикрепленный к звукоснимателю электрограммофона» [5, с. 146]. Так, в сочинениях «Cartridge Music» (1960), «Child of Tree» (1975), «Inlets» (1977) Дж. Кейдж «вслушивается» в звучание морских ракушек, наполненных водой, сухих веточек и иголок кактуса, мотка проволоки и кусочков фольги. Важным аспектом подобного вслушивания является любование, наслаждение воспринимаемым звуком, исходящим от объекта, отсюда неспешность развертывания звуковых событий, характерная для музыки Дж. Кейджа. Если шумомузыка начала века была в основном масштабной, громогласной, энергичной, с плакатно-призывным импульсом, то работы Дж. Кейджа – как правило, тихая, созерцательная практика с элементами медитации.

Развивая идеи Дж. Кейджа, композиторы XXI века выводят музыкальные объекты в академической музыке на принципиально иной уровень. Современные авторы погружаются в глубокое исследование звуковых возможностей и выразительных средств одного или нескольких конкретных объектов. При этом каждый объект фактически «открывается» слушателю (или *сочиняется*) посредством вновь создаваемой музыки, с привлечением уникальных вариантов звучания и приемов исполнительства на выбранных предметах. Ракурсы использования и трактовки музыкальных объектов в подобных ситуациях представляются отнюдь не самоочевидными, как это было в произведениях начала XX века.

Российский композитор Георгий Дорохов в пьесе «Манифест» (2009) для трех пенопластов со смычками использует куски пенопласта как *музыкальный инструмент*. Автор предлагает трем музыкантам играть на упомянутых предметах скрипичными смычками, что невозможно представить в обычной жизни. В партитуре Г. Дорохова тщательно фиксируются три возможных градации силы исполнительского нажима на пенопласт, а также направления движения смычка – вверх или вниз – для каждого музыканта. Подобные приемы, характерные для струнно-смычковой литературы (с использованием соответствующих обозначений в нотной записи), экстраполируются автором на изобретенный музыкальный объект.

Немецкий композитор Михаэль Майерхофф в своей пьесе «Shopping 4» (2005–2006) для трех исполнителей достигает самого неожиданного звучания воздушных шаров. В предисловии к сочинению автор дает максимально подробные рекомендации, характеризуя подготовку и собственно процесс исполнения. Воздушные шары строго определенной модели следует обклеить изолентой в местах, выверенных с точностью до миллиметра, и в дальнейшем исполнители должны передвигать губки для мытья посуды по обклеенным фрагментам шаров. Таким образом, М. Майерхофф предлагает использовать не только новый музыкальный инструмент, но и совершенно уникальные приемы игры. (Если бы данное сочинение было написано в XX столетии, воздушные шары, скорее всего, эксплуатировались бы проще, например, путем надувания, шумного выпускания воздуха, прокалывания и др.) Кроме того, необходимо отметить, что в сочинениях Г. Дорохова и М. Майерхоффа пенопласт и шары – главные и единственные инструменты, привлекаемые для исполнения конкретных пьес.

В произведениях современных композиторов находит яркое воплощение концептуальная идея *музыкального объекта как солиста*, противопоставляемого симфоническому оркестру. В «Руководстве по выживанию в чрезвычайных ситуациях» (2009–2010) российского композитора Дмитрия Курляндского в качестве солистов выступают два автомобиля, на каждом из которых «играют» по четыре исполнителя: два ударника, водитель и ассистент. На протяжении пьесы Д. Курляндский раскрывает весьма богатую и разнообразную палитру звучания данных транспортных средств. Назовем лишь некоторые варианты звуков, выписанные в партитуре: захлопывание и открывание дверей, включение и выключение двигателя, радио, фар, дворников, мигание поворотных сигналов, скрежет пенопласта, цепляющего покрышки колес и шины, сигнал клаксона, звук глохнущего двигателя и т. д.

Очевидно, что в XXI веке музыкальные объекты становятся полноправными участниками музыкального процесса, занимая свое место рядом с классическими музыкальными инструментами и техническими устройствами. Более того, в творчестве некоторых авторов данные объекты вытесняют из музыкально-художественного процесса даже человека-исполнителя. Так, в спектакле немецкого режиссера и композитора Хайнера Гёббельса «Вещь Штифтера» (2007) принимают участие только неодушевленные предметы. Механизированные фортепиано, репродукторы, металлические листы, капающая вода и дым выступают одновременно и действующими лицами, и музыкально-шумовыми инструментами. Такая *эстетика отсутствия* актера и исполнителя на сцене является прямой отсылкой к современным философским идеям [14]. В частности, объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана стремится уравнять в правах живые и неживые, реальные и вымышленные объекты [15]. Для современного художественного пространства также характерно равноправие музыкальных инструментов, музыкальных объектов и музыкантов-исполнителей, актеров, декораций и реквизита, звуков, исполненных «вживую» и транслируемых посредством звуковой аппаратуры.

Проследив историю музыкальных объектов с древних времен до наших дней, можно сделать вывод о том, что статус указанных предметов эволюционировал от неопределенного, не в полной мере идентифицированного специалистами, к вполне конкретной самостоятельной роли *индивидуализированного музыкального инструмента*. В современной музыкальной практике объекты становятся новой самодостаточной *инструментальной единицей*, в частности, отдельной инструментальной группой.

Обращая внимание исследователей на продолжительную и богатую событиями историю развития музыкальных объектов, мы хотели бы подчеркнуть, что освещаемый феномен является весьма существенной частью мировой музыкальной культуры и заслуживает углубленного научного изучения и осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин *музыкальные объекты* для именования описываемой группы предметов был выбран по следующим причинам. Объекты – наиболее распространенное и часто употребляемое понятие

в сфере современной академической музыки, избранной в качестве приоритетного направления данной работы. Уточнение *музыкальные* изначально ограничивает область применения объектов – только в рамках музыкально-художественного контекста. Поэтому термин *музыкальные объекты* представляется вполне адекватным, тогда как определения «звуковые орудия», «бриколаж» и другие характеризуются довольно широким, порой размытым спектром значений.

[2] Понятие *художественный комплекс инструмента* или «инструментальный комплекс» в определении статуса любого рассматриваемого предмета предлагает Д. И. Варламов [3, с. 86]. Автор использует критерии «инструментального комплекса» только по отношению к музыкальным инструментам фольклорной традиции, однако в данной статье, ввиду универсальности этих критериев, предлагается распространить их на все области музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schaeffer P.* Traité des objects musicaux. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
2. *Davis K. W.* Instrumentality in the Expanded Field of Music Composition: Ph. D. Thesis. Charlottesville: University of Virginia, 2017. 242 p.
3. *Варламов Д. И.* Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века. Саратов: Аквариус, 2000. 142 с.
4. *Holland J.* Percussion. New York: Schirmer Books, 1981. 283 p.
5. *Кейдж Дж.* Тишина: Лекции и статьи. Вологда: Б-ка московского концептуалиста Г. Титова, 2012. 361 с.
6. *Attali J.* Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 190 p.
7. *Росс А.* Дальше – шум: Слушая XX век. М.: АСТ Corpus, 2014. 558 с.
8. *Коновалов Н. А., Фаворский В. С.* Шумовой оркестр. М.–Л.: Долой неграмотность, 1927. 24 с.
9. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории / под ред. Л. П. Солнцевой и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 534 с.
10. *Попов В. А.* Звуковое оформление спектакля. М.: Искусство, 1953. 268 с.
11. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
12. *Шаймухаметова Е. Р.* Музыка в системе карнавальной культуры: на примере западноевропейской традиции: дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2002. 243 с.
13. *Румянцев С. Ю.* Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М.: Дека-ВС, 2007. 252 с.
14. *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия: Тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. 271 с.
15. *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: Новая «теория всего». М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 270 с.

REFERENCES

1. *Schaeffer P.* Traité des objects musicaux [Treatise on Musical Objects]. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
2. *Davis K. W.* Instrumentality in the Expanded Field of Music Composition: Ph. D. Thesis. Charlottesville: University of Virginia, 2017. 242 p.
3. *Varlamov D.* Metamorfozy muzykal'nogo instrumentariya: Neofilosofiya narodno-instrumental'nogo iskusstva XXI veka [Metamorphoses of musical instruments: Neo-philosophy of folk instrumental art in the 21st century]. Saratov: Aquarius, 2000. 142 p.
4. *Holland J.* Percussion. New York: Schirmer Books, 1981. 283 p.
5. *Keydzh Dzh.* Tishina: Lektsii i stat'i [Silence: Lectures and articles]. Vologda: Biblioteka moskovskogo kontseptualista Germana Titova, 2012. 361 p.
6. *Attali J.* Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 190 p.
7. *Ross A.* Dal'she – shum: Slushaya XX vek [Further is the noise: Listening to the 20th century]. Moscow: AST Corpus, 2014. 558 p.
8. *Konovalov N., Favorskiy V.* Shumovoy orkestr [Noise orchestra]. Moscow–Leningrad: Doloy negramotnost', 1927. 24 p.
9. Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii [Amateur artistic creative activities in the USSR: Essays on history]. Edited by L. Solntseva and oth. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 1999. 534 p.

10. *Popov V*. Zvukovoe oformlenie spektaklya [Sound design of the theatre performance]. Moscow: Iskusstvo, 1953. 268 p.
11. *Sheykin Yu*. Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie [The history of the musical culture of the peoples of Siberia: A comparative historical study]. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.
12. *Shaymukhametova E.* Muzyka v sisteme karnaval'noy kul'tury: na primere zapadnoevropeyskoy traditsii [Music in the system of carnival culture: on example of the Western European tradition]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2002. 243 p.
13. *Rumyantsev S.* Ars Novyj, ili Dela i priklyucheniya bezustal'nogo kazaka Arseniya Avraamova [Ars Novyj, or The affairs and adventures of the tireless Cossack Arseniy Avraamov]. Moscow: Deka-VS, 2007. 252 p.
14. *Gyobbels Kh.* Estetika otsutstviya: Teksty o muzyke i teatre [Aesthetics of absence: Texts on music and theatre]. Moscow: Teatr i ego dnevnik, 2015. 271 p.
15. *Kharman G.* Ob'ektno-orientirovannaya ontologiya: Novaya «teoriya vsego» [Object-oriented ontology: A new "theory of everything"]. Moscow: Ad Marginem Press, 2021. 270 p.

Кухта Валерия Александровна
аспирант кафедры музыкального искусства
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

Valeriya A. Kukhta
Postgraduate student at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 78.073 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_64

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

МУЗЕЙ И МУЗЫКА, ИЛИ КОНЦЕРТЫ В ДОМЕ МНЕМОЗИНЫ (ПО ИТОГАМ СЕМИ СЕЗОНОВ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО АБОНЕМЕНТНОГО ЦИКЛА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ СРЕДЫ НА ГАЗЕТНОМ»)

В настоящей статье анализируется культурологическая концепция, обосновывающая исконное родство музыкального и музейного просветительства. Утверждается тезис о близости и органичном взаимодействии соответствующих способов художественного отражения мира, опирающихся на комплекс имманентных средств, которые используются указанными сферами интерпретирующей деятельности. При этом своеобразным фундаментом для названных «интегративных» тенденций в просветительстве служат «музеецентристские» идеи русского философа Н. Федорова. Высказанные в конце XIX века футурологические умозрения отечественного религиозного мыслителя о необходимости формирования идеального «всеединого» музея воспринимаются ныне как вполне конструктивный социокультурный прогноз, приобретающий самоочевидную актуальность в новом тысячелетии. Н. Федоров провозглашает музей «высшей инстанцией» творческой деятельности, «собором лиц» разнообразных профессий, возрастных градаций и социокультурных предпочтений. В частности, подразумевается изначальный «собор ученых и художников», способствующий переходу общества от «небратского состояния» к вселенскому единству, направляющий и упорядочивающий разнообразные процессы культуротворчества в исследовательских и образовательных учреждениях. Автор статьи отмечает, что «музеецентризм» Н. Федорова корреспондирует с наблюдениями современных музыковедов-просветителей (например, Н. Катоновой), акцентирующих видимую сопряженность глубинных свойств художественно-исполнительского процесса и динамичных условий музейного пространства в сравнении с традиционно-статуарной филармонической атмосферой. Исходя из этого, позиционируется особая коммуникативная значимость музыкально-творческих акций, организуемых в данном пространстве и способствующих весьма продуктивному «диалогу» артистов со слушателями. Таким образом, концертные выступления в музейной среде оказываются чрезвычайно ценными для молодых исполнителей, становясь подлинной школой общения с публикой, а в целом – школой «свободного художества». В указанном аспекте характеризуется региональный просветительский проект «Музыкальные среды на Газетном», реализуемый Ростовской консерваторией и областным Музеем краеведения с 2015 года.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, региональный музейный проект, академическое вокальное искусство, абонементный цикл «Музыкальные среды на Газетном» в Ростове-на-Дону.

Для цитирования: Мещерякова Н. А. Музей и музыка, или Концерты в доме Мнемозины (По итогам семи сезонов просветительского абонементного цикла «Музыкальные среды на Газетном») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 64-70.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_64

N. MESHCHERYAKOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MUSEUM AND MUSIC, OR CONCERTS AT MNEMOSYNE'S PALACE (To the reviews seven seasons of the enlightenment subscription series "Musical Wednesdays at Gazetny Lane")

This article analyzes the culturological concept that substantiates the primordial relationship of musical and museum enlightenment. The thesis is affirmed about the proximity and organic interaction of the corresponding ways of artistic reflection of the world, based on a complex of immanent means that are used by these areas of interpretive activity. At the same time, the "museum-centric" ideas of the Russian philosopher N. Fedorov serve as a kind of foundation for the named "integrative" tendencies in enlightenment. The futurological speculations of a Russian religious thinker about the need to form an ideal "universal" museum, expressed at the end of the 19th century, are now perceived as a completely constructive sociocultural forecast, which is becoming self-evidently relevant in the new millennium. N. Fedorov proclaims the museum the "highest instance" of creative activity, the "council of individuals" of various professions, age gradations and socio-cultural preferences. In particular, it refers to the original "council of scientists and artists", which contributes to the transition of society from a "non-fraternal state" to universal unity, directs and streamlines the various processes of cultural creation in research and educational institutions. The author of the article notes that the "museum-centrism" of N. Fedorov corresponds with the observations of modern musicologists-educators (for example, N. Katonova), who emphasize the apparent conjugation of the deep properties of the artistic and performing process and the dynamic conditions of the museum space in comparison with the traditional statuary philharmonic atmosphere. Based on this, the special communicative significance of musical and creative actions organized in this space and contributing to a very productive "dialogue" between artists and listeners is positioned. Thus, concert performances in the museum environment are extremely valuable for young performers, becoming a true school of communication with the public, and in general – a school of "free arts". In this aspect, the regional educational project "Musical Wednesdays at Gazetny Lane" is characterized, which has been implemented by the Rostov Conservatory and the Regional Museum of Local Lore since 2015.

Keywords: musical enlightenment, regional museum project, academic vocal art, subscription cycle "Musical Wednesdays at Gazetny Lane" in Rostov-on-Don.

For citation: Meshcheryakova N. Museum and Music, or Concerts at Mnemosyne's Palace (To the reviews seven seasons of the enlightenment subscription series "Musical Wednesdays at Gazetny Lane") // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 64-70.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_64

Прежде чем представить региональный просветительский абонемент «Музыкальные среды на Газетном», рожденный на берегах Тихого Дона, считаем необходимым обратить внимание на географию явления, подчеркнув распространенность самой тенденции. Даже беглый обзор сетевых данных убеждает в том, что не заявивший о себе открыто, но реально существующий российский мегапроект под негласным девизом «Музыка в музее» распространен сегодня едва ли не повсеместно – в различных регионах и на разных широтах. Музыкальные вечера и концерты проходят не только в Шереметьевском дворце и музее-усадьбе «Кусково», но и в музее Чуйского тракта, в иркутском музее В. Г. Распутина, а также Вятском, Долгопрудненском, Егорьевском и Ярославском художественных и историко-художественных музеях; не только в Музыкально-литературном музее им. М. Горького (Казань), но и в мемориальных мастерских известных живописцев Д. А. Налбандяна и В. С. Сидура, в еще более экзотических и при этом менее известных местах – Воронежском музее забытой музыки, Музее Солнца и даже… Музее телесных наказаний.

Но в связи с чем музыка так настойчиво «просится» в музей, желая там «обосноваться»? Ответить можно лаконично: по праву родства – и обратиться к древней мифологии. Для каждой из муз, покровительствующих разным видам искусства, музей – родительский дом, обитель матери – богини памяти, премудрой и всеведущей Мнемозины. Так отчего же музам не устремиться под кров родной? Однако существует и научное обоснование. Предпринимаются

исследовательские опыты осмысления «механизма взаимного творческого притяжения двух учреждений», консерватории и музея; доказано, что их взаимный интерес «не ограничен акустическим пространством зала, действительно уникального и практически единственного сегодня в миллионном городе» [1]. При этом ясно, что «пафос сближения заключен не в историческом интерьере, который не мог изначально восприниматься устроителями проекта как отвлеченный декор и безличный фон» [Там же].

В последнее время музей отчетливо и весомо заявил о себе как о значимом социокультурном феномене и мощном «инструменте исторической памяти» [2]. Музеологи не скупятся на метафоры, сравнивая это полифункциональное явление с научно-исследовательским институтом, школой, клубом, студией и даже «проектным бюро», именуя «сокровищницей», «машиной времени», «диалогом времен и культур». Музей сопоставляют и с «кладовой – хранилищем ценностей» (не только материальных!), и с «театром культуры», использующим сценарий и постановочные элементы [3]. Благодаря возрастающей экспрессивности в подаче материалов современный музей все больше сближается с искусством и все меньше походит на архив, напрямую не озабоченный интерпретацией и непосредственным восприятием истории. Безусловно, и музыка, и музей принадлежат безбрежной сфере «человековедения», тем самым сообща противодействуя дегуманизации homo sapiens и общества в целом. Не случайно М. Б. Пиотровский, констатируя духовное «одичание» социума, провозгласил музей «ковчегом культуры», подобным «единственному кораблю, который Господь счел нужным спасти в водах Всемирного потопа», ковчегом, объединившим всех, «кого он захотел уберечь от гибели» (цит. по: [4]). Н. Ю. Катонова как музыкант, сконцентрировавший свою деятельность в пространстве лучших отечественных музеев, обстоятельно комментирует рассуждения об указанном феномене как «единственно возможном для спасения культурного фонда человечества месте. И музыки в частности» [Там же]. При этом выясняется, что «открытость, обновляемость музейного пространства» создает для музыки живую, родственную среду, образующую разительный контраст со «статичным и незыблемым пространством филармонического зала», в котором музыке и тесно, и скучно. «…Застывшие, кажется, раз и навсегда, каноны построения филармонических программ (особенно симфонических: увертюра – концерт с солистом – симфония), и рутинный антураж на сцене и в зале создают впечатление наихудшей организации, если можно так выразиться, “концертной экспозиции” именно своей предсказуемостью, неподвижностью расположения объектов…» [Там же]. С этим антуражем и вступает в противоречие «самое динамичное, живое, непредсказуемое, зависящее от комплекса сиюминутных факторов искусство – музыка». Она стремится покинуть атмосферу филармонического зала, напоминающего цитируемому автору «заброшенный архив, где пропитанные пылью папки, спрессованные от сырости, серой грудой лежат на прогнувшихся полках» [Там же]. И проблема заключается не в «заданности пространства бытования самого вида искусства», а в принципиально ином: «Отсутствие движения приводит к отсутствию открытого диалога со слушателем и, как следствие, к потере ощущения актуальности, востребованности» [Там же]. В рассматриваемой статье Н. Ю. Катоновой сформулированы идеальные представления об «уникальности подвижной (в течение дня меняется освещение, плотность публики, перемещаются в зависимости от актуальности той или иной темы экспонаты) музейной среды», в которой музыка способна воспарить в оптимальных условиях «многослойного, мультикультурного контекста музея-ковчега» [Там же].

Разумеется, в столице и регионах музейные учреждения обладают разными возможностями, позволяющими смелым новаторам концертно-просветительских форм преодолеть филармонические каноны, «обострить диалог, расширить пространство восприятия» [4]. В целом же музейную среду по отношению к звучащей музыке можно воспринимать как родственную, наиболее адаптивную и оптимальную[1]. Очевидно, что осуществлению культурно-образовательной деятельности музея как хранителя и транслятора художественной памяти способствуют не только чрезвычайно значимый исторический антураж, самобытный интерьер, пространственная специфика и акустические особенности музейных залов, но и личная инициатива энтузиастов-просветителей, позволившая, к примеру, преобразовать «реликтовые» интерьеры Таганрогского литературно-исторического музея-заповедника в концертные площадки, а двусветный зал входящего в музейный комплекс Дворца Алфераки – в колыбель муниципального камерного оркестра. При этом ролевые соотношения музыки и музея могут складываться по-разному[2].

Следует отметить, что достижение полного единения музыки и музея возможно не только за счет привлечения современных технических средств и «внешнего влияния» смежных искусств, но и благодаря имманентным свойствам музыки, обусловившим ее родственную связь

с музеем, и особенностям самого музейного пространства. Концертный зал музея изначально сближает исполнителей и слушателей. «Малые размеры помещения определяют физическую близость поющего артиста и публики. Артист видит глаза слушающего зрителя…», – так определяет преимущества камерного зала легендарный оперный режиссер XX столетия Б. А. Покровский, утверждая целесообразность воздействия не «силой звука», а «проникновенностью пения», выразительностью интонации [5, с. 116]. «Нет сцены – нет кулис, прибежища актеров, скрывающего их от зала, разрывающего всякие связи актера с публикой» [Там же]. По сути, верный рыцарь оперного искусства слагает панегирик малому – «бес-сценному» залу, который для певцов, особенно начинающих, оказывается чрезвычайно ценной школой выразительного интонирования.

Не случайно новаторский подход к рассматриваемой проблематике дискутирует с институциональной трактовкой, опирающейся на интерпретацию музея как учреждения. К примеру, музеолог З. Странский характеризует музей в качестве живого одухотворенного организма, который «выбирает и собирает» не только факты и артефакты, но и оценки, суждения, отклики, эмоции, взгляды на самые разные явления жизни: «Тем самым в музее проявляется специфическое отношение человека к действительности» (цит. по: [3]). Стоит ли удивляться сходству данной формулировки с размышлениями Б. А. Покровского, именующего оперу не «художественным производством», а «неповторимым взглядом на жизнь, изучением и познанием ее своим способом» [5, с. 39]. Вот почему представляется вполне естественным радушие, с которым музей распахивает свои двери перед оперными певцами, к тому же еще совсем молодыми, неопытными. И опера отвечает музею взаимностью, уверенно осваивая его пространство, наполняя звучанием шедевров различных эпох, чередуя классические «шлягеры» Моцарта, Доницетти, Верди, Пуччини, Чайковского с редко звучащими ариями Сальери, Кюи, Направника…

Ростовский проект «Музыкальные среды на Газетном» не является исключением; при этом нужно учитывать, что в местных условиях краеведческого (не художественного!) музея данный проект представляется первой попыткой, выражаясь словами М. И. Глинки, «соединить узами законного брака» музыку с музейной средой. И оперная классика, старинная и современная, уже в течение семи сезонов (2015–2022) украшает программы абонемента «Музыкальные среды на Газетном», придавая им узнаваемость и неожиданность, радуя многообразием названий. Это и «Волшебная страна bel canto» (16.12.2020), и «Юбилей Ольги Донцовой (130 лет со дня рождения и 50 лет со дня смерти): “О нашей землячке замолвите слово”» (23.11.2016), и «Его величество баритон: К юбилею Л. В. Фарапонова» (12.04.2017), и вечер, посвященный 145-летию со дня рождения Ф. И. Шаляпина: «Для жизни рожден я в Казани, для сцены Кавказом рожден. Южный след великого гастролера» (14.02.2018). Достойное место здесь принадлежит традиционным программам, представляющим в конце каждого сезона искусство выпускников Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: «Их ждет большая сцена» (17.05.2018), «Здравствуй, племя младое» (15.05.2019), а также тематическим вечерам, например «Глядит революция, очи суровы: Кумиры и изгои советской эпохи» (01.11.2017) или «Музыкальный круиз по стилям и эпохам» (05.02.2020). Фрагменты из опер широко представлены в юбилейных и праздничных концертах: «На пике оперных страстей» (05.12.2018), «Новогодний фейерверк, или Чудеса волшебной лампы» (23.12.2020), «Мелодии мужества и любви: И. С. Бендицкому посвящается» (17.02.2021).

Оперной музыке уделяется значительное внимание и в программах, непосредственно связанных с представлением других видов исполнительства – в диапазоне от фольклора до джаза, о чем можно судить по названиям ряда концертов, например «Балалайка, домра и гитара с голосом соседствуют недаром» (18.11.2020). Чем вызвана такая закономерность, сохраняющаяся в «Музыкальных средах на Газетном» из сезона в сезон? Прежде всего гносеологическим родством разных сфер культуры, нередко обнаруживающих сходство в продуктивном воздействии на человеческое сознание. Так, у активного зрителя (в отличие от случайного посетителя, склонного к пассивному созерцанию) музейная экспозиция в не меньшей степени, чем оперная сцена, пробуждает «чувство определенного факта, характера, события» [5, с. 33]. Благодаря соприкосновению музейной экспозиции со спектаклем определяются, по словам Б. А. Покровского, место и значение «музыкальной партии» музея и театра в партитуре нашего бурного столетия, выявляется их общая забота: «…личность человеческая не должна быть сметена научно-техническим потоком» (курсив мой. – Н. М.) [Там же, с. 31].

В соответствии с весьма перспективной, невзирая на идеалистический флер, концепцией русского философа-космиста Н. Ф. Федорова, «музей есть высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь…»; это «…выражение всей души, полноты и согласия всех

способностей, отсутствие внутреннего разлада, выражение единства, мира душевного и радости, т. е. всего того, чего именно недостает нашему прогрессивному веку; музей и есть "вышний мир"» [6]. И этот «храм предков», по мнению выдающегося мыслителя, сулит переход от «небратского состояния» общества к вселенскому родству, открывая новым поколениям «безграничное поприще для их союзной деятельности», а миссию храма нельзя низвести до угодливого исполнения «развлекательных услуг» [7]. Музей, как утверждал Н. Ф. Федоров, есть «не собрание вещей, а собор лиц» – «собор ученых и художников»: все, кто погружается в музейное пространство, становятся исследователями и созидателями культуры. Особое внимание уделялось автором указанной теории обязательному «вступлению в музей» подрастающего поколения, «воспитанников учебных заведений»: школы и институты «…сделаются факультетами музея, а сам он в отношении к ним станет университетом, т. е. воистину всеобщим единством» [6]. «…Только наука и искусство в смысле отеческого дела могут обратить человеческий род в братство», – был убежден неисправимый мечтатель, подчеркивавший, что музей действительно «должен соединить в себе все учебные и ученые заведения и общества», как во «всеедином музее» [Там же].

В подобном философском контексте сотрудничество краеведческого музея с музыкальным вузом (не с театром или филармонией!), пребывающим в постоянном развитии и обновлении творческих сил, представляется фактом закономерным и обнадеживающим. При этом и молодые музыканты, и слушатели вовлекаются в активный познавательный процесс. Согласно Н. Ф. Федорову, пространство «идеального музея» не допускает «препровождения времени», отвергает развлечение как самоцель, поскольку «музей и не читальня, и не зрелище: музей создает проект и приготовляет его исполнителей» [8]. Следовательно, в музее человек обретает уникальный опыт созерцания и созидания, причем опыт скорее не коллективный, а братский, объединяющий людей, которые заняты общим духовным делом. Подобная аудитория заведомо не отождествляется с театральной и концертной публикой, руководствующейся гедонистическими устремлениями. Идеалистические мечтания великого гуманиста побуждают нас к размышлениям о том, что постижение художественного опыта прошлого и современности возможно лишь в совместном деянии: «истина дается только братству»; «прекрасное не может принадлежать бездушным вещам, ни даже лицам, взятым в их розни…» [6]. Представленный Н. Ф. Федоровым опыт художественного восприятия становится прямой альтернативой современной практике индивидуалистического потребления артефактов через виртуальную среду гаджетов. При этом, как показывает реальность, в музейном пространстве обе названные формы могут уживаться друг с другом. По нашему мнению, тем самым лишь подтверждается значимость духовного сообщества в просветительском поле музея.

Не потому ли под эгидой музейного абонемента столь быстро сформировалась в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова соответствующая инициативная группа? Вместе с проректором по концертной и творческой работе А. С. Даниловым и начальником концертного отдела А. Г. Буряковым ядро этой группы составили педагоги разных кафедр: С. В. Белан, Л. В. Борисова, Л. В. Варавина, Л. В. Гончарова, В. С. Дайч, М. М. Иглицкая, Т. А. Карташова, А. В. Красноскулов, В. Ф. Красноскулов, И. М. Крыжановская, О. Н. Лаптева, А. С. Летунов, Г. В. Мурадян, Н. В. Муттер, С. И. Нестеров, Т. К. Овчинникова, С. Н. Подольская, Е. И. Пономарева, Ю. А. Селицкий, Е. Е. Серегина, Р. Г. Скороходова, А. М. Терацуян, М. А. Фуксман, Е. Н. Чаплина, А. В. Шевелев, Е. В. Шкарупа, Н. И. Юренко, В. А. Юрчук и… кафедра сольного пения в полном составе. Преподавателями было намечено художественное содержание концертных программ, а студенты образовали «живую очередь» желающих выступать. Пафос творческого единства наглядно проявился и в построении указанных программ. Наглядным тому примером стал большой фестиваль ансамблевого исполнительства под названием «Поем и играем вместе» (30.03.2022), объединивший вокальные, инструментальные и смешанные составы – классические и экспериментальные.

Музей уделил весьма существенное внимание познавательной составляющей концертов, и развернутый музыкально-исторический комментарий (в форме свободного диалога ведущих с публикой и участниками) был дополнен «исторической увертюрой» – экскурсией по открытым фондам. Разумеется, это способствовало возникновению между концертными программами и музейными экспозициями тематических связок – совсем не обязательных, но, как правило, вызывающих общий интерес.

Итак, музей подарил молодым музыкантам уникальную сцену, и подарок оказался поистине замечательным. На ранней стадии, в процессе разработки совместного музыкально-просветительского проекта, музею отводилось благородное и почетное предназначение: служить учебной сценической площадкой для начинающих исполнителей на принципиально некоммер-

ческой основе (хотя в некоторых столичных музеях-усадьбах с музыкальными вузами оформляются платные договоры!). Заметим, кстати, что музей, в лице директора Г. Н. Куликовой и неутомимого исследователя столичной и региональной культуры, заведующей отделом истории Дона З. Н. Римской, неоднократно выражал благодарность руководству консерватории, объявившему музейное пространство «одной из лучших концертных площадок города» [8]. Однако, утверждаясь в данной миссии, музейный абонемент все менее ограничивался только учебными функциями, и под благотворным влиянием данного проекта сами студенты уже не ощущали себя учениками. Этот парадоксальный факт сумели в должной мере оценить наставники молодых певцов: заведующая кафедрой сольного пения профессор Н. О. Петрова, преподаватели с большим театральным опытом – заслуженный артист РФ, профессор В. А. Мостицкий и доцент П. В. Краснов, солисты Ростовского музыкального театра, заслуженные артисты РФ, доценты названной кафедры Е. Г. Романова и А. А. Мусиенко. Опытные педагоги подметили главное: в музейном пространстве студенты, погружаясь в исторический контекст, из «классных» певцов (поющих преимущественно в классах) превращаются в свободных художников[3].

Суждения мэтров перекликаются с мнением их уральского коллеги В. Н. Шерстова, в теории и на практике озабоченного поисками новой вокальной парадигмы: «Пение не “на оценку”, в присутствии педагогов кафедры, а в собственное удовольствие, в контакте с публикой, дающей свои импульсы в ответ на посылы молодого певца, – очень важная составляющая становления творческой личности» [9, с. 94]. Наряду с этим, заметно «раскрепощая» начинающих артистов, музыкальная гостиная музея приобретает роль подлинной сцены «свободного художества» для музыкантов различных специализаций (естественно, в рамках строгой академической школы). Внушая молодым артистам чувство ответственности, приучая к целостному построению концертных программ, активизируя формирование актерского статуса каждого исполнителя, музейная гостиная-салон, по словам одного из посетителей «Сред на Газетном», превращает каждого дебютанта в заинтересованного и увлеченного «соучастника роскошного музыкально-интеллектуального пиршества», благоприятствует созиданию и освоению современной «территории культуры» [10].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В качестве примеров автор названной статьи ссылается на уникальный опыт прославленных пианистов XX столетия: М. В. Юдиной, декламировавшей со сцены стихи Бориса Пастернака и сопровождавшей исполнение «ХТК» И. С. Баха толкованием евангельских сюжетов, а также «великого коммуникатора» С. Т. Рихтера, «вдохновителя» легендарного фестиваля «Декабрьские вечера», – как замечательных феноменов художественного общения.

[2] Так, в телевизионном проекте Русского государственного музея «История одного шедевра», организованном Виктором Татарским в музыкальном союзе с Людмилой Волковой и Владимиром Венедиктовым, музыка выступает живым историческим «аккомпанементом» к художественным полотнам. Музыканты, играющие непосредственно на фоне музейных картин, могут исполнять сочинения разных эпох и стилей, создавая тем самым стилевой контрапункт по отношению к живописи и фактически образуя второй образный план.

[3] Заметим, что до 1917 года именно квалификация «свободный художник» присваивалась выпускникам отечественных консерваторий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мещерякова Н. А.* Просветительские горизонты прикладного музыкознания (на примере совместного проекта РГК им. С. В. Рахманинова и Ростовского музея краеведения) // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. [Вып. 1.] С. 27–38.

2. *Божченко О. А.* Музей в формировании исторической памяти: автореф. дис. ... канд. культурологии (24.00.03). М., 2012. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-v-formirovanii-istoricheskoi-pamyati (дата обращения: 03.03.2021).

3. *Шляхтина Л. М.* Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2009. 184 с. URL: https://litportal.ru/avtory/l-m-shlyahtina/kniga-osnovy-muzeynogo-dela-teoriya-i-praktika-1225202.html (дата обращения: 21.05.2021).

4. *Катонова Н. Ю.* Музыка в пространстве музея. URL: https://studizba.com/hs/362-student/files/4384-sem/1659-kultura-i-iskusstvo/8260-referaty/132784-muzyka-v-prostranstve-muzeja.html (дата обращения: 23.03.2021).

5. *Покровский Б. А.* Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 284 с.
6. *Федоров Н. Ф.* Музей, его смысл и назначение. URL: http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html (дата обращения: 22.11.2021).
7. *Решетников Н. И.* Музей – хранилище социальной памяти: Избранные сочинения. Долгопрудный: ДИХМ, 2019. 393 с. URL: http://opentextnn.ru/museum/teorija/reshetnikov-hranilishhe (дата обращения: 12.11.2021).
8. *Куликова Г. Н., Римская З. Н.* Дом, в котором обитают музы // Известия Ростовского областного музея краеведения. 2018. Выпуск 21. URL: https://ok.ru/museumrostov/product/68069693950733 (дата обращения: 22.11.2021).
9. *Шерстов В. Н.* Тайны и парадоксы вокального искусства. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2017. 500 с.
10. *Багдыков Г. М.* Ростов – территория культуры. URL: http://nahichevan.ru/ (дата обращения: 29.11.2021).

REFERENCES

1. *Meshcheryakova N.* Prosvetitel'skie gorizonty prikladnogo muzykoznaniya (na primere sovmestnogo proekta RGK imeni S. V. Rakhmaninova i Rostovskogo muzeya kraevedeniya) [Enlightening horizons of applied musicology (on example of a joint project realized by S. Rachmaninov Rostov State Conservatory and Rostov Museum of Local Lore)]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problem i tendentsii razvitiya [Musicology in the modern world: themes, problems and development tendencies]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. [Issue 1]. Pp. 27–38.
2. *Bozhchenko O.* Muzey v formirovanii istoricheskoy pamyati [Museum in the formation of historical memory]: Abstract of Ph. D. Thesis (Cultural Studies). Moscow, 2012. URL: https://www.dissercat.com/content/muzei-v-formirovanii-istoricheskoi-pamyati (date of application: 03.03.2021).
3. *Shlyakhtina L.* Osnovy muzeynogo dela: teoriya i praktika [Fundamentals of Museum Work: Theory and Practice]: textbook. Moscow: Vysshaya shkola, 2009. 184 p. URL: https://litportal.ru/avtory/l-m-shlyahtina/kniga-osnovy-muzeynogo-dela-teoriya-i-praktika-1225202.html (date of application: 21.05.2021).
4. *Katonova N.* Muzyka v prostranstve muzeya [Music in the space of museum]. URL: https://go.mail.ru/search?fr=atompult&gp=501098&q (date of application: 21.05.2021).
5. *Pokrovskiy B.* Razmyshleniya ob opere [Reflections on the Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 284 p.
6. *Fedorov N.* Muzey, ego smysl i naznachenie [Museum, its meaning and purpose]. URL: http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html (date of application: 22.11.2021).
7. *Reshetnikov N.* Muzey – khranilishche sotsial'noy pamyati: Izbrannye sochineniya [Museum as repository of social memory: Selected works]. Dolgoprudny: Historical and artistic museum, 2019. 393 p. URL: http://opentextnn.ru/museum/teorija/reshetnikov-hranilishhe (date of application: 22.11.2021).
8. *Kulikova G., Rimskaya Z.* Dom, v kotorom obitayut muzy [The house where the muses live]. In: Izvestiya Rostovskogo oblastnogo muzeya kraevedeniya [Proceeding of Rostov Regional Museum of Local Lore]. 2018. Issue 21. URL: https://ok.ru/museumrostov/product/68069693950733 (date of application: 22.11.2021).
9. *Sherstov V.* Tayny i paradoksy vokal'nogo iskusstva [Secrets and paradoxes of vocal art]. Yekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2017. 500 p.
10. *Bagdykov G.* Rostov – territoriya kul'tury [Rostov as the territory of culture]. URL: http://nahichevan.ru/ (date of application: 29.11.2021).

Мещерякова Наталья Алексеевна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
natali863@bk.ru
ORCID: 0000-0002-8257-2031

Nataliya A. Meshcheryakova
Ph. D. (Art), Professor at the Department of Solo Singing
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
natali863@bk.ru
ORCID: 0000-0002-8257-2031

УДК 783.2 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_71

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

ХОРОВЫЕ КОНЦЕРТЫ БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ: УХОДЯЩАЯ ТРАДИЦИЯ

Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта АААА-А20-120122990111-9

Статья посвящена формировавшейся на протяжении второй половины XVIII–XIX вв. литургической традиции исполнения духовных хоровых концертов в отечественных православных храмах. Выявляется практическая обусловленность данной традиции, соотносимая с необходимостью литургических действий в алтаре, которые совершаются священнослужителями после Евхаристии. В связи с этим, обосновывается преимущественное использование композиторами циклической трехчастной формы в указанных сочинениях. Духовные концерты на протяжении полутора столетий были традиционной составляющей праздничных богослужений, совершавшихся в соборных храмах Русской православной церкви. Обилие хоровых сочинений этого жанра благоприятствовало их исполнению во время Божественных литургий воскресных дней, что стимулировало поддержание высокого профессионального уровня певчих и регентов. По мнению исследователя, анализ текстов, избираемых композиторами для создания духовных концертов, позволяет скорректировать распространенную идентификацию последних как паралитургических сочинений: подавляющее большинство названных текстов относится к литургической сфере (Псалтирь, стихиры, кондаки). Приводимый репертуарный список указанных концертов, опирающийся на изучение многолетней богослужебной практики кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы (Ростов-на-Дону), свидетельствует, что в связи с Пасхой, двунадесятыми и великими праздниками обычно исполнялись произведения А. Л. Веделя, Д. С. Бортнянского и С. А. Дегтярева. В отдельных случаях, при отсутствии концертов соответствующей тематики у перечисленных композиторов, привлекались сочинения Дж. Сарти, А. Ф. Тица, С. И. Давыдова, А. А. Архангельского и свящ. Г. Извекова. Традиция исполнения духовных концертов во время праздничных богослужений оставалась незыблемой в соборах Русской православной церкви до конца 1990-х гг. В настоящее время под влиянием ряда обстоятельств (в частности, преобладания регентов, формировавшихся вне указанной традиции), литургическая функция подобных сочинений либо «минимизируется», либо уходит в прошлое, что негативно сказывается на профессиональных навыках отечественных церковных хоров.

Ключевые слова: жанр духовного хорового концерта в России, литургическая традиция исполнения духовных концертов, паралитургические жанры, ростовский кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы, духовные концерты А. Л. Веделя, Д. С. Бортнянского, С. А. Дегтярева.

Для цитирования: Шадрина А. В. Хоровые концерты Божественной литургии: уходящая традиция // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 71-78.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_71

A. SHADRINA
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences

CHORAL CONCERTOS OF THE DIVINE LITURGY: A PASSING TRADITION

The article is devoted to the liturgical tradition of performing sacred choral concerts in Russian Orthodox churches to be formed during the second half of the 18th–19th centuries. The practical conditionality of this tradition is revealed and correlated with the need for liturgical actions in the altar, which are performed by the clergy after the Eucharist. In this regard, the predominant use of the cyclic three-part form by composers in these works is substantiated. Sacred concertos for a century and a half were a traditional component of the festive divine services performed in the cathedral temples of the Russian Orthodox Church. The

abundance of choral compositions belong to this genre favored their performances during Divine Liturgies on Sundays, which stimulated the maintenance of a high professional level of choristers and precentors. According to the researcher, the analysis of the texts chosen by composers to create sacred concertos allows correcting the widespread identification of the latter as para-liturgical compositions: the vast majority of these texts belong to the liturgical sphere (psalms, stichera, kontakia). The repertoire list of these concertos, based on the study of many-years liturgical practice of the Blessed Virgin Maria Nativity (Rostov-on-Don), testifies that in connection with Easter, the Twelfth and Great Feasts, works by A. Vedel, D. Bortnyansky and S. Degtyarev usually were performed. In some cases, if the absence of appropriate concertos by the listed composers was revealed, the works by G. Sarti, A. F. Titz, S. Davydov, A. Arkhangelsky and the priest G. Izvekov were drawn in. The tradition of performing sacred concertos during festive services remained unshakable in the cathedral temples of the Russian Orthodox Church until the end of the 1990s. At present, under the influence of a number of circumstances (in particular, the predominance of precentors who were formed outside this tradition), the liturgical function of such compositions is either "minimized", or become a thing of the past, which negatively affects the professional skills of our country church choirs.

Keywords: genre of sacred choral concerto in Russia, liturgical tradition of performing sacred concertos, para-liturgical genres, Rostov Cathedral of the Blessed Virgin Maria Nativity, sacred concertos by A. Vedel, D. Bortnyansky, S. Degtyarev.

For citation: Shadrina A. Choral concertos of the Divine Liturgy: a passing tradition // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 71-78.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_71

В истории русской хоровой музыки XX – начала XXI в. вызывает устойчивый интерес многообразная проблематика, связанная с жанром духовного концерта. К настоящему времени исследованы различные вопросы истории и теории этого жанра, однако традиции исполнения духовных концертов в богослужебной практике Русской православной церкви (до 1943 г. – Православной Российской церкви) в большинстве случаев остаются вне поля зрения отечественных музыковедов. Между тем в наши дни наблюдается ощутимый упадок профессионального мастерства церковно-певческих коллективов, практика богослужебного исполнения хоровых концертов постепенно уходит в прошлое. Утрата традиций, которые на протяжении второй половины XIX–XX вв. считались важнейшим достоянием хоровых коллективов многих соборных храмов и городских церквей, обусловливает необходимость обращения к приоритетным аспектам существования жанра духовного концерта в контексте богослужения.

Историография обозначенной выше проблематики хорового концерта весьма обширна. Первым из авторитетных исследователей богослужебного пения Русской православной церкви, обосновавшим введение духовных концертов в церковно-певческий репертуар, явился И. Гарднер [1, с. 177–191]. Е. Левашев рассматривал названные концерты в ряду традиционных жанров православного певческого искусства [2]. Обстоятельное монографическое исследование, посвященное этому жанру, было опубликовано М. Рыцаревой, которая опиралась на материалы собственной диссертационной работы по истории становления духовного концерта в России второй половины XVIII в. [3]. Год спустя вышло из печати собрание исследовательских очерков Н. Плотниковой о русской духовной музыке XIX – начала XX в.; центральное место в указанном издании отводилось хоровому концерту [4]. Начиная с 2008 г., в работах И. Дабаевой характеризовались различные проблемы истории данного жанра: формирование соответствующих моделей в XIX – начале XX столетий [5, с. 87–102; 6, с. 33–37], приоритетные тенденции, наблюдаемые в творчестве русских композиторов обозначенного периода [7, с. 177–181], мастеров «второго ряда» [8, с. 75–79], процессы развития духовного концерта в современной России [9, с. 134–138]. Заслуживает внимания коллективная статья, посвященная отечественному духовному концерту (Н. Герасимова-Персидская, А. Лебедева-Емелина, И. Дабаева, Н. Плотникова) и опубликованная в «Православной энциклопедии» [10, с. 491–501].

На протяжении 2000–2010-х гг. жанр духовного хорового концерта стал объектом исследования в ряде диссертационных работ [11; 12; 13; 14]. Их авторы уделяли основное внимание разнообразным вопросам теории и истории данного жанра, а также его преломлению в творчестве русских композиторов, преимущественно второй половины XIX–XX вв.

Несмотря на многоаспектное освещение духовного концерта, нуждаются в более обстоятельном изучении проблемы, связанные с его использованием в богослужебной практи-

ке. Как известно, формирование этого жанра обусловливалось именно практической необходимостью – своеобразным «заполнением» временного отрезка, на протяжении которого священнослужители причащаются в алтаре после совершения Евхаристии [1, с. 177] и приуготовляют евхаристические дары к причащению верных (прихожан). Упомянутая необходимость мотивировалась, прежде всего, тем, что православная литургическая традиция не допускает молчания на протяжении службы – в любой ее момент должно звучать либо песнопение, либо молитва, либо поучение[1]. Поскольку процесс становления классической трехчастной разновидности духовного концерта совпал с периодом правления императрицы Екатерины II [10, с. 494][2], инициативная роль в обозначенном процессе закономерно принадлежала тогдашним придворным капельмейстерам Б. Галуппи и Дж. Сарти. В их духовном творчестве доминировала трехчастная форма концерта, органически связанная с европейской традицией. Протяженность звучания подобной трехчастной композиции идеально соответствовала времени, отводимому для совершения литургических действий в алтаре (исключениями являются некоторые концерты Б. Галуппи, отличающиеся длиннотами, например, «Готово сердце мое»), что с удовлетворением констатировалось и духовенством, и регентами соборных храмов. При этом сочинения вышеназванных итальянских мастеров характеризовались технической сложностью исполнения и требовали сравнительно высокого профессионального мастерства хормейстеров и певчих. Поэтому вплоть до середины XIX в. соответствующие духовные концерты исполнялись только Придворной певческой капеллой. В дальнейшем исполнение за богослужением подобных концертов поручалось профессиональным хорам, создававшимся по инициативе известных российских купцов или помещиков [15, с. 7–8].

Следующий этап развития духовного концерта был связан с творчеством крупнейших отечественных композиторов Д. Бортнянского, А. Веделя и С. Дегтярева. Их сочинения, признанные выдающимися образцами жанра, явились фундаментом для традиционного праздничного церковно-певческого репертуара, исполнявшегося в кафедральных соборах Русской православной церкви[3]. (Примечательно, что даже категорический запрет упомянутой практики, декларированный императором Павлом I и нашедший отражение в Полном своде законов Российской империи, не возымел никакого действия и попросту игнорировался, а преемник Павла на троне, Александр I, сразу же отменил данное установление.)

Именно в творчестве указанных мастеров рельефно обозначились две основополагающих черты духовного концерта. Во-первых, концертное песнопение должно было неотразимо воздействовать на широкие массы верующих, увлекая их и тем самым формируя в храме особую атмосферу. К середине XVIII столетия в отечественном богослужебном певческом репертуаре наметились радикальные преобразования: традиционная совокупность русских знаменных, столповых, путевых и кондакарных распевов, по преимуществу монодийных и лишенных рельефной эмоциональной динамики, оказалась фактически вытесненной на периферию более поздним многоголосием партесного типа, пришедшим в церковную среду из малороссийских земель и отличавшимся яркой эмоциональностью. Будучи преемственно связанным с концертностью партесного типа, жанр духовного концерта в равной мере предполагал явственно выраженный эмоциональный отклик на празднуемое церковью событие. Это касалось и песнопений, исполнявшихся на двунадесятые праздники и вполне закономерно тяготевших к особой торжественности (лишь медленная средняя часть обращала слушателя к благочестивым размышлениям, окрашенным в минорные тона и способствовавшим преобладанию более камерной фактуры ансамблевого плана), и песнопений Великого поста. Весьма показательно, к примеру, знаменитое песнопение А. Веделя «Покаяния отверзи ми двери», отличающееся удивительным богатством образной экспрессии и до сих пор отнюдь не утратившее первоначальной остроты эмоционального воздействия на прихожан (вопреки откровенно скептическому отношению ряда современных клириков и певчих). Финал этого концерта – издавна любимое церковной аудиторией соло сопрано «Помилуй мя, Боже» – ранее исполнялось солисткой с зажженной свечой в руке, тогда как пространство храма оставалось погруженным во тьму.

Во-вторых, характерной чертой духовного концерта следует признать целенаправленный композиторский выбор текстов для вновь сочиняемых песнопений упомянутого жанра. Названные тексты должны были соответствовать празднуемому церковному событию. В связи с этим представляется весьма проблематичным распространенный подход к толкованию хорового концерта как разновидности паралитургического песнетворчества, о чем, к примеру, неоднократно писал И. Гарднер [1, с. 177]. Согласно определению С. Лебедева, которое приводится «Большой Российской энциклопедией», к паралитургическим текстомузыкальным формам принадлежат образцы, стилистически родственные богослужебным, однако

не используемые в официальном (каноническом) богослужении [16, с. 295]. В подавляющем большинстве духовных концертов использовались тексты Псалтири, ежедневно читаемой за службой; следовательно, указанные тексты однозначно являются литургическими. Кроме того, для некоторых праздников могли привлекаться стихира на литии (А. Ф. Тиц «Приидите взыдем на гору Господню»), стихира на стиховне (С. Дегтярев «Преславная днесь»), стихира праздника по Псалму 50 (Д. Бортнянский «Слава во вышних Богу»), кондак праздника (А. Ведель «В молитвах неусыпающую Богородицу»), «Песнь Симеона Богоприимца» из Евангелия от Луки, исполняемая на Всенощном бдении (А. Ведель «Ныне отпущаеши»), и другие литургические тексты. Лишь в отдельных случаях авторы обращались ко внебогослужебным «первоисточникам» (например, пасхальный концерт «Днесь ад рыдает» Дж. Сарти). Видимое преобладание литургических текстов в духовных концертах свидетельствует о недостаточной обоснованности исследовательской позиции И. Гарднера, именовавшего названный жанр типичным образцом паралитургической сферы.

Духовные концерты, являясь обязательной частью церковно-певческого репертуара отечественных соборов (это предполагало наличие большого количества певчих в соответствующих смешанных хорах), исполнялись в строго определенных случаях: 1) на Пасху; 2) в двунадесятые праздники; 3) на некоторые великие праздники. Аналитическое рассмотрение праздничного репертуара кафедральных соборов Русской православной церкви позволяет утверждать, что репертуар духовных концертов в целом тяготел к единообразию на всей территории Российской империи, а затем бережно сохранялся в православных соборных храмах СССР на протяжении советского периода. Разумеется, названный репертуар мог отчасти корректироваться, исходя из традиций конкретного региона.

Следует заметить, что в среде певчих Архиерейского хора кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы в Ростове-на-Дону (хор был расформирован в 2017 г.) ныне сохраняется память о традиции пения духовных концертов. Соответствующие свидетельства могут быть соотнесены с аналитическими наблюдениями относительно доступного автору данной статьи нотного архива собора (этот архив сегодня является частью Древлехранилища Ростовской-на-Дону епархии)[4]. Вот почему представляется уместным более подробно рассмотреть традицию исполнения хоровых концертов на примере указанного храма (Приложение, Таблицы 1–3).

Как видим, основой традиционного репертуара духовных концертов, исполнявшихся в ростовском кафедральном соборе Рождества Пресвятой Богородицы на Пасху, в двунадесятые и великие праздники, являлись сочинения А. Веделя, Д. Бортнянского и С. Дегтярева. Только в отдельных случаях исполнялись сочинения Дж. Сарти, А. Ф. Тица, С. Давыдова, А. Архангельского и свящ. Г. Извекова. Все названные духовные концерты характеризовались трехчастным строением и наличием фуг.

Обозначенный репертуар свидетельствует, прежде всего, о сохранении традиции пения духовных концертов в российских соборах, а также о высоком уровне музыкального профессионализма соответствующих певческих коллективов. Важнейшей характеристикой этой традиции была ее нерушимость. В частности, за определенным праздником негласно «закреплялся» тот или иной духовный концерт. Его замена сочинением другого композитора чаще всего не допускалась. Если же она все-таки происходила, подобное событие могло быть воспринято прихожанами как фактическое «отсутствие праздника».

Помимо этого, традиция пения духовных концертов, существовавшая в ростовском соборе Рождества Пресвятой Богородицы, не предусматривала включения в праздничный репертуар богослужебных сочинений композиторов «Нового направления». Даже при наличии необходимых партитур в нотной библиотеке собора, названные сочинения не исполнялись во время праздничных и воскресных богослужений. Представляется весьма показательным, что в период профессионального упадка Архиерейского хора ростовского собора (1970–1990-е гг.) традиция исполнения духовных концертов на двунадесятые и великие праздники не подвергалась сомнению.

Современное состояние церковно-певческой традиции исполнения духовных концертов, опирающейся на сочинения А. Веделя, Д. Бортнянского, С. Дегтярева и других композиторов XVIII – первой половины XIX вв., – тема, требующая отдельного исследования. В рамках настоящей работы следует констатировать, что указанная традиция подвергается ныне преобразованиям трансформационного характера. При этом речь идет о несомненном снижении технической сложности традиционного репертуара. Соответствующие концерты заменяются сочинениями либо известных церковных композиторов второй половины XIX – начала XX в. (П. Чесноков и др.), зачастую имеющими условное отношение к темам определенных богослужений, либо современных авторов, преследующих цель не «заполнить» временной период литургических действий в алтаре, но интерпретировать элементарными музыкальными средствами литургические тексты, которые соотносятся с данными те-

мами. Характерно, что региональные церковные композиторы первой половины XX столетия (например, донские композиторы В. Войленко, А. Ершов, М. Скрипников) не сочиняли песнопений указанного жанра[5]. Сегодня же традиция исполнения хоровых концертов XVIII – первой половины XIX вв. остается неизменной в довольно ограниченном числе кафедральных соборов Русской православной церкви.

Итак, духовные концерты, создававшиеся композиторами второй половины XVIII–XIX вв., характеризовались ярко выраженным богослужебным предназначением: эти сочинения звучали на Божественной литургии после причастного стиха. Сложившаяся церковно-певческая традиция обусловила исполнение определенных хоровых концертов на Пасху, двунадесятые и великие праздники. Существование ограниченного, ежегодно повторявшегося репертуара не препятствовало использованию других хоровых концертов, отсутствовавших в приведенном выше репертуарном списке, для остальных воскресных богослужений. Это позволяло не только решить проблему «заполнения» времени литургических действий, совершаемых священнослужителями в алтаре, но и поддерживать профессиональный уровень соборных хоровых коллективов на высоком уровне. Аналитическое освещение традиционных аспектов исполнения духовных концертов в богослужебной практике позволяет констатировать необходимость корректировки исследовательских типологий, причисляющих названные концерты к области паралитургических жанров.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Духовные концерты, исполнявшиеся на Пасху и двунадесятые праздники

Праздник	Духовный концерт
Пасха	Сарти Дж. Днесь ад рыдает
	Сарти Дж. Радуйтеся, людие
	Ведель А. Радуйтеся, людие
	Бортнянский Д. Торжествуйте днесь
	Бортнянский Д. Сей день, егоже сотвори Господь
	Бортнянский Д. Да воскреснет Бог
	Дегтярев С. Днесь всяка тварь
	Извеков Г. Снизшел еси
Рождество Богородицы	Дегтярев С. Сей день Господень
Воздвижение	Ведель А. Днесь Владыка твари (g-moll)
Введение во храм Пресвятой Богородицы	Ведель А. Слыши дщи и виждь
	Дегтярев С. Сей день Господень
Рождество Христово	Бортнянский Д. Слава во вышних Богу
	Дегтярев С. Небо и земля
Богоявление Господне	Дегтярев С. Днесь Христос на Иордан прииде
Сретение Господне	Ведель А. Ныне отпущаеши
Благовещение	Дегтярев С. С небесных кругов
Преображение	Тиц А. Ф. Приидите взыдем на гору Господню
	Бортнянский Д. Господи, кто обитает в жилище Твоем
Неделя ваий	Бортнянский Д. Воспойте людие, боголепно в Сионе
Вознесение	Бортнянский Д. Вознесу Тя, Боже мой
Пятидесятница	Дегтярев С. Преславная днесь
Успение Пресвятой Богородицы	Ведель А. В молитвах неусыпающую (c-moll)

Таблица 2. Духовные концерты, исполнявшиеся в период Великого поста

Праздник	Духовный концерт
Неделя о мытаре и фарисее	Ведель А. Покаяния отверзи (в редакции для смешанного хора П. Григорьева)
Неделя о Страшном суде	Архангельский А. Помышляю день страшный

Таблица 3. Духовные концерты, исполнявшиеся в отдельные великие праздники

Праздник	Духовный концерт
Неделя Антипасхи (Торжество православия)	Бортнянский Д. Тебе Бога хвалим
Обрезание Господне	Давыдов С. Обновляйся, новый Иерусалиме
Свт. Николая Чудотворца	Дегтярев С. Грядите, верни

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Данная традиция строго выдерживается в храмах Русской православной церкви. «Молчаливое служение» в Успенском кафедральном соборе Лондона (Сурожская епархия), описываемое регентом митрополичьего хора прот. Михаилом Фортунато, может рассматриваться как специфический образец локального плана, характерный для Зарубежной православной церкви.

[2] Предшествующий этап, связанный с распространением партесного концерта, может рассматриваться как своеобразная «предыстория» жанра, хотя И. Гарднер именует партесную эпоху начальной (первой) стадией исторической эволюции духовного концерта.

[3] Следует подчеркнуть, что традиция исполнения духовных концертов была связана исключительно с богослужениями в соборах. В монастырских храмах причащение священнослужителей сопровождалось пением причастного стиха (киноника).

[4] Подразумевается участие автора статьи в реализации грантового проекта «Православная инициатива», предусматривавшего описание и сканирование вышеназванного нотного архива.

[5] Хоровой концерт «Тебе Бога хвалим» М. Скрипникова не представлен в нотном архиве ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы, до сих пор не опубликован и не известен большинству современных практикующих регентов как Ростова-на-Дону, так и других регионов Российской Федерации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской православной церкви: в 2 т. М.: ПСТГУ, 2004. Т. II: История. 526 с.
2. *Левашев Е. М.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова (1825–1917): Исторический очерк, нотография, библиография. М.: ТехноИнфо, 1994. 105 с.
3. *Рыцарева М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. 244 с.
4. *Плотникова Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М.: Изд-во РСХА, 2007. 308 с.
5. *Дабаева И. П.* Русский духовный концерт: вопросы истории и теории жанра // Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum: сб. ст. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 87–102.
6. *Дабаева И. П.* Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX–XX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 33–37.
7. *Дабаева И. П.* Духовный концерт в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 10. С. 177–181.
8. *Дабаева И. П.* Духовный концерт XIX – первой половины XX века в творчестве композиторов «второго ряда» // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2012. № 3. С. 75–79.
9. *Дабаева И. П.* Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 134–138.

10. *Герасимова-Персидская Н. А., Лебедева-Емелина А. В., Дабаева И. П., Плотникова Н. Ю.* Концерт // Православная энциклопедия: в 64 т. М.: Православная энциклопедия, 2015. Т. XXXVII. С. 491–501.
11. *Хватова С. И.* Русский духовный концерт второй половины XX века: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2006. 26 с.
12. *Свиридова И. А.* Русский духовный концерт: История и теория жанра: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2009. 26 с.
13. *Стець О. В.* Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX – начала XXI в.: Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2012. 24 с.
14. *Дабаева И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: автореф. дис. … д-ра иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2017. 38 с.
15. *Локшин Д. Л.* Замечательные русские хоры и их дирижеры: Краткие очерки. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1963. 216 с.
16. *Лебедев С. Н.* Паралитургические жанры // Большая Российская энциклопедия: в 36 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2014. Т. 25. С. 295. URL: bigenc.ru (дата обращения: 27.07.2022).

REFERENCES

1. *Gardner I.* Bogosluzhebnoye penie Russkoy pravoslavnoy tserkvi [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church]: in 2 vol. Moscow: St. Tikhon Orthodox Institute of Humanities, 2004. Vol. 2: History. 526 p.
2. *Levashev E.* Traditsionnye zhanry pravoslavnogo pevcheskogo iskusstva v tvorchestve russkikh kompozitorov ot Glinki do Rakhmaninova (1825–1917): Istoricheskiy ocherk, notografiya, bibliografiya [Traditional genres of Orthodox singing art in the creative work by Russian composers from Glinka to Rachmaninoff (1825–1917): Historical essay, notography, bibliography]. Moscow: TekhnoInfo, 1994. 105 p.
3. *Rytsareva M.* Dukhovnyj kontsert v Rossii vtoroy poloviny XVIII veka [Sacred concerto in Russia in the second half of the 18th century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 244 p.
4. *Plotnikova N.* Russkaya dukhovnaya muzyka XIX – nachala XX veka: stranitsy istorii [Russian sacred music of the 19th – early 20th centuries: pages of history]. Moscow: Publishing House of Russian Agriculture Academy, 2007. 308 p.
5. *Dabaeva I.* Russkiy dukhovnyj kontsert: voprosy istorii i teorii zhanra [Russian sacred concerto: problems of the genre history and theory]. In: Tridtsat' tri etyuda o muzyke: Liber amicorum [Thirty-three etudes on music: Liber amicorum]: collected articles. Yekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2015. Pp. 87–102.
6. *Dabaeva I.* Zhanrovye modeli russkogo dukhovnogo kontserta na rubezhe XIX–XX vekov [Genre models of the Russian sacred concerto at the boundary of the 19th–20th centuries]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 33–37.
7. *Dabaeva I.* Dukhovnyj kontsert v tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka [Sacred concerto in the creative work by Russian composers in the second half of the 19th – early 20th centuries]. In: Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Adygeya State University]. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Series 2: Philology and Art Studies]. 2008. No. 10. Pp. 177–181.
8. *Dabaeva I.* Dukhovnyj kontsert XIX – pervoy poloviny XX veka v tvorchestve kompozitorov «vtorogo ryada» [Sacred concerto of the 19th – the first half of the 20th century in the creative work by composers of the "second row"]. In: Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki [Humanitarian and social-economic sciences]. 2012. No. 3. Pp. 75–79.
9. *Dabaeva I.* Dukhovnyj kontsert v kul'ture sovremennoy Rossii: traditsii i novatorstvo [Sacred concerto in the culture of modern Russia: Traditions and innovations]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2013. No. 2. Pp. 134–138.
10. *Gerasimova-Persidskaya N., Lebedeva-Emelina A., Dabaeva I., Plotnikova N.* Kontsert [Concerto]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]: in 64vol. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2015. Vol. 37. Pp. 491–501.
11. *Khvatova S.* Russkiy dukhovnyj kontsert vtoroy poloviny XX veka [Russian sacred concerto in the second half of the 20th century]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2006. 26 p.
12. *Sviridova I.* Russkiy dukhovnyj kontsert: Istoriya i teoriya zhanra [Russian sacred concerto: History and theory of the genre]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Saratov, 2009. 26 p.

13. *Stets' O.* Khorovoy kontsert rossiyskikh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: Metamorfozy zhanra i ego tipologiya [Choral concerto by Russian composers in the second half of the 20th – early 21st centuries: Metamorphoses of the genre and its typology]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Saratov, 2012. 24 p.
14. *Dabaeva I.* Russkiy dukhovnyj kontsert v otechestvennoy kul'ture XIX – nachala XX veka [Russian sacred concerto in the national culture of the 19th – early 20th centuries]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2017. 38 p.
15. *Lokshin D.* Zamechatel'nye russkie khory i ikh dirizhery: Kratkie ocherki [Remarkable Russian choirs and their conductors: Brief essays]. The 2nd supplemented edition. Moscow: Muzgiz, 1963. 216 p.
16. *Lebedev S.* Paraliturgicheskiye zhanry [Paraliturgical genres]. In: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]: in 36 vol. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 2014. Vol. 25. P. 295. URL: bigenc.ru (date of application: 27.07.2022).

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

Alla V. Shadrina
Ph. D. (History), Senior researcher
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

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

УДК 783.21:783.51 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79

А. Я. СЕЛИЦКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАТОЛИЧЕСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ НИКОЛАЯ КАРЕТНИКОВА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ФОРМА, СТИЛИСТИКА

Одно из последних произведений Н. Каретникова – «Песнопения к Святой католической Мессе для исполнения с прихожанами» (1991) на русские тексты молитв. Сочинение было написано по заказу, осталось в рукописи и, по всей вероятности, не исполнялось. Сам факт его создания ставит перед исследователем четыре группы вопросов. Первая из них касается возможного заказчика и причин такого заказа (ответить на них можно лишь гипотетически). Вторая группа относится к социокультурному контексту возникновения и реализации замысла, к состоянию католической церкви в Советском Союзе, которая обрела возможность нормального функционирования только в конце 1980-х годов. Тогда же, согласно решениям Второго Ватиканского собора, с опозданием дошедшим до позднего СССР, в российских католических приходах стали молиться на родном языке. Третья группа вопросов связана с богослужебными текстами: они в то время существовали в разных переводах, ибо еще не были утверждены литургической комиссией. Наконец, четвертая группа призвана охарактеризовать стилистику произведения. Анализ показывает: композитор не строго следует нормативным установлениям григорианики. Вместе с тем, в напевах обнаруживается сходство со знаменным пением.

Возможно, Каретников нарушал нормы церковной музыки неосознанно, уступая собственной творческой индивидуальности. Для общинного пения Месса Каретникова в авторской редакции подходит не вполне, что, скорее всего, и послужило препятствием для исполнения этого цикла в храме. В то же время, по тонкости работы с интонационным материалом, по форме, по осмысленному и прочувствованному отношению к словесному тексту названная Месса – сочинение мастерское, заслуживающее внимания. Из девяти ее частей наиболее масштабны третья и четвертая; в статье подробно рассматривается № 3 «Слава в вышних Богу».

Ключевые слова: Католическая церковь в СССР, месса, русские переводы латинских богослужебных текстов, общинное пение, григорианика, знаменный распев.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Католические песнопения Николая Каретникова: история создания, форма, стилистика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 79-88.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79

A. SELITSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CATHOLIC CHANTS BY NIKOLAI KARETNIKOV: THE HISTORY OF CREATION, FORM, STYLISTICS

One of the last works by N. Karetnikov is "Hymns to the Holy Catholic Mass for performance with parishioners" (1991) on Russian texts of prayers. The composition was written by order, remained in manuscript and, in all probability, was not performed. The very fact of its creation poses four groups of problems to the researcher. The first of them concerns a possible customer and the reasons for such an order

(they can only be answered hypothetically). The second group relates to the socio-cultural context of the origin and implementation of the plan, to the state of the Catholic Church in the Soviet Union, which was able to function normally only in the late 1980s. At the same time, according to the decisions of the Second Vatican Council, which belatedly reached the late USSR, Russian Catholic parishes began to pray in their native language. The third group of problems is related to the texts: being traditional, they existed in different translations at that time, because they had not yet been approved by the liturgical commission. Finally, the fourth is designed to characterize the stylistics of the work. The analysis shows that the composer does not strictly follow the aesthetics of Gregorianism. At the same time, the melodies show similarities with znamenny chant. Perhaps Karetnikov violated the norms of church music unconsciously, yielding to his own creative individuality. This music in its original form is not quite suitable for singing by the community, which, most likely, served as an obstacle to its performance in the temple. At the same time, in terms of the subtlety of working with intonation material, in form, in a meaningful and heartfelt attitude to the verbal text, Karetnikov's Mass is a masterful composition that deserves attention. Of the nine parts of the Mass, the third and fourth are the most extensive; No. 3 "Glory to God in the Highest" is considered in more detail.

Keywords: Catholic Church in the USSR, mass, Russian translations of Latin divine service texts, community singing, Gregorianism, znamenny chant.

For citation: Selitsky A. Catholic chants by Nikolai Karetnikov: the history of creation, form, stylistics // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 79-88.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79

Через много лет после ухода из жизни Николая Каретникова (1930–1994) в его архиве обнаружилась датированная 1991 годом рукопись, на титульном листе которой значилось: «Песнопения к Святой католической Мессе для исполнения с прихожанами». Сохранившаяся в семье информация крайне скудна: сочинение написано по заказу какого-то московского католического храма и, скорее всего, не исполнялось. Многое в этом опусе способно вызвать удивление. Почему месса заказана композитору, исповедующему православие? Для чего приходу понадобились новые песнопения, ведь что-то пели же российские католики до этого, существовали соответствующие церковные книги, на худой конец – устная традиция? Наконец, вопрос, озадачивающий каждого, кто не слишком ориентируется в данной теме: месса исполняется на русском языке – разве такое возможно? Собственно музыка, казалось бы, не дает оснований для углубленного анализа: строгое одноголосие, сходство с мелодическими оборотами, слышанными много раз… Однако это – лишь на поверхностный взгляд.

Первое, в чем надлежит разобраться, – социокультурный контекст возникновения и реализации замысла. Данный сюжет не менее важен и интересен, нежели само сочинение: избранные тексты, музыкальная стилистика. Точнее, не попытайся мы реконструировать общественную ситуацию, атмосферу религиозной жизни в те бурные годы, многое в столь неожиданном для Каретникова опусе ускользнет от внимания.

Разумеется, мы можем предложить лишь некую версию событий. За давностью лет получить информацию из первых рук уже невозможно. Как композитор, ярко и самобытно продолжавший традицию православной духовной музыки, попал в поле зрения заказчика из католической среды? Когда необходимо установить связь между далекими сущностями, мы ищем нечто, более или менее близкое им обеим. В нашем случае посредствующим звеном, выступил, что наиболее вероятно, православный священник – прот. Александр Мень, чьим прихожанином композитор был многие годы. Вряд ли о. Александр специально способствовал знакомству, для этого было достаточно самой его личности, которая притягивала верующих разных конфессий. Далекий от нетерпимости к инославным, известный широтой своих взглядов, он допускал посещение православными католического храма и наоборот. Близко общался с католическими священниками; в перестроечные годы, когда это стало возможным, ездил за границу на католические и протестантские симпозиумы. Любил повторять, что подлинная духовность не страшится чужого, говорил о необходимости преодолеть вражду, о желании понять других при сохранении верности своей традиции (что вызывало яростное неприятие ортодоксов). Появление католиков в его окружении – доказанный факт [1, с. 207, 237, 262, 315–316].

Знал ли тот из них, кто вступил в контакт с Каретниковым, его музыку ранее, доверился ли чьей-то рекомендации, пришел ли к мысли о заказе в результате личного общения, не столь уж важно. Да, большинство произведений мастера тогда практически не звучало, но именно его первый хоровой цикл, «Восемь духовных

песнопений», незадолго до этого был исполнен с большим успехом, стал событием московской музыкальной жизни. Так или иначе, знакомство состоялось, предложение последовало.

Изучение тогдашнего положения католической церкви в стране сильно сужает круг возможных инициаторов каретниковской Мессы. В год ее создания, последний год существования Советского Союза, единственным действующим католическим храмом в Москве был Храм Святого Людовика Французского, что на Малой Лубянке. (Кстати сказать, – одним из двух в стране; второй находился в Ленинграде, в том же 1991-м вернувшем себе историческое имя Санкт-Петербург.) Так было на протяжении 45 лет после Великой Отечественной войны. В этом московском приходе до 1990 года почти четверть века служил о. Станислав Мажейка, благодаря которому храм выстоял в трудные десятилетия. После него за короткий период сменились три священника: о. Франциск Рачюнас, о. Антоний Гей, о. Бернар Ле Леаннек. Вероятно, если не прямым заказчиком, то, во всяком случае, «куратором проекта» выступил один из них. Без одобрения настоятеля такой «проект» вряд ли мог бы состояться.

Неудивительно, что потребность в новой авторской мессе возникла именно в этом рубежном для страны году. Здесь сошлись и пересеклись два исторических процесса. Первый из них носил глобальный характер. Советский Союз во второй половине 1980-х годов стремительно преображался. Произошел поворот и в государственной политике в области религии. В 1988 году состоялась историческая встреча М. Горбачева с Патриархом Пименом, после которой торжества по случаю 1000-летия Крещения Руси, проходившие в июне того же года, приняли общенациональный характер. Осенью следующего года прошел еще более сенсационный визит главы государства, лидера коммунистической партии в Ватикан, где он встретился с Папой Римским Иоанном Павлом II, следствием чего стало установление дипломатических отношений между Святым Престолом и СССР. Перемены в отношении властей к отечественным католикам, которые чувствовали себя гонимыми среди гонимых, не заставили себя долго ждать. Католическая церковь в России получила возможность нормального функционирования. В том же 1991-м были созданы две первые Апостольские администратуры, позднее преобразованные в полноценные епархии.

Второй процесс, который вплотную подводит нас к пониманию стимулов создания Мессы, разворачивался во внутренней жизни русской Католической церкви. Большие перемены расчистили дорогу к переменам частным, но для католиков чрезвычайно важным. До страны, открывшей шлюзы общения с остальным миром, наконец, докатились – с большим опозданием – церковные реформы, принятые Вторым Ватиканским собором (1962–1965). Одна из них относилась к языку богослужения. Как известно, с V века, когда текст мессы был переведен с греческого на латынь, в течение полутора тысяч лет сохранялось строгое правило отправления службы на латинском языке. Решения Собора преследовали цель побудить прихожан к деятельному участию в богослужебной и пастырской жизни Церкви. Прямой путь к ее достижению лежал через дозволение служить мессу на национальных языках и вовлечение присутствующих во всеобщинное пение. Именно эти характеристики – исходные и определяющие в сочинении Каретникова: на русские тексты, для исполнения с прихожанами.

В церковных кругах отношение к нововведениям остается неоднозначным до сих пор: некоторые считают их слишком радикальными, видят в них «дух обмирщения», поворот (о, ужас!) к протестантизму и «безбрежному экуменизму». Тем не менее, как говаривал упомянутый выше исторический персонаж, процесс пошел. Если в советское время католические песнопения на родном языке имели ограниченное хождение (чудом просачивались через кордоны мизерные тиражи зарубежных изданий, трудился в меру сил самиздат), теперь за дело взялись всерьез. Но дело это оказалось очень непростым. И небыстрым.

Только в 2000 году Конференция католических епископов России приняла решение об издании единого сборника литургических песнопений, который вышел еще через шесть лет [2][1]. Издание закрепляет официальную позицию Церкви, выражающуюся в открытости католического мира другим конфессиям. В сборнике древние напевы соседствуют с современными, в том числе созданными в России, на тексты, переведенные с других языков. В издание включены даже некоторые русские православные песнопения, уже давно влившиеся в богослужение многих католических приходов, что отражает экуменическую направленность сборника.

При отборе составителями строго соблюдались четыре критерия. Богословский критерий – предпочтение, отдаваемое текстам из Священного писания и литургических источников, литургический – соответствие природе богослужения. Для нашей темы особое значение приобретают критерии третий и четвертый: филологический – соблюдение норм русского языка; наконец, музыкальный – соответствие традициям, степень сложности, удобство исполнения непрофессиональными певцами. Существенно

важен содержащийся во вступительной части сборника призыв Католической церкви к своим сыновьям и дочерям, обладающим поэтическими и музыкальными талантами, участвовать в развитии и обогащении священной музыки. Как видим, потребность в талантах была велика, а значит, их целенаправленно искали.

Одного из них и нашли в лице Каретникова. Перечисленные же критерии помогают понять, как он справился с задачей, на каких художественных и литургических основаниях ее решал и какого результата достиг.

Надо полагать, выбор поющихся частей мессы, главной и древнейшей литургической службы в латинском обряде Римско-католической церкви, как и выбор их текстов, принадлежал заказчику. Обращение к унисонному пению (наверняка тоже входившее в соглашение с автором) воскрешает в новых условиях самые ранние формы мессы, когда одноголосные песнопения исполнялись общиной. Если порядок номеров издавна определен сложившимся чином службы, то с содержанием текстов, их лексикой и стилистикой все не так просто. Тексты несколько отличаются от тех, что звучат в российских католических храмах сегодня. Наверняка заказчик предоставил в распоряжение композитора текст в одном из вариантов, которые в 1950–1980-е годы существовали в обиходе параллельно и, естественно, расходились в деталях. По авторитетному утверждению еп. Николая Дубинина, на момент восстановления католических структур в России, а именно ко времени работы Каретникова над произведением, существовали четыре различных варианта обрядов мессы на русском языке [3, с. 85–86]. Именно в 1991 году была учреждена литургическая комиссия, занявшаяся упорядочением молитвословной сферы, а регулярная работа по подготовке полного официального перевода Римского Миссала на русский язык началась только в 1995 году (и завершилась в 1999). Таким образом, текстов, отвечающих сегодняшним церковным канонам, у Каретникова не было и быть не могло.

Однако при внимательном вслушивании в текст Мессы Каретникова трудно отделаться от мысли, что к некоторым лексическим «нарушениям» приложил руку он сам. С отдельными строками композитор обращается так, будто он пишет романс или оперную сцену. А в подобных случаях, как свидетельствуют многочисленные прецеденты, отклонения от оригинала обусловливаются не столько соображениями музыкальной формы (нередко требующей повторов слов, строк и строф), сколько исключительно заботой об удобстве для пения. Отсюда избегание длинных слов, шипящих согласных и т. п. – разумеется, при сохранении сакральных смыслов.

Вот лишь некоторые примеры – сравним:

Из бытовавших в СССР переводов литургических текстов	**Вариант Каретникова**
мир людям Его благоволения	мир людям доброй воли
берущий на Себя грехи мира	Ты взял на Себя грехи мира
и оттуда придет	снова придет
ожидая пришествия Твоего	ожидая Твоего прихода к славе

Из девяти частей Мессы Каретникова семь, а именно со второй по восьмую, принадлежат к числу обязательных (так называемый Ordinarium), которые звучат в храме независимо от дня года и праздника: «Господи, помилуй!» (что соответствует латинскому «Kyrie, eleison»), «Слава в вышних Богу» (Gloria), «Символ веры» (Credo), «Свят Господь Бог Саваоф» (Sanctus), «Тайна веры» (Mysterium fidei), «Отче наш» (Pater noster), «Агнец божий» (Agnus Dei). Номера первый и последний относятся к молитвам, изменяемым в зависимости от церковного календаря (Proprium). Открывает Мессу «На вход» (священника в алтарь); текст входной молитвы заимствуется из Псалтири, в нашем случае это свободное и сокращенное изложение 92-го псалма, который в оригинале начинается словами: «Господь царствует; Он облечен величием…». Текст заключительной части «На причастие» – «Спасительной жертвой искуплены, примите плоть Христову, источник жизни вечной» – обнаруживает сходство с несколькими евхаристическими молитвами, однако используемый вариант в мессе отсутствует; происхождение его установить не удалось.

Наиболее сложным предметом анализа выступает музыкальная стилистика. Нам неизвестно, посещал ли Каретников предварительно католическую службу, имел ли перед собой какие-либо образцы, на которые мог бы ориентироваться и от которых мог отталкиваться. Единственная объективная реальность – авторская рукопись. Ее анализ в сопоставлении с историей и современными музыкальными традициями католической церкви в России приводит к следующим выводам.

Композитор не следует эстетике григорианского пения, хотя в отдельных попевках и более общих принципах сходство есть; мелодика во многом соответствует модальному стилю современной церковной музыки. Но автор Мессы далек и от сегодняшней литургической практики некоторых приходов, где можно услышать нечто похожее на приятные для среднестатистическо-

го слуха мелодии – например, детские песни и даже позднесоветскую эстрадную лирику.

С григорианикой связаны способы распева текста, который Каретниковым осмыслен и глубоко прочувствован. Основной способ – так называемый силлабический, когда один слог текста приходится на один музыкальный тон. Распевы, в которых на один слог может приходиться от двух до нескольких тонов (у Каретникова – не более двух), т. е. стиль невматический, применяется весьма умеренно. Мелизматические распевы (неограниченное количество тонов на слог) исключены. Чуткое вслушивание в словесный текст проявляется также в корректном подчеркивании ударных слогов и мягком выделении смысловых кульминаций. Показательный пример – слова «и умер» в «Символе веры», проинтонированные подобно тихому возгласу: они отграничены паузами, маркированы интонацией, которую иначе как ламентозной не назовешь, и самыми высокими тонами с начала песнопения (Пример 1).

Близость к речевому интонированию обеспечивается, наряду с малой распетостью стиха, и другими закономерностями: ровностью ритма, преобладанием поступенного движения в небольшом диапазоне, который лишь изредка превышает октаву, упрощенным попевочным материалом; встречающиеся скачки чаще всего заполняются противоположным мелодическим движением. Таковы, в частности, скачки на восходящую квинту в песнопении «Слава в вышних Богу» на словах «…ибо *велика* слава Твоя» и «Ты *восседаешь* одесную Отца». В «Символе веры» самые высокие тоны звучат на словах «вознесся на небеса», выше которых (и укрупненно ритмически) – только заключительное «Аминь!». Впрочем, из правил встречаются исключения, о которых будет сказано отдельно. Дополняя разговор о временной организации напевов, отметим: ритмические длительности обозначены, но вне метра, деление на такты отсутствует, как и указания темпа.

Ладовые устои преимущественно избегаются, маскируются или, по меньшей мере, подвижны (что в современной практике скорее является исключением). Так, песнопение «На вход» начинается как будто в d-moll и заканчивается в g-moll. В «Славе» C-dur, G-dur/e-moll чередуются с фразами тонально неопределенными; к концу намечается преобладание C-dur, но заканчивается молитва долгим тоном *a*. «Отче наш» начинается и завершается в условном D-dur, однако на всем протяжении молитвы тон *d* в качестве «центра тяжести» не выступает.

Вместе с тем, в напевах обнаруживается некоторое сходство со знаменным пением. В этом нет ничего удивительного, ведь григорианика и знаменный распев восходят к общему для них корню – греческому октоиху[3], хотя оба за многие столетия далеко ушли от первоисточника. Общее у них – попевочная техника, то есть сложение напева как целого на основе комбинации более или менее устойчивых мелодических формул. Ю. Холопов полагает, что древнерусские гласы как ладовая система типологически, генетически (не хронологически) даже старше, чем аналогичная система григорианских ладов [6, с. 192].

Примеры близкого родства напевов Каретникова с мотивами древнерусского церковного пения встречаются едва ли не в каждой части Мессы; ограничимся лишь одним из них, сравнив начальное песнопение с фрагментом «Верую» из Певческого крюкового обихода, приведенным в книге Б. Кутузова о знаменном пении[4] [7, с. 280] (Примеры 2а, 2б).

Случаи переплетения в одном опусе характерных черт католической и православной традиций в истории не единичны. Вспомним хотя бы Симфонию псалмов Стравинского (1930) или Четвертую симфонию Шнитке (1983); в последней, помимо интонационного материала, восходящего к григорианскому хоралу и православному пению, звучат аллюзии на протестантский хорал, а также синагогальное пение.

В соответствии со словесным текстом, части Мессы разновелики. Наиболее масштабны части третья и четвертая – соответственно «Слава в вышних Богу» и «Символ веры». Здесь на передний план выдвигаются вопросы формы – в обоих смыслах: в более узком, как структуры, и широком, как совокупного действия выразительных средств. Форма каждой молитвы обусловлена строением вербального текста[5].

«Слава», возвещающая приход Спасителя в мир, как должно, символизирует радость прихожан. Молитва начинается в высокой тесситуре, с тона, именуемого вершиной-источником; здесь, в единственной из девяти частей, использованы шестнадцатые – как выразитель учащенного ритма речи (на словах «благословляем… поклоняемся… благодарим»). Напев делится на фразы в соответствии со смысловым членением текста (конец словесной строки обычно отмечен нисходящим движением напева, а новый подъем чаще совпадает с началом другой фразы). Естественный в такой стилистике принцип – повторение (вариантное повторение) слов – влечет за собой повторение (вариантное повторение) музыки. Но Каретниковым этот принцип выдерживается, как увидим, не всегда. В то же время музыкальная «реприза» может возникнуть и не в связи с текстовым повтором. Исходя из

подобия лексического и смыслового, строки объединяются в более крупные построения, причем музыкальное решение дополнительно укрупняет разделы формы.

Объединим аналитические наблюдения в таблицу, которая наглядно показывает как совпадения, так и расхождения молитвословной и музыкальной структур, приведя материал в нотном Примере 3 сообразно таблице:

Текст построчно	Музыкальные фразы (мотивы)
1. Слава в вышних Богу	a
2. И на земле мир людям доброй воли	b
3. Хвалим Тебя	c
4. Благословляем Тебя	c_1
5. Поклоняемся Тебе	c_2
6. Превозносим Тебя	d
7. Благодарим Тебя, ибо велика слава Твоя	e
8. Господи Боже, царь небесный Боже, Отче всемогущий	f
9. Господи Сын единородный Иисус Христос	a_1
10. Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца	c_3
11. Ты взял на себя грехи мира, помилуй нас	c_4
12. Ты взял на себя грехи мира, прими молитву нашу	c_5
13. Ты восседаешь одесную Отца, помилуй нас	e
14. Ибо Ты один свят	g
15. Ты один Господь	h
16. Ты один всевышний, Иисус Христос	c_6
17. Со святым духом в славе Бога Отца	i
18. Аминь	j

Форма целого сочетает в себе свойства текучести, непериодичности и внутреннего единства, предопределяемого особым значением мотива *c*, который вариантно повторяется семь раз (то есть почти половина музыкальных строк имеет общую основу). Буквальных повторов среди них нет, а характер вносимых изменений близок, как ни парадоксально это прозвучит, *мотивной разработке* (сжатие и расширение мотива) – при отсутствии «темы» как таковой. Сходное построение строк 3–6 предсказуемо вызывает сходство соответствующих музыкальных фраз, за вычетом 6-й, построенной иначе (во избежание «назойливости» повторов). Подобие строк 8–10 не поддерживается подобием фраз авторского напева, однако в 10-й строке возвращается вариант мотива *c* – стержневого в форме данной части как целого: здесь все-таки берет верх логика музыкальной композиции. Аналогичным образом близкие по структуре и смыслу строки 14–16 распеваются на разные мотивы.

Примем во внимание и то, что мелодические подобия могут возникнуть «поверх» текста, ибо вступают в силу не только звуковысотные, но и ритмические особенности (ср. 7 и 3–6). Порой обнаруживается сходство рисунков не только начальных звуков фраз, но и «каденций» (ср. фразы 6 и 13).

Подобной виртуозной, хотя и внешне малозаметной композиционной работой отмечен и следующий за «Славой» другой масштабный номер – «Символ веры».

Судя по тому, что рукопись не помечена опусом (в отличие от двух циклов православных песнопений), композитор не считал эту работу в полной мере авторской. И ошибался. Текстовые «вольности» здесь оказываются не единственными. Специалисты в области католического богослужения обратили внимание, в частности, на антифон «Господи, помилуй». На первый взгляд, всё здесь соответствует традиции: три возгласа исполняются попеременно кантором (священником) и народом, попевки простые. Тексты первого и третьего возгласов тождественны, что подразумевает тождество вокальных фраз; согласно незыблемой традиции, реплики запева и ответа должны быть идентичны, либо ответ предельно близок запеву. Нетрудно убедиться, что композитор не соблюдает оба правила: запев и ответ отличаются не только интонационно, но и ритмически; отличается также третья фраза хора от первой (Пример 4). Кроме того, фразы священника и хора должны быть разделены цезурой – паузой или долгой длительностью. Однако в данном случае цезуры отсутствуют, и такое строение антифона требует участия подготовленного хора под руководством регента. Цезуры между фразами нередко отсутствуют и в других частях.

В ряде моментов ритм вообще неудобен для исполнения силами прихожан. Некоторые ритмические формулы слишком прихотливы, неискушенным певцам пришлось бы долго их разучивать, но ведь паства не посещает репетиции.

Таким образом, для всеобщинного пения эта музыка в своем оригинальном виде подходит не вполне, что и послужило вероятным препятствием для ее исполнения в храме. В то же время, по тонкости работы с интонацион-

ным материалом, по форме, по осмысленному и прочувствованному отношению к словесному тексту Месса Каретникова – сочинение мастерское, заслуживающее внимания.

Лишь на первый, беглый взгляд Месса в контексте творчества композитора кажется сочинением неожиданным. При ближайшем рассмотрении данный опус представляется вполне каретниковским. Он занимает вполне определенное место рядом с двумя хоровыми циклами – «Восемь духовных песнопений» (1969–1989) и «Шесть духовных песнопений» (1992), хронологически же располагается между ними. Эти произведения складываются в своеобразную жанровую группу, а даты их создания (завершения) свидетельствуют об особой концентрации интереса к обозначенной сфере на небольшом отрезке творческой биографии – рубеже 1980–1990-х годов. Такая временная локализация вполне объяснима с учетом общественно-политических обстоятельств горбачевской перестройки, о которых говорилось выше.

Но Месса соотносится и с более широким кругом произведений композитора. Если обратиться к опусам религиозной направленности, то следует упомянуть обе оперы – «Тиль Уленшпигель» и «Мистерию апостола Павла». Очевидна и более непосредственная их связь, на уровне использования одних и тех же текстов. В «Тиле», в сцене крещения, звучат строки «Символа веры», в «Мистерии» – снова «Символ веры», а также «Слава в вышних Богу» и «Отче наш» (последний используется и в «Восьми песнопениях»). Уместно заметить, что в операх композитор обращается с ними сообразно законам жанра – весьма свободно, сокращая и соединяя тексты разных молитв.

Не должен удивлять и другой факт: композитор, исповедующий православие, с готовностью откликнулся на предложение сочинить цикл песнопений для католической службы. Воспитанный в духе веротерпимости, Каретников не мог усмотреть в подобном заказе ничего зазорного. Перед его мысленным взором наверняка возникали исторические прецеденты, самый величественный из которых – грандиозная Месса h-moll Баха, созданная убежденным *лютеранином* на текст традиционного *латинского* ординария.

И в религиозно-идеологическом, и в чисто художественном плане для Каретникова между разными конфессиями не существовало непреодолимых барьеров. Ему была близка музыка армянской церкви, которая на протяжении многих веков поддерживала контакты как с Византией, так и с Римом. В операх Каретникова есть несколько почти идентичных по музыке хоровых эпизодов, только в «Мистерии» это пение общины первохристиан (исторически достоверные образцы подобных напевов не сохранились, создать такие хоры можно было, только дав волю воображению), а в «Тиле» – хоры инквизиции, причем первые звучат на русском языке, вторые – на латыни.

Как свидетельствуют другие случаи обращения Каретникова к древнейшим эпохам или давно сложившимся национальным стилям, важнее документальной *точности* было для него собственное *ощущение*. Так, совершенно вне «научного подхода» он создал партитуру «Из Шолом-Алейхема», доверившись своим интуитивным представлениям о клезмерской музыке.

Все это приводит к мысли, что Каретников просто *не мог* строго и точно выполнить заказ, ибо не мог, а возможно, и не хотел подавить в себе художника, поступиться собственной творческой индивидуальностью. Песнопения к святой католической мессе, сравнительно небольшое произведение начала 1990-х, – яркий и весьма характерный штрих в наследии московского мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Главный редактор сборника Валентина Новаковская – видный религиозно-общественный деятель, руководитель музыкальной секции при названной Конференции, директор благотворительного фонда «Искусство добра», автор церковных органных и вокальных композиций (некоторые из числа последних вошли в сборник). В. Новаковская консультировала автора при написании данной статьи, за что он искренне ей признателен.

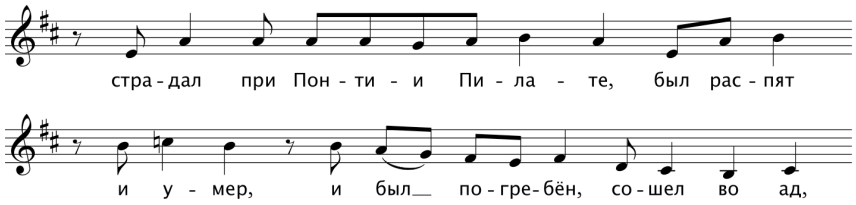
[2] Напомним, в двух циклах православных песнопений представлены тексты традиционные, но нетрадиционно отобранные и расположенные. Сам же выбор принадлежал композитору, за исключением двух частей на ветхозаветные тексты в «Восьми духовных песнопениях», введенных по совету о. Александра Меня (подробнее см.: [4, с. 207–211]).

[3] О греческих корнях русского церковного пения – с опорой на труды Д. Разумовского, В. Металлова, Н. Успенского – убедительно рассуждает митрополит Иларион (Алфеев) [5, с. 803–806]. В отсутствие прямых доказательств греческого происхождения древнерусского певческого искусства такая точка зрения разделялась и разделяется не всеми. Генетическая связь григорианского пения с греческим, кажется, никем под сомнение не ставится.

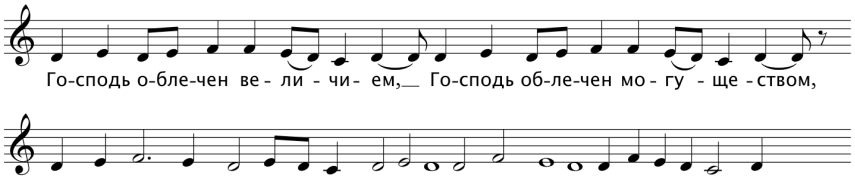
[4] Автор выражает благодарность за ценные консультации доктору искусствоведения, профессору Т. Франтовой, указавшей ему на соответствующее сходство.
[5] Ю. Холопов называет такую форму текстомузыкальной [8, стб. 882].

ПРИЛОЖЕНИЕ

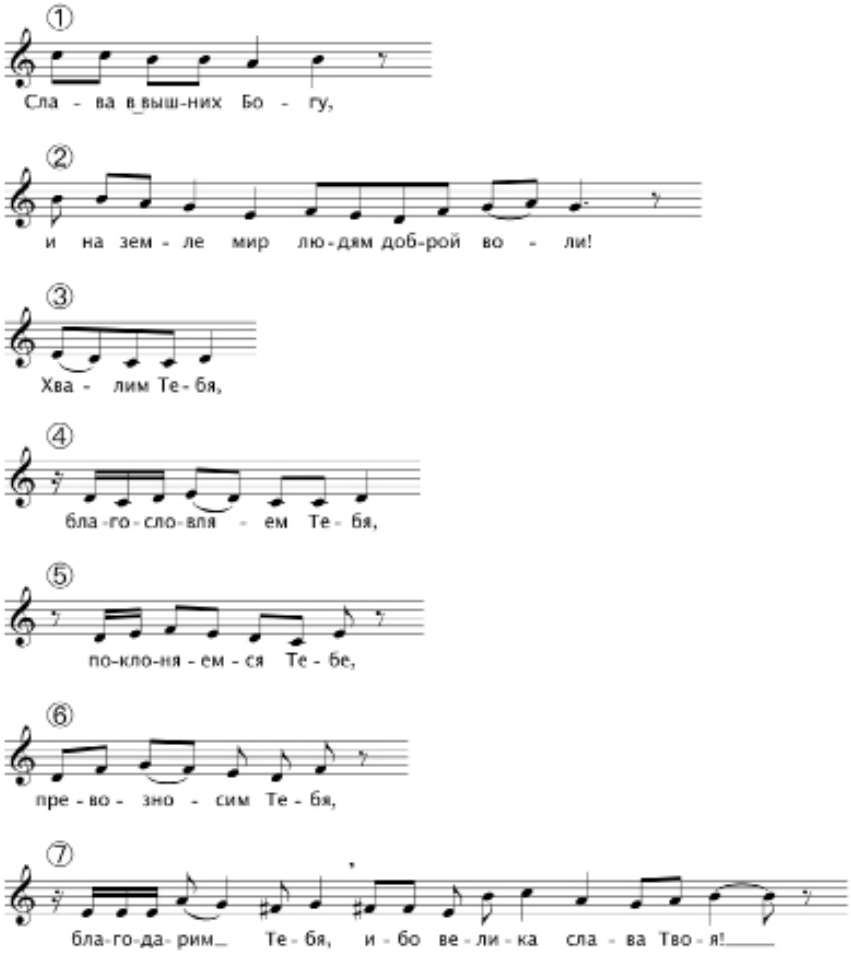
Пример 1

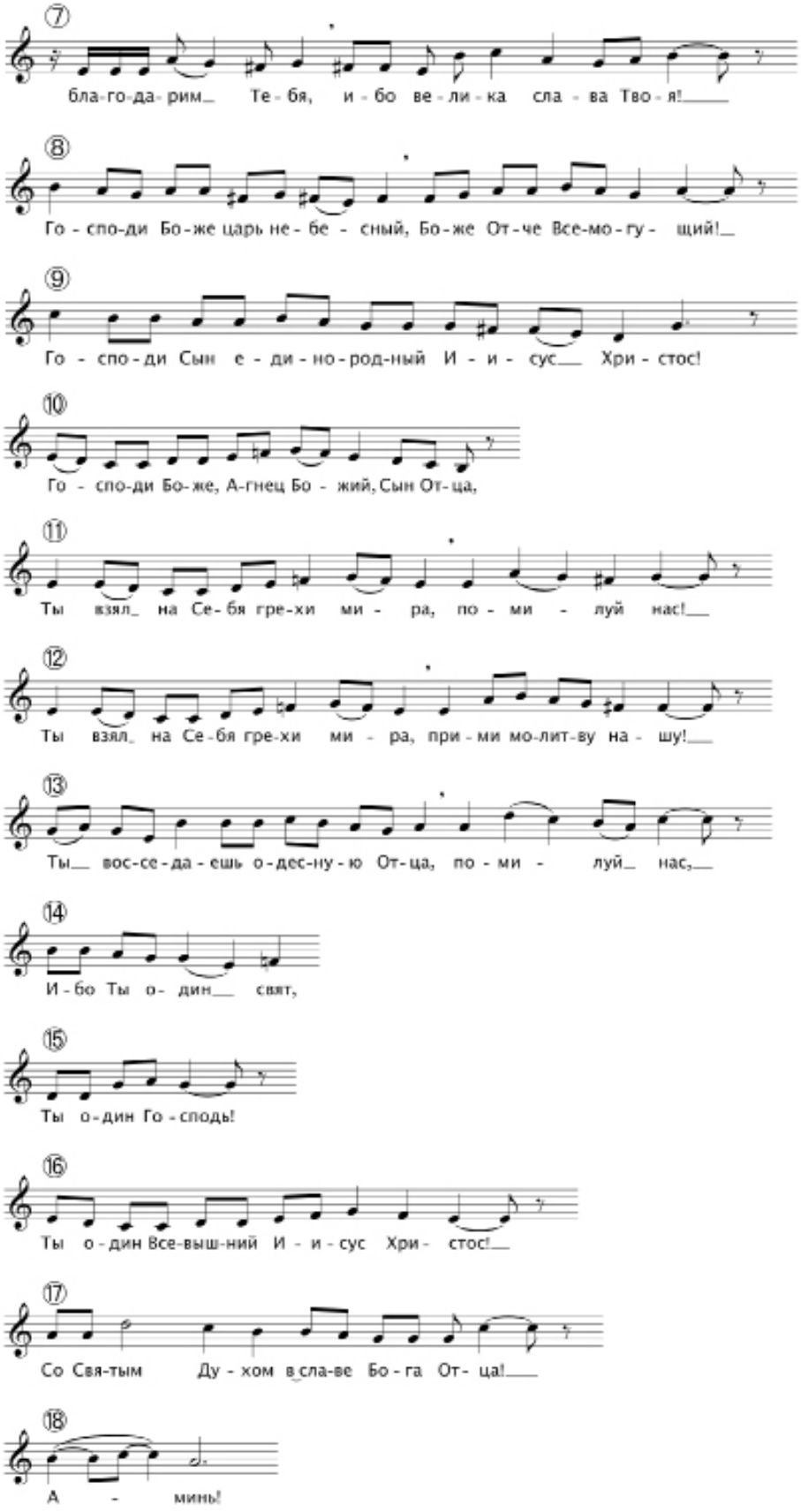


Пример 2 а-б

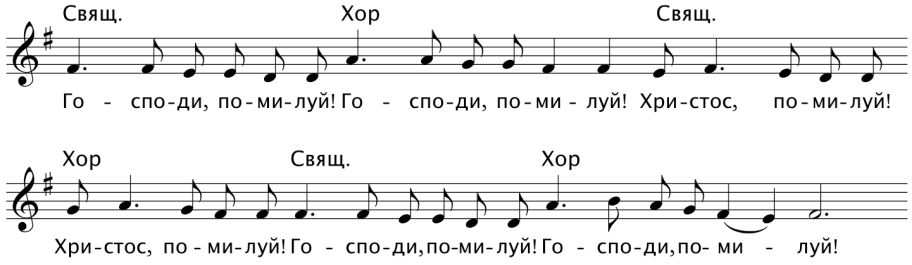


Пример 3




⑦
бла-го-да-рим Те-бя, и-бо ве-ли-ка сла-ва Тво-я!
⑧
Го-спо-ди Бо-же царь не-бе-сный, Бо-же От-че Все-мо-гу-щий!
⑨
Го-спо-ди Сын е-ди-но-род-ный И-и-сус Хри-стос!
⑩
Го-спо-ди Бо-же, А-гнец Бо-жий, Сын От-ца,
⑪
Ты взял на Се-бя гре-хи ми-ра, по-ми-луй нас!
⑫
Ты взял на Се-бя гре-хи ми-ра, при-ми мо-лит-ву на-шу!
⑬
Ты вос-се-да-ешь о-дес-ну-ю От-ца, по-ми-луй нас,
⑭
И-бо Ты о-дин свят,
⑮
Ты о-дин Го-сподь!
⑯
Ты о-дин Все-выш-ний И-и-сус Хри-стос!
⑰
Со Свя-тым Ду-хом в сла-ве Бо-га От-ца!
⑱
А-минь!

Пример 4



ЛИТЕРАТУРА

1. *Масленникова З. А.* Александр Мень: Жизнь. М.: Захаров, 2002. 414 с.
2. Воспойте Господу: Литургические песнопения Католической Церкви в России. М.: Искусство добра, 2006. 703 с.
3. *Дубинин Н., еп.* Traditio, traductio, aptatio: применение принципов в русском переводе Римского Миссала // Вестник Свято-Филаретовского института. 2020. Вып. 36. С. 80–99.
4. *Селицкий А. Я.* Николай Каретников: Выбор судьбы: исслед. Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2011. 336 с.
5. *Иларион (Алфеев), митр.* Православие: в 2 т. М.: Познание, 2021. Т. 2: Храм и икона. Таинства и обряды. Богослужение и церковная музыка. 978 с.
6. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
7. *Кутузов Б. П.* Русское знаменное пение. М.: Андрей Рублев, 2008. 304 с.
8. *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 875–906.

REFERENCES

1. *Maslennikova Z.* Aleksandr Men': Zhizn' [Alexander Men: His life]. Moscow: Zakharov, 2002. 414 p.
2. Vospoyte Gospodu: Liturgicheskie pesnopeniya Katolicheskoy Tserkvi v Rossii [Sing to the Lord: Liturgical Hymns of the Catholic Church in Russia]. Moscow: Iskusstvo dobra, 2006. 703 p.
3. *Dubinin N., ep.* Traditio, traductio, aptatio: primenenie printsipov v russkom perevode Rimskogo Missala [Traditio, traductio, aptatio: Application of principles in the Russian translation of the Roman Missal]. In: Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta [Bulletin of the St. Philaret Institute]. 2020. Issue 36. Pp. 80–99.
4. *Selitskiy A.* Nikolay Karetnikov: Vybor sud'by [Nikolai Karetnikov: Choosing Fate]: research work. The 2nd corrected ed. Moscow: Kompozitor, 2011. 336 p.
5. *Ilarion (Alfeev), mitr.* Pravoslavie [Orthodoxy]: In 2 vols. Moscow: Poznanie, 2021. T. 2: Khram i ikona. Tainstva i obryady. Bogosluzhenie i tserkovnaja muzyka [Vol. 2: The temple and the icon. Sacraments and rituals. Worship and church music]. 978 p.
6. *Kholopov Yu.* Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: A Theoretical course]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2003. 544 p.
7. *Kutuzov B.* Russkoe znamennoe penie [Russian znamenny chant]. Moscow: Andrey Rublev, 2008. 304 p.
8. *Kholopov Yu.* Forma muzykal'naya [Musical form]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Music Encyclopedia]: in 6 vols. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. Vol. 5. Cols. 875–906.

Селицкий Александр Яковлевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

Alexander Ya. Selitsky
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

УДК 785.74 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_89

О. В. УСАЧЕВА
Университет Линьи (Китай)

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Ю. ФАЛИКА В ЗЕРКАЛЕ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Статья посвящена струнным квартетам Ю. А. Фалика, традиционно рассматриваемым специалистами в качестве источника технических и интонационных идей других произведений композитора, включая хоры a cappella. Характеризуемый в статье противоположный «вектор влияния» обусловливается эволюцией мышления автора квартетов – от концертно-инструментального к вокально-хоровому. Указанная эволюция прослеживается уже в период создания первых хоровых опусов и во многом предопределяется глубоким погружением композитора в историю хоровой музыки. Автор статьи обращает внимание на объективные предпосылки сближения квартетной и хоровой жанровых сфер творчества Ю. А. Фалика: монотембровость состава, нетемперированность строя, близость экспрессивных характеристик певческих голосов и струнных инструментов, количество партий и др. На музыкально-языковом уровне интонационно-тематические и фактурные «переклички» между квартетами и хорами порождаются характерной для Ю. А. Фалика диффузией тембровых амплуа вокально-хоровой и инструментальной музыки. В имитации хорового звучания, осуществляемой средствами квартетного письма, определяющая роль принадлежит системе хоровых лексем, инвариантной основой которых являются различные фактурные модели хорового письма. Автором статьи анализируются три группы указанных хоровых лексем: монoритмические, антифонные, линеарно-полифонические, выявляются их жанровые и внемузыкальные прототипы, фактурно-гармонические характеристики, а также прослеживаются интонационные связи с хоровой музыкой Ю. А. Фалика. На композиционном уровне квартетов многообразные темброво-жанровые ассоциации с хоровым звучанием в совокупности формируют собирательный образ хора, обобщающий различные традиции многоголосного пения. Исследователь приходит к выводу о том, что система хоровых лексем как носителей семантики возвышенных идей предстает одним из наиболее важных смыслообразующих элементов квартетного стиля Ю. А. Фалика.

Ключевые слова: Ю. А. Фалик, струнный квартет, музыка для хора a cappella, тембровая имитация, хоровая лексема.

Для цитирования: Усачева О. В. Струнные квартеты Ю. Фалика в зеркале хорового творчества композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 89-100.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_89

O. USACHEVA
Linyi University (China)

Yu. FALIK'S QUARTETS IN THE MIRROR OF THE COMPOSER'S CHORAL CREATIVE WORK

The article is devoted to the quartets by the St. Petersburg composer Yuri Falik, traditionally considered by researchers as a source of technical and intonational ideas of his other works, including for the a'cappella choir. The reverse vector of influence studied in the article – from chorus to quartets – is explained by the author by the gradual change of the composer's thinking – from instrumental to vocal-choral, which began during the creation of the first opuses in the choral genre and was accompanied by a deep immersion in the history of choral music. In addition, the author draws attention to the objective prerequisites for the convergence of the quartet and choral genre spheres, such as the mono-timbreness of the composition, the non-tempering structure, the proximity of the expression of voice and string instruments, the number of parts. At the stylistic level, intonation-thematic and textural roll calls between quartets and choirs are explained by the diffusion of timbre roles of vocal-choral and instrumental music characteristic of the style of Yu. Falik. Imitation of choral sound in quartet writing is carried out by means of a system of choral

lexemes, the invariant basis of which is one or another textured model of choral sound. The article examines three groups of choral lexemes: mono-rhythmic, antiphonic, linear-polyphonic, and also identifies their genre and extra-musical prototypes, texture-harmonic characteristics, and traces the connection with the composer's choral music. At the music content level of the quartets, diverse timbre-genre associations with chorus sound together form a collective image of the choir, generalizing various traditions of polyphonic singing. The author comes to the conclusion that the system of choral lexemes as carriers of the semantics of sublime ideas should be considered as one of the most important semantic elements of composer's quartet style.

Keywords: Yu. Falik, quartet, music for a cappella choir, timbre imitation, choral lexeme.

For citation: Usacheva O. Yu. Falik's quartets in the mirror of the composer's choral creative work // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 89-100.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_89

Конкретность тембрового мышления
как некий изначальный импульс –
одна из главных основополагающих черт
творческого процесса композитора
и существенная черта его музыки вообще.
Е. А. Ручьевская [1, с. 25]

В наследии петербургского композитора Ю. А. Фалика жанр струнного квартета занимает особое положение. Начав свой путь в музыке именно с квартета, Ю. А. Фалик оставался верен этому жанру на протяжении всей жизни[1]. Восемь опубликованных квартетов могут рассматриваться как единый метацикл, отражающий стилевую эволюцию творчества композитора, важнейшие вехи его музыкальной «одиссеи». По выражению самого Ю. А. Фалика, жанр квартета – это «симфония в миниатюре» [2, с. 149], область концентрации сложных и возвышенных идей. В отличие от других жанровых сфер, запечатлевающих разные художественные ипостаси названного автора, его квартеты характеризуются единым тоном высказывания. Ю. А. Фалик предстает здесь как художник-философ, тяготеющий к размышлениям о сложнейших духовных испытаниях, которые выпали на долю современного человечества, как «метафизик огромного лирического дарования, исследующий пространство души» (Л. В. Севостьянова; цит. по: [2, с. 149]).

В целом квартетная музыка представляется неким стилевым «ядром», которое многочисленными нитями связано с широким кругом сочинений композитора. На это, в частности, указывает А. С. Стратиевский, обозначая два вектора, характерных для взаимодействия квартетов с другими произведениями. Один из них – развитие и обобщение того, что уже было найдено в произведениях других жанров; второй – зарождение определенных новаций, которые позже обретают продолжение в «неквартетных» сочинениях [3, с. 271]. Последнее признавал и сам Ю. А. Фалик, называя свои квартеты «источником и полигоном для разработки новых идей» [2, с. 150].

Наиболее тесно произведения квартетного жанра взаимодействуют с хоровыми сочинениями композитора. Соответствующие жанровые сферы по праву можно назвать магистральными линиями творчества Ю. А. Фалика. Именно эти сферы представлялись ему эталонами академической музыки, в которой недопустим шаблонный подход. На страницах книги «Метаморфозы» не случайно упоминаются слова Д. Д. Шостаковича, называвшего хор и квартет «лакмусовой бумажкой» для любого композитора [2, с. 149]. Специфические особенности звучания, обусловленные фактурными, динамическими, регистровыми, тембровыми ограничениями хора и квартета, для композитора были равносильны творческому вызову, заставлявшему вновь и вновь находить оригинальные художественные решения.

Сближению названных жанровых сфер во многом способствовала «зеркальность» исполнительских составов: четыре партии, монотембровость, нетемперированный строй, близость экспрессии, присущей тембрам струнных инструментов и певческих голосов. По меткому наблюдению Е. А. Ручьевской, в монотембровом ансамбле нетемперированных инструментов или голосов происходит некое акустическое преобразование гармонических созвучий: диссонансы нейтрализуются, смягчаются, а привычные и даже банальные сочетания септаккордов и трезвучий облагораживаются [1, с. 97–98]. И в квартетах, и в хорах Ю. А. Фалик свободно применял как традиционные и вполне привычные для слуха гармонии, так и смелые диссонансы, добиваясь оригинального «двуединства» колористичности, терпкости и одновременно благозвучия многоголосного изложения.

Как известно, к области хоровой музыки Ю. А. Фалик впервые обратился в конце 1960-х годов[2], уже будучи автором нескольких квартетов[3]. Освоение новой жанровой сферы сопро-

вождалось глубоким погружением в историю русской и западноевропейской хоровой музыки, что оказало значительное влияние и на квартетный стиль композитора. Начиная с Третьего квартета, в каждом последующем сочинении Ю. А. Фалик обращался к интонационной сфере знаменного распева и григорианского хорала, предвосхищая тематику и стилистику духовных хоровых сочинений 1990-х годов – «Литургических песнопений» и Мессы.

Работа над квартетами и хорами зачастую протекала параллельно. Квартеты, безусловно, во многом «питали» хоровую музыку: здесь вызревали фактурные, ритмические, интонационные идеи, которые «договаривались» (А. С. Соколов), переинтонировались в хоровых сочинениях. Справедливо и обратное: нередко аналогичные «находки» из хоровых сочинений «перемещались» в квартеты, обретая «инструментальное» звучание и новую выразительную силу. (Так, прием фактурного *crescendo* на основе ритмического *ostinato* сначала был использован в хоровой «Прелюдии» из цикла «Два сольфеджио» 1973 года, а затем в Третьем квартете 1974 года). Обращая внимание на подобный «взаимообмен идеями» между квартетами и хорами a cappella, Е. А. Ручьевская объясняет природу указанного явления с позиций характерной для композитора работы с тембром, суть которой, по мнению исследователя, заключается в многогранном использовании принципа тембровой имитации – обмена ролями, или тембровыми амплуа (различными типами музыкального тематизма, фактуры, принципами развития и т. п.), инструментальной и вокальной сфер [1, с. 95]. Это наблюдение подтверждалось впоследствии и самим композитором, признававшим «диффузию, взаимозаменяемость» инструментальной и хоровой фактур наиболее плодотворным интуитивно найденным путем сближения жанров [4, с. 100]. Согласно Е. А. Ручьевской, тембровая имитация, связанная с подменой одного тембра другим, представляет собой изображение тембрового амплуа имитируемого инструмента, и данная имитация возможна только при сохранении общего звуковысотного контура модели [5, с. 356]. При этом роль «заместителей» тембра переходит к типовым элементам высотно-ритмического ряда, интонационно-семантическим комплексам, хранящим в себе в свернутом виде «образ» или «след» указанного тембра [Там же].

Следует заметить, что в квартетах Ю. А. Фалика ансамбль струнных наделяется весьма разнообразными тембровыми «амплуа»: оркестрового tutti, оркестровых групп, отдельных инструментов и т. д. Однако в общей тембровой палитре именно «хоровое» звучание выделяется множественностью авторских вариантов, благодаря чему эффект «присутствия хора» может рассматриваться в качестве неотъемлемой составляющей квартетного стиля композитора. Соотносимые с хоровым тембром высотно-ритмические модели на уровне музыкального текста выступают в роли ***хоровых лексем***[4], многообразие которых предопределяется прежде всего мелодико-ритмической вариативностью. Значительная роль в инструментальном воссоздании «тембрового амплуа» хора принадлежит регистровым и артикуляционным нюансам. Эффект вокально-хорового звучания ансамбля струнных инструментов нередко подчеркивается исполнительскими приемами *non vibrato, a punto d'arco*, ниспадающими *glissandi* в конце мелодических фраз. В качестве инвариантной основы хоровых лексем выступают фактурные модели хорового многоголосия. Исходя из этого, различаются *три основные группы хоровых лексем:* на основе монoритмического многоголосия; на основе антифонной переклички партий; на основе линеарно-полифонического многоголосия.

Один из наиболее очевидных принципов воплощения хорового звучания в квартетах Ю. А. Фалика связан с использованием *монoритмического многоголосия.* Казалось бы, вполне традиционная для квартетного жанра хоральная фактура приобретает в сочинениях этого композитора тембровую индивидуальность и семантическую определенность. «Хоровые» tutti квартетов запечатлевают образную атмосферу, связанную с концентрацией мысли, единением, соборностью, коллективным высказыванием. Семантическое поле таких лексем простирается от призыва, воззвания, утверждения, прославления до волевого и аскетичного сосредоточения, скорби, смирения.

Интересно сопоставить семантически противоположные варианты названных лексем, фигурирующие в «Реквиеме» из Шестого квартета. Произведение создавалось композитором накануне празднования 40-летия Победы СССР в Великой Отечественной войне. Комментируя авторские названия частей цикла («Фанфары» и «Реквием»), А. С. Стратиевский подчеркивает: соответствующие заглавия «полностью отражают то главное, что он (композитор. – О. У.) хотел сказать в связи с этой датой: торжество, празднество – и поминовение павших»; «музыка *первой* части – о радости *Бытия*… музыка *второй* – о тайне *Небытия*…» [3, с. 323].

Сложность и возвышенность замысла предопределили особую роль и заостренную полярность смысловых градаций обозначенных хоровых лексем в музыке всего квартета. Так, в кульминации «Реквиема» декламационно-

фанфарные мотивы в высокой тесситуре синхронно «скандируются» квартетным tutti, общий мажорный колорит и «звенящие» терцовые мотивы усиливают эффект звучания торжественного «хора ангелов», возглашающего славу погибшим героям (Пример 1а). Указанному «славлению» противопоставлена сумрачная хоральность (Pesante) следующей музыкальной фразы (в миноре), воспринимой как «земной ответ» праздничному «хору ангелов». В этой фразе слышатся и скорбь о безвременно ушедших, и молитва об оставшихся в живых (Пример 1б). Жанровая природа и образно-смысловая направленность данного фрагмента вызывают ассоциации с другим сочинением Ю. А. Фалика – хором «Калужская дорога» (из Концерта «Троицын день» на стихи М. Цветаевой). Так, фраза «Надену крест серебряный на грудь» буквально прослушивается в мелодической ткани обозначенного фрагмента «Реквиема», подчеркивая интонационно-семантическое родство соответствующих эпизодов квартетного и хорового сочинений, – подразумевается выражение готовности к несению креста земной жизни (Пример 2).

Немаловажная роль в индивидуализации тембрового колорита отводится конструктивной логике моноритмического многоголосия. Последняя многообразно варьируется, порождая смены ракурсов слушательского внимания: от фонизма созвучий – к рисунку мелодической линии. Показательна с данной точки зрения II часть Пятого квартета, начало которой представляет собой двойную стилевую аллюзию, отсылающую слушателя к аналогичным квартетным сочинениям Б. Бартока и Н. Я. Мясковского – знаковых фигур не только для творчества Ю. А. Фалика, но и для рассматриваемого жанра в границах всего XX столетия.

Сходство начальных фрагментов II части указанного квартета Ю. А. Фалика и III части Четвертого квартета Б. Бартока едва намечено. По сути, оно заключается в общей фактурной идее: речь идет о «собирании» вертикали из отдельных тонов, исполняемых non vibrato и совокупно воспринимаемых в качестве некоего красочного «тембрового пятна» (В. И. Цытович).

Интонационно-образная близость к теме Девятого квартета Н. Я. Мясковского вполне очевидна и, как будто умышленно, подчеркнута Ю. А. Фаликом в темповом обозначении (Примеры 3, 4). Однако тембровая окраска темы у Ю. А. Фалика способствует более рельефному и подчеркнуто индивидуализированному воссозданию хорового колорита звучания. Достижение такого своеобразного эффекта обусловливается логикой организации музыкальной ткани. В отличие от вертикально-гармонической сопряженности голосов квартетного «хорала» у Н. Я. Мясковского, в теме Ю. А. Фалика соответствующая «ось координат» воспринимается не столь однозначно. Последовательное вступление инструментов (подобно хоровым голосам, выстраиваемым при помощи дирижерского камертона), дальнейшее объединение тонов в «суммирующую» звучность, тесситурное равновесие партий в наиболее естественном для вокальных голосов регистре – всё это ассоциируется с настройкой хора перед началом исполнения и ненадолго привлекает внимание слушателя к гармонической вертикали. В последующее мелодическое развертывание активно включаются все партии. Начальное созвучие «раскачивается», подчиняясь инерции мелодической линии, вертикаль «растягивается» в горизонталь. Мягкая диссонантность двух «смежных» терций *(d–f / c–e)* в тесном расположении голосов «вуалируется», уподобляясь нестройно звучащему хоровому унисону – пению многолюдной церковной общины (Пример 4). Возникающие параллели с хоровым звучанием еще больше усиливаются благодаря оценке данной темы с позиций авторского позднего хорового стиля. Во II части Пятого квартета мы слышим тревожно-трепетную молитву-прошение, предвещающую многие страницы «Литургических песнопений».

Хоровые лексемы на основе ***антифонной переклички*** партий отсылают слушателя к жанру партесного концерта и более архаичной традиции церковного антифонного пения. Однако речь идет не о прямых интонационно-стилевых и жанровых ассоциациях, но, прежде всего, об использовании композитором фактурного принципа переменного многоголосия на основе противопоставления исполнительских групп. При этом «вокальность» хорового прототипа нивелируется или трансформируется в декламационно-речевые обороты и даже инструментально-фанфарные интонации. Но две основные грани семантики хорового антифона – пространственность и диалогичность – сохраняются, хотя и «расцвечиваются» в музыкально-речевом контексте струнных квартетов различными эмоционально-смысловыми оттенками.

В «Фанфарах» из Шестого квартета антифонные переклички партий создают эффект разноголосицы, слетающихся отовсюду и наполняющих пространство звуков-возгласов, веселых и призывных реплик, фанфарных мотивов – характерных примет всенародного праздника (Примеры 5а, 5б). Смысловой антипод такого антифона представлен в драматической кульминации II части Четвертого квартета. Основная тема монологического высказывания виолончели (раздел Risoluto) в дальнейшем «дробится» на

краткие мотивы, поочередно исполняемые двумя парами инструментов квартетного ансамбля (двумя «полухориями»). Названные «реплики» противопоставляются друг другу как вопросы и ответы, постепенно расшатывая исходное тематическое единство. Благодаря этому упомянутое высказывание превращается в драматический диалог-противостояние двух контрастных мелодических линий (Пример 6).

Нередко в антифонной фактуре квартетов воспроизводится эффект гула, реверберации, с чем связано и подмеченное Ю. А. Фаликом акустическое сходство хорового антифона и колокольного звона. Интересно, что одна и та же лексема может выступать у композитора носителем вокально-хорового начала (в условиях квартетного письма) либо элементом инструментальной природы (в контексте хоровой фактуры). Так, антифонное рассредоточение мелодических тонов или созвучий по «хоровым» партиям в квартетном жанре ассоциируется с «перекличкой» хоровых масс (Примеры 7, 5б). Однако в хоровой музыке аналогичный прием соотносится с колокольностью мелодического (карильонного) и ритмофактурного (русская колокольность) типов (Примеры 8а, 8б).

Основная сфера применения хоровых лексем ***линеарно-полифонического типа*** – медленные философские страницы квартетов, связанные с образами молитвенного сосредоточения, «поэтического оцепенения» (А. И. Климовицкий). Мелодическая основа данных лексем монодийна, в ней сплавляются интонационные архетипы знаменного распева, григорианского хорала, фольклорной певческой традиции. При этом композитор избегает унисона как прямой «отсылки» к жанровым прототипам, помещая диатоническую монодию в необычные фактурно-гармонические условия. Многоголосие в подобных моментах зарождается благодаря имитационному или подголосочно-полифоническому наслоению мелодических линий, а также постепенному расхождению голосов, образующих гетерофонные переплетения, терпкие созвучия, кластерные звукокомплексы. К примеру, начало II части Четвертого квартета строится на респонсорном чередовании «хоровых строф» (партии скрипок и альта) с «монологами» виолончели: «хор» подготавливает, а затем комментирует реплики солиста. Каждая строфа «хоровой» партии начинается секундовой гроздью *(f–g–as; b–c–des)* – своего рода расщепленным хоровым унисоном с предельной тембровой индивидуализацией голосов. Вырастающие из него мелодические фразы сплетаются в полифоническую ткань, образуемую вопросительно-восходящими и «никнущими» плачевыми интонациями. Эффект вокально-хорового звучания усиливается благодаря приему *non vibrato,* использованию тесситуры женских вокальных голосов, «тихой» динамики (Пример 9). Сходный прием встречается в других сочинениях Ю. А. Фалика, родственных по семантике. Обращая внимание на фактурно-гармонические средства «Элегической музыки памяти Игоря Стравинского», Е. А. Ручьевская подчеркивает: именно «впечатление одного расщепленного, мерцающего всеми оттенками звукотембра… создает особый образ не реального, а воображаемого хорового звучания» [1, с. 43].

Постоянные и многообразные «отсылки» тематизма струнных квартетов к хору как «протожанру» и «прототембру» свидетельствуют о формировании обобщенного ***образа хора***, вбирающего в себя широкий круг и музыкальных (жанрово-стилевых), и внемузыкальных явлений, так или иначе относящихся к традиции многоголосного пения. В собирательном образе хора значительная роль отводится интонационным связям тематизма с русской и западноевропейской светской и духовной певческими традициями. Среди жанрово-стилевых прообразов квартетного «хорового» звучания – григорианский хорал, мадригал, знаменный распев, партесный концерт, кант, русская духовная классика рубежа XIX–XX веков. Отдельно следует упомянуть фольклорные прототипы, в том числе связанные с религиозной тематикой, – песни калик перехожих, духовные стихи. Весьма значимы и внемузыкальные ассоциации, вызывающие в воображении слушателя ассоциации с церковным общинным пением, а подчас и самим процессом храмового «священнодействия».

Неудивительно, что образ хора в квартетах отличается тембровой подвижностью, неоднородностью, постоянно варьируется, преображается в зависимости от типа интонирования, манеры пения или певческой традиции, на которые ориентируется композитор в процессе решения конкретных художественных задач. Изобретательно комбинируя различные виды звукоизвлечения и способы артикуляции, меняя регистровые и динамические соотношения голосов-партий, плотность или разреженность фактурного изложения, балансируя между гармонической диссонантностью или консонантностью, композитор демонстрирует широкий спектр градаций воссоздаваемого хорового тембра. Мы слышим то насыщенный, богатый обертонами, плотный, сильный и мощный звук русской академической хоровой традиции, то аскетичную отрешенность и приглушенность православной молитвы, то мягкое, бестелесное звучание средневекового католического песнопения, то пение-говор или пение-скандирование

церковной общины с призвуками нестройной людской многоголосицы. Особую экспрессию привносят запечатлеваемые струнными элементы фольклорной манеры пения – вздохи, вскрики, окончания фраз на выдохе. В квартетной имитации хора всегда распознается его состав (женский, мужской, смешанный, камерный), зримый образ (расположение в акустическом пространстве, характер движения, жестов) и даже метафизическая ипостась как «музыки мира», порождаемой реальностью, или «музыки сфер», принадлежащей сверхчувственному бытию – «по ту сторону» пространства и времени.

Сквозь многожанровую и многотембровую палитру хоровых прообразов квартетного тематизма просматривается понимание композитором сути феномена хорового пения. Хор для Ю. А. Фалика – звуковое воплощение соборности, духовного единения людей, реализующееся через совместную молитву и ритуал. С одной стороны, подобная трактовка хора созвучна древнерусскому представлению о пении как о некоей сакральной практике, противопоставляемой мирскому искусству «мусикии»; начало такого пения «лежит за пределами земной истории и за пределами видимого мира вообще» [8, с. 3]. С другой, – в квартетном образе хора Ю. А. Фалика укоренилось представление композитора о родстве двух ветвей русской традиционной певческой культуры – знаменного распева и песенного фольклора. Свою позицию мастер обозначил в одном из интервью: «…когда я начал расшифровки древнерусских песнопений, осознал, что нынешнее церковное пение к русской музыке никакого отношения не имеет. Знаменный распев был основан на русском фольклоре, а итальянцы и немцы <…> внедрили чужеродные элементы»; «После создания Литургических песнопений мне стало ясно, что нужно вернуть русский фольклор в православную музыку» [4, с. 100, 102]. Таким образом, хоровое пение в квартетной трактовке Ю. А. Фалика выходит далеко за рамки исключительно профессиональной академической хоровой традиции, вбирая в себя самые разные явления певческой культуры как феномена человеческого бытия.

Безусловно, имитация хорового тембра не является прерогативой квартетного стиля – «хоровые звучания» встречаются и в других инструментальных сочинениях композитора. Обратившись к «Панихиде по Игорю Стравинскому», «Симфоническим этюдам», «Concerto della Passione» для виолончели с оркестром, Третьей симфонии «Canto in memoria», мы убеждаемся: хоровая лексема – значимый элемент музыкальной речи Ю. А. Фалика. Однако квартетам в этом ряду сочинений принадлежит едва ли не центральное место. К примеру, воссоздавая «хоровую» звучность оркестровыми средствами, композитор наиболее свободен в выборе инструментов, замещающих хор. В зависимости от конкретных художественных задач, в симфониях и оркестровых концертах Ю. А. Фалика исполнение «хоровых» партий поручается разным оркестровым группам – деревянным и медным духовым, струнным. При этом тембр оркестровой группы играет немаловажную роль в конкретизации тембрового оттенка «хорового» звучания, в уточнении жанровых характеристик предполагаемого хорового прототипа.

В квартетном же составе формирование подобного многомерного образа хора – задача, требующая от композитора особого технического мастерства, умения расслышать в хорошо известном материале потенциальные возможности его преображения, «обновленного» звучания. И с этой точки зрения целенаправленные хоровые аллюзии в квартетной тембровой палитре актуализируют скрытые исполнительские возможности струнных инструментов, раздвигают границы амплуа квартетного ансамбля. Расширяя сферу хоровых прообразов квартетного тематизма путем обращения к средневековым сакральным жанрам, фольклорной архаике и внемузыкальным сферам многоголосного «речевого» интонирования, Ю. А. Фалик добивается иного качества «вокальности» в партиях отдельных струнных инструментов и новой «хоральности» в звучании квартетного ансамбля: струнные инструменты по-прежнему «поют», но в иной манере, далекой от романтической чувственной экспрессии, а квартетный ансамбль по-прежнему уподобляется «хору», но лики такого хора – это лики храмовых фресок.

Подводя итог сказанному, подчеркнем, что сближение квартетного и хорового творчества композитора – не только одно из проявлений естественного общестилевого процесса, в который могут быть вовлечены и другие жанровые сферы. Ведущая роль хоровых лексем в тематизме квартетов Ю. А. Фалика свидетельствует, прежде всего, о возникновении глубинного смыслового резонанса между квартетным и хоровым творчеством композитора. Будучи носителем семантики возвышенных идей, хор фигурирует в образно--содержательной сфере квартетного стиля Ю. А. Фалика в качестве одного из наиболее важных смыслообразующих элементов. Привносимое хоровым тембром внеличностное начало, внутреннее «мы» – некий «голос за кадром» – обусловливает предельную искренность авторского высказывания, одновременно позволяя сохранить позицию объективной отстраненности, «взгляда со стороны» при обращении к таким сложным, поистине вечным темам, как свобода и предопределенность, духовное и бездуховное, Жизнь и Смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Согласно данным А. С. Стратиевского, первое произведение юношеских лет – квартет, который был сочинен в 1954 году специально для ансамбля, организованного Ю. А. Фаликом вместе с одноклассниками по Музыкальной школе им. П. С. Столярского [2, с. 272]. Последний, Восьмой квартет, посвященный Е. А. Ручьевской, датируется 2001 годом.

[2] Первый хоровой цикл, «Триптих» на стихи Ф. Сологуба, был создан в 1969 году.

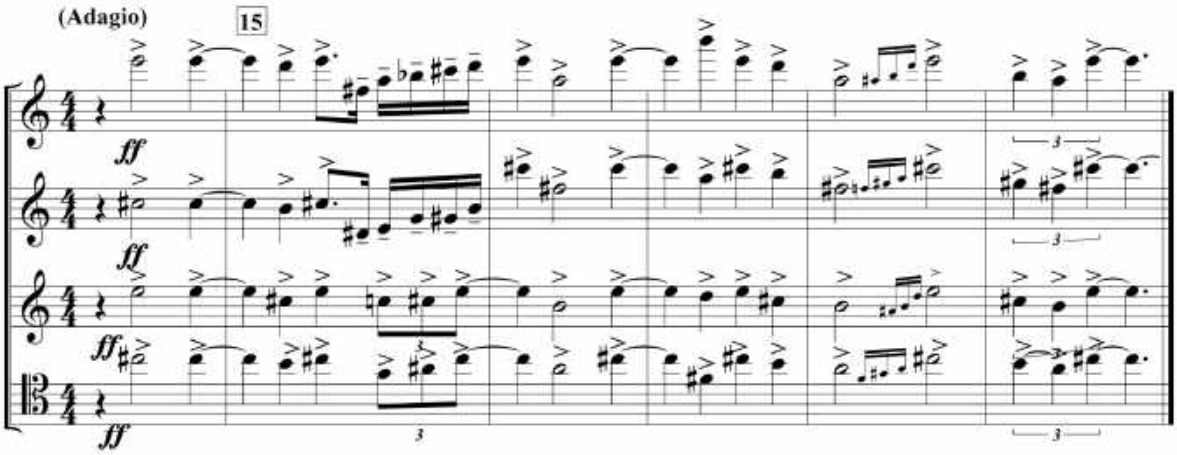
[3] Речь идет о двух квартетах, опубликованных в 1982 году издательством «Музыка», но датированных 1955 (согласно «альтернативной» датировке, 1954) и 1965 годами, а также об упоминаемых А. С. Стратиевским юношеских квартетах, сочиненных в школьные годы, и о «несостоявшемся» квартете B-dur (1956–1957 гг.) [2, с. 272].

[4] М. Г. Арановский именует музыкальной лексемой «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» и функционирует в нем «в качестве типового элемента музыкальной речи» [6, с. 71]. В. Н. Холопова рассматривает музыкальную лексему в качестве типизирующего знака-интонации, структурно-семантической единицы, обладающей целостностью и семантической определенностью [7, с. 71].

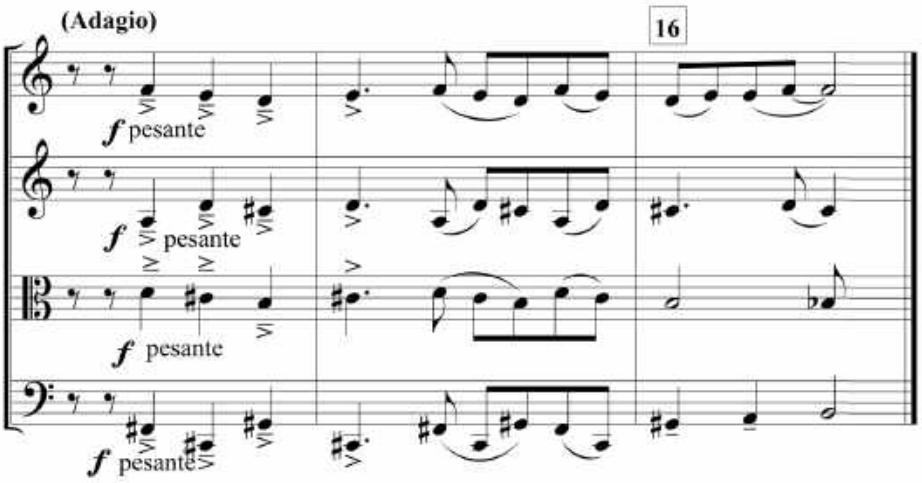
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1-а

Ю.А. Фалик. Шестой квартет, II часть, "Реквием"

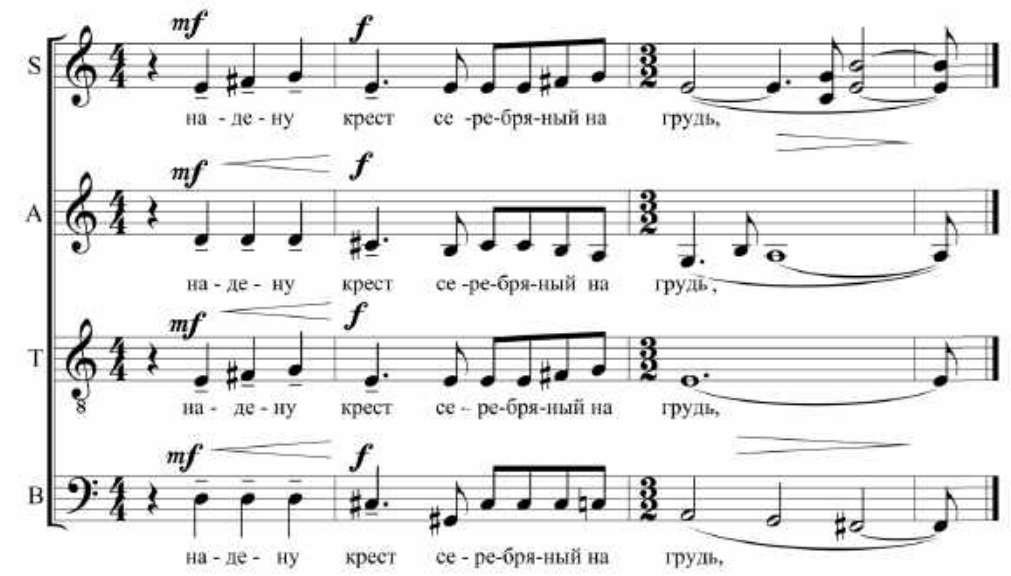


Пример 1-б.



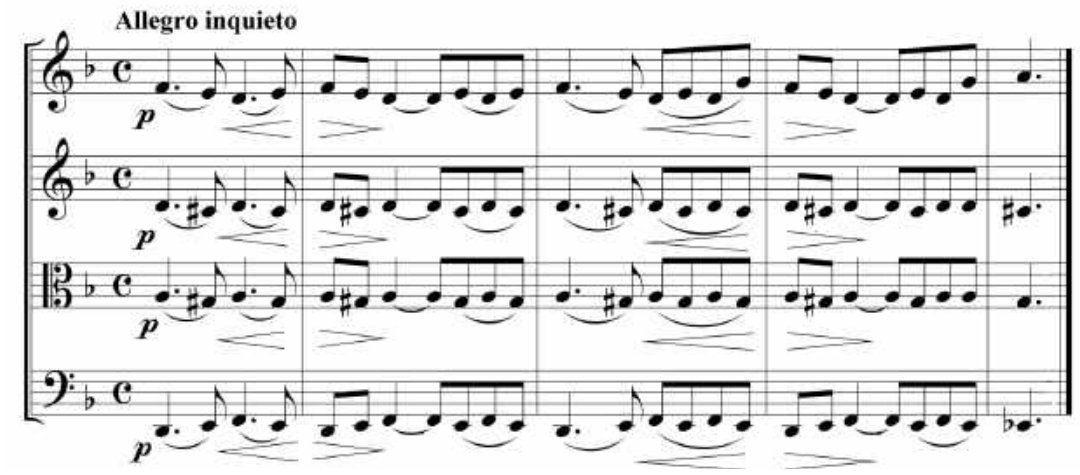
Пример 2.

Ю.А. Фалик. "Калужская дорога"
из Хорового концерта "Троицын день" на стихи М. Цветаевой



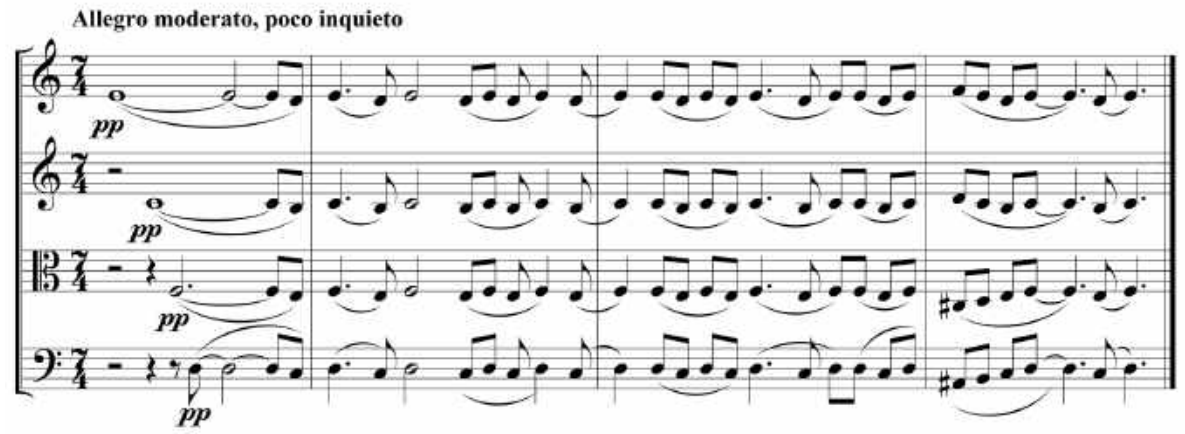
Пример 3.

Н.Я. Мясковский. Девятый квартет, I часть



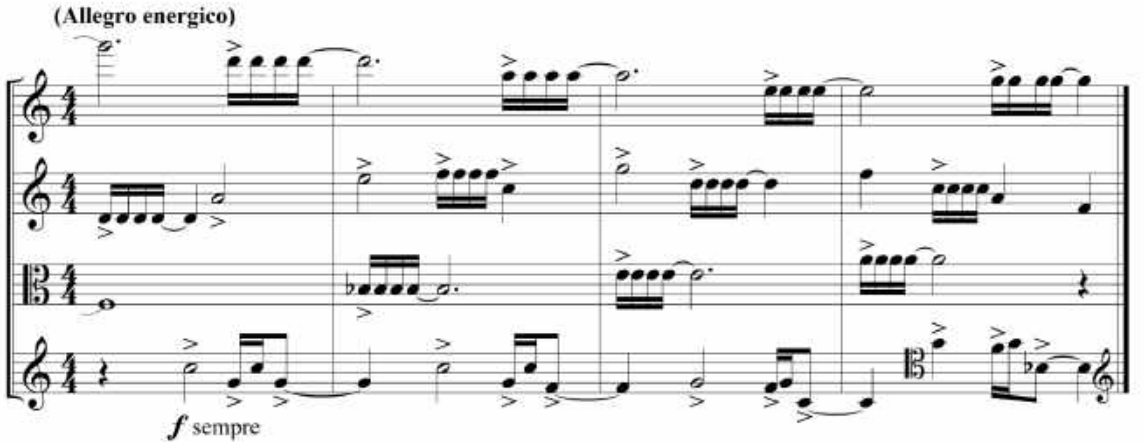
Пример 4.

Ю.А. Фалик. Пятый квартет, II часть

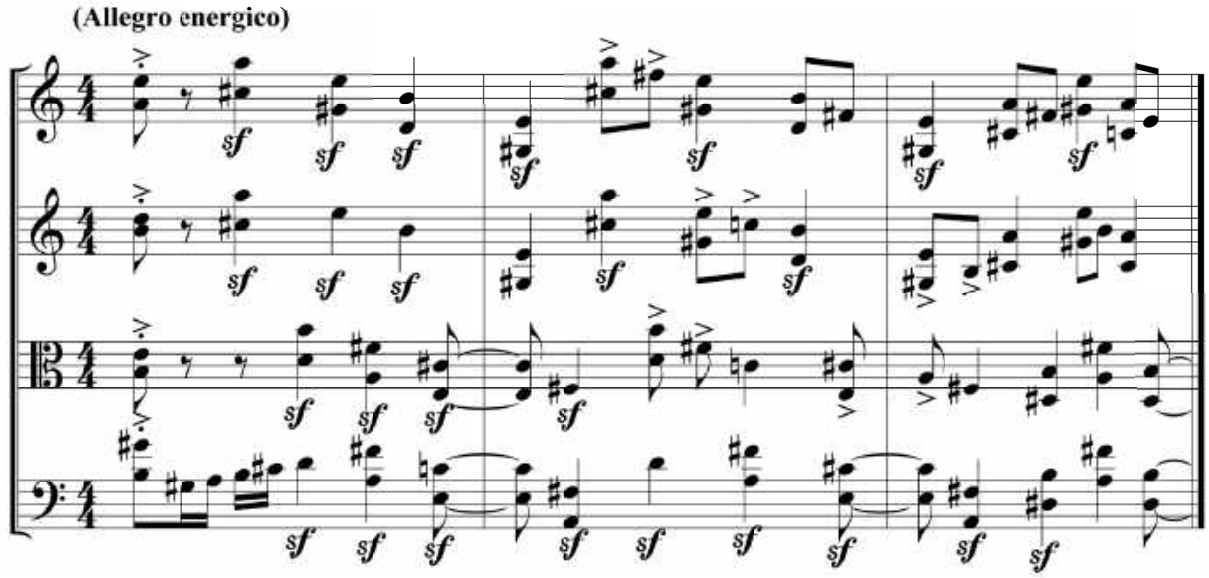


Пример 5-а

Ю.А. Фалик. Шестой квартет, I часть "Фанфары"

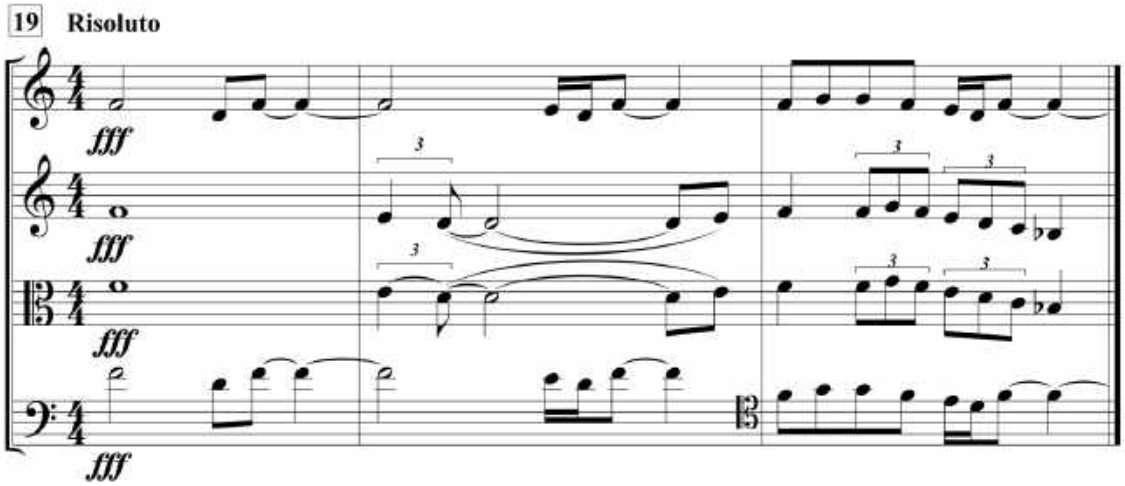


Пример 5-б.



Пример 6.

Ю.А. Фалик. Четвертый квартет, II часть



Пример 7.

Ю.А. Фалик. Второй квартет

(Moderato con moto)

ff

ff

ff

ff

Пример 8-а.

Ю.А. Фалик. Cant-vivat для мужского хора на стихи А.П. Сумарокова

(Poco meno mosso, religioso)

pp (quasi campane)

T 1

бла - го - сло - вен сей час, бла - го - сло -

pp (quasi campane)

T 2

бла - го - сло - вен сей час, бла - го -

(quasi campane)

B 1

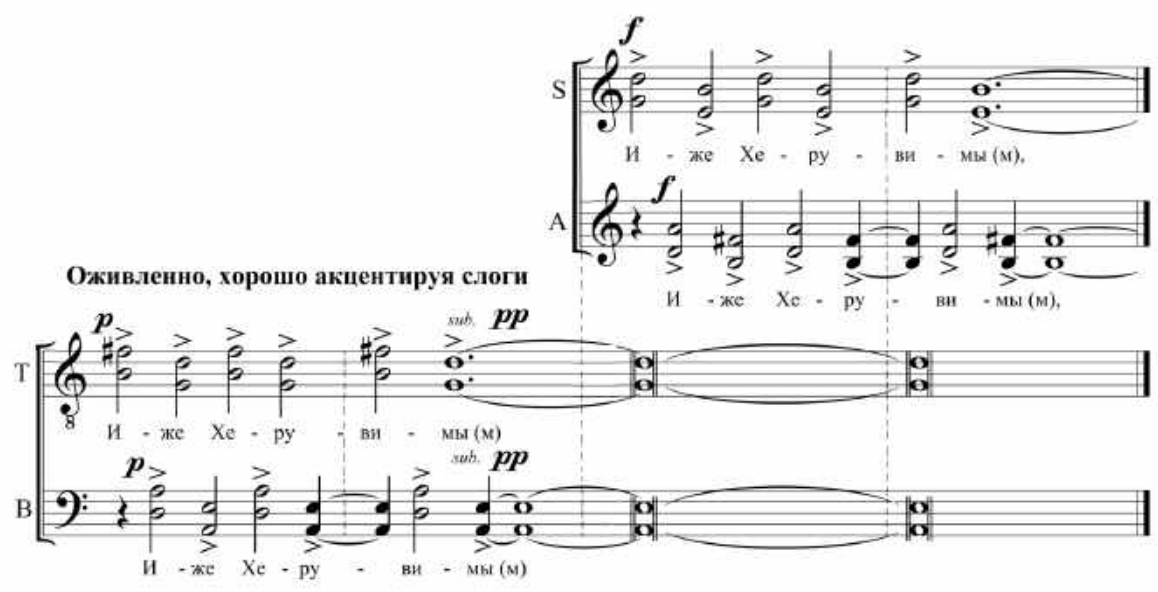
бла - го - сло - вен сей час, бла - го -

f *p*

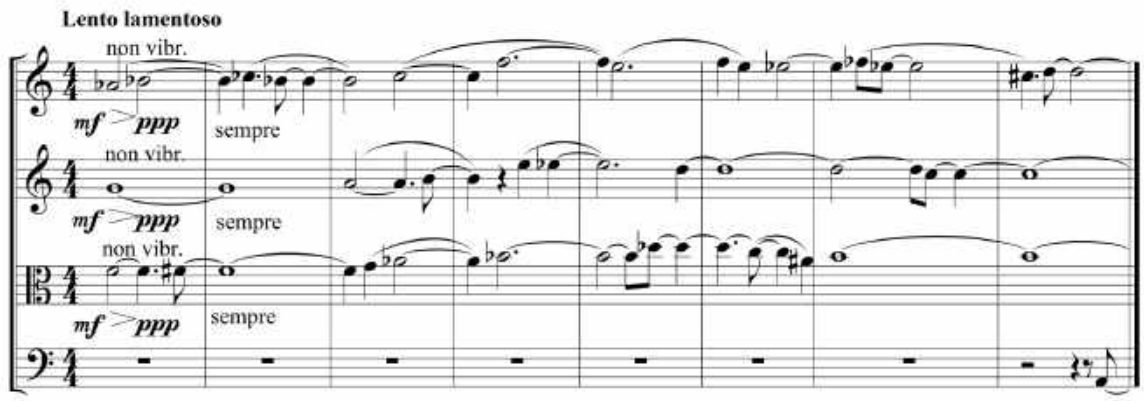
B 2

бла - го - сло - вен сей час,

Пример 8-б. *Ю.А. Фалик. "Херувимская" из "Литургических песнопений"*



Пример 9. *Ю.А. Фалик. Четвертый квартет, II часть*



ЛИТЕРАТУРА

1. *Ручьевская Е. А.* Юрий Фалик: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1981. 104 с.
2. *Фалик Ю. А.* Метаморфозы: диалоги с композитором / лит. версия В. С. Фиалковского. СПб.: Композитор, 2010. 366 с.
3. *Стратиевский А. С.* О квартетах Юрия Фалика // Адам Соломонович Стратиевский: Книга памяти (1938–2013) / сост. Е. Н. Разумовская. СПб.: Арт-экспресс, 2016. С. 270–348.
4. *Фалик Ю. А.* «Нужно вернуть русский фольклор в православную музыку»: интервью с А. В. Епишиным // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга: [статьи и интервью:] в 2 ч. СПб.: Композитор, 2012. Ч. 1: Интервью с композиторами. С. 94–102.
5. *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 337–388.
6. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства: исследование. М.: Композитор, 1998. 341 с.
7. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
8. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения: учебное пособие. М.: АНС, 1994. 272 с.

REFERENCES

1. *Ruch'evskaya E.* Yuriy Falik [Yuri Falik]: a monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981. 104 p.
2. *Falik Yu.* Metamorfozy: Dialogi s kompozitorom [Metamorphoses: Dialogues with the composer]. Literary version by V. Fialkovskiy. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 366 p.
3. *Stratievskiy A.* O kvartetakh Yuriya Falika [On Yuri Falik's Quartets]. In: Adam Solomonovich Stratievskiy: Kniga pamyati (1938–2013) [Adam Stratievsky: Book of memory (1938–2013)]. Comp. by E. Razumovskaya. St. Petersburg: Art-ekspress, 2016. Pp. 270–348.
4. *Falik Yu.* «Nuzhno vernut' russkiy fol'klor v pravoslavnuyu muzyku»: interviu s A. Epishinym ["We need to return Russian Folklore to Orthodox Music": Interview with A. Epishin]. In: Muzykal'nyj mir v novom tysyacheletii: vzglyad iz Sankt-Peterburga [The Musical World in the New Millenium: A view from St. Petersburg]: articles and interviews: in 2 parts. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. Part 1: Interviews with composers. Pp. 94–102.
5. *Ruch'evskaya E.* Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka [Thematism and Form in the Methodology of Music Analysis in the 20th century]. In: Ruch'evskaya E. Raboty raznykh let [Works of different years]: collected articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. Tom 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya [Vol. 1: Articles. Notes. Recollections]. Pp. 337–388.
6. *Aranovskiy M.* Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]: research work. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
7. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as an Art Form]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
8. *Martynov V.* Istoriya bogosluzhebnogo peniya [The History of Liturgical Singing]: textbook. Moscow: ANS, 1994. 272 p.

Усачева Ольга Викторовна
кандидат педагогических наук, доцент
Музыкальный институт Университета Линьи
Китай, 276000, Шаньдун
usachewaolia@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0416-7487

Olga V. Usacheva
Ph. D. (Pedagogy), Associate Professor
Music Institute of Linyi University
China, 276000, Shandong
usachewaolia@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0416-7487

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 78.03 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_101

СЯ ЮЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Ф. М. ШАК
Российская академия музыки им. Гнесиных

ДЖАЗОВЫЙ СТИЛЬ ПОСТБОП: К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ТЕРМИНА

В новейших исследованиях, посвященных джазу и процессам коммуникации между слушателями, музыкантами и критиками, которые вовлекаются в обсуждение джазовой музыки, не раз отмечалась назревшая необходимость формирования нового термина, обозначающего структурно усложненный и дополненный новыми концепциями бибоп. Развитие бибопа характеризуется тремя основными фазами. Первая из них была связана с бибопом классического периода 1940-х – начала 1950-х гг. Вторая фаза актуализировалась благодаря появлению новой волны музыкантов 1950-х гг., утверждавших стиль хардбоп. В свою очередь, третья волна бибопа, формировавшаяся с 1960-х гг., а затем продолжившая свое развитие в XXI в., интегрировала множество приемов, которые еще не получили повсеместного распространения. В настоящей статье отмечается, что указанные новые разновидности бибопа долгое время не находили адекватного осмысления и истолкования в среде музыкантов-теоретиков и джазовых журналистов. Как правило, в профессиональной среде современные формы джазовых дискурсов обозначались общими и достаточно размытыми формулировками. Пресса использовала именование «постбоп», наделяя его не столько музыковедческими, сколько обиходными значениями. Сдвигам в теоретическом осмыслении постбопа благоприятствовали публикации академического музыковеда Д. Юдкина, предложившего рассматривать в качестве начального этапа формирования постбопа творческие работы второго квинтета М. Дэвиса периода 1965–1968 гг. Позиция Д. Юдкина критиковалась различными представителями джазового истеблишмента, но в дальнейшем была принята многими специалистами, благодаря чему термин «постбоп», понимаемый теперь как стилистическое определение, все чаще появляется в современной исследовательской и научно-популярной джазовой литературе.

Ключевые слова: постбоп, бибоп, хардбоп, импровизация, джазовое искусство, современный джаз, джазовый мейнстрим, джазовые концепции, джазовая критика.

Для цитирования: Ся Юй, Шак Ф. М. Джазовый стиль постбоп: к истории возникновения и эволюции термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 101-109.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_101

XIA YU
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
F. SHAK
Gnessins Russian Academy of Music

JAZZ STYLE POST-BOP: TOWARDS THE HISTORY OF BEGINNINGS AND EVOLUTION THE TERM

In modern studies of jazz and generalized communication between listeners, musicians and everyone involved in the discussion of jazz music, it is long overdue to form a new term denoting structurally complicated and supplemented by new concepts of bebop. The development of bebop took place in three main phases. The first of them is connected with the classic bebop of the period 1940s – early 1950s. The second was updated by the emergence of a new wave of musicians in 1950s, who brought the hardbop style. In turn, the third wave of bebop, which began to form in the 1960s and integrated many techniques that had not previously been commonly used, continued to develop in the 21st century. The article shows how these new varieties of bebop did not find proper understanding among theorists and jazz journalists for a long time. As a result, in the jazz environment, modern forms of jazz discourses were designated by general and rather vague formulations. The press began to use the designation "post-bop", investing in it not so much musicological as colloquial meanings. Shifts in the theoretical understanding of post-bop are associated with the work of academic musicologist D. Yudkin, who proposed to count the beginning of the development of post-bop from the works of the second M. Davis quintet of the period 1965–1968. Yudkin's position was criticized by various members of the jazz establishment but was ultimately adopted by many authors. As a result, the term post-bop, now understood as a stylistic definition, is increasingly appearing in the latest research and non-fiction jazz literature.

Keywords: postbop, bebop, hardbop, improvisation, jazz art, modern jazz, mainstream jazz, jazz concepts, jazz criticism.

For citation: Xia Yu, Shak F. Jazz style post-bop: towards the history of beginnings and evolution the term // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 101-109.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_101

В генеалогии и специальных исследованиях джазовых стилей прослеживается определенная несбалансированность, сущностные аспекты которой заключаются в повышенном внимании к одним феноменам в ущерб другим. Существует весьма обширное количество исследований, посвященных бибопу, причем данное безусловно переломное для всей джазовой истории явление рассматривается в музыковедческом, историческом, социально-политическом ракурсах. Перечислять конкретные работы западных авторов, пишущих о бибопе, бессмысленно в силу многочисленности этих публикаций. Из крупных отечественных исследователей и теоретиков джазового искусства тема бибопа закономерно рассматривается Ю. Кинусом [1], Е. Барбаном [2], В. Фейертагом [3] и рядом других авторов. Следует упомянуть и диссертации, раскрывающие различные грани бибопа, в частности, ценные исследования А. Фишер [4] и Д. Лившица [5].

Очевидно, что на протяжении восьми десятилетий своего существования бибоп как явление, признаваемое крупным музыкальным феноменом, который тяготеет к преодолению границ джазовой субкультуры, привлекал внимание значительного числа специалистов. И все же в данном ракурсе обнаруживается весьма ощутимая проблема: специальные исследования, в которых анализируются поздние фазы эволюционного развития и эстетики данного влиятельного джазового направления, довольно немногочисленны. Отчасти это объясняется наличием множества обзорных книг, посвященных истории джазовых стилей и рассматривающих джаз во всех стилистических ответвлениях и изводах. Помимо классической его фазы, внимание уделяется и современным направлениям, среди которых, разумеется, представлены и поздние разновидности преобразованного бибопа (хардбоп и постбоп). Указанный подход весьма характерен для опытных музыковедов, среди которых необходимо выделить Ю. Кинуса [1], И. Берендта [6], Т. Джойю [7], опубликовавших авторитетные книги всеобъемлющего характера о джазе. Наряду с этим, численность работ, которые тематически фиксируются не на джазе в целом, но именно на поздних разновидностях бибопа, рассматриваемых как основной объект исследо-

вания, крайне мала. Весьма наглядно указанная диспропорция прослеживается в библиографической работе К. Б. Генри, где автор приводит достаточно масштабное аннотированное описание многочисленных научных статей в рецензируемых изданиях и книгах о джазовой музыке [8]. В целом исследование Генри посвящено рассмотрению текстов, связанных с глобализационными и социокультурными процессами джазового искусства, однако на страницах издания представлен обширный панорамный обзор совокупной тематики работ о джазе. Обратившись к названному обзору, можно подтвердить, что книг и статей, в которых исследуется бибоп, фигурирующий в качестве основного объекта анализа, насчитывается гораздо больше, чем работ о более поздних разновидностях указанного стиля. Исходя из этого, допустимо констатировать существующую проблему: численность специальных монографий и статей о стиле хардбоп, возникшем вслед за бибопом в 1950-е гг., относительно невысока. Безусловно, обширный ряд связанных с хардбопом музыкантских имен репрезентируется в работах исторической, биографической и музыкально-критической направленности, выпущенных преимущественно академическими издательствами. Так, например, жизнеописание одного из ведущих хардбоповых пианистов Хораса Силвера было опубликовано издательством в виде адаптированной биографической работы под редакцией Ф. Пастраса [9]. Подробная биография трагически ушедшего из жизни в молодом возрасте трубача Клиффорда Брауна опубликована в аналогичном издательстве [10]. Творческая деятельность легендарного старожила джазовой сцены Сонни Роллинза освещается в целом ряде книг, среди которых фигурирует работа, обращенная к духовно-медитативным аспектам художественного мышления и жизненного опыта названного музыканта [11]. Эти и другие произведения, выпускаемые академически ориентированными университетскими издательствами, в целом концентрируют внимание на историко-описательном и публицистическом векторах изложения. В частности, подготовленная Ф. Пастрасом биография Х. Силвера изобилует многочисленными внемузыкальными фактами, рассказами бытового характера, артистическими байками и т. п.

По-настоящему академическое освещение хардбопа, по всей вероятности, было предпринято только Д. Розенталем [12], в то время как работы шотландского исследователя К. Мэтисона, опубликовавшего две снискавшие популярность у джазового сообщества книги на близкую тему, обнаруживают смещение повествовательной модели в публицистический формат [13]. Пожалуй, наиболее дискуссионный аспект возобладал в дальнейшем, поскольку современный бибоп на уровне формы, гармонии, ладовых аспектов и ритмики продолжал насыщаться новыми преобразующими его элементами, тогда как собственно искусствоведческая локализация данных признаков долгое время отсутствовала.

Именно здесь на авансцене появилось новое обозначение – *постбоп*, сущностные характеристики которого требуют явного прояснения. Джазовое искусство второй половины столетия приобрело более сложную мультикультурную окраску, начало интенсивнее вступать в процессы коммуникации с неджазовыми областями, продемонстрировав большую решимость и открытость к сложным общекультурным тенденциям. Появление трубача Уинтона Марсалиса, опиравшегося на идейную поддержку критика Стэнли Крауча, способствовало видимой интенсификации процессов, связанных с переосмыслением и рекомбинированием многообразной лексики бибопа. Инспирированный Марсалисом процесс возвращения к системе импровизационных ценностей, осуществленный при частичном ее обновлении и адаптации более широкому ареалу культурных влияний, привел к формированию целой плеяды музыкантов, следующих идейным принципам бибопа в модернизированном пространстве смыслов – утонченном и наполненном смелыми атрибуциями импровизационного мышления. Среди них – Николас Пейтон, Теренс Бланшар, Алексей Сипягин, Рассел Ганн и др. Склонный к постмодернистским аллюзиям, игре со сменой стилистических почерков, Дэвид Мюррей представил не только множество интеллектуально окрашенных работ в области отмеченных печатью смелого авангардистского поиска экспериментов, но и разнообразные записи и концертные выступления, обеспеченные выраженными бибоповыми коннотациями. Явившийся на определенном этапе значимым культурным явлением проект Masada Джона Зорна инициировал курс на смешение ритмически изломанного и предельно осовремененного бибопа с клезмерскими музыкальными нарративами.

Сложность складывающейся ситуации заключается в том, что все вышеперечисленные, а также многие другие, не упомянутые выше джазмены вряд ли могут быть локализованы в качестве исполнителей ортодоксального бибопа. Мышление указанных музыкантов явно превосходит по широте ведущих представителей классической фазы бибопа 1940-х, а воля к взаимодействию со смежными, зачастую отдаленными от джаза художественными областями крайне велика. Кроме того, при всех взаимных

различиях, У. Марсалис, Дж. Зорн, Д. Дуглас, Т. Бланшар не могут быть названы и представителями современного джазового мейнстрима. Сам термин *мейнстрим*, несмотря на его почетное место в джазовом лексиконе, все же отсылает нас к устоявшимся, предсказуемым и стабильным формам джазового дискурса. Тот же Дуглас действительно может порой звучать как мейнстримный трубач, но за этим практически всегда скрываются двойные смыслы, поскольку импровизации и авторская музыка названного джазмена интертекстуальны и весьма концептуализированы. Мейнстримный дискурс Уинтона Марсалиса, вписанный в политическую и расовую повестку, трудно отделить от репрезентации джаза, предусматривающей как бы музейное экспонирование этой музыки на сцене концертного зала. Творчество упомянутых музыкантов обнаруживает также лишь частичную их совместимость с творческими интенциями хардбопа. Очевидно, что бибоп второй половины XX века предстает гораздо более пластичным и сложным в сравнении с любыми хардбоповыми экспериментами 1950–1960-х гг.[1] Вот почему вышеперечисленные музыканты должны быть идентифицированы в контексте некоего обновленного джазового течения.

Если классическое музыковедение функционирует в первую очередь как весьма устойчивая и порой консервативная модель, опирающаяся на достижения значительного в своем объеме диапазона исследовательских школ, то джазовое музыковедение оказывается гораздо более неустойчивым прежде всего в области используемых терминов, моделей и установок. По мнению И. Пресняковой, «характерной приметой вокабуляра первых джазовых музыкантов была его сленговая природа, перешедшая “по наследству” к терминологии последующего времени, когда постепенная профессионализация джаза привела к открытию специализированных учебных заведений и появлению такой ветви музыкознания, как джазология» [14, с. 205]. В джазовом сообществе назрела необходимость внесения обновленного или, как минимум, составного термина, отграничивающего старые разновидности дискурсов классического бибопа Чарли Паркера и Бада Пауэлла и хардбопа в лице Хораса Сильвера от образцов новой джазовой практики. На данном этапе обнаруживаются многочисленные проблемы коммуникации, зацикленность джазового мира на самом себе, близость публики и некоторых функционеров к тому, что социолог музыки Теодор Адорно называл ресентиментным типом слушания. Некоторым джазовым музыкантам стилистические термины вообще не интересны, поскольку их самолюбию представляется гораздо более «комфортным» утверждение: они играют Музыку вне каких-либо градирующих, рамочных и теоретических схем и ограничений. Различные группы джазовой публики, в свою очередь, общаются и понимают друг друга благодаря используемым сравнениям и сопоставлениям. Поклоннику джаза в процессе коммуникации с таким же, как он, слушателем гораздо проще рассказать о содержании музыки нового исполнителя при помощи проводимых параллелей с творчеством известных сегодняшних солистов (*музыкант X импровизирует в постколтрейновском ключе, напоминающем Майкла Бреккера, тем самым отличаясь от музыканта Y*). В подобных случаях использование искусствоведческих вводных, подразумевающих локализацию конкретного стиля в лексике и мышлении музыкантов, отходит на второй план и может оказаться попросту невостребованным. Вот почему современный бибоп долгое время оставался явлением без имени. Все больше отдаляясь от апробированных схем, ассимилируя не использовавшиеся ранее в джазе аспекты формы, фразировки, ладового и гармонического мышления, бибоп уподоблялся феномену с неопределенными стилевыми регистрами.

В 1980–1990-х гг. в теоретических работах и популярных публикациях о джазе появляется термин «постбоп». Практически сразу в международной джазовой журналистике и публицистике данное обозначение становится двусмысленным, поскольку ему сопутствуют различные дефиниции. Профессиональные стереотипы джазовой журналистики, предполагающие использование вспомогательных фраз и клишированных оборотов, превращают постбоп в удобную словесную фигуру, призванную обозначить нечто, исторически следующее за бибопом. Иначе говоря, поначалу это обозначение использовалось в качестве составной словесной конструкции, устроенной, скажем, по образцу выражения *послевоенный* (postwar). Учитывая, что в большом объеме джазовой литературы анализировалась музыкальная событийность периода 1940–1950-х гг., англоязычным авторам часто приходилось обозначать те или иные джазовые процессы, происходившие в период Второй мировой войны и после ее окончания. Вследствие этого культурологическую составляющую джаза после 1945 г. представлялось удобным обозначать путем добавления словесной конструкции *postwar*. В данном значении о постбопе можно говорить, в первую очередь, как о совокупности процессов, следовавших за недолговременной фазой классического бибопа. В период последних десятилетий ушедшего века обозначение

постбоп буквально прописалось на страницах различных джазовых изданий. Журналисты, работавшие над рецензиями, статьями или крупными текстами, значительно упрощали решаемые задачи путем обозначения современных по мышлению и языковым особенностям образцов джаза в качестве постбоповых.

Долгожданная определенность в интересующем нас вопросе наступила только после вмешательства академического музыковеда. Джереми Юдкин, сконцентрировавшийся на изучении музыковедческих аспектов наследия Майлза Дэвиса и его квартета периода 1960-х гг., опубликовал работу, в название которой была вынесена фраза «изобретение постбопа» [15]. Юдкин совершенно справедливо сосредоточился на музыке Дэвиса указанного периода, дополнив свой анализ краткой систематикой предшествующего творчества великого трубача. Позиция Юдкина характеризуется ясностью научно артикулированной музыковедческой логики. Исследователь запечатлевает свое видение стилевой эволюции музыки Дэвиса, начиная с выдающихся работ *Round About Midnight* (Columbia, 1955) и *Milestones* (Columbia, 1958) и переходя затем к определившему многие художественные и эстетические процессы современного джазового искусства модальному опусу *Kind of Blue* (Columbia, 1959). Все перечисленные записи рассматриваются в книге как предшествующие волне постбопа.

Юдкин сосредоточивает внимание на творческих диалогах Дэвиса с аранжировщиком, композитором и бэнд-лидером Гилом Эвансом, под влиянием которого прославленный музыкант постепенно удаляется от 32-тактовой формы AABA, устремляясь к поиску менее предсказуемых и изысканно сконструированных образований. По мнению исследователя, указанные достижения Дэвиса 1950-х гг., включая его совместные работы с Г. Эвансом, явились почвой для возникновения модернизированного бибопа периода 1960-х. Открывается продуктивный и недолгий этап постбопа в творчестве Дэвиса записью *E.S.P.* (Columbia, 1965), заканчивается – проектом *Filles De Kilimanjaro* (Columbia, 1968). Автором книги особо выделяется пластинка, получившая название *Miles Smiles* (Columbia, 1967), – действительно весьма важный и столь же недооцененный альбом в наследии Дэвиса. *Miles Smiles*, как и другие записи конца 1960-х гг., предъявляет заметно бо́льшие требования к слушателю, чем музыка Дэвиса предшествующего десятилетия. Отличительными чертами постбопа Юдкин называет высокую степень свободы в организации формы и темпоритма, возрастание композиторской и интерпретирующей (*если речь идет об исполнении композиций, ранее сочиненных другими авторами*) роли музыкантов. Другими характерными особенностями признаются отказ от следования традиционным стереотипам бибопа, равно как и от погружения в бесформенное и хаотичное пространство фри-джаза. Функция барабанщика в плане ритмической и колористической свободы активизируется, приоритет модальных принципов становится куда более ощутимым, чем ранее.

Книга Юдкина, явившаяся, с нашей точки зрения, безусловным достижением в сфере джазоведения, была подчеркнуто негативно встречена отдельными представителями слушательской аудитории[2], в чем можно убедиться, прочитав отзывы, расположенные в сети *Amazon* на странице упомянутой книги. С одной стороны, в среде музыкантов и коллекционеров джазовых записей существует распространенная совокупность реакций на неточности, допускаемые авторами больших исследований. Людям, никогда не создававшим крупные тексты, зачастую трудно уяснить, что создателям названных работ бывает необычайно сложно проверить годы выпуска всех анализируемых записей, очередность их переизданий, составы музыкантов, фигурирующие на той или иной пластинке. Обнаруживая в тексте подобные неточности, читатели, как правило, в избыточно эмоциональной манере адресуют автору неадекватные замечания. С другой стороны, анонимные пользователи Интернета критикуют Юдкина за чрезмерно высокую оценку названного квартета М. Дэвиса в ущерб недооцененным ансамблевым составам 1950-х гг., утверждая, что реальная значимость постбопового периода в творчестве Дэвиса вообще оказалась незначительной, явно уступающей более ранним этапам. Симптоматично, что авторы многих на удивление язвительных отзывов советуют интересующемуся джазом читателю ознакомиться с «общедоступными» вариантами биографии М. Дэвиса. В данной связи отметим: явное большинство из «рекомендованных» биографий великого трубача принадлежит к области литературы, приближающейся к беллетристике, а значит, понятной ординарным поклонникам джаза. Другие авторы отзывов, пытаясь «спасти» джазовых неофитов от чтения книги Юдкина, предлагают игнорировать данную публикацию, вместо этого обратившись к прослушиванию записей Дэвиса. Степень ценности подобного рода советов, конечно же, очень сомнительна.

По нашим наблюдениям, именно Юдкин и его монография легитимизировали термин «постбоп» в джазовом сообществе. Как это зачастую бывает, введение одним специалистом термина, снабженного устойчивым кругом

значений, существенно упростило работу других исследователей. В дальнейшем свет увидела книга пианиста и джазового теоретика К. Уотерса, в которой подробно изучались записи второго квинтета Дэвиса [16]. Из всей литературы, посвященной данной теме, текст Уотерса – пожалуй, одна из наиболее обстоятельных монографий, содержащих сугубо музыковедческий анализ наследия Дэвиса. Во вступлении автор отмечает: «Джазовые исследования значительно выиграли от недавних пересечений с областью культурных исследований» [Там же, р. X]. Сам Уотерс, тем не менее, следует другим, гораздо менее распространенным в современном западном джазоведении путем, используя в основном транскрипции с подробным музыковедческим анализом строения сольных эпизодов, взаимной коммуникации солистов. В результате каждая из композиций, представленных на пластинках Дэвиса соответствующего периода, аналитически идентифицируется. При этом на страницах данной монографии рассматриваемый термин используется крайне экономно, появляясь лишь в цитатах из книги Юдкина, однако в следующей работе Уотерса выносится в заглавие [17]. Здесь анализируется творчество Уэйна Шортера, Хэрби Хэнкока, Чика Кориа и ряда других музыкантов, чья активная фаза джазовой карьеры пришлась на 1960-е гг. Автор публикации рассматривает соответствующие работы сквозь призму эволюции более ранних джазовых практик. Термин «постбоп» трактуется здесь предельно функционально, охватывая весь спектр значений, предложенных Юдкиным.

Последующие авторитетные работы, среди которых следовало бы выделить популярную и при этом весьма содержательную книгу Нейта Чайнена «Playing Changes, Jazz for the New Country», используют указанный термин именно в том значении, которое отстаивается и рассматривается в настоящей статье [18]. Наконец, упомянем о том, что в кандидатской диссертации одного из авторов данной статьи (2008) также отмечалась необходимость использования понятия «постбоп» как нового термина в джазовом глоссарии [19, с. 35–47]. Специально отметим, что в ту пору автор диссертации не был знаком ни с одной из упоминаемых выше работ (многие из них, кстати, были опубликованы позднее). Хотя в указанном исследовании постбоп и его отличительные признаки не рассматривались так скрупулезно, как это сделали Д. Уиткин и К. Уотерс, но общее понимание эволюции стилистических признаков явления было намечено весьма сходным образом. Именно тогда автором диссертации была осознана перспективность осмысления постбопа как нового, самостоятельного стилевого феномена.

В заключении статьи повторно обозначим важнейшие признаки и характеристики, позволяющие выделить постбоп как отдельный феномен в глоссарии современных джазовых стилей. Сразу же обращаем внимание на существующую трудность, которая заключается в очевидной проблематичности разделения общего и особенного. История джаза связана с важной ролью десятков и сотен одаренных музыкантов; при этом каждый из них в определенной степени обогащал систему художественных ценностей конкретного стилевого направления. Формат статьи не позволяет упомянуть всех солистов, подготовивших переход от хардбопа к постбопу, равно как и расширение языковых градаций последнего; выделим лишь наиболее показательные образцы.

Как было показано ранее, с особой последовательно эстетика постбопа была развита в записях второго квинтета М. Дэвиса 1965–1968 гг. Здесь необходимо вспомнить известную поговорку: «Короля делает свита». Действительно, в период 1950–1960-х гг. Дэвису необычайно везло на партнеров по ансамблю. Историческая новизна и оригинальность звучания второго квинтета обусловливалась не только устремлениями его лидера, но также пассионарной и предельно новаторски мыслящей для своего времени молодежью в лице Хэрби Хэнкока (фортепиано), Рона Картера (контрабас), Тони Уильямса (ударные) и Уэйна Шортера (саксофон). Мы не будем повторно перечислять важнейшие характеристики названного коллектива. Отметим лишь, что после ухода Дэвиса в область весьма амбивалентной с художественной точки зрения музыки фьюжн и джаз-рока периода 1970–1980-х гг. вышеперечисленные участники квартета самостоятельно обратились к сфере постбопа в рамках преимущественно концертного проекта V.S.O.P. Трубачом в этом проекте выступил Фредди Хаббард, разительно отличавшийся от Дэвиса ярко выраженной горячностью, экспансивностью исполнения и значительно более развитым техническим потенциалом. Хаббарду была свойственна агрессивная подача музыкального материала с подчеркнутой экспансией, частыми «срывами», переходящими в скоростные последовательности мелких длительностей. Не лишним будет отметить, что данного исполнителя также с уверенностью можно охарактеризовать как трубача постбоповой ориентации.

Важнейшим этапом укрепления постбоповой эстетики являются ранние работы трубача и композитора Уинтона Марсалиса, среди записей которого наиболее значимы проекты периода 1980-х гг. Как и его старшему коллеге М. Дэвису, Марсалису крупно повезло с партнерами: самые

ранние сольные записи «украшены» замечательным тандемом пианиста Кенни Киркланда и барабанщика Джефа «Тейна» Уотса. Приоритетное место в данном собрании принадлежит записям *Think of One* (Columbia, 1983) и *Black Codes: From Undegroun*d (Columbia, 1985). Для того, чтобы почувствовать и оценить эстетику постбопа, необходимо подробным образом ознакомиться с открывающей пластинку *Think of One* темой *Knozz-Moe-King*[3]. При прослушивании обеих работ не покидает ощущение преемственной связи этой музыки с наследием М. Дэвиса конца 1960-х гг. Наибольшая степень разработки идейного пласта Марсалиса наблюдается в записи *The Standard Time, Vol. 1* (CBS Records,1987). На первый взгляд, в концептуальном плане это весьма ординарно задуманная работа, материал которой формируется из наиболее «заигранных» джазовых стандартов. Особые качества *The Standard Time, Vol. 1* обусловливаются прихотливой интерпретацией представленного здесь материала. Достаточно обратить внимание на то, как организовано ритмическое пространство *April in Paris* или вступление к *Autumn Leaves*, чтобы понять, кем была вдохновлена столь модная в джазе 1990–2000-х гг. изощренная интерпретация ритмики. Собственно преобразование ритмики также выступает одним из отличительных качеств музыкального языка постбопа. В джазовых работах XXI в. значительно возрастает удельный вес материала, создаваемого в нечетных, а также переменных размерах. Подобные качества демонстрировались в джазе 1960-х крайне редко, но сейчас, напротив, получают широкое распространение.

Интерес крупных современных музыкантов к постбопу чрезвычайно велик. Нельзя не упомянуть имена, получившие известность в джазе 1990-х годов: саксофонисты Кенни Гаррет, Джошуа Редман, трубачи Алексей Сипягин, Николас Пейтон, Рассел Ганн, пианисты Бред Мелдау, Джоуи Кальдерацциo, Оррин Эванс, Джеффри Кизер. Все эти музыканты не только представляют различные градации постбопа, но и соответствуют известному определению «*молодые львы*», которое было дано международной музыкальной критикой молодым и целеустремленным джазменам, вышедшим на сцену в 1980–1990-е годы. К настоящему времени перечисленные исполнители находятся в зрелом возрасте и беспрепятственно могут быть отнесены к категории нынешних мэтров.

Что же касается молодого поколения, здесь фактически все музыканты, не придерживающиеся особой консервативной тенденции (*то есть целенаправленно не играющие в каком-то определенном стиле джаза первой половины XX в.*), системно связаны с постбоповым лексиконом. Среди множества имен необходимо выделить персону молодого альтиста Эммануэля Уилкинса, чей релиз *Omega* (Blue Note, 2020), а точнее – номер «Warriors», открывающий данный диск, – может быть назван едва ли не самым удачным современным примером постбопового мышления. Подобно самому Уилкинсу, все участники его квартета – молодые музыканты, родившиеся в конце XX – начале XXI вв. Достаточно сравнить импровизацию самого Уилкинса в «Warriors» с классическими соло саксофонистов эпохи Чарли Паркера или использовать аналогичное сравнение применительно к пианисту квартета Мику Томасу, чтобы понять, в какую сторону движется постсовременный бибоп.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] При этом не следует забывать, что путь к данной более комплексной и в конечном счете куда более интересной видовой разновидности языка современного джаза был проложен исполнителями, которых джазовое сообщество обычно причисляет к хардбопу: Ли Морган, Вуди Шоу, Сонни Кларк, Бенни Мопин и др.

[2] С отзывами читателей можно ознакомиться, набрав в рамках основного сервиса Amazon название книги «Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop».

[3] Выделим представляющий несомненный интерес для специалистов, занимающихся музыкой У. Марсалиса, вариант исполнения «Knozz-Moe-King», представленный на двойном концертном альбоме «Live at Blues Alley» (Columbia, 1988). Состав ансамбля немного отличается от того, который привлекался для записи самых ранних дисков Уинтона, за исключением ударника Джефа Уотса, последовательно работавшего с Марсалисом на протяжении 1980-х гг. Марсалис импровизирует в указанном номере в не характерной для себя манере, напоминающей Ф. Хаббарда: играет протяженные слитные фразы в быстром темпе, демонстрируя недюжинную технику. При этом возникает ощущение «натужности» и общего нарушения координации между музыкантами. Данное впечатление подтверждается и отзывом самого Марсалиса, упомянувшего в интервью И. Айверсону, что в процессе исполнения барабанщик не прислушивался к нему, разрушив ритмическую целостность номера в указанной концертной версии [20]. Материал записи интересен прежде всего демонстрацией того, как Марсалис, чей исполнительский стиль находился тогда в стадии формирования, осваивал и апробировал различные джазовые модели.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кинус Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 496 с.
2. *Барбан Е. С.* Джазовый словарь. СПб.: Композитор, 2014. 368 с.
3. *Фейертаг В. Б.* Джаз: Энциклопедический справочник. СПб.: Скифия, 2014. 696 с.
4. *Фишер А. Н.* Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2004. 24 с.
5. *Лившиц Д. Р.* Феномен импровизации в джазе: дис. … канд. иск. (17.00.02). Нижний Новгород, 2003. 176 с.
6. *Berendt I., Huesmann G.* The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
7. *Gioia T.* History of Jazz. New York: Oxford University Press, 202. 453 p.
8. *Henry C. B.* Global Jazz: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2022. 378 p.
9. *Silver H.* Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver. Ed. by P. Pastras. Los Angeles: University of California Press, 2006. 264 p.
10. *Catalano N.* Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York: Oxford University Press, 2001. 232 p.
11. *Theard M. C.* It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles: They Are Divine Books, 2018. 202 p.
12. *Rosental D. H.* Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York: Oxford University Press, 1992. 208 p.
13. *Mathieson K.* Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965. London: Canongate Books, 2012. 436 p.
14. *Преснякова И. А.* Джазовая терминология как коммуникативный барьер // Мир образования – образование в мире. 2018. № 2. С. 204–211.
15. *Yudkin J.* Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
16. *Waters K.* The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968. New York: Oxford University Press, 2011. 320 p.
17. *Waters K.* Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 192 p.
18. *Chinen N.* Playing Changes, Jazz for the New Country. New York: Pantheon books, 2018. 288 p.
19. *Шак Ф. М.* Феномен джаза: моногр. Краснодар: КГУКиИ, 2009. 157 с.
20. *Iverson I.* Interview with Wynton Marsalis. Part 2. URL: https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2 (дата обращения: 15.07.2022).

REFERENCES

1. *Kinus Yu.* Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: The sources and development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 496 p.
2. *Barban E.* Dzhazovyj slovar' [Jazz Dictionary]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 368 p.
3. *Feyertag V.* Dzhaz: Entsiklopedicheskiy spravochnik [Jazz: Encyclopedic Reference Book]. St. Petersburg: Skifiya, 2014. 696 p.
4. *Fisher A.* Garmoniya v afroamerikanskom dzhaze perioda stilevoy modulyatsii – ot svinga k bibopu [Harmony in Afro-American Jazz of style modulation period: From swing to bebop]: Abstract of Ph. D. Thesis. Magnitogorsk, 2004. 24 p.
5. *Livshits D.* Fenomen improvizatsii v dzhaze [Phenomenon of Improvisation in Jazz]: Abstract of Ph. D. Thesis. Nizhniy Novgorod, 2003. 176 p.
6. *Berendt I., Huesmann G.* The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
7. *Gioia T.* History of Jazz. New York: Oxford University Press, 2021 453 p.
8. *Henry C. B.* Global Jazz: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2022. 378 p.
9. *Silver H.* Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver. Ed. by P. Pastras. Los Angeles: University of California Press, 2006. 264 p.
10. *Catalano N.* Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. New York: Oxford University Press, 2001. 232 p.

11. *Theard M. C.* It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins. Los Angeles: They Are Divine Books. 2018. 202 p.
12. *Rosental D. H.* Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York: Oxford University Press, 1992. 208 p.
13. *Mathieson K.* Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965. London: Canongate Books, 2012. 436 p.
14. *Presnyakova I.* Dzhazovaya terminologiya kak kommunikativnyj bar'er [Jazz terminology as communicative barrier]. In: Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire [World of Education – Education in the World]. 2018. No. 2. Pp. 204–211.
15. *Yudkin J.* Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 184 p.
16. *Waters K.* The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968. New York: Oxford University Press, 2011. 320 p.
17. *Waters K.* Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 192 p.
18. *Chinen N.* Playing Changes, Jazz for the New Country. New York: Pantheon books, 2018. 288 p.
19. *Shak F.* Fenomen dzhaza [Phenomenon of Jazz]: monograph. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2009. 157 p.
20. *Iverson I.* Interview with Wynton Marsalis. Part 2. URL: https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2 (date of application: 15.07.2022).

Ся Юй
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
992009176@qq.com
ORCID: 0000-0003-0023-7748

Xia Yu
Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
992009176@qq.com
ORCID: 0000-0003-0023-7748

Шак Федор Михайлович
доктор искусствоведения, доцент
кафедра инструментального джазового исполнительства
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
fedorshak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5915-7051

Fedor M. Shak
Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Instrumental Jazz Performing Art
Gnessins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
fedorshak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5915-7051

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 7.03 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_110

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

УСТНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В ДАГЕСТАНЕ

Статья посвящена проблеме зарождения и развития дагестанской национальной композиторской школы. Тип европейского музыкального профессионализма укоренился в дагестанском искусстве в результате синтеза устной народной профессиональной и письменной европейской традиций. В настоящей публикации освещается фиксация дагестанского фольклора приглашенными музыкантами, этнографами, историками, учителями. С точки зрения автора статьи, становление профессионального композиторского творчества в Дагестане относится к послереволюционным годам, когда русские композиторы на основе дагестанского музыкального фольклора создают первые образцы академической музыки. Так появляются фортепианные миниатюры Е. А. Юдиной «Дагестанским детям», Сюиты на народные дагестанские темы для скрипки и фортепиано И. В. Сафоновой. Освоив многоголосные принципы, новую жанровую систему, местные деятели искусств сочиняют произведения в различных музыкальных жанрах. Показательными, по мнению автора данного исследования, являются Прелюдия и фуга, соч. 6 для фортепиано и «Лезгинка» (Рондо) для струнного квартета Д. М. Далгат. Выделяется рубеж 1930–1940-х годов, который был ознаменован переходом к профессиональному этапу становления дагестанской композиторской школы. Заслуживает внимания в данном плане написанная Г. А. Гасановым опера «Хочбар» (1937), которая свидетельствует об общенациональном пути «строительства» дагестанской музыкальной культуры. Автор настоящей публикации полагает, что с открытием Союза композиторов Дагестана в 1954 году связан особый подъем национального искусства. В указанное десятилетие дагестанская профессиональная музыка пополняется рядом значительных сочинений, среди которых опера «Айгази» (1952) Н. Дагирова, Дагестанская сюита на темы лезгинских народных мелодий (1954) С. Агабабова, Симфонические картины «Дагестан» (1955) М. Кажлаева, Второй фортепианный концерт (1959) Г. Гасанова.

Ключевые слова: устный профессионализм, монодийная традиция, Готфрид Гасанов, дагестанская композиторская школа.

Для цитирования: Абдулаев М. А. Устный профессионализм и композиторское творчество как направления развития национальной композиторской школы в Дагестане // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 110-115.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_110

M. ABDULAEV
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

PROFESSIONAL ORAL TRADITION AND COMPOSITIONAL ART AS DIRECTIONS OF DEVELOPMENT OF THE NATIONAL SCHOOL OF COMPOSITION IN DAGESTAN

The article is devoted to the problem of origin and development of the Dagestan National School of Composition. The type of European musical professionalism took root in Dagestan art as a result of synthesis of the oral folk professional and written European traditions. The fixation of Dagestan folklore by

invited musicians, ethnographers, historians, and teachers is highlighted. From the author's point of view, the formation of professional composition in Dagestan dates back to the post–revolutionary years, when Russian composers start to base their academic music pieces on Dagestan musical folklore, among those are piano miniatures by E. Yudina "Dagestan children", "Suites on folk Dagestan themes" for violin and piano by I. Safonova. Having mastered the polyphonic principles, a new genre system, local artists compose works in various musical genres. Illustrative, according to the author, are "Prelude and Fugue" for piano Op. 6 and "Lezginka" (Rondo) for string quartet by D. Dalgat. The turn of the 1930s-40s stands out, being marked by the transition to the professional stage of formation of the Dagestan school of composition. The opera "Khochbar" (1937) by G. Hasanov, which testifies to the nationwide way of Dagestan musical culture growth, is illustrative in this regard. The author believes that a special rise of the national art is connected with the opening of the Union of Composers of Dagestan in 1954. During this decade, Dagestan professional music was enriched with a number of significant compositions, such as opera "Aigazi" (1952) by N. Dagirov, Dagestan Suite on themes of Lezgian folk melodies (1954) by S. Agababov, Symphonic paintings "Dagestan" (1955) by M. Kazhlaev, the Second Piano Concerto (1959) by G. Gasanov.

Keywords: oral professionalism, monody principles, Gottfried Hasanov, Dagestan school of composition.

For citation: Abdulaev M. Professional oral tradition and compositional art as directions of development of the national school of composition in Dagestan // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 110-115.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_110

Дагестанская музыкальная культура прошла долгий путь развития, вершиной которого явилось профессиональное композиторское творчество, а также формирование национальной композиторской школы. Краеугольным камнем профессиональной сферы композиторского творчества Дагестана оказался сложный процесс слияния противоречивых музыкальных традиций в начале XX века – устной народной и письменной европейской. Продвижение русского варианта западноевропейской модели музыкального профессионализма наблюдалось не только на территории России, но и в союзных республиках СССР и фактически являлось плановым этапом урбанизации и подъема общества в рамках культурной политики советской власти.

Новый тип профессионального музыкального искусства Дагестана возник не на пустом месте, а «пришел в современность» со своей высокоразвитой устной традицией, основанной на монодических принципах. На продолжительном историческом отрезке культурное взаимодействие автохтонных народов Дагестана не только на локальном уровне, но и в рамках регионального соседства с иными народами наложило отпечаток на музыкальную культуру местного населения. «Первыми в Дагестане представителями народного музыкально-поэтического профессионализма были народные певцы-сказатели (у аварцев – «шаэр» и «кочIохан», у даргинцев – «далайла-уста», у кумыков – «йырчи», у ногайцев – «ирав» и «домраши», у лакцев – «ашукъ», у лезгин – «ашуг»). Все они являлись не только создателями новых народных песен, но и певцами-исполнителями» [1, с. 339].

Творчество певцов-сказителей, которое по праву можно назвать вершиной «устного профессионализма», тесно связано с фольклором, бытовой культурой, обрядовыми традициями. Обладая исключительным статусом в обществе, сказитель считался наиболее авторитетным носителем информации о проявлении человеческой культуры. Необходимо подчеркнуть, что различались функции сказителей: одни точно воспроизводили сюжет, а другие вносили в него собственные версии и редакции.

Затрагивая острые социальные темы, певцы-сказители исполняли свои произведения в жанрах баллады и исторической песни. Превалирующее значение эпического жанра у народов Дагестана связано с ценностным ориентиром на героическое повествование о прошлом, без чего невозможно представить целостную картину народной жизни. В лезгинском фольклоре выделяется масштабный народно-героический эпос «Шарвили»[1], создание которого восходит к началу нашей эры. У аварцев претворение эпоса выразилось в многочисленных песнях и балладах о национальном герое имаме Шамиле. В даргинском фольклоре определенное распространение получили героико-исторические песни о Кавказской войне, нашествиях Тимура, Надир-Шаха.

Дагестанскую музыкальную практику, которая в течение многих столетий развивалась как искусство, построенное на монодических принципах, в широком смысле можно разделить на вокальную, инструментальную и вокально-инструментальную. Большинство дагестанских фольклорных песен в прошлом исполнялось без инструментального сопровождения, исключения составляют кумыкские йыры и южно-

дагестанские ашугские песни. Несмотря на монодийный склад традиционной дагестанской музыки, можно отметить и наличие предпосылок возникновения многоголосия. Весьма показательно в данном плане мужское многоголосное пение кумыков и аварцев. Некоторым образом выделяется Южный Дагестан: тяготея к культуре Закавказья, музыка этого региона отличается от северно-дагестанской и всецело северокавказской своей мелодичностью, обилием мелизматики, ритмической и ладовой насыщенностью. У лезгин и родственных им народов (табасаранцев, рутульцев, агульцев и цахуров) ашугская традиция заняла в обиходе главенствующее место благодаря тесным культурным контактам с иранскими народностями и азербайджанцами. Сближающим фактором служит и общая практика исполнения народными музыкантами вокально-инструментальных мугамов. Несмотря на значительное музыкальное взаимовлияние, у лезгин наблюдается сохранность локальных жанров с присущими данной народности конструктивными отличиями.

Несомненно, столь богатая музыкальная культура дагестанцев не могла остаться незамеченной русскими и зарубежными композиторами и этнографами. К наиболее раннему периоду фиксации фольклора дагестанских этносов можно отнести начало XIX столетия, когда чиновники, историки, учителя, имевшие университетское или духовное образование, начали интересоваться историей и культурой края. Среди названных деятелей были издатель «Азиатского музыкального журнала» И. В. Добровольский, композитор А. А. Алябьев, певица Л. И. Кармалина, известный кавказовед А. Дирр.

«Азиатский музыкальный журнал», печатавшийся в Астрахани в 1816–1818 гг., представляет собой первый изданный источник, по которому можно судить о музыкальном искусстве народов Дагестана конца XVIII – начала XIX веков. В сборнике, состоявшем из восьми тетрадей, было опубликовано более тридцати нотных записей дагестанских и других кавказских песен и инструментальных мелодий[1]. Неподдельный интерес представляют также фонографические записи кавказоведа Адольфа Дирра и музыковеда Георга Шюнемана.

У дагестанских народов культурная диффузия проходила постепенно и разнообразно. Распространение музыкальных образцов, инструментария осуществлялось в период посещения Дагестана различными делегациями, в состав которых, помимо государственных деятелей, чиновников, военных, входили также поэты и музыканты. Уже после заключения Петербургского мирного договора между Российской империей и Персией, в результате которого юго-восточное Закавказье и Дагестан перешли в состав первой, европейская музыкальная культура начала проникать в жизнь горцев. По мнению А. К. Шабаевой, «в Центральном государственном архиве РД сохранились документы, рассказывающие о предписании Петра I во всех полках иметь своих музыкантов, а в Табеле о полках 1731 г. дается перечень и число музыкантов, которые должны находиться при нем. В расположенных на территории Дагестана воинских частях имелись такие музыканты» [2, с. 128].

Следующий этап просвещения горских народов связан с окончанием Кавказской войны. Данный период характеризовался появлением русскоязычных учебных заведений, а также организацией любительских музыкально-драматических кружков. В столице Дагестанской области городе Темир-Хан-Шуре в 1880 году было открыто реальное училище – единственное среднее учебное заведение на территории Дагестана. Здесь не только проводились занятия по гуманитарным и точным наукам, но и уделялось значительное внимание музыке, о чем свидетельствуют как многократные музыкальные выступления учащихся реального училища и других учебных заведений Темир-Хан-Шуры, посвященные юбилеям А. Я. Каменского (1892), А. С. Пушкина (1899), Н. В. Гоголя, В. А. Жуковского (1903), так и постановки опереточных спектаклей силами местных жителей (1897). Другими словами, уже начиная с конца XIX века число приобщившихся дагестанцев к западноевропейской и русской музыке с каждым годом стремительно росло.

Становление профессионального композиторского творчества в Дагестане относится к послереволюционным годам. Значимую роль в данном процессе сыграли приглашенные музыканты, которые обладали опытом европейского профессионального творчества. В этот период на основе дагестанского музыкального фольклорного материала появляются произведения, написанные русскими композиторами. «Так, фортепианные миниатюры Е. А. Юдиной «Дагестанским детям» (сборник пьес на мотивы Дагестанских народных песен в 4 и 2 руки) – первое опубликованное сочинение, основанное на материале дагестанского музыкального фольклора» [3, с. 161]. О неимоверной ценности сборника для педагогики и дагестанского искусства в целом писал Г. А. Гасанов в своем предисловии к изданию. Еще одним образцом использования дагестанского фольклора являются «Сюиты на народные дагестанские темы» для скрипки и фортепиано И. В. Сафонова.

В появлении дагестанской академической музыки ключевую роль сыграл «письменный

европейский профессионализм» с опорой на традиционное музыкальное искусство в целом и сформировавшиеся на его основе жанры, исполнительские традиции и инструментальные составы в частности. Первые деятели искусств и творческие коллективы стали осваивать многоголосные принципы, новую жанровую систему, а также принципиально новый тип исполнительской деятельности, что вылилось в создание произведений уже местными музыкантами. Одной из наиболее видных фигур музыкальной жизни республики 1920-х годов была Дженнет Магомедовна Далгат – выпускница Лейпцигской консерватории, первая женщина с высшим образованием и первая женщина-композитор Северного Кавказа, стоявшая у истоков дагестанского профессионального композиторского творчества и заложившая основы инструментального исполнительства. Д. Далгат воодушевленно сочиняла произведения в различных музыкальных жанрах, опираясь при этом на национальный интонационный материал. Яркий колорит присущ ее «Лезгинке» (Рондо) для струнного квартета – живой, рельефной пьесе, в которой народные темы виртуозно вплетены в партии инструментов. В «Прелюдии и фуге» для фортепиано, соч. 6 цитируемые даргинские и кумыкские народные темы интенсивно взаимодействуют с европейскими принципами формообразования. Освоив новые для республики жанр струнного квартета и циклическую полифоническую форму, Д. Далгат расширила жанровый спектр дагестанской музыки в области камерно-инструментального исполнительства.

С открытием Дагестанского музыкального техникума в 1926 году в городе Темир-Хан-Шуре связано время интенсивного развития музыкальной культуры Дагестана. Инициатором создания первого в республике музыкального учебного заведения стал выпускник Ленинградской консерватории, основоположник дагестанской профессиональной музыки Готфрид Алиевич Гасанов. Педагогический состав поначалу был сформирован из числа приглашенных музыкантов – выпускников Московской и Ленинградской консерваторий (Е. А. Юдина, О. В. Тимушева, А. Я. Клейзмер, И. В. Сафонов, В. И. Клин, Г. Ф. Тамлер, М. И. Андреева-Перовская, Л. И. Дружинина), а также прибывшей из Лейпцига Дженнет Далгат. Специалисты искренне хотели внести свой вклад в развитие дагестанской культуры, привнеся новые музыкальные жанры и композиционные формы, расширив инструментарий, а также обучив начинающих любителей музыки нотной грамоте и приобщив их к общеевропейской культуре. Таким образом, благодаря высококвалифицированному педагогическому составу Дагестанский музыкальный техникум получил мощный фундамент для профессионального обучения как студентов, так и местных композиторов-любителей.

Фольклоризм «как метод мышления» для первых дагестанских мастеров явился движущей силой для создания чрезвычайно богатой палитры идей и решений. Преломление фольклора в профессиональном творчестве дагестанских композиторов-первопроходцев берет свое начало в простейших обработках и переложениях народных мелодий. К группе композиторов, заложивших основы данного направления, Х. М. Баширов относит Ш. Акниева, А. Абдусаламова, А. Бабаева, А. Цурмилова и других. По мнению исследователя, «они не смогли отойти от цитатного использования народных мелодий, но пополнили свежими интонациями дагестанскую музыку и расширили репертуар народных концертных исполнителей» [1, с. 340].

Процесс профессионализации музыкального творчества в советские годы затронул и других композиторов-самоучек, многие из которых в дальнейшем получили музыкальное образование в крупнейших вузах страны. Написанные Татамом Мурадовым, Бабой Кулиевым, Аваком Абрамянцем, Петром Проскуриным, Хизгилом Ханукаевым многочисленные пьесы, песни, сюиты, попурри и фантазии на народные темы наглядно демонстрируют попытки связать опыт зарубежных и русских композиторов с национальным колоритом.

Вместе с тем, «устный профессионализм» не потерял своей самобытности и популярности в музыкальных кругах и среди простого населения. Велика роль ашугов и йырчи, выступавших на массовых народных торжествах, а также на концертах и фестивалях профессиональной музыки. Элемент состязания музыкантов и сказителей, присутствовавший в исполнительстве, явился стимулом к дальнейшему росту профессионализма. Репертуар исполнителей обогатился как небольшими сольными номерами, так и многочастными вокально-инструментальными произведениями.

Рубеж 1930–40-х годов ознаменовался переходом к профессиональному этапу становления дагестанской композиторской школы, который неразрывно связан с ключевой для культуры Дагестана личностью – Готфридом Алиевичем Гасановым. По справедливому утверждению М. Якубова, «путь, избранный Гасановым и на многие годы определивший развитие всей дагестанской музыки, – путь строительства общенациональной художественной культуры, соединяющей важнейшие черты искусства всех горских народов» [4, с. 74]. Действительно, композитор

глубоко знал музыкальный фольклор своей родины и разнопланово воспроизводил его особенности в своих сочинениях.

Знаменательным событием для музыкальной жизни республики стала премьера первой дагестанской оперы «Хочбар» (1937) Г. А. Гасанова. «Появление такого жанра, как опера, обозначило собой окончательный переход к формам европейского композиторского творчества» [5, с. 323]. Именно с созданием оперы автор сочинения связал и начало своего профессионального композиторского пути. Примечательно, что в первой национальной опере Дагестана Г. Гасанов использовал 32 народные мелодии восьми крупных этносов республики: аварцев, даргинцев, кумыков, лезгин, лакцев, табасаранцев, ногайцев и горских евреев. Высокая насыщенность оперы фольклорными источниками разных этносов была обусловлена как многонациональным характером республики, так и стремлением к общенациональной направленности произведения.

Фортепианный концерт (1948) – еще одна большая работа Г. Гасанова в области крупной циклической формы. В данном сочинении проявились тенденции, которые стали характерными для творчества как самого композитора, так и его последователей, – экспонирование и развитие национального мелоса в классически стройных формах. Важно отметить, что классические принципы формообразования в произведениях автора сочетаются с романтической окраской музыкального языка.

Со второй половины XX века в Дагестане национальное композиторское творчество развивается все более быстрыми темпами. В 1954 году открывается Союз композиторов, в который вошли Готфрид Гасанов, Наби Дагиров, Сергей Агабабов, Мурад Кажлаев. Сложившаяся творческая организация композиторов-профессионалов во главе с первым и бессменным председателем правления союза Г. Гасановым заложила традиции дагестанской композиторской школы и оказала огромное влияние на музыкальное формирование будущего поколения. В указанное десятилетие дагестанская профессиональная музыка пополняется рядом значительных сочинений, таких как опера «Айгази» (1952) Наби Дагирова, Дагестанская сюита на темы лезгинских народных мелодий (1954) Сергея Агабабова, Симфонические картины «Дагестан» (1955) Мурада Кажлаева, «Праздничная увертюра» для оркестра дагестанских инструментов (1957) Сейфуллы Керимова, Второй фортепианный концерт (1959) Готфрида Гасанова.

К концу 1950-х годов основоположник дагестанской профессиональной музыки Готфрид Гасанов добивается открытия в музыкальном училище теоретического отделения, занимается с известными в будущем дагестанскими композиторами (К. Алескеровым, О. Аюбовым, М. Касумовым, Ш. Чалаевым, К. Шамасовым), приобщая их к фольклору, национальным истокам музыки. Подготовка композиторских кадров республики становится для Г. Гасанова предметом особого внимания.

Дагестанская национальная композиторская школа ускоренными темпами прошла все этапы своего становления – от небольших миниатюр и обработок народных мелодий, написанных композиторами-самоучками, до появления зрелых сочинений национального искусства, прославивших плеяду профессионалов во главе с Готфридом Гасановым. Успех национальной школы – это прежде всего результат кропотливой работы нескольких поколений дагестанских музыкальных деятелей. Существенным фактором для формирования профессионализма европейской традиции в Дагестане явилось наличие «устного профессионализма» в этнокультурной практике народа. Значимую роль в формировании основ композиторского мастерства сыграли приглашенные музыканты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эпос состоит из 20 сказов и повествует о подвигах главного героя Шарвили в борьбе с чужеземными захватчиками.

[2] В настоящее время полный комплект журнала хранится в библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баширов Х. М.* Музыкальное народное творчество Дагестана – важная составляющая в сохранении традиционной культуры народов России // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: материалы Междунар. науч. форума. Геленджик: Родные традиции. 2017. С. 338–344.

2. *Шабаева А. К.* Музыкальное образование в Дагестане в конце XIX – начале XX века: историография вопроса // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. 2013. № 50. С. 128–131.

3. *Абдулаева М. Ш.* Музыкальное искусство Дагестана в пространстве диалога культур // Вестник МГУКИ. 2009. № 5. С. 159–164.
4. *Якубов М. А.* Готфрид Алиевич Гасанов – основоположник дагестанской профессиональной музыкальной культуры. М.: Гриф и КО, 2010. 256 с.
5. *Абдулаева М. Ш.* Академическая музыка в Дагестане: культурный диалог в «пространстве» масскульта (на примере творчества Готфрида Гасанова) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 120. С. 321–327.

REFERENCES

1. *Bashirov Kh.* Muzykal'noe narodnoe tvorchestvo Dagestana – vazhnaya sostavlyayushchaya v sokhranenii traditsionnoy kul'tury narodov Rossii [Musical folk art of Dagestan is an important component in the preservation of the traditional culture of the Russia peoples]. In: Kul'turnoe nasledie Severnogo Kavkaza kak resurs mezhnatsional'nogo soglasiya: materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma [Cultural heritage of the North Caucasus as a resource of interethnic harmony: materials of the International research forum]. Gelendzhik: Rodnye traditsii, 2017. Pp. 338–344.
2. *Shabaeva A.* Muzykal'noe obrazovanie v Dagestane v kontse XIX – nachale XX veka: istoriografiya voprosa [Musical education of Dagestan in the late 19th – early 20th centuries: the historiography of the problem]. In: Vestnik Instituta yazyka, literatury i iskusstva imeni G. Tsadasy [Bulletin of G. Tsadasa Institute of Language, Literature and Art]. 2013. No. 50. Pp. 128–131.
3. *Abdulaeva M.* Muzykal'noe iskusstvo Dagestana v prostranstve dialoga ku''tur [Musical art of Dagestan in the space of culture dialogue]. In: Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2009. No. 5. Pp. 159–164.
4. *Yakubov M.* Gotfrid Alievich Gasanov – osnovopolozhnik dagestanskoy professional'noy muzykal'noy kul'tury [Gottfried Gasanov – the founder of the Dagestan professional musical culture]. Moscow: Grif i Ko, 2010. 256 p.
5. *Abdulaeva M.* Akademicheskaya muzyka v Dagestane: kul'turnyj dialog v «prostranstve» masskul'ta (na primere tvorchestva Gotfrida Gasanova) [Academic music in Dagestan: cultural dialogue in the "space" of mass culture (on the example of Gottfried Gasanov's work)]. In: Izvestiya RGPU im. A. Gertsena [Proceedings of A. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2010. No. 120. Pp. 321–327.

Абдулаев Магомед Айнуллахович
Методист Центра дополнительного профессионального образования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
derbent.magomed1997@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4490-1444

Magomed A. Abdulaev
Methodist of the Center for Additional Professional Education
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
derbent.magomed1997@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4490-1444

УДК 784.3 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_116

Н. В. ДУДА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«THE QUEEN`S EPICEDIUM» ДЖОНА БЛОУ И ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА (К ВОПРОСУ О ТОПИКЕ ТРАУРНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭЛЕГИИ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ)

Статья посвящена анализу траурных элегий Джона Блоу и Генри Перселла в аспекте топики траурной элегии в эпоху Реставрации (1660–1700 гг.). Автор публикации полагает, что содержательный аспект элегий такого рода не только диктовался музыкально-поэтической традицией, но и был обусловлен непростой политической ситуацией в Англии указанного периода. Окружению царствующего короля Вильгельма III требовался убедительный нарратив о закономерности положительных изменениий в политике и жизни государства в результате прихода к власти династии Оранских и о бесспорной роли Провидения. В произведениях, избранных предметом настоящего исследования, не просматриваются аллюзии на исторические события, что могло послужить политическим намеком, однако роялистская позиция придворных музыкантов выражена достаточно ясно. Одновременно композиторы проявляют себя как приверженцы академической музыкальной традиции в сочинении траурных королевских панегириков, на что указывают уравновешенность и симметрия музыкальной формы, использование жанровой основы менуэта как намека на аристократическую персону, введение элементов музыкального языка, закрепивших за собой семантику печали и скорби, и т. д. Автор статьи приходит к выводу о том, что, придерживаясь рамок и законов жанра, Блоу и Перселлу удалось создать совершенно непохожие друг на друга сочинения. И если Блоу выглядел в данном соревновательном дуэте более консервативно, то Перселл смог создать невероятно лирическое, глубоко эмоциональное произведение с ощутимым влиянием драматической итальянской оперной стилистики. Существенной характеристикой элегий на смерть королевы Марии автор публикации считает наличие признаков нарождающейся сентиментальности и фомирование внутри исследуемого жанра лексического и музыкального «словаря» новой сентиментальной чувственности.

Ключевые слова: траурная элегия, Реставрация, Генри Перселл, Джон Блоу, английский сентиментализм.

Для цитирования: Дуда Н. В. «The Queen's epicedium» Джона Блоу и Генри Перселла (к вопросу о топике траурной музыкальной элегии эпохи Реставрации) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 116-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_116

N. DUDA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

"THE QUEEN`S EPICEDIUM" BY JOHN BLOW AND HENRY PURCELL (ON THE TOPIC OF THE FUNERAL MUSICAL ELEGY OF THE RESTORATION ERA)

The article is devoted to the analysis of the funeral elegies of John Blow and Henry Purcell in the aspect of the topic of the funeral elegy in the Restoration era (1660–1700). The author believes that the content aspect of elegies of this kind was dictated not only by the musical and poetic tradition, but by the difficult political situation in England. In this tense political situation, Wilhelm's entourage needed a convincing narrative about the patterns of positive changes in the politics and life of the state as a result of the coming to power of the Orange dynasty and about the undeniable role of Providence. In the works chosen as the subject of the study, there are no allusions to historical events that could serve as a political hint, however, the royalist position of the court musicians is expressed quite clearly. At the same time, composers show themselves as adherents of the academic musical tradition in composing mourning royal panegyrics. This is indicated by the balance and symmetry of the musical form, the use of the genre basis of the minuet as an allusion to an aristocratic person, the introduction of elements of the musical language that fixed the semantics of

sadness and mourning, etc. The author comes to the conclusion that, adhering to the framework and laws of the genre, Blow and Purcell managed to create compositions that are completely different from each other. And if Blow looks more conservative in this competitive duet, Purcell managed to create an incredibly lyrical, deeply emotional work with a tangible influence of the dramatic Italian operatic style. The author also points to signs of emerging sentimentality, expressed in certain forms of verbal and musical language, namely in the formation of a lexical and musical "dictionary".

Keywords: funeral elegy, Restoration, Henry Purcell, John Blow, English sentimentalism.

For citation: Duda N. "The Queen's epicedium" by John Blow and Henry Purcell (on the topic of the funeral musical elegy of the restoration era) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 116-121.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_116

В 1694 году издательство Плейфорда выпустило в Лондоне сборник траурных песен «Три элегии на смерть Королевы Марии»[1], две из которых были написаны на тексты некоего м-ра Герберта[2]. Особенность их заключалась в том, что один и тот же текст был предложен автором в двух вариантах: английском, на который написал свою элегию Блоу, и латинском, использованным Перселлом. Несмотря на трагичность всех обстоятельств создания музыки, в сочинении произведений на один текст усматривается элемент соревновательности. Еще одним аспектом, представляющим научный интерес, является сама топика траурной элегии в сочинениях не просто двух современников, а коллег и придворных музыкантов, еще не так давно находившихся в отношениях «учитель – ученик».

Оригинальный поэтический текст Герберта включал в себя шесть четверостиший, из которых композиторы использовали первые четыре, закончив каждую из песен на высокой ноте («Ее звезда недвижимо сияет в небесах»). Стихотворение представляло собой траурный панегирик королеве и, традиционно для поэзии XVII века, изобиловала аллюзиями на античную поэзию.

В начале стихотворения лирический герой обращается к своей возлюбленной Лесбии, которая просит его сыграть на лире. Прямая отсылка к любовным стихам Катулла, топика пасторали сразу погружает читателя в мир, дистанцированный от реальной действительности: это мир райской страны Аркадии, населенной веселыми и добродетельными пастухами и пастушками, страны, которой некогда правила Королева. Но нет больше прекрасной повелительницы, кормившей из рук своих нежных агнцев и возносившей за них чистые молитвы. Умолкли лиры и свирели, безутешно рыдают пастухи и пастушки, из глаз которых навсегда ушла радость. Скорбь невыразимой утраты окутала Аркадию, и только яркая звезда ушедшей Королевы ярко сияет во тьме.

Несмотря на внешнюю простоту и непредвзятость поэтических образов, присутствующих в стихотворении Герберта, сравнение Аркадии с Англией, а усопшей королевы с правительницей счастливой цветущей страны имело несомненный политический подтекст. Образ добродетельной Марии, «кормящей с руки» своих подданных, кроткой и благочестивой, молящей о благоденствии своего народа, органично укладывался в представление о ней как о женщине близкой и очень понятной новой коммерческой нации, основу которой составил средний класс. «Она шила, читала брошюры о благоустройстве, раздавала милостыню бедным, заботилась о муже в его отсутствие и вообще усердно трудилась. Проведя десятилетие в качестве простой принцессы в буржуазной Голландии, она, несомненно, обладала традиционными достоинствами, такими как бережливость, деловитость, пунктуальность, рассудительность, благоразумие, умеренность, вежливость, смирение, благочестие и милосердие» [1, с. 106], то есть всеми положительными качествами нового буржуа, оставаясь Милостью Божией Королевой.

С уходом Марии двусмысленность соглашений, принятых после Славной революции 1688 года, снова вынесла на повестку дня вопрос о легитимности власти ее мужа, царствующего короля Вильгельма III, а тема незаконности изгнания отца Марии короля-католика Якова II как никогда муссировалась сторонниками священной наследственной монархии. В этой напряженной политической ситуации окружению Вильгельма требовался убедительный нарратив о закономерности положительных изменений в политике и жизни государства в результате прихода к власти династии Оранских и о бесспорной роли Провидения. Отсюда и появление в поэзии топоса райской страны Аркадии, в которую превратилась Англия после воцарения Марии и Вильгельма, и образа библейской звезды, неподвижно сияющей в небесах, и нередко встречающегося в траурной музыке того времени топоса библейского Потопа, сравнимого с потоком слез, которые вызвала смерть королевы, и многое другое.

Надо признать, что плоды стараний последователей Марии создать привлекательный облик достойной государыни созревали на благодатной почве. Королева действительно обладала рядом качеств, расположивших к ней за

недолгие шесть лет правления и двор, и подданных. Список добродетелей Марии гарантировал протестантскую идентичность Англии, а сама государыня была примером и благочестивым образцом реформации придворной морали и нравов. В статье «Вильгельм без Марии» в качестве красноречивого доказательства народной признательности д-р Алекс Гарганиго приводит фразу одного джентельмена из Глостера: «Трон <…> никогда не был и никогда не будет наполнен такой добродетелью <…> Казалось, она была рождена не только для того, чтобы править, но и для того, чтобы исправить испорченный век; некоторые роптали на ее жизнь, но все страдают от ее смерти» [1, с. 105]. Вильгельм был безутешен, а двор на два года погрузился в траур. Что касается литераторов и музыкантов, то никогда еще смерть монарха не вызывала в стране такой многоголосый поэтический отклик. Поэты и композиторы оплакали Марию в нескольких десятках стихотворений, эклог, од, эписедиумов и т. д.[3]

Интересен тот факт, что по случаю смерти Марии было опубликовано три лицензированных пособия, где скорбящим рекомендовалось проявлять горе умеренно и, в конечном счете, дистанцироваться от трагедии, обратившись внутрь себя и к небу и научившись жить в ожидании того, что грядет, отвергая все тленное и преходящее в этом мире.

По долгу службы придворные композиторы Генри Перселл и Джон Блоу тоже создали две траурные элегии, развернув в них широкую гамму аффектов скорби, грусти и светлой печали, но, дабы не перейти границы чрезмерной чувствительности и не переступить порог «здорового горя», поместили все в строгие рамки симметричных уравновешенных форм.

Элегия Блоу написана на граунд. Вектор движения мелодии можно определить как нисходящий по звукам минорной натуральной гаммы. Тем не менее, внутри темы граунда определенно просматриваются два закольцованных мотива – от g до g и от d до c. Данная фигура бесконечного круга, появляющаяся уже на уровне темы, проецируется Блоу на всю форму. Круговое тридцатитрехкратное возвращение граунда в сочетании с закольцованными фразами темы и тремя приблизительно одинаковыми разделами сочинения образуют стройную классическую геометрию композиции, в которой в определенном смысле можно усмотреть элементы сакральной цифровой символики. При всей своей внешней текучести сруктура предстает поистине «железобетонной», одновременно предоставляя мелодии очевидный простор для развития.

С другой стороны, композиция элегии Блоу четко отражает и структуру самого стихотворения Герберта: начало каждой из строф формально предваряется в музыке своеобразным коротким ритурнелем из однократного проведения граунда. По факту же, ритурнель может не открывать следующий раздел, а замыкать предыдущий (см. второй ритурнель тт. 38–41), сохраняя в первую очередь логику музыкальной композиции. Чтобы не разрушить симметрию и пропорции трехчастной формы, Блоу сжимает вторую и третью строфы в единую среднюю часть, деля ее при этом на два раздела и проводя тему граунда в уменьшении, ровными восьмыми.

Композитор демонстрирует отточенную виртуозную технику построения совершенной формы, развивая музыкальную мысль в рамках трех основных тональностей – до минор, соль минор и фа минор, часто с явным преобладанием колорита натурального минора. Витиеватая ариозного типа мелодия редко превышает диапазон октавы *g1-g2*, достигая своей высшей точки *b2* лишь в кульминационной третьей строфе. Именно здесь, в разделе с декламационной мелодикой композитор впервые вводит длинные мелизмы на словах *Lesbia* и *Sigh*, используя традиционный прием word-painting[4] для выделения наиболее важных моментов текста. Чрезвычайно аффектированно подается слово *Sigh (вздох)* – восходящее движение по звукам хроматической гаммы с обрывом на интонации *suspiratio* (тт. 81–82).

Перекладывая на музыку третью строфу, Блоу полностью отказывается от граунда и начинает раздел (тт. 68–70) с органного пункта в басу. Время будто останавливается, паузы прерывают фанфарные ходы мелодии по звукам минорного квартсекстаккорда: *The Queen! The Queen of Arcadia is gone!* (Королева Аркадии умерла!), – что вносит в элегию элемент торжественной церемониальной театрализации. Еще более откровенной отсылкой к трагическим театральным королевским образам можно считать доминирование тональности соль минор, а главное, появление граунда из предсмертной арии Дидоны, который сопровождает «рыдающую» мелизму на слове *Lesbia* (тт. 71–72). Траурные краски сгущаются на трижды повторенном слове *the Loss (утрата)*, где драматизм восходящего хроматического хода в мелодии усилен противоположным движением баса (тт. 77–79).

Анализ способов реализации текста в музыке показывает, что Блоу использовал строки Герберта исключительно как канву для развития музыкальных мыслей. Композитор начинает с того, что написанное ямбом стихотворение реализует в трехдольном метре. Полное разрушение оригинальной метрики стихотворения дополняется введением многочисленных повторов отдельных слов, фраз и строк. В некоторых случаях Блоу

удаляет или добавляет собственные слова. Тем не менее, все это направлено на создание впечатляющего музыкального образа, пропитанного аффектом высокой скорби.

Понятно, что в такой реорганизации поэтического текста нет случайностей. Например, первый период элегии основан на многократном (14 раз) повторении слова *No* в обращении *No, Lesbia*; во второй 8-такт Блоу вводит слово *No* еще 4 раза, хотя в тексте Герберта таковое вообще отсутствует; то же происходит и в третьем 8-такте; замыкает первый раздел фраза *No, Lesbia* из начального периода с повторением *No* 4 раза. Созвучное междометию *O!* слово *No* наполняет вокальную партию интонациями безутешных стонов. Данный эффект ассонанса дополняется повторением слова *all* и удлинением слова *Song*, ради которого Блоу даже нарушает структуру правильного 8-такта: слово *Song* длится будто на фермате два такта на высокой соль второй октавы и звучит как протяжный стон.

Трехдольность, которой Блоу отдает предпочтение в крайних разделах сочинения, погружает слушателя в ритмы медленного минорного менуэта, что придает мелодии характер придворной галантности. Последняя идет не только от эстетики Кавалеров первой половины столетия, но и демонстрирует традиционное отношение к женщине эпохи Реставрации, где для представительниц различных социальных групп в поэзии и музыке предусматривался свой набор выразительных средств. На это обратил внимание еще американский философ и историк Джон Уильям Дрейпер в своей книге «Траурная элегия и подъем английского романтизма» («The funeral elegy and the rise of English romanticism»). «Общество Реставрации, – писал Дрейпер, – едва ли воспринимало женщин всерьез: в высших классах они существовали только для того, чтобы заниматься любовью, а в низших – только для приготовления пирожков и солений. Усопшую красавицу царствующего дома, скорее всего, оплакивали бы в довольно торжественном неоклассическом стиле, как и подобало королевской семье. Мадам Мэри Карлтон провожали бы с долей легкого остроумия; "Старую мадам Гуинн" – с панегириком достоинствам бренди; а "мою прелестную двоюродную сестру миссис Джейн Гэбри" – в легком стиле Прайора[5]» [3, с. 133–134].

Вполне ожидаем тот самый торжественный неоклассический стиль и в элегии Перселла. Но если попытаться найти очевидное общее в двух вокальных сочинениях, то это очевидное ограничится лишь формальным наличием все тех же трех разделов. Музыкальные идеи Перселла, однако, оказываются диаметрально противоположными идеям Блоу. Если последний окружает драматическую кульминацию среднего раздела интонациями галантного минорного менуэта крайних частей, то Перселл, напротив, использует танцевальность исключительно в среднем разделе, воодушевленно раскрывая в нем пасторальные мотивы второй строфы. Перселл «играет» с формой по-своему. Формальная трехчастность «речитатив – ария – речитатив» так же, как и у Блоу, подчинена в определенном смысле логике строфики стихотворения и может рассматриваться как ария со вступительным речитативом (строфы 1–2) и декламационный раздел (строфы 3–4). Удивительно, что оба композитора исключительно изящно обращаются со сквозной структурой, которую можно рассматривать с разных точек зрения, но результат каждый раз будет очевиден – абсолютное классическое равновесие.

Еще одним показательным параметром анализа становится вокальная партия. Если мелодику Блоу можно уподобить спокойной прекрасной вязи, то перселловская интонация идет безусловно от яркой аффектированной оперной стилистики. Композитор насыщает вокальную партию виртуозными мелизмами, назначение которых – сделать партитуру более яркой и эмфатической. Особый интерес, в связи с этим, представляет использование вышеупомянутого приема word-painting, столь почитаемого среди композиторов эпохи Реставрации. Таким приемом Перселл пользуется для изображения «расстроенной лютни» (*lyra mea, mens est immodulata*) и мира, «полного печали» (*dolorum pleno*). Плач каждого из жителей Аркадии, чьи головы склонились как тростник, передается двумя развернутыми модулирующими мелизмами (*admodum fletur*), а при упоминании имени Галатеи в мелодии среднего раздела появляются так называемые фигуры «небесной радости», с помощью которых Перселл обычно выражает эмоции ликования[6]. Примеры данных фигур можно найти в перселловских песнях, прославляющих королевскую особу, например в Оде королеве *"High on a throne" («Высоко на престоле»)*. И хотя в стихотворении Герберта прекрасная нереида плачет, использование фигуры ликования на словах *Nec Galatea canit* (тт. 58–63) вполне отвечало условностям королевского траурного панегирика. Извилистые рулады вводятся композитором на словах «безутешные рыдания» (*singultu turbid*), а свое горе по поводу навсегда исчезнувшего из глаз подданных счастья и восхищения лирический герой выражает в льющихся соль минорных пассажах (*mirum*). «Переложение на музыку Перселлом последней фразы *"Stella sua fixa coelum ultra lucet"* («Ее звезда недвижно сияет в небесах»), – по словам Роберта Кинга, – совершенно волшебно» [4, с. 44].

Обращает внимание и то, что Перселл отчасти пользуется привычным для себя арсеналом

средств выражения глубокой печали и горя. Показательно в данном отношении начало элегии затактовым ходом на минорный квартсекстаккорд и обилие прихотливых нисходящих, часто насыщенных хроматизмами рулад. Подобное начало мы наблюдаем в песне 1693 года *"Not all my torments" («Все муки мои не пробудят в тебе жалость»)*: тот же ход по звукам восходящего до минорного квартсекстаккорда, прерывающегося паузами, похожая витиеватая нисходящая мелизма на словах *torments (муки)* и *pity (жалость)*. Песня буквально дышит итальянским влиянием. Похожее затактовое начало по звукам ре-минорного квартсекстаккорда уже можно встретить и в ранней траурной элегии Перселла «На смерть достопочтенного друга г-на Мэтью Локка» (1678). Все указанные примеры демонстрируют поиск той самой трагической интонации, к которой Перселл придет в 1695 году, в последний год своей уже яркой и нелегкой жизни, в арии "They tell us that your mighty powers" («Пусть хвалят все могущество твое»). От предыдущих опытов останется только восходящий ход по звукам ля-минорного квартсекстаккорда, но уже ровными четвертями, без пауз или пунктира, с сильной доли, без лишней экспрессии, медленным шагом, без плача и стона… Из этой скорбной простоты родится музыкальный образ, по силе воздействия сравнимый лишь с Мессой си минор И. С. Баха.

Однако будем иметь в виду, что образ великой скорби в *"They tell us…"* появится в условиях оперной музыки, а придворная элегия, как говорилось выше, не должна была переходить границы «здорового горя», но при этом могла отличаться ощутимой чувствительностью. Эмоциональный отклик, который вызывала элегия, позволяет современным исследователям говорить о наличии в ней определенной доли сентиментальности, которая пышно расцветет в XVIII веке. «В элегиях Марии, – пишет Гарганиго, – бросаются в глаза некоторые черты того, что мы стали признавать сентиментальной формой в литературе восемнадцатого века: незавершенные предложения, обрывающиеся на тире и усеянные стонущими охами и ахами; частые паузы в середине стиха с целью выяснить, куда занесло писателя его последнее поэтическое увлечение, или же остановить с трудом сдерживаемый разлив эмоций Музы» [1, с. 117].

Уход Марии был источником печали, для выражения которой использовался особый сентиментальный язык. Показательным тому примером служит элегия Герберта, где «мир наполняется слезами», все «наполнено горем», пастухи и пастушки «проливают реки слез», Галатея и Титирус «погрузились в траур», уход Королевы – это «утрата, которую не выразить ни вздохами, ни стонами», все «безутешно рыдают», утрачен счастливый блеск их глаз. И над всем этим бескрайним морем слез сияет звезда.

Анализ траурных элегий двух ведущих композиторов Реставрации показывает, что сентиментальный элемент несомненно усиливался и в музыке многократным повторением слова *No* и восклицания *O!*, обилием пауз (читай вздохов), введением прихотливых мелизмов или особых мелодических фигур, выделяющих и эмоционально окрашивающих слова, связанные с неутолимой печалью и чувством обреченности: *напрасно, расстроенный, плакать, безутешно рыдать, скорбеть, никогда…*

На создание музыкального образа работало все – от интонации, мелодики и гармонии до тонального плана и композиции в целом. Сложился обширный арсенал средств, непременно используемый в жанре траурной элегии. Тональности до минор и соль минор стойко упрочили свой статус в процессе создания образов скорби и печали. Скачки на уменьшенные интервалы, часто сопровождающие восклицания, закрепили за собой значение эмоциональных жестов, отражающих реакцию на безвременную утрату и осознание невозвратности событий. Условность языка, требующего выражения аристократической галантности, отразилась в использовании придворных танцевальных жанров, в первую очередь менуэта. Законы композиции здесь отвергали фантазийность и импровизационность, требуя симметричной уравновешенной структуры. Отсюда происходят поистине палладианские музыкальные формы элегий Блоу и Перселла.

В заключение скажем, что было бы в корне неверным ограничить топику траурной элегии Реставрации присутствием темы лишь траурной пасторали, выраженной через особый сентиментальный язык. Смерть Марии породила дискурс чувствительности, который охватил сферы политики и публичной печати, породив траурные элегии разного толка. Судя по всему, Перселл и Блоу держали определенный нейтралитет в политических кругах конца 1690-х и оставались телом и душой придворными композиторами. Именно это демонстрирует их традиционный, вполне академический подход к жанру, а также использование стихотворения, написанного по всем законам траурного королевского панегирика. Однако, придерживаясь рамок и законов жанра, обоим композиторам удалось создать совершенно непохожие друг на друга сочинения. И если Блоу выглядит в данном соревновательном дуэте более консервативно, то Перселлу удалось создать невероятно лирическое, глубоко эмоциональное произведение с ощутимым влиянием драматической итальянской оперной стилистики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Three elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary the words of the two first by Mr. Herbert, the latter out of the Oxford verse; and sett to musick by Dr. Blow and Mr. Henry Purcell. Blow, John, d. 1708., Herbert, George, 1593–1633. Queen`s epicedium, Purcell, Henry, 1659–1695. Latine redditum. London: Printed by J. Hepinstall for Henry Playford, 1695.
[2] На сегодняшний день об авторе ничего не известно.
[3] Полный список поэтических и музыкальных произведений, созданных в период траура по королеве Марии II, приведен в книге д-ра Миранды Зук «Протестантизм, политика и женщины в Британии 1660–1714» [2, с. 203–205].
[4] Word-painting, или словесная живопись, представляет собой музыкальную технику, с помощью которой отражается буквальное значение отдельных слов текста песни, чем акцентируется их важность для музыкально-поэтического полотна. Техника широко использовалась композиторами эпохи Реставрации.
[5] Мэтью Прайор (1664–1721) – популярный английский поэт, чьи стихи отличались легкостью и изяществом (прим. автора. – Н. Д.).
[6] Подробнее об этих фигурах см. в кн.: *Дуда Н. В.* Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии [5, с. 118, 125].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Garganigo A.* William without Mary: Mourning Sensibility in the Public Sphere // The Seventeenth Century. 2008. Vol. 23. Issue 1. Pp. 105–141.
2. *Zook M.* Protestantism, Politics, and Women in Britain: 1660–1714. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.
3. *Draper J. W.* The funeral elegy and the rise of English romanticism. New York: Octagon Books, 1967. XV+358 p.
4. *King R.* Liner Notes. In: The Complete Secular Solo Songs of Henry Purcell: CD S44162/2. London: Hyperion Records Ltd., 2003. 63 p.
5. *Дуда Н. В.* Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии: исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 190 с.

REFERENCES

1. *Garganigo A.* William without Mary: Mourning Sensibility in the Public Sphere. In: The Seventeenth Century. 2008. Vol. 23. Issue 1. Pp. 105–141.
2. *Zook M.* Protestantism, Politics, and Women in Britain: 1660–1714. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239 p.
3. *Draper J. W.* The funeral elegy and the rise of English romanticism. New York: Octagon Books, 1967. XV+358 p.
4. *King R.* Liner Notes. In: The Complete Secular Solo Songs of Henry Purcell: CD S44162/2. London: Hyperion Records Ltd, 2003. 63 p.
5. *Duda N.* Svetskoe i dukhovnoe tvorchestvo Genri Persella v muzykal'noy kul'ture Anglii [Secular and sacred creative work by Henry Purcell in the musical culture of England]: research work. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. 190 p.

Дуда Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

УДК 78.083.44 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_122

МА ИНЦЗЮНЬ
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

«ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА (К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА)

Статья посвящена жанру песни без слов, который сложился в творчестве Ф. Мендельсона и впоследствии стал неотъемлемой частью фортепианного концертного и педагогического репертуара. Мендельсоновские «Песни без слов» явились красочными и выразительными зарисовками жанровых сцен и картин природы, перекликающихся с глубоко личными душевными состояниями, чувствами и эмоциями. Значительной степенью субъективности, глубоким проникновением в сокровенный мир человека, определенным тяготением к уходу в себя предопределяются значимые качества жанра – камерность, элегичность, созерцательность. Отсюда проистекает ярко выраженный контраст между блестящим концертным репертуаром романтической эпохи, подразумевавшим эффектность и масштабность исполнения, и «Песнями без слов», простыми, безыскусными, внешне простыми в техническом отношении, настраивающими интерпретатора и слушателя на общение с музыкой в интимном дружеском кругу или полном одиночестве.

Анализ композиционных параметров, особенностей фактурного изложения и образного строя указанных пьес Мендельсона позволяет прийти к выводу, что они были преемственно связаны с популярными жанрами фортепианной музыки первой трети XIX столетия: листком из альбома, багателью и «характеристическим» этюдом, а также с романтической «версией» ноктюрна. При этом в творчестве Мендельсона песня без слов не только обрела жанровую «автономию», но и достигла высот подлинной художественности.

Автором статьи рассматривается процесс формирования песни без слов в обширном жанровом пространстве фортепианной миниатюры и затрагивается причина особой востребованности жанра в эпоху романтизма. Затрагивается вопрос о вероятном программном содержании «Песен без слов» в контексте отношения композитора к программности вообще. Подчеркивается важность более широкого включения указанных фортепианных пьес Мендельсона в современный концертный и педагогический репертуар.

Ключевые слова: музыкальная культура эпохи романтизма, фортепианная миниатюра, Ф. Мендельсон, «Песни без слов», бидермейер, концертный и педагогический репертуар.

Для цитирования: Ма Инцзюнь. «Песни без слов» Феликса Мендельсона (к истории формирования жанра) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 122-126.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_122

MA YINGJUN
A. Herzen Russian State Pedagogical University

"SONGS WITHOUT WORDS" BY FELIX MENDELSSOHN (TOWARDS THE HISTORY OF THE GENRE FORMATION)

The article is devoted to the genre of song without words, which developed in the work by F. Mendelssohn and subsequently became the property of world piano music and musical pedagogy. The appearance of Mendelssohn's "Songs without words" was quite innovative, primarily due to the fact that these works became deep and expressive sketches of momentary states of nature, echoing personal mental states, feelings and emotions. A significant degree of subjectivity, deep penetration into the spiritual world of a person, withdrawal into oneself determined such qualities of the genre as intimacy, meditativeness, contemplation. Accordingly, one can observe a great contrast between the brilliant concert repertoire, which always involved an enchanting and spectacular performance, and "songs without words", simple, unsophisticated, without brilliance, but at the same time tuning the listener to communicate with music alone.

Analysis of form, texture and figurative structure of Mendelssohn's musical sketches allows to conclude that they became the development of a number of genres that existed in the first third of the 19th century: leaf from an album, bagatelle and "characteristic" etude. In addition, some intersections with the nocturne are found. It is noted that in Mendelssohn's legacy this genre has risen to a high professional and artistic level.

The article provides the study on the formation of the piano miniature genre of song without words and discusses the reason for high demand for the genre in the age of romanticism. The article analyses the programmatic content of the "Songs without words" in the context of the composer's attitude to this problem. The importance of a wider inclusion of Mendelssohn's piano opuses in the modern concert and pedagogical repertoire is emphasized.

Keywords: musical culture of the romanticism era, piano miniature, F. Mendelssohn, "Songs without words", Biedermeier, concert and pedagogical repertoire.

For citation: Ma Yingjun. "Songs without words" by Felix Mendelssohn (towards the history of the genre formation) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 122-126.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_122

Среди фортепианных сочинений Ф. Мендельсона приобрели наибольшую популярность сорок восемь «Песен без слов», создававшиеся композитором на протяжении многих лет. Глубоко поэтичный жанр песни без слов сформировался благодаря взаимопроникновению вокального и инструментального начал. В творчестве Мендельсона жанр этот достиг высокохудожественного уровня. Не будет преувеличением сказать, что «Песни без слов» занимают одно из центральных мест в мендельсоновском наследии. Кроме того, благодаря Мендельсону жанр песни без слов утвердился в европейской фортепианной музыке и получил широкое распространение в музыкальной культуре эпохи романтизма.

Особенно значительной оказалась роль данного жанра в любительском музицировании, а также в педагогическом процессе. Включение этих сочинений в инструктивный репертуар способствовало успешному формированию нескольких поколений профессиональных музыкантов. К сожалению, в последние годы «Песни без слов» Мендельсона звучат на концертной сцене сравнительно редко, изучаются в музыкальных учебных заведениях не слишком активно и заинтересованно. К примеру, в исполнительской и педагогической культуре Китая эти замечательные пьесы Мендельсона до сих пор мало востребованы, что является немалым упущением.

Для Мендельсона «Песни без слов» – не только музыкальные зарисовки жанровых сцен или душевных состояний, но и своеобразные страницы из лирического дневника. Пьесы эти не предполагают «блестящего» концертного исполнения, они по преимуществу ориентируются на общение с музыкой в одиночестве или тесном дружеском кругу, что весьма близко романтическому мироощущению. В этом плане их можно сравнить с «Альбомом для юношества» Р. Шумана, «Лирическими пьесами» Э. Грига, фортепианными миниатюрами П. Чайковского и т. д.

При жизни Мендельсона были изданы шесть тетрадей «Песен без слов» – по шесть пьес в каждой. (Еще две тетради были опубликованы посмертно, в них фигурировали аналогичные пьесы 1830–1840-х годов из мендельсоновского архива.) Соответствующее название впервые появилось в письме Фанни Мендельсон (в замужестве – Хензель), старшей сестры композитора (1828 год): «Феликс преподнес мне… пьесу в альбом – "Песню без слов", он в последнее время сочинил таких несколько, очень красивых» [1, S. 212]. Возможно, импульсом к написанию «Песен без слов» послужили в какой-то мере фортепианные миниатюры самой Фанни, именуемые «песнями» («Lieder für Klavier»).

Впрочем, для самого Мендельсона наименование пьес, прославивших его имя, определилось не сразу. Так, на титульном листе лондонского издания первой тетради (op. 19) значились «Оригинальные напевы» («Original Melodies for Piano alone»). В дальнейшей переписке по поводу возможной публикации сборника в Германии речь шла поочередно о «романсах для фортепиано» («Romanzen für Pianoforte») и «фортепианных пьесах» («Clavierstücke»), несколько позже утвердилось название «Песни без слов».

При этом в аспектах формы, фактурного изложения и образного строя пьесы Мендельсона перекликались с уже существовавшими в то время жанрами: листком из альбома, багателью и «характеристическим» этюдом [2, S. 244–277]. В частности, некоторые из «Песен без слов» тяготели именно к жанру листка из альбома – например, посланная сестре Фанни 14 июня 1830 года миниатюра («Песня» A-dur) или знаменитая «Весенняя песня» op. 62 № 6, подаренная на день рождения Кларе Шуман [3, S. 10–11].

Можно отметить определенные переклички ряда песен без слов с ноктюрном – жанром, который обрел новое, лирическое воплощение в творчестве Джона Фильда[1]. Что же касается программных «характеристических» этюдов – музыкальных прообразов некоторых виртуозных «песен без слов», то следует упомянуть ор. 12 (1816) Людвига Бергера, учителя Мендельсона, и ор. 70 (1826) Игнаца Мошелеса. Нередко, рассматривая генезис мендельсоновских «Песен без слов», специалисты называют имена Яна Вацлава Томашека («Эклоги») и его ученика Яна Вацлава Воржишека («Рапсодии», «Экспромты»), весьма популярных в 1820-е годы. «Музыкальные моменты» Ф. Шуберта, опубликованные ко времени появления первых «Песен без слов», в ту пору еще были мало известны.

Наряду с этим, весьма правдоподобную историю происхождения жанра упоминает Фанни Хензель в письме, адресованном брату (1838): «Дорогой Феликс, порой из песни изымают текст так, что она используется как концертная пьеса» [4, S. 547]. Известно, что для многих музыкантов-романтиков было характерно стремление к синтезу музыки, поэзии, изобразительного искусства. Именно в указанном направлении развивалось творчество Р. Шумана, Ф. Листа и др. Позиция Мендельсона, оценивавшего подобные взаимодействия, была своеобразной и изменялась с течением времени.

Известно, что поначалу композитор не препятствовал различным программным истолкованиям своих пьес и к отдельным фрагментам «Песен без слов» сам подписывал поэтические тексты. По-видимому, идея такого рода подтекстовок витала тогда в воздухе. Например, Карл Кристерн, издатель «Гамбургского музыкального листка» («Hamburger Blätter für Musik»), в 1841 году обратился к композитору с предложением опубликовать шесть «Песен без слов» с присочиненными стихами. Вероятно, Мендельсон тогда не высказал возражений, и данная публикация состоялась. Однако впоследствии композитор все же пришел к иному выводу: «Люди обычно жалуются, что музыка столь многозначна, так трудно понять, какие смыслы она в себе несет, в то время как слова ясны для всех. Мне же кажется, что дело обстоит как раз наоборот» [5, с. 73].

С подобными оценками связано и сдержанное мендельсоновское отношение к программности, весьма характерной для романтической музыкальной культуры в целом. Три из «Песен без слов» (ор. 19 № 6, ор. 30 № 6 и ор 62 № 5) названы автором «Песнями венецианского гондольера» («Venezianisches Gondellieder»). Первая из них была сочинена во время большого путешествия Мендельсона по Италии, под непосредственным впечатлением от посещения Венеции (октябрь 1830 г.). Остальные две пьесы фактически развивают исходную романтическую идею, представляя собой индивидуализированные версии популярного жанра баркаролы.

Оригинальный заголовок присутствует также в третьей тетради – последняя, шестая пьеса в ней называется «Дуэт» (ор. 38 № 6). Мендельсону принадлежит и название «Народная песня» («Volkslied») из четвертой тетради (ор. 53 № 4). При этом, однако, сам композитор не рекомендовал к публикации остальные заглавия, первоначально присутствовавшие в автографах или упоминавшиеся в переписке. Так, например, пьеса ор. 53 № 4 называлась «Вечерняя песня» («Abendlied»). Другие программные именования («Охотничья песня», «Весенняя песня», «Похоронный марш», «Песня за прялкой» и др.) считаются не в полной мере «авторизованными». В любом случае, все перечисленные заголовки отличаются предельно обобщенным характером. Некоторые из них восходят к любительской «застольной музыке», бытовавшей в многочисленных немецких хоровых объединениях XIX столетия.

Что же касается видимого большинства «Песен без слов», то они лишены программных названий. Сочинения эти произрастают из немецкой песенности, в которой центральное место принадлежит мелодии. Соответствующие традиции претворились в бесценном наследии Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Вольфа и, разумеется, Мендельсона, перу которого принадлежит большое число замечательных Lieder для голоса, вокального ансамбля и хора. По словам австрийского пианиста А. Шнабеля, высоко ценившего немецкую песенность, «Lied – это высшая, наиболее тонкая, совершенная и индивидуальная форма музыки, ибо слова – лишь средство сделать музыку более значимой и, следовательно, человечески доступной» [6, с. 95]. Можно полагать, что подобная точка зрения была близка и Мендельсону.

«Песни без слов» быстро завоевали исключительную популярность среди исполнителей и слушателей, вошли в быт многочисленных любителей музыки. Современные специалисты не без основания видят в этом яркое проявление одной из важнейших тенденций, характерных для культурной жизни эпохи, которая именуется бидермейером [7, с. 89–90]. Именно в указанный период на большой высоте пребывал образ Дома, трактуемый в духовном смысле, что противостояло отчуждению людей, а пение и инструментальная музыка в их совокупности формировали атмосферу доверительного человеческого общения. С названной атмосферой, с присущим бидермейеру повышенным

вниманием к быту и повседневному мироощущению человека были неразрывно связаны глубинные истоки жанра песни без слов. Пьесы Мендельсона своей камерностью и внешней пианистической доступностью явно контрастировали с доминировавшим в концертной практике блестящим виртуозным репертуаром. В дальнейшем это повлекло за собой недооценку фортепианного наследия композитора. Как справедливо отмечает С. Грохотов, «в среде музыкантов нередко бытует снисходительно-пренебрежительный взгляд на Мендельсона. Солнечный, гармоничный мир его музыки кажется наивным, лирика – сентиментальной» [8, с. 189].

Во многих миниатюрах Мендельсона доминирует созерцательное, элегическое начало. В XIX столетии «элегией» было принято именовать грустное, жалобное, порой – унылое стихотворение [9]. Это определение можно отнести и к ряду «Песен без слов». По мнению М. Смирновой, «Мендельсон – романтик уходящего архаического стиля – взвешивал каждое произнесенное им слово. В своих просветленных, исполненных глубокой тишины напевах приблизился он к постижению непроницаемой тайны звука» [10, с. 134]. Вместе с тем, мендельсоновские «Песни без слов» нередко предстают романтически порывистыми и драматичными.

Для фортепианных миниатюр композитора характерно сочетание классичности формы с романтическим содержанием. Как отмечают современные исследователи, Мендельсон одним из первых сумел отразить внутреннюю диалектику романтизма. Форма большинства «Песен без слов» – преимущественно трехчастная с кодеттой. Однако в столь ограниченных композиционных рамках проявляются редкостное многообразие, удивительная творческая изобретательность, способствующая преодолению сложившихся стереотипов. Эта изобретательность прослеживается и в неординарном использовании комплекса исполнительских выразительных средств.

«Песни без слов» на протяжении долгих лет входили в репертуар крупнейших пианистов разных стран. Среди них – Т. Лешетицкий, А. Есипова, И. Гофман, К. Игумнов, Э. Гилельс, С. Рихтер, М. Гринберг, Д. Баренбойм и др. Отмечая некоторое снижение интереса к «Песням без слов» Мендельсона со стороны исполнителей, педагогов и учащихся в последние годы, следует особо подчеркнуть непреходящую художественную ценность этих сочинений. Знакомство со звукозаписями выдающихся музыкантов XX столетия убеждает нас в поистине впечатляющей широте диапазона оригинальных исполнительских интерпретаций фортепианных миниатюр Мендельсона.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Ноктюрном (ит. notturno), как известно, в музыке барокко и классицизма было принято называть инструментальные сюиты, исполнявшиеся на открытом воздухе, вокальные серенады для одного или нескольких голосов, а также «ночные» сцены в операх.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hensel S.* Die Familie Mendelssohn: 1729–1847. Leipzig: Insel Verlag, 1924. Bd. 1. 417 S.
2. *Huck O.* Albumblätter für Klavier – Manuskripte und Kompositionen im 19. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. 2018. Bd. 75. № 4. S. 244–277.
3. *Mendelssohn Bartholdy F.* Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1889. Bd. 1. VIII+268 S.
4. *Hensel F.* The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Coll., ed. and transl. by M. J. Citron. New York: Pendragon Press, 1987. 687 p.
5. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: в 2 т. Москва: Музыка, 1978. Т. II-А. 326 с.
6. *Шнабель А.* «Ты никогда не будешь пианистом!»: [Воспоминания и размышления]. М.: Классика-XXI, 2002. 332 с.
7. *Грохотов С. В.* Музыкальный бидермейер: Эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму: Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. Вып. 2. С. 89–106.
8. *Грохотов С. В.* Шуман и окрестности: Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006. 332 с.
9. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. URL: https://dal.slovaronline.com/ (дата обращения: 02.06.2021).
10. *Смирнова М. В.* На легком челноке искусства. СПб.: Композитор, 2019. 240 с.

REFERENCES

1. *Hensel S.* Die Familie Mendelssohn: 1729–1847. Leipzig: Insel Verlag, 1924. Bd. 1. 417 S.
2. *Huck O.* Albumblätter für Klavier – Manuskripte und Kompositionen im 19. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft. 2018. Bd. 75. No. 4. S. 244–277.
3. *Mendelssohn Bartholdy F.* Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1889. Bd. 1. VIII+268 S.
4. *Hensel F.* The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Coll., ed. and transl. by Marcia J. Citron. New York: Pendragon Press, 1987. 687 p.
5. *Shuman R.* O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]: in 2 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 2-A. 326 p.
6. *Shnabel A.* "Ty nikogda ne budesh' pianistom!" ["You'll never be a pianist!": recollections and reflections]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 332 p.
7. *Grokhotov S.* Muzykal'nyj bidermeyer: Epokha – stil' – geografiya [Musical Biedermeier: Epoch – style – geography]. In: Ot barokko k romantizmu: Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya [From Baroque to Romanticism: Musical eras and styles: Aesthetics, poetics, performing interpretation]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. Issue 2. Pp. 89–106.
8. *Grokhotov S.* Shuman i okrestnosti: Romanticheskie progulki po «Al'bomu dlya yunoshestva» [Schumann and surroundings: romantic walks through the "Album for Youth"]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 332 p.
9. *Dal' V.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. URL: https://dal.slovaronline.com/ (date of application: 02.06.2021).
10. *Smirnova M.* Na legkom chelnoke iskusstva [On the light shuttle of art]. St. Petersburg: Kompozitor, 2019. 240 p.

Ма Инцзюнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
endmore1117@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1052-7768

Ma Yingjun
postgraduate student at the Department of Musical Upbringing and Education
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, Saint Petersburg
endmore1117@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1052-7768

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782.1 DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

В. В. ВЛАСОВА
Адыгейский республиканский колледж искусств им. У. Х. Тхабисимова
Е. Э. ЛОБЗАКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОПЕРА В. КОБЕКИНА «ХОЛСТОМЕР»: К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОРСКОГО» ЛИБРЕТТО

Статья посвящена одному из ярких произведений современного отечественного музыкального театра – опере «Холстомер» Владимира Кобекина, чье творчество востребовано театральной практикой и слушателями и не раз становилось предметом научной рефлексии со стороны отечественных музыковедов. В статье осуществляется поэтапный анализ одноименной повести Л. Толстого, ставшей литературной основой либретто сочинения; выявляются жанровые, структурные, содержательные и образные трансформации в сравнении с первоисточником. Подробно раскрывая механизм интерпретации сюжета в ракурсе «композиторского либретто», автор акцентирует внимание на тех модификациях, которые способствовали органичному претворению толстовской повести, в малой степени отвечающей закономерностям «большой» оперы, в полноценное оперное либретто с диалогами, многоперсонажностью, психологической разработкой характеров, разнообразными сценическими ситуациями. В статье показаны способы трансформации (временные, пространственные метаморфозы, изменения в системе персонажей, перенос внутреннего действия во внешнее, сопряжение основного текста первоисточника с инотекстовыми включениями, переакцентировка драматургических планов и др.), радикально меняющие жанровый профиль и структуру произведения Толстого и, в то же время, сохраняющие верность его внутренней сущности, образности, этике. Продемонстрировано, что стройно организованная драматургия либретто позволяет говорить о нем как о качественной основе для дальнейших композиторской, исполнительской и режиссерской интерпретаций. В результате аналитических наблюдений авторы приходят к выводу о том, что, совершая целый ряд модификаций при адаптации первоисточника в либретто, Кобекин не обедняет сложную, многомерную идейно-философскую концепцию, заложенную писателем, а сохраняет «художественный портрет» первоисточника, гармонию и цельность литературного текста в его оперно-сценическом воплощении.

Ключевые слова: В. Кобекин, «Холстомер», Л. Толстой, современная опера, литературный первоисточник, оперное либретто.

Для цитирования: Власова В. В., Лобзакова Е. Э. Опера В. Кобекина «Холстомер»: к проблеме «композиторского» либретто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 127-136.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

V. VLASOVA
U. Tkhabisimov Adygea Republic College of Arts
E. LOBZAKOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE OPERA "KHOLSTOMER" BY V. KOBEKIN: TOWARDS THE PROBLEM OF "COMPOSER'S" LIBRETTO

This article deals with one of the brightest creations of contemporary Russian musical theatre – the opera "Kholstomer" by Vladimir Kobekin, whose works are in demand by theatre practitioners and audiences and have repeatedly been the subject of scholar reflection by Russian musicologists. The aim of the article is to carry out the stage-by-stage analysis of L. Tolstoy's story with the same title, which became a literary basis for the libretto, to reveal genre, structural, substantial and imaginative transformations in comparison with the original source. Explaining in detail the mechanism of story's interpretation in the context of "composer's" libretto, the author focuses on modifications which contributed to the organic transformation of Tolstoy's story, which to a small degree meets the laws of "big" opera, into a full opera libretto with dialogue, multi-character, psychological development of characters, various scenic situations. The article demonstrates ways of revision (temporal and spatial metamorphoses, changes in the system of characters, inner action's transfer to outer action, conjunction of the original text with alien texts, dramaturgical plans' re-accentuation, etc.), which radically change the genre profile and structure of Tolstoy's work, while at the same time being faithful to its inner essence, imagery and ethics. The article shows that the harmoniously organized dramaturgy of the libretto allows us to speak about it as a qualitative basis for further composing, performing and directing interpretations. As a result of analytical observations the author concludes that making a number of modifications of the adaptation of the original in the libretto, Kobekin does not impoverish the complex, multi-dimensional ideological and philosophical concept laid down by the writer, and retains the "artistic portrait" of the original, the harmony and integrity of the literary text in its operatic and scenic embodiment.

Keywords: V. Kobekin, "Kholstomer", L. Tolstoy, modern opera, literary original, opera libretto.

For citation: Vlasova V., Lobzakova E. The opera "Kholstomer" by V. Kobekin: Towards the problem of "composer's" libretto // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 127-136.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_127

Процесс развития оперного жанра в последней трети XX века неоднозначен. С одной стороны, он по-прежнему сохраняет свои родовые свойства, с другой, – становится пространством музыкально-драматургических экспериментов, почвой для взаимодействия разнообразных жанровых и стилевых тенденций, многообразно представленных в современной музыкальной культуре. Сложность сценической реализации этого синтетического жанра, требующей привлечения значительных творческих сил и финансовых затрат, нередко приводит к тому, что многие сочинения остаются практически неизвестными как широкой аудитории, так и профессиональному музыкальному сообществу. Тем не менее, среди современных авторов находятся те, которые посвящают львиную долю своей композиторской деятельности этому жанру, определяя его в качестве приоритета. К их числу относится уральский композитор Владимир Кобекин, оперное творчество которого уникально как по количеству созданных произведений, так и по их востребованности[1]. Яркая театральная природа его композиторского мышления имеет сильное художественно-эмоциональное воздействие, при этом Кобекин не пользуется экстраординарными приемами минувшего столетия, приводящими к созданию экспериментальных произведений для «посвященных», равно как и не «модулирует» в тональность массового искусства, сохраняя жанр в его возвышенно-классическом варианте, звучащем и обновленно, и ассоциативно традиционно. Художественный диалог с культурными формами прежних эпох ведется композитором не только на уровне жанровых, композиционных и музыкально-драматургических решений, но, прежде всего, на уровне сюжетики его опер, демонстрирующих «доминирование тематических мотивов, связанных с необходимостью осмыслить свое авторское "я" в отражающем зеркале времени и истории <…>» [1, с. 86]. Эта тенденция прослеживается и в игровых парафразах архетипических сюжетов мировой литературы – «Гамлете (датском)» и

«Маргарите» (по «Фаусту» И. В. Гете), и в актуализирующих сказочный жанр «Игре про Макса-Емельяна, Алену и Ивана», «Сказках Андерсена», «Счастливом принце» (по О. Уайльду), и в рецепции ветхозаветных сюжетов и образов («Моисей», «Молодой Давид»), и в многогранном преломлении отечественной литературной традиции («Монологи Якова Бронзы» и «Лебединая песня» по А. Чехову, «Н.Ф.Б.» по «Идиоту» Ф. Достоевского, триптих «Пророк» по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина, «Пугачев» по С. Есенину, «Белая гвардия» по М. Булгакову).

Опера «Холстомер» (2003)[2], ярко демонстрирующая особенности феномена «композиторского» либретто, была создана Кобекиным на сюжет одноименной повести Льва Толстого, которая не раз привлекала внимание режиссеров-постановщиков драматического театра[3]. Однако в оперном жанре история жизни пегого мерина, удивительно резонирующая с историей человеческой жизни, была воплощена впервые. Интерпретируемый в новых условиях толстовский сюжет в полной мере позволил композитору сконцентрироваться на главном ценностном ориентире его творчества – внутреннем мире человека, который вбирает все традиционные мотивы оперных раздумий – жизни и смерти, личности и общества, судьбы, любви, долга, сострадания. Кроме того, Кобекину был интересен и сам подход писателя к освещению темы: «Для Толстого были важны метафора и отстраненный взгляд, он описывал историю с отчуждением. В опере передать отстраненный взгляд, скажем, в “Войне и мире” практически невозможно, потому что этот взгляд – авторский. А здесь показан взгляд персонажа, и это интересно», – отмечал композитор в одном из интервью [2]. Постигая в образе лошади глубинные основы бытия человека, и великий русский писатель XIX века, и, на очередном витке культурно-исторической спирали, современный композитор предлагают осмыслить сложную систему отношений между индивидуумом и действительностью в резонировании прошлого и настоящего.

Создавая повесть-«монодраму» (ее драматургический центр – судьба одного персонажа, пегого мерина Холстомера, о трагической жизни которого повествуют и автор, и сам заглавный герой), Толстой опирался на многоуровневую систему параллелизмов и антитез. Главное место занимает антитеза «животного – человеческого», которая как бы переворачивается, обращаясь в антитезу «звероногого человека» и «человеконого зверя», первый из которых руководствуется исключительно эгоистическими принципами, второй, напротив, проживает сложную, наполненную болью и страданием, но благородную, жертвенную и «полезную» жизнь[4]. Монологическая структура первоисточника с широко развитой философско-психологической линией, в которой растворены элементы рассказа, действия, сюжета, на поверхностный взгляд не очень удобна для трансформации в оперное либретто. В нем практически отсутствуют диалоги, второстепенные персонажи развиты незначительно, нет ярко прописанной любовной линии (лишь условные намеки) и противостоящего главному герою антагониста. Такие закономерности толстовской повести, очевидно, противоречили «предслышанию» автором будущего композиционно-драматургического облика сочинения, специфика которого определяется пересечением традиционной модели русской оперы (многоактной и многоперсонажной, с развитой системой конфликтов, обилием массовых хоровых сцен и оркестровых эпизодов) с характерным для современного оперного театра жанром монооперы с его центрированием на личности одного персонажа и тяготением к отображению внешнего через внутреннее. Тем не менее, композитору, совершившему целый ряд модификаций, удалось адаптировать первоисточник для оперного спектакля, используя при этом как его внутренние ресурсы, так и «чужое слово» – инотекстовые включения, которые, будучи инкрустированными в стержневой толстовский текст, создают ощущение подлинности и почвенности событий сюжета. Кобекин, раздвинув рамки монологического описательного плана повести, создает полноценный музыкально-театральный роман[5] с развитой средой обитания разнохарактерных персонажей, отражающей антологию русской жизни XIX века с ее нравами и бытом, буднями и праздниками, атмосферой русского пейзажа и городской столичной повседневности.

Таким образом, в отличие от устремлений «литературной оперы» XX столетия[6], предполагающей максимально точное сохранение первоисточника, Кобекин создает новую структуру, заостряя и укрупняя или, напротив, редуцируя определенные драматургические линии и персонажей, перекомбинируя фрагменты повести, превращая монологические повествования от автора или от Холстомера в диалогические, ансамблевые, хоровые сцены, расширяя «литературное пространство» другими текстами. В результате повесть Толстого, состоящая из двенадцати глав и в образно-смысловом плане тяготеющая к трехчастности (главы I–IV – Холстомер «теперь» в изложении от автора, старый и истерзанный жизнью; главы V–VIII – рассказ самого Холстомера о своей молодости и судьбе; главы IX–XII – вновь Холстомер «теперь» в изложении от автора; встреча со старым хозяином и смерть),

преобразуется в двухактную сценическую композицию. Посвящая I действие в большей степени миру лошадей, II – миру людей, композитор придает концептуальной антитезе «животное – человеческое» формообразующий характер. Однако производимые Кобекиным структурные изменения – лишь видимая часть айсберга. Гораздо многомернее, сложнее и объемнее те модификации, которые возникают в либретто в результате новой содержательно-смысловой интерпретации первоисточника. Они главным образом касаются системы персонажей, категорий пространства и времени, речевой стилистики, акцентуации того или иного драматургического плана.

Трансформация системы персонажей. Если при переработке драматического, или, тем более, эпического произведения в либретто автору, как правило, не обойтись без сокращения числа персонажей, то в случае с «Холстомером» перед Кобекиным стояла иная задача – развернуть монологическое повествование о судьбе лошади, ведущееся либо от авторского лица, либо от лица главного героя, в полноценное сценическое действо, наполненное различными взаимодействиями героев, сценами-диалогами, ансамблевыми и массовыми сценами. Исходя из этого, немаловажным фактором, способствовавшим формированию зрелищной поэтики спектакля, явилось возрастание количества основных действующих лиц – с четырех, заявленных в повести, до семи. Воссоздаваемые сценические образы нередко характеризуются большей детализацией и спектром индивидуальных черт, наделяются иными драматургическими функциями. Так, например, в либретто существенно развит образ иностранки Матье, в повести лишенный имени и какой-либо персональной характерности (у Толстого упоминается лишь некая любовница князя Серпуховского). Благодаря интенсификации этого образа, в системе персонажей формируется любовная линия Князь – Матье, противопоставляемая другой аналогичной линии – Холстомер – Молодая кобыла. Этот параллелизм двух любовных пар неслучаен: на уровне идеи оперы он становится олицетворением двух концепций любви: человеческой – потребительской, эгоистичной и животной – возвышенной. Соответственно и персонаж, именуемый в опере Молодой кобылой, также подвергается Кобекиным значительному развитию и укрупнению. В повести Толстого единственная любовь Холстомера, явившаяся причиной его оскопления, наделяется весьма приземленным прозвищем Вязопуриха при отсутствии каких-либо ярко выраженных индивидуальных черт. В либретто этому персонажу поручены весьма значимые функции. Благодаря новому, более поэтичному имени и персонализованной (хотя и бессловесной) вокальной партии, Молодая кобыла становится олицетворением мечты, светлого идеала, недостижимого для Холстомера. Более рельефно очерчены в опере, по сравнению с первоисточником, и другие действующие лица. Князь Серпуховской (в либретто – Князь) обретает весьма многогранную портретную характеристику, благодаря которой усиливается его нравственный антагонизм главному герою. Конюх Тарас (у Толстого – эпизодический персонаж) олицетворяет жанрово-бытовую линию сюжета, одновременно уподобляясь своеобразному медиуму – символическому проводнику, направляющему главного героя от земного мира (именно Тарас находит новорожденного Холстомера) к потустороннему (от руки конюха заглавный герой погибает в финале). Складывающиеся на уровне либретто сюжетно-смысловые параллелизмы и повторность сценических комплексов позволяют автору на следующей стадии – стадии создания музыкальной партитуры – оформить непрерывное и динамичное сюжетно-фабульное развитие в достаточно стройную композицию с прочными архитектоническими связями на всех структурных уровнях, демонстрируя справедливость тезиса, изложенного В. Холоповой – «сквозные формы в опере не бывают чисто сквозными, они содержат те или иные виды репризности и повторности» [5, с. 288]. Тем самым уже на уровне вербальной интерпретации первоисточника вырабатываются не только важные смысловые и драматургические акценты, но и формируется гармоничная композиционная целостность оперы.

Изменение хронотопа – еще один метод, продуктивно используемый композитором в процессе трансформации повести Толстого. Реальное место действия в первоисточнике фактически ограничено единственной локацией: конным двором, где находится постаревший Холстомер, и соседним полем, где пасется его табун. Это пространство природной, естественной жизни запечатлевается в многочисленных описаниях пейзажа от лица автора. Композитор же, не имея возможности сохранить в тексте либретто словесные изображения русской природы, воплощает этот образ посредством стилизованных народно-обрядовых хоров, функция которых гораздо важнее просто фоновой – это область обобщенно-символического комментария, которая «озвучивается» автором языком, фонетически и лексически максимально приближенным к фольклору (Хор «Солнце встает из-за леса» и «Наша перепелушка» I действия, написанные на стилизованный авторский текст, «А мы мас-

леницу дожидаем» II действия – на подлинный текст). Более того, заявленный у Толстого топос открытого пространства в либретто оперы значительно расширен композитором за счет введения символического образа бескрайней русской степи, а также эпизода санного путешествия по зимней дороге (с одной стороны, отграничивающего, с другой, – связывающего два жизненных этапа в судьбе Холстомера: пребывание у старого и у нового владельцев). Этот многогранный в семантическом отношении мотив дороги, включающий текст оперы в широкое ассоциативное поле аналогичных образов в отечественной культуре, лексически воплощен Кобекиным через «Дорожную думу» П. Вяземского – один из ярчайших образцов претворения мотива в лирике XIX века.

Оценивая значимость пространственных метаморфоз в процессе создания «композиторского» либретто, заметим, что у Толстого все остальные локации, связанные с рождением Холстомера и его службой у разных хозяев (включая князя Серпуховского), предстают лишь некими объектами сознания, которые преимущественно запечатлеваются сквозь призму воспоминаний главного героя. У Кобекина же формируется еще одна важная локация – город, которая может интерпретироваться в качестве оппозиции природному космосу, место людской, социальной жизни. Локус городской, в отличие от метафорического природного, наделен вполне реальными и достоверными очертаниями. Они маркируются композитором с помощью инотекстовых включений в либретто: это Петербург как образ декаданса (песенка Князя I действия «Я Петербурга не люблю» на стихи П. Вяземского), Москва и даже более точная географическая координата – Кузнецкий мост, вдоль которого Холстомер катал Князя с его любовницей Матье (хор «Вдоль по Кузнецкому мосту» II действия на текст автора); Женева – символ сытой и красивой жизни в сознании любовницы Князя (Ариозо Матье «Слезная комплянта» II действия на стихи П. Вяземского).

Гораздо более серьезным модификациям подвергается временной континуум, который в определенных точках расширяется композитором, насыщается событиями и ситуациями, отсутствующими в первоисточнике, а где-то, напротив, сжимается. Опустив пространные картины описания жизни табуна, сосредоточенные в первых трех главах первоисточника, Кобекин начинает оперу сразу с драматического кульминационного момента, который обрисован уже в IV главе повести Толстого – конфликта Холстомера и молодой лошади Краснухи. Всю сцену композитор сжимает в хор «Ты ударил Краснуху! Бейте его, он чужак беспородный»: его краткий текст представляет собой смысловой концентрат ситуации, которая может быть интерпретирована как конфликт поколений, конфликт молодости и старости. Напротив, расширение временного континуума характерно для тех сцен, которые посвящены трагическим моментам жизни Холстомера – эпизодам оскопления (юные годы) и безумной скачки (зрелый период), фактически превратившей мерина в калеку. На протяжении повести Холстомер, нарратор и герой одновременно, избегает печальных воспоминаний об этих событиях, и поэтому рассказ о них помещается в несколько предложений, у Кобекина же он разворачивается в несколько эпизодов. В результате всех этих изменений время пульсирует в либретто композитора иначе, чем у Толстого.

Еще один важный фактор – параллелизм и даже перемешивание событий прошлого и настоящего в либретто, в то время как в первоисточнике временной континуум выстроен более последовательно: настоящее – прошлое в воспоминаниях Холстомера – настоящее (Приложение, Схема 1).

Изображаемые композитором события разворачиваются в двух пространственно-временных измерениях, границы между которыми порой достаточно условны. Сознание Холстомера как бы пребывает на границе между сегодняшним и минувшим: он то погружается в давние события предшествующей жизни, то вновь возвращается к нынешней действительности. Предельно сближаются «реальное» и «виртуальное» в эпизоде «Сон Холстомера» (центр оперы, начало II действия), который формируется путем наложения пространственных и временных координат, становясь своеобразным дайджестом целого ряда событий – уже произошедших в I акте (рождение Холстомера, любовь и оскопление, покупка Холстомера – сон как воспоминание) или предстоящих (эпизод гонки, в результате которой Холстомер стал физически немощным, – сон как предзнаменование). На протяжении же всей оперы постоянное переключение из одного временного пласта в другой способствует развертыванию *внутреннего сюжета* «Холстомера», раскрывающего цепь переживаемых героем состояний, в *сюжет внешний*. В результате целостная психологическая линия главного героя словно «разрывается» дополнительными драматургическими линиями – многоперсонажными, событийными, динамичными, а его сольные монологи-высказывания становятся своеобразными «окнами» во внутреннее пространство героя. Таким образом, в варианте кобекинского либретто внешний сюжет в драматургии уже не остается на вторых ролях, в

отличие от первоисточника, где он разворачивается только в сознании героя. Оба этих сюжета – внутренний и внешний – у Кобекина начинают соотноситься по принципу «ситуация (внешняя) – реакция (внутренняя)», формируя два полноценных драматургических плана сочинения с собственной линией развития и кульминациями (Приложение, Схема 2).

По сравнению с первоисточником в либретто оперы иначе *распределяются акценты в системе драматургических планов*. Несмотря на достаточно обширные купюры, перестановки эпизодов и другие изменения, композитор сохраняет основные линии: философско-экзистенциальную, социально-бытовую, лирическую, – которые способствуют экспликации идейно-философских взглядов Толстого. Однако соотношения между этими планами подвергаются коррекции, фактически выстраиваясь по-новому. Как уже отмечалось, значительной интенсификации подверглась лирическая линия, связанная с показом двух – человеческой и лошадиной – влюбленных пар, которые противопоставляются и на идейном уровне (любовь низменная и возвышенная), и на драматургическом (обе истории заканчиваются трагическим переломом в жизни Холстомера), и на структурно-композиционном (в I и II действиях каждой из них отведено по четыре эпизода). Философское начало, вслед за первоисточником, сконцентрировано в развернутых монологах-размышлениях главного героя, при этом используемые фрагменты повести переносятся Кобекиным в оперу практически без купюр. Значительно обогащена линия, связанная с социально-бытовым планом, чему немало способствуют привлекаемые композитором инотекстовые включения (фольклоризованные авторские и народно-песенные тексты, а также русская поэзия XIX столетия).

Наиболее радикально переосмысляются в либретто оперы ключевые соотношения драматургических планов, сопряженные с развертыванием «изнутри – вовне» различных событий, ситуаций, мотивов, которые у Толстого являлись проекцией души центрального персонажа на внешний мир. Именно Холстомер и последовательность его состояний составляют у Толстого сюжет своеобразной монодрамы – разновидности произведения, для которого характерно «изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентация его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания» [6, с. 172]. Все остальные герои и события у Толстого важны в той мере, в какой в них проецируется «Я» главного героя. Таким образом происходит центрирование сюжета на личности основного персонажа и его душевном состоянии, которое определяет все окружающее его пространство. У Кобекина, обратившегося не к моноопере, драматургически адекватной первоисточнику, а к традиционному варианту «большой» оперы, значительная часть переживаний заглавного героя «разыгрывается» на сцене, что способствует меньшей активности лирического (переживаемого), эпического (нарративного) и одновременному возрастанию удельного веса драматической составляющей. Трансформируя привлекаемый сюжет, композитор осуществляет жанровую модуляцию от монодрамы, с характерным для нее превалированием лирико-повествовательного начала, к драме с развитой системой персонажей и драматургических линий, разнообразными сюжетными ситуациями, часть из которых укрупнена по сравнению с первоисточником, а часть является абсолютно новыми. В то же время по-прежнему в центре сюжета остается «эго-история» Холстомера, являющаяся структурирующей доминантой всего происходящего.

Как было отмечено, еще одним важным способом адаптации первоисточника к условиям оперного спектакля и тем содержательным и структурообразующим задачам, которые ставил перед собой композитор при создании целого, является *введение новых текстов*, которые, соединяясь со стержневым нарративом, создают ощущение подлинности и исторической достоверности сюжета, способствуют более полному раскрытию характеров героев, их жизненных принципов и поведенческих мотивов, а также формируют множественные ассоциативные связи и дополнительное приращение смыслов. В оперной композиции расширение «литературного пространства» закономерно сопровождается обновлением «пространства музыкального». Кобекин свободно использует обороты исконно национальной и общеевропейской музыкальной речи, современные интонации и ритмы, органично соединяя их с авторской лексикой и создавая интересную аллюзийно-полистилистическую ткань. Оперируя поэзией XIX века (А. Дельвига, Т. Шевченко, А. Плещеева, А. Фета, Н. Языкова), инкрустируя в ткань либретто собственные тексты, проявляя творческую выдумку, неподдельный вкус и глубокие познания в отечественной культуре, Кобекин создает красочную панораму русской жизни, включающую жанровые сцены, природные зарисовки и портреты главных героев, взятых крупным планом. Мировоззрение и кругозор, присущие персонажу-рассказчику Холстомеру в повести Толстого, обусловливают некую ограниченность отражения тех или иных явлений и персонажей. Вводимые композитором тексты

позволяют слушателю воспринимать происходящее с большей степенью объективности или же в ракурсе, необходимом автору для формирования новой концепции. При этом цитаты на протяжении I действия, которое в большей степени связано с показом «лошадиного социума», природного космоса, апеллируют к традиционному жанрово-лексическому архетипу: речь идет об упоминавшихся выше обрядовых хорах на авторские и фольклорные тексты, а также характеристике конюха Тараса в плясовой «Проторила я дорожку через яр» (стихи Т. Шевченко) и песне «У ворот, ворот» (слова народные). Во II действии подобные «тексты в тексте» отражают различные стороны бытия человеческого социума через концентрированное проявление черт камерно-вокальной лирики XIX века в жанрах куплетов («Слезная комплянта» Матье на слова П. Вяземского), романса (любовный дуэт Князя и Матье на стихи А. Дельвига), элегии (второй дуэт героев «Выйдем с тобой побродить в лунном сиянии» на слова А. Фета), сатирической песни (песня Князя на текст стихотворения «Счастливец» А. Плещеева). Активное использование Кобекиным «чужого слова» способствует не только полистилистической насыщенности либретто, созданию ярких характеристик и расстановке определенных драматургических акцентов, но и смысловому расслоению вербального ряда: природной («лошадиной») сфере соответствует простонародный, бытовой язык, тогда как социальной («человеческой») – «высокий» поэтический стиль, который, однако, становится средством обличения лживости, пошлости и жестокости мира людей.

Таким образом, сокращая и дополняя текст Толстого, смещая отдельные драматургические акценты, перестраивая пространственно-временной континуум повествования, включая тексты других авторов и собственные, композитор в целом не нарушает сюжетной канвы повести, а придает ей особую многомерность. Создавая либретто и ориентируясь на композиционное и интонационное «предслышание» будущего музыкального воплощения оперного спектакля, Владимир Кобекин реализует единство двух творческих потенциалов – драматурга и композитора – и создает все условия для формирования художественно целостного, эстетически значимого музыкально-театрального явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из 22 опер, сочиненных В. Кобекиным, 19 поставлены на российских и зарубежных сценах.

[2] Опера была поставлена на сцене Камерного музыкального театра им. Б. Покровского в 2012 году, в 2014 – удостоена премии «Золотая маска» за лучшую композиторскую работу.

[3] Широкую известность приобрела сценическая интерпретация повести, осуществленная в 1975 году на сцене ленинградского Большого драматического театра режиссерами Георгием Товстоноговым и Марком Розовским; главную роль в этой постановке блестяще исполнил Евгений Лебедев. Отметим также позднейшие спектакли в «Театре у Никитских ворот» (Москва), Самарском академическом театре драмы, Иркутском академическом драматическом театре.

[4] В центре повествования – история жеребца, ныне состарившегося, потерявшего силы, но в молодости полного энергии и отличавшегося своеобразной красотой. Из-за пегого окраса, который свидетельствовал о неблагородном происхождении Холстомера, он всю жизнь оставался изгоем как для «своих» (мира лошадей), так и для «чужих» (мира людей). Человек, распоряжавшийся судьбой мерина, оказался причастным ко всем трагическим моментам в жизни последнего, но конь не озлобился и сохранил свою преданность хозяевам. Спустя много лет старый и больной Холстомер на конном заводе встретил давнишнего первого владельца, князя Серпуховского, поразившись его жалкому виду. Финал повести строится на параллелизме смертей Холстомера и Серпуховского, предельно заостряющих контраст отвратительно-низменного, животного в человеке и подлинно человеческого, одухотворенного в лошади – «ложного» бытия и бытия «истинного».

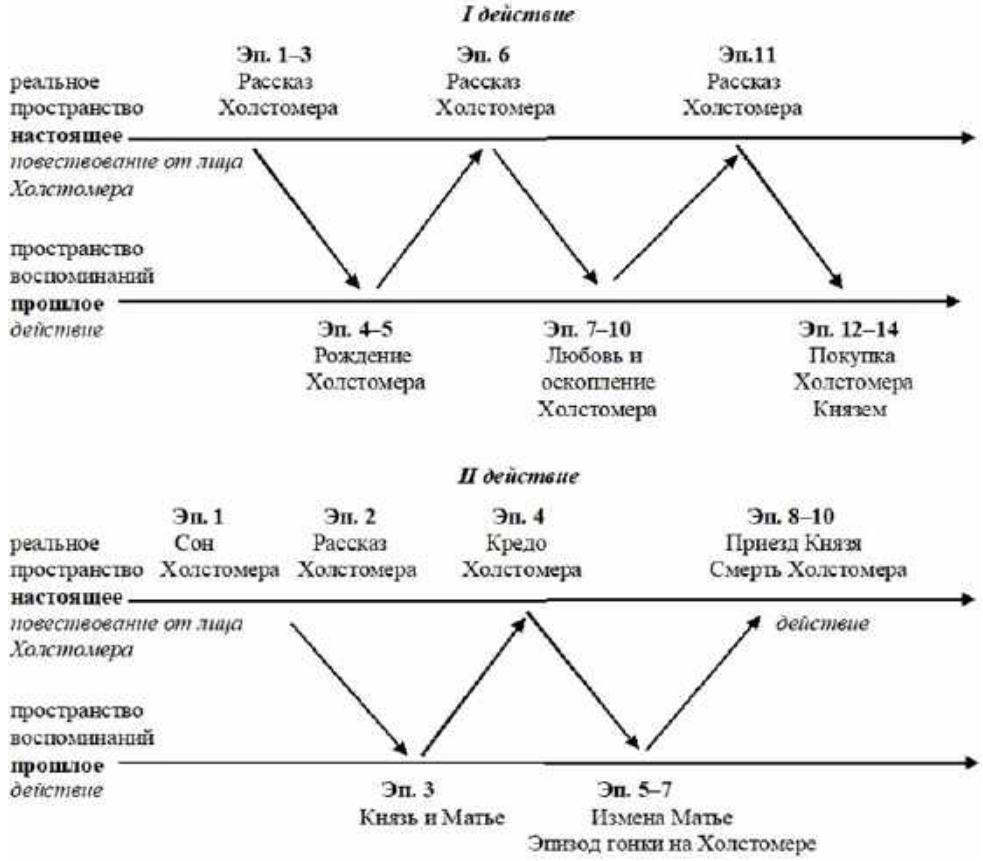
[5] Так характеризует данное сочинение Н. Растворова, автор исследовательского очерка, посвященного анализу некоторых образно-смысловых и композиционно-драматургических аспектов двух опер В. Кобекина – «Холстомер» и «Белая гвардия» [3].

[6] Теория литературной оперы, изложенная в работах К. Дальхауза, освещена Г. Заднепровской [4].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Временной континуум в «Холстомере» Л. Толстого *Схема 1.*

Временной континуум в «Холстомере» В. Кобекина *Схема 2.*



ЛИТЕРАТУРА

1. *Лобзакова Е. Э.* «Пугачев» В. А. Кобекина: вновь об анатомии русского бунта // Четверть века в музыкальной науке: К юбилею диссертационного совета Ростовской консерватории: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 84–97.
2. *Иванова В. А.* Все люди немножечко лошади: Автор оперы «Холстомер» Владимир Кобекин – о том, что все живые существа похожи // Известия. 2012. № 171 (2 октября). URL: https://iz.ru/news/536700 (дата обращения: 05.04.2022).
3. *Растворова Н. В.* Русские музыкально-театральные романы Владимира Кобекина // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 21–29.
4. *Заднепровская Г. В.* Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.
5. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2013. 490 с.
6. *Агеева Н. А.* Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2013. № 6. С. 168–176. URL: https://lib.nspu.ru/views/library/77063/read.php (дата обращения: 05.05.2022).

REFERENCES

1. *Lobzakova E.* «Pugachev» V. A. Kobekina: vnov' ob anatomii russkogo bunta [V. Kobekin's "Pugachev": Once again on the Anatomy of the Russian Rebellion]. In: Chetvert' veka v muzykal'noy nauke: K yubileyu dissertatsionnogo soveta Rostovskoy konservatorii [A quarter of a century in music scholarship: On the anniversary of the Rostov Conservatory's dissertation council]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2020. Pp. 84–97.
2. *Ivanova V.* Vse lyudi nemnozhechko loshadi: Avtor opery «Kholstomer» Vladimir Kobekin – o tom, chto vse zhivye sushchestva pokhozhi [All humans are a little bit horses: The author of "Kholstomer" Vladimir Kobekin on the fact that all living beings are alike]. In: Izvestiya [The "Izvestiya"]. 2012. No. 171 (October 2). URL: https://iz.ru/news/536700 (date of application: 05.04.2022).
3. *Rastvorova N.* Russkie muzykal'no-teatral'nye romany Vladimira Kobekina [Russian musical-theatrical novels by Vladimir Kobekin]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2014. No. 3. Pp. 21–29.
4. *Zadneprovskaya G.* Literaturnaya opera v teorii Karla Dal'khauza [Literary opera in the theory by Karl Dahlhaus]. In: Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya [Progress in modern science and education]. 2017. Vol. 2. No. 3. Pp. 186–189.
5. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [The forms of musical works]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2013. 490 p.
6. *Ageeva N.* Poetika sovremennoy otechestvennoy monodramy [The poetics of contemporary Russian monodrama]. In: Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Novosibirsk State Pedagogical University]. 2013. No. 6. Pp. 168–176. URL: https://lib.nspu.ru/views/library/77063/read.php (date of application: 05.05.2022).

Власова Виктория Владимировна
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Адыгейский республиканский колледж искусств им. У. Х. Тхабисимова
Россия, 385000, Майкоп
vlasova.viktoria2426@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2793-1182

Victoriya V. Vlasova
Teacher of Music Theory
U. Tkhabisimov Adygea Republic College of Arts
Russia, 385000, Maikop
vlasova.viktoria2426@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2793-1182

Лобзакова Елена Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova
Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-0502-0954