

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2024'1 (54)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ XIX–XXI СТОЛЕТИЙ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

Подписной индекс
79315

в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

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

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна,
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, доктор
искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор –
Гончарова Алена Юрьевна

Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент

Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент

Переводчик – Шорникова Александра Владимировна, кандидат
искусствоведения, ст. преподаватель

Члены редакционной коллегии:

И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)

В. Н. Демина, д-р иск., доц. (Россия)

А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Н. Г. 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. (Россия)

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 издателя: 344002, Ростов-на-Дону,
пр. Буденновский, 23, к. 103; e-mail: ricons@mail.ru

Подписано в печать 25.03.2024. Дата выхода 30.03.2024.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18,9. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.
344002, г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича, д. 45

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

2024'1 (54)

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: CМИ ПИИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova,

Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Arts), Professor

Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Arts)

Technical Editor – Alena Goncharova

Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)

Editor and Translator – Natalya Duda, Ph. D. (Arts)

Translator – Alexandra Shornikova, Ph. D. (Arts)

Members of the Editorial Board:

Dr. Irina Dabayeva (Russia)

Dr. Vera Demina (Russia)

Dr. Andrey Denisov (Russia)

Dr. Nikolay 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. Elena Zinkevich (Ukraine)

Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)

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:

MUSICAL CULTURE OF
THE SOUTH OF RUSSIA

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

THE TWENTIETH
AND TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVE WORK

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

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

PERFORMING ART

**Subscription number
in the Unified Catalogue
«Russian Press» 79315**

The subscription is available
at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- Леонов В. А., Палкина И. Д.* Благотворительная деятельность в контексте культурной жизни Ростова-на-Дону второй половины XIX – начала XX века: музыкальный аспект5
Leonov V., Palkina I. Charitable activities in the context of Rostov-on-Don cultural life (the second half of the 19th – early the 20th century): musical aspect
- Селицкий А. Я.* В нужное время в нужном месте (Материалы к творческой биографии Бориса Радова).....13
Selitsky A. At the right time in the right place (Materials for the creative biography of Boris Radov)

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

- Марков А. В.* Отражения массовой музыкальной культуры 1920–1980-х годов в документальном фильме В. Тарика «Тот, кто с песней».....23
Markov A. Reflections of the 1920s–1980s popular musical culture in V. Tarik's documentary film "The One with a Song"

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK

- Жабинский К. А. Ф.* Пуленк. Соната для гобоя и фортепиано «Памяти Сергея Прокофьева»: Духовный диалог перед лицом Вечности.....32
Zhabinsky K. F. Poulenc. Sonata for Oboe and Piano "In memory of Sergei Prokofiev": The spiritual dialogue in the face of Eternity
- Емелина Е. Ю.* Лабиринт как звуковая модель мира в «Laborintus II» Лучано Берио.....40
Emelina E. The labyrinth as a sound model of the world in "Laborintus II" by Luciano Berio
- Воротынцева Л. А.* Минимализм и «новая простота»: пути сопряжения в научных дискурсах 1970–2010-х годов.....51
Vorotyntseva L. Minimalism and the "new simplicity": Ways of coupling in research discourses of the 1970s–2010s
- Ван Цян, Смагина Е. В.* Кантата «Хуанхэ» Сянь Синхая в истории китайской музыкальной культуры XX века.....60
Wang Qiang, Smagina E. The Cantata "Huang-he" by Xian Xinghai in the history of Chinese musical culture of the 20th century

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

- Ван Сюэ.* Опера «Цань Юань» Сюй Чжаньхая – Ли Хуэя как отражение реалий российской и китайской истории.....68
Wang Hui. The opera "Cang Yuan" by Xu Zhanhai – Liu Hui as reflection of the Russian and Chinese history realities
- Андрущенко Е. Ю.* «Рок-оперность» в полистилистическом художественном пространстве оперы «Мастер и Маргарита» С. Слонимского.....77
Andrushchenko E. "Rock opera tendency" in the polystylistic artistic space of the opera "Master and Margarita" by S. Slonimsky

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XXI СТОЛЕТИЙ

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH – TWENTY-FIRST CENTURIES

<i>Дуков Е. В.</i> Профессиональная концертная деятельность в императорской России: XVIII – начало XX века.....	83
<i>Dikov E.</i> The professional concert activity in imperial Russia: the 18th – early 20th century	
<i>Порядина М. Е.</i> Музыкальная пейзажистика в творчестве Ямада Косаку.....	92
<i>Poryadina M.</i> Musical landscape painting in the art of Yamada Kosaku	
<i>Крылова А. В.</i> В поисках новых форматов: опера-квест.....	100
<i>Krylova A.</i> In search of new formats: opera-quest	

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

<i>Нгуен Бао Иен, Финкельштейн Ю. А.</i> Интерпретация вокальной партии Царевны Ненаглядной Красы в опере «Кашчей бессмертной» Н. Римского-Корсакова в контексте особенностей оперной драматургии композитора.....	109
<i>Nguyen Bao Yen, Finkelstein Yu.</i> Interpreting the vocal part of Tsarevna the Beloved Beauty in the opera “Kashchei the Immortal” by N. Rimsky-Korsakov in context of composer’s operatic dramaturgy	
<i>Чистяков Р. В.</i> Соната для гобоя и фортепиано Анри Дютюйе в контексте раннего творчества композитора.....	119
<i>Chistyakov R.</i> Sonata for Oboe and Piano by Henri Dutilleux in context of the early composer’s work	
<i>Решетник А. Д.</i> Интегральность как свойство творчества А. Д. Каменского в контексте фортепианной культуры.....	130
<i>Reshetnik A.</i> Integrity as a feature of A. Kamensky’s work in the context of piano culture	
<i>Лукьяненко Е. А.</i> Фортепианное трио Н-dur, op. 8 И. Брамса в современном концертно- педагогическом репертуаре: оценки и перспективы.....	140
<i>Lukyanenko E.</i> Piano Trio in B major, Op. 8 by J. Brahms in the contemporary concert- pedagogical repertoire: appraisals and prospects	
<i>Муединов Д. М., Эфендиева Н. М., Абибулаев А. А.</i> Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова в контексте современных тенденций расширения отечественного камерно-ансамблевого репертуара.....	146
<i>Muedinov D., Efendieva N., Abibulaev A.</i> Sonata for Saxophone and Piano by E. Denisov in context of the modern tendencies in expansion of the chamber ensemble repertoire of our country	

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 78.074

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_05

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОСТОВА-НА-ДОНУ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье освещаются процесс зарождения и развития, а также особенности функционирования благотворительности («доброхотства») в Ростове-на-Дону. Отмечается, что интенсивный рост товарного производства и торговли, появление ряда промышленных предприятий способствовали существенному увеличению количества жителей и, позднее, формированию в Ростове определенной зажиточной прослойки, тяготеющей к благотворительности. Исходя из этого, характеризуется первое добровольное объединение такого рода, созданное в 1865 году, – Александровское благотворительное общество. Описываются важнейшие уставные требования данного общества, численность и принятые градации участников, их персональный финансовый вклад в деятельность указанного объединения. Рассматриваются источники, привлекаемые для пополнения бюджета общества (коммерческие предприятия, индивидуальные пожертвования, развлекательные и культурно-просветительские акции), фиксируются важнейшие критерии финансовой отчетности (регулярность, публичность, дифференцированность). Кроме того, приводится обзор аналогичной деятельности некоторых других благотворительных объединений, возникших и функционировавших в Ростове на протяжении последней четверти XIX столетия и предоктябрьской эпохи.

Особое внимание уделяется благотворительным проектам в сфере музыкального искусства (концерты, музыкально-театральные спектакли). Исходя из этого, раскрываются механизмы практического взаимодействия донских благотворительных объединений с Ростовским музыкальным обществом (позднее – Ростовское отделение Императорского Русского музыкального общества) и деятелями музыкально-театрального искусства Нахичевани. Обозначена существенная роль городских клубов (прежде всего, Коммерческого и Ростовского), а также Асмоловского театра в качестве инициаторов и организаторов благотворительных музыкальных мероприятий на рубеже XIX–XX веков. Выявляется специфика сопряжения музыкально-просветительской и развлекательной тенденций в благотворительных мероприятиях указанного периода.

Ключевые слова: благотворительная деятельность в Ростове-на-Дону, Александровское благотворительное общество, музыкальные благотворительные мероприятия, Ростовское музыкальное общество, благотворительные акции ростовских клубов.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Благотворительная деятельность в контексте культурной жизни Ростова-на-Дону второй половины XIX – начала XX века: музыкальный аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_05

V. LEONOV, I. PALKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CHARITY ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF ROSTOV-ON-DON CULTURAL LIFE (THE SECOND HALF OF THE 19th – EARLY THE 20th CENTURY): MUSICAL ASPECT

The article highlights the process of origin and development, as well as the peculiarities of the charity (“goodwill”) functioning in Rostov-on-Don. It is noted that the intensive growth of commodity production and trade, the emergence of a number of industrial enterprises contributed to a significant increase in the number of residents and, later, to the formation in Rostov of a certain wealthy stratum that gravitated towards charity. Based on this, Alexander Charitable Society, as the first voluntary association of this kind (1865), is characterized. The most important statutory requirements of this society, the number and accepted gradations of participants, and their personal financial contribution to the activities of this association are described. The sources used to replenish the society’s budget are considered (commercial enterprises, individual donations, entertaining and cultural-educational events), and the most important criteria for financial reporting are settled (regularity, publicity, differentiation). In addition, an overview of the similar activities of some other charitable associations that arose and functioned in Rostov during the last quarter of the 19th century and the pre-October era is provided.

Particular attention is paid to charitable projects in the field of musical art (concerts, musical and theatrical performances). Based on this, the mechanisms of practical interaction of Don charitable associations with the Rostov Musical Society (later – the Rostov branch of the Imperial Russian Musical Society) and figures of musical and theatrical art of Nakhichevan-on-Don are revealed. The significant role of city clubs (primarily the Commercial and Rostov ones), as well as Asmolv’s Theatre as initiators and organizers of charitable musical events at the turn of the 19th and 20th centuries, is outlined. The specificity of the combination of musical, educational and entertainment trends in charitable events of this period is revealed.

Keywords: charitable activities in Rostov-on-Don, Alexander Charitable Society, musical charitable events, Rostov Musical Society, charitable events of Rostov clubs.

For citation: Leonov V., Palkina I. Charitable activities in the context of Rostov-on-Don cultural life (the second half of the 19th – early the 20th century): musical aspect // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 5-12. DOI: 10.52469/20764766_2024_01_05



Историческая будущность населенных пунктов, однажды появившихся в определенной местности на российской территории, представляется неразрешимой загадкой. Одни из них возникают как села (деревни, поселки) и на протяжении многих сотен лет не претерпевают существенных изменений; другие – позиционируются в качестве городов и в дальнейшем исчезают с лица земли; третьи, наделяемые сугубо временными функциями (хутор, военный или таможенный пост), быстро превращаются в крупные экономические и культурные центры. Последнее утверждение в полной мере относится к «биографии» Ростова-на-Дону. Начало городу было положено в XVIII веке строительством таможни, а затем и крепости для нужд армии. После упразднения этого стратегического форпоста (на рубеже XIX столетия) Ростов некоторое время оставался захолустным уездным центром. Однако позднее, к середине века, наметилась

тенденция активного развития. В провинциальном городке с населением около 20 000 человек плавил чугун, производили кирпич, строили новые фабрики и заводы.

Вследствие наращивания товарного производства в Ростове множилось число богатых жителей, тяготевших к благотворительности, которую тогда было принято именовать доброхотством. Так, в 1865 году был утвержден устав и публично объявлено о начале деятельности Ростовского-на-Дону Александровского благотворительного общества, названного в честь Императора Александра II. Данное объединение создавалось с целью попечения о детях из нищих семей, увечных, сиротах и др.

Доброхоты подразделялись на три категории. Для каждой из них были установлены разные суммы членских взносов:

1. Члены-благотворители вносили ежегодно по 60 рублей¹.

2. Действительные члены выплачивали обществу по 12 рублей в год.
3. Члены-соревнователи (распространенное сегодняшнее именование – кандидаты в члены общества) платили взносы в размере 5 рублей ежегодно.

В 1881 году Ростовское-на-Дону Александровское благотворительное общество объединяло в своих рядах 180 действительных членов, а также 10 членов-благотворителей. Оно размещалось в одноэтажном здании по улице Лермонтовской.

Естественно, по мере экономического развития города возрастало и число благотворительных обществ: их насчитывалось в 1900-е годы более 20 [1, с. 389–390]. Подобными объединениями традиционно избирались конкретные сферы попечительской деятельности: богадельни и церкви, дети, защита женщин, здравоохранение, народное образование, содействие высшему образованию [Там же, с. 456–457].

Результаты деятельности ростовских благотворителей в исторической перспективе представляются весьма значительными. Строились школы, приюты, больницы, храмы и т. д. Финансировалось обучение местных выходцев из малоимущих семей. Так, «Общество для пособия бедным донским учащимся» в 1902 году выплатило именные стипендии 229 ученикам средних учебных заведений на сумму 1931 рубль 79 копеек. В свою очередь, «Общество вспомоществования недостаточным учащимся в высших учебных заведениях», учрежденное в 1881 году, на протяжении четверти века выплатило 180 нуждающимся студентам 50 000 рублей. Следует заметить, что указанные дотации оформлялись как беспроцентные ссуды: завершив обучение, молодые специалисты должны были постепенно возвращать деньги, предоставленные обществом, из получаемого жалованья или других заработков. Однако погашению долгов способствовали, главным образом, нравственные убеждения лиц, получивших эти ссуды. Так, из упомянутых 180 студентов лишь 10 возвратили деньги полностью, некоторые погасили задолженность частично, 83 значились в должниках, кое-кто умер и т. д.

Управление благотворительными обществами осуществлялось по-разному: в некоторых случаях избирался попечительский совет, в других – правление или дирекция. При этом форма выборности также могла варьироваться. Например, члены правления Римско-католического общества избирались по жребию [2].

Вместе с тем, деятельности различного рода благотворителей сопутствовал единый принцип, который заключался в регулярной и строгой отчетности руководства о получении и расходовании денежных средств (с точностью до копейки).

Каковы были основные источники финансовых средств, передаваемых обществам на благотворительные цели? Доходы формировались благодаря пожертвованиям, коммерческой деятельности неких товариществ (столовых, мастерских), организации благотворительных вечеров, концертов и т. п. В целом, дела ростовских доброхотов освещены на многих десятках страниц современного краеведческого издания [1]. Однако в этой книге музыкальная составляющая не была представлена должным образом, хотя ей уделялось большое внимание в процессе деятельности указанных обществ, о чем свидетельствовала пресса того времени. Восполнению данного пробела и призвана содействовать настоящая статья.

Следует заметить, что концерты, музыкальные вечера, спектакли с благотворительными целями устраивались различными организациями. Доход, полученный от такого рода мероприятий, передавался конкретному обществу.

В частности, «римско-католическая община в Ростове действовала весьма энергично, проведя за два сезона (1880–1882 гг.) 4 концерта для материальной поддержки своего храма. При этом каждое мероприятие организовывалось с размахом. К примеру, в концерте примадонны петербургской оперы, артистки Императорских театров Е. Р. Быковой-Косецкой (1882 год) пели хоры и играли “оркестры музыки” под управлением Л. М. Скробецкого. Мероприятие проводилось в пользу строящейся католической церкви в Ростове <...>. В благотворительных акциях такого рода участвовали исполнители, принадлежащие к различным религиозным конфессиям. Выступавшие получали заранее оговоренный гонорар, как за любой иной концерт; на благотворительные цели направлялась оставшаяся часть дохода» [3, с. 35].

Устраивало соответствующие мероприятия и Ростовское музыкальное общество (далее – РМО). Так, сезон 1882/1883 годов был примечателен тем, что большинство из восьми музыкальных вечеров, организованных РМО, анонсировались в качестве благотворительных. Исполнители – инструменталисты и певцы-любители – участвовали в этих концертах бесплатно². Свидетельством тому служит «Отчет Ростовского-на-Дону музыкального общества о концерте 3-го апреля в пользу общества пособия учащимся в Ростовских учебных заведениях» [4], согласно которому, было уплачено 3,6 рубля контрабасисту (приглашенному профессиональному музыканту). Какие-либо иные упоминания об аналогичных выплатах артистам в публикации отсутствуют.

Наиболее значимым источником денежных поступлений для различных благотворительных обществ был Коммерческий клуб³, располагавшийся в здании на углу Садовой улицы и Таганрогского проспекта (Рисунок 1). Огромное двухэтажное здание, использовавшееся в качестве зимнего помещения клуба, располагало двумя залами. С наступлением теплого времени начинал работать летний Коммерческий клуб⁴ с садом и амфитеатром, расположенный по улице Садовой, напротив театра и сада Чарахчиянца⁵.

Жертвуя значительные средства на благотворительные цели, купцы стремились превра-

Заметим, что пик благотворительности в Ростове наблюдался именно в 1891–1892 годах. Летняя засуха 1891 года обернулась неурожаем, который охватил большую часть территории России. Начался голод, уносивший тысячи жизней. Ослабевшее население с трудом пережило зиму, однако приход тепла сопровождался новым бедствием – эпидемией холеры. Размах благотворительной деятельности ощутимо снизился лишь к осени 1892 года: был собран хороший урожай, холера и голод отступили.

На благотворительных вечерах Коммерческого клуба члены почтенных ростовских семей

Рисунок 1. Ростовский Коммерческий клуб (зимний)



щать в соответствующие мероприятия даже свои коллективные развлечения. Правление Коммерческого клуба регулярно устраивало музыкальные вечера, которые включали в себя концертные программы и танцы. Участие (выступление или присутствие) в благотворительных мероприятиях данного заведения считалось весьма престижным. Показателен в этом плане один из таких вечеров, состоявшийся зимой 1890–1891 года. В ночь с 12 на 13 января зал Коммерческого клуба собрал 250 человек. В концерте участвовали только профессионалы – артисты и оркестр Асмоловского театра. Итогом вечера «в пользу Ростовского-на-Дону общества вспомоществования недостаточным учащимся в высших учебных заведениях» стал внушительный денежный сбор – 2000 рублей [5], что явилось рекордной суммой для благотворительных мероприятий, проводившихся в городе на протяжении XIX века.

не считали для себя зазорным продавать билеты или торговать в буфете. Поэтому в отчетах о мероприятиях такого рода упоминались фамилии Асмоловой, Авиловой, Кочеткова и многих других лиц, широко известных в городе.

Специфику музыкальных вечеров в названном клубе характеризует следующее объявление: «Ростовский-на-Дону Коммерческий клуб. В четверг, 4 января, состоится концерт в пользу недостаточных студентов-ростовцев С.-Петербургских высших учебных заведений и Московского Императорского высшего технического училища. При благосклонном участии г-ж Кравец, Ладиной, Никитской, Попиловой, Селюк-Рознатовской, Шварц и г-д Аркунина, Булатова, Камлюхина, Сангурского, Тарабанова, Трубина, Федорова, Фидлера, Фотиади, Цынина. После концерта – танцы. Билеты, от 5 р. 10 к. до 1 р. 10 к., можно получить у швейцара клуба <...>

Начало [–] ровно в 8½ вечера. Ответственный распорядитель Вл. И. Асмолов» [6].

В список участников данного мероприятия были включены певцы ростовской оперной труппы и музыканты-инструменталисты, включая известного виолончелиста П. П. Федорова. После концерта, около 23.00, начинались танцы, завершавшиеся далеко за полночь (так, мазурку танцевали обычно в 4 часа утра). Музыкальное сопровождение мероприятия поручалось камерному оркестру, состоявшему на содержании клуба в зимний период. Высокая стоимость билетов предопределялась гонорарами артистов, обслуживающего персонала, а также получением целевой прибыли, направляемой на благотворительные нужды того или иного общества.

Мероприятия Коммерческого клуба не ограничивались пределами Ростова. Купечество проводило подобные вечера и совместно с Нахичеванью. Так, 13 января 1901 года состоялся «Благотворительный вечер в пользу “недостаточных” студентов», в котором принимали участие ростовские любители музыки и артисты оперной труппы, а также актеры Нахичеванской драматической труппы [7].

Аналогичные мероприятия проводились и на территории Нахичевани. К примеру, для пополнения средств народного театра было организовано «Гулянье-монстр». Оно состоялось 15 июля 1901 года в Александровском саду Нахичевани. Посетителям были предложены выступления симфонического оркестра Коммерческого клуба⁶ под управлением А. А. Литвинова, двух хоров, солистов – певцов и танцоров. Кроме того, анонсировались: «Электрический светящийся фонтан. Фейерверки. Воздушные шары. Синемаграф. В саду [–] буфет и кухня» [8]. Проезд в Ростов к тому времени уже осуществлялся на конном трамвае. Вход в сад стоил 50 копеек.

Нетрудно заметить, что цена билетов на упоминавшийся ранее вечер в Коммерческом клубе многократно превышала стоимость посещения концерта-«монстра». В Нахичевани рассчитывали на массовость «Гулянья», которое было в материальном плане вполне доступно среднему классу.

Благотворительные мероприятия в Ростове, проводившиеся различными организациями и для разнообразных целей, адресовались не только жителям города. Так, «Общество взаимного вспоможения частному служебному и профессиональному труду» 26 февраля 1901 года организовало литературно-музыкальный вечер «в память сорокалетия со дня кончины украинского поэта Т. Г. Шевченко» [9]. В мероприятии участвовали профессиональные артисты из Малороссии и ростовские любители, а также струн-

ный оркестр под управлением ростовского военного капельмейстера Пиорковского. Средства, полученные от проведенного вечера, направлялись в Петербург, в создаваемый фонд имени Т. Г. Шевченко. Общественными распорядителями были назначены режиссер малороссийской труппы И. А. Науменко и известный ростовский музыкант И. Г. Пивоваров, преподаватель музыки в Петровском реальном училище.

Несомненно, в сфере музыкальной благотворительности Ростова доминировал Коммерческий клуб, который жертвовал внушительные суммы различным обществам из средств, вырученных от регулярно проводимых музыкальных вечеров. Довольно весомыми представлялись и результаты мероприятий, организуемых Асмоловским театром. В частности, 7 апреля 1901 года состоялся оперный спектакль Ростовского отделения Императорского Русского музыкального общества (далее – ИРМО) в пользу Александровского благотворительного общества. Отчет о доходах и расходах был опубликован 10 мая. Так, выручка от продажи билетов и пожертвования («премии») разных лиц в совокупности составили 887 рублей 10 копеек, накладные расходы – 634 рубля 80 копеек, из них – 500 рублей, выплаченных Музыкальному обществу за спектакль. В итоге на благотворительные цели были переданы 252 рубля 30 копеек.

Далее, в Ростове того времени существовал клуб городской интеллигенции, который так и назывался – Ростовский клуб. По своим возможностям он явно уступал Коммерческому клубу. Но и здесь проводились благотворительные мероприятия [10], хотя и не столь часто и не с таким размахом, как это было свойственно купцам⁷. Так, одно из объявлений того времени гласило: «В воскресенье, 9-го декабря 1901 г., в помещении Ростовского н-Д. клуба, для увеличения средств Ростовской-на-Дону бесплатной библиотеки-читальни имени поэта А. В. Кольцова, имеет быть Литературно-музыкально-вокальный вечер в 2-х отделениях... По окончании концертного отделения [–] танцы. Дирижировать будет Янушкевич» [11].

Организовывались в Ростове и благотворительные мероприятия, проводимые артистами в пользу своих коллег, что подтверждается другим объявлением: «Театр В. И. Асмолова. Сегодня, 1-го июля, любителями драматического искусства, при участии солистов симфонического оркестра... будет дан спектакль в пользу больного артиста А. В. Анчарова-Эльстона <...> 2) Концертное отделение» [12].

Какими же суммами располагало главное объединение ростовских доброхотов – Александровское благотворительное общество – для

помощи ближним? Представление о материальных ресурсах названной организации дают регулярно публиковавшиеся отчеты по поводу ее деятельности. Рассмотрим, в качестве примера, «Сведения о приходе и расходе Ростовского-на-Дону Александровского благотворительного общества за май, июнь, июль и август 1901 года» [13].

Приход денежных средств учитывался в обществе по двум основным статьям (счетам):

1. Пожертвования без специальных назначений составили за четыре месяца 330 рублей 5 копеек.
2. Членские взносы за 1901 год от 115 действительных членов, 2 членов-благотворителей и 1 члена-соревнователя – 696 рублей.

Жертвовали и на «содержание убежища для детей», и на столовую, и на пособия, выдаваемые обществом. Доход приносили «модная дамская мастерская», «чайная» и прочие источники, среди которых упоминалась и сумма, полученная Александровским благотворительным обществом после вышеуказанного спектакля в театре В. И. Асмолова. В итоге, за отчетный период (четыре месяца) на счету было 7980 рублей 96 копеек, а также остаток неизрасходованных средств, относящихся к более раннему времени.

Отчет о расходах денежных средств, как правило, характеризовался аналогичной скрупулезностью, чему способствовал строгий контроль

выполненных работ. К примеру, в столовые общества на протяжении мая – августа были доставлены 15154 специально изготовленных порции. И такая точность при калькуляции расходов прослеживалась в любой из основных сфер благотворительной деятельности.

Только за 4 отчетных месяца 1901 года (с мая по август) Александровское общество истратило 7990 рублей⁸. Конечно, не все эти деньги шли на цели благотворительности. К примеру, как уже упоминалось, Ростовское отделение ИРМО получило 500 рублей в качестве оплаты за апрельский спектакль в театре В. Асмолова.

Благотворительность в Ростове-на-Дону XIX – начала XX века была разнообразной по формам и содержанию. Она диктовалась не только соображениями престижа, но и религиозными постулатами различных конфессий. При этом, как правило, благотворительность не ограничивалась адептами той или иной веры. Напротив, она объединяла людей различных вероисповеданий и национальностей в заботе о ближних. Более того, в Ростове-на-Дону не было великорусских, итальянских, немецких или каких-либо иных национальных клубов. Все они создавались как интернациональные «общества по интересам», и осуществляемая ими благотворительная деятельность приобретала аналогичный характер. В указанном широком спектре добротства значимое место принадлежало музыкантам города (профессионалам и любителям), а также гастролерам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, подобные траты на добротство могли себе позволить лишь некоторые жители Ростова указанного времени. Согласно золотовалютному курсу, установленному в апреле 2021 года, эта сумма равняется примерно 180 000 рублей современной России.

² Многие музыканты назывались любителями только потому, что не работали в сфере музыки, хотя и получили профессиональное музыкальное образование (в том числе консерваторское).

³ Коммерческий клуб арендовал здание, построенное в 1865 году. В период Великой Отечественной войны этот дом сгорел, уцелевшие стены были позднее снесены. Сейчас на месте здания Коммерческого клуба расположены фонтан и Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

⁴ Это здание впоследствии было перестроено изнутри; сейчас в нем находится бассейн.

⁵ В здании указанного театра ныне располагается Ростовская областная филармония.

⁶ В течение летнего сезона Коммерческим клубом анонсировались выступления симфонического оркестра, который функционировал на правах «товарищества артистов» и, как правило, формировался из музыкантов Императорских театров.

⁷ Помимо этого, в газетах упоминалось о клубе приказчиков и офицерском собрании, отличавшихся материальным благополучием, однако не склонных к благотворительности. Обычно в губернских городах ведущая роль в благотворительности принадлежала дворянским собраниям. Но Ростов не был наделен таким статусом, и малочисленные дворяне заведомо не могли доминировать в указанной сфере общественной жизни.

⁸ В течение следующих двух месяцев (сентябрь–октябрь 1901 года) расходы общества составили 4445 рублей 57 копеек [13]. В целом, через счета Александровского благотворительного общества за год проходило более 25 тысяч рублей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Поташев Ф. И.* Град Ростов. Часть 3: Светлые были. Ростов н/Д: Изд-во NB, 2008. 460 с.
2. Правление Римско-католического общества // *Донская речь*. 1901. № 69 (14 марта).
3. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Ростов и Новочеркасск XIX века: Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.
4. Отчет Ростовского-на-Дону музыкального общества о концерте 3-го апреля в пользу общества пособия учащимся в Ростовских учебных заведениях // *Донская пчела*. 1883. № 27 (10 апреля).
5. Студенческий вечер // *Донская пчела*. 1891. № 5 (18 января).
6. Ростовский-на-Дону Коммерческий клуб // *Донская речь*. 1901. № 3 (4 января).
7. Благотворительный вечер в пользу недостаточных студентов // *Приазовский край*. 1901. № 8 (10 января).
8. Гулянье-монстр // *Приазовский край*. 1901. № 185 (7 июля).
9. Общество взаимного вспоможения частному служебному и профессиональному труду // *Приазовский край*. 1901. № 52 (25 февраля).
10. Ростовский клуб // *Приазовский край*. 1901. № 98 (15 апреля).
11. [Объявление] // *Приазовский край*. 1901. № 323 (8 декабря).
12. Театр В. И. Асмолова // *Приазовский край*. 1901. № 172 (1 июля).
13. Сведения о приходе и расходе Ростовского-на-Дону Александровского благотворительного общества за май, июнь, июль и август 1901 года // *Приазовский край*. 1901. № 261 (3 октября).

REFERENCES

1. *Potashov F.* Grad Rostov. Chast' 3: Svetlye byli [City of Rostov. Part 3: Bright Distances]. Rostov-on-Don: NB Publishing House, 2008. 460 p.
2. Pravlenie Rimsko-katolicheskogo obshchestva [The Board of the Roman Catholic Society]. In: *Donskaya rech'* [Don Speech]. 1901. No. 69 (March 14).
3. *Leonov V., Palkina I.* Rostov i Novocherkassk XIX veka: Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva [Rostov and Novocherkassk of the 19th century: Chronicle of musical performing art]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1999. 168 p.
4. Otchet Rostovskogo-na-Donu muzykal'nogo obshchestva o kontserte 3-go aprelya v pol'zu obshchestva posobiya uchashchimsya v Rostovskikh uchebnykh zavedeniyakh [Report of the Rostov-on-Don Musical Society on the concert of April 3 in favor of the Benefit society for students in Rostov educational institutions]. In: *Donskaya pchela* [Don Bee]. 1883. No. 27 (April 10).
5. *Studencheskiy vecher* [Charity soiree in favor of indigent students]. In: *Donskaya pchela* [Don Bee]. 1891. No. 5 (January 18).
6. *Rostovskiy-na-Donu Kommercheskiy klub* [Rostov-on-Don Commercial Club]. In: *Donskaya rech'* [Don Speech]. 1901. No. 3 (January 4).
7. *Blagotvoritel'nyj vecher v pol'zu nedostatochnykh studentov* [Charity soiree in favor of indigent students]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 8 (January 10).
8. *Gulyan'e-monstr* [The Monster Outdoor Fete]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 185 (July 7).
9. *Obshchestvo vzaimnogo vspomozheniya chastnomu sluzhebnomu i professional'nomu trudu* [A Society of mutual relief to private official and professional labor]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 52 (February 25).
10. *Rostovskiy klub* [Rostov club]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 98 (April 15).
11. *Ob'yavlenie* [Notice]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 323 (December 8).
12. *Teatr V. I. Asmolova* [V. Asmolov's Theatre]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 172 (July 1).
13. *Svedeniya o prikhode i raskhode Rostovskogo-na-Donu Aleksandrovskogo blagotvoritel'nogo obshchestva za may, iyun', iyul' i avgust 1901 goda* [Information about the income and expenditure of Rostov-on-Don Aleksander's charitable society for May, June, July and August of 1901]. In: *Priazovskiy kray* [Priazovski Land]. 1901. No. 261 (October 3).

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasiliy A. Leonov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**В НУЖНОЕ ВРЕМЯ В НУЖНОМ МЕСТЕ
(Материалы к творческой биографии Бориса Радова)**

Борис Григорьевич Радов (1885–1964) – видная фигура отечественной опереточной сцены, старейший артист (основное амплуа – простак-комик) и один из основателей Ростовского театра музыкальной комедии, режиссер, редактор либретто. Его творческий путь длиной в полвека распадается на три неравных этапа, каждый из которых весьма типичен для русских/советских артистов этого жанра. Первый этап (1906–1923) – странствия по городам в составе разных антреприз, приобретение профессионального опыта. Второй этап – московский (1923–1930) – время перехода от старой формы существования опереточного театра к новой («огосударствлению»). Волей судьбы Радов оказался на переднем крае событий, возглавив один из столичных передвижных коллективов, когда крупнейшие опереточные театры последовательно становились государственными. В 1931 году Радов был направлен руководящими органами в Ростов и сыграл важную роль в становлении и развитии местного театра оперетты. Ростовский период – наиболее продолжительный и относительно стабильный в его артистической биографии. В Ростове Радов активно режиссировал, играл на сцене, осуществил редакции или переработки ряда либретто. Среди указанных работ особое место принадлежало оперетте «Три мушкетера» французского композитора Л. Варне.

На протяжении долгой, насыщенной событиями жизни Радов объехал десятки городов страны, сыграл свыше 400 ролей и выступил режиссером более чем 50 спектаклей. Сохранившиеся документы позволяют реконструировать творческую биографию Радова в контексте театральной жизни первой половины XX века, что и осуществлено в представленной статье.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, оперетта, государственные опереточные труппы, Ростов-на-Дону, «Три мушкетера» Л. Варне.

Для цитирования: Селицкий А. Я. В нужное время в нужном месте (Материалы к творческой биографии Бориса Радова) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 13-22.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_13

A. SELITSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**AT THE RIGHT TIME IN THE RIGHT PLACE
(Materials for the creative biography of Boris Radov)**

Boris Radov (1885–1964) was a prominent figure of the Russian operetta scene, the oldest actor (simpleton comedian) and one of the founders of the Rostov Musical Comedy Theatre, director, editor of the libretto. His creative path of half a century breaks up into three unequal stages, each of which is very typical for Russian/Soviet artists of this genre. The first stage (1906–1923) was traveling through cities as part of various enterprises, gaining professional experience. The second stage (1923–1930) – Moscow – was the time of transition from the old form of existence of the operetta theatre to a new one, that is, to “nationalization”. By the will of fate, Radov found himself at the forefront of events, at the head of one of the capital’s traveling collectives, when the largest operetta theaters successively became state. When the turn came to Rostov in 1931, Radov was sent by the governing bodies to this theater and played an important role in its formation and development. The Rostov period is the longest and relatively stable in his artistic life. In Rostov, Radov actively directed and played on stage. He also edited or revised a number of librettos. Among such works, the operetta “The Three Musketeers” by L. Varney took a special place.

During his long, eventful life, he traveled a good half of the country, played over 400 roles and directed more than 50 performances. The surviving documents allow us to reconstruct the outline of Radov's creative biography in the context of theatrical life in the first half of the 20th century, which is the purpose of this work.

Keywords: musical comedy theatre, operetta, state operetta companies, Rostov-on-Don, «The Three Musketeers» by L. Varney.

For citation: Selitsky A. *At the right time in the right place (Materials for the creative biography of Boris Radov)* // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 13-22.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_13



Путь к сцене. Одесса начала 1900-х годов

Видная фигура отечественной опереточной сцены, Борис Григорьевич Радов (1885–1964) на протяжении полувековой артистической деятельности, по воле обстоятельств или благодаря собственному выбору, трижды оказывался в нужное время в нужном месте. В первый раз это произошло, когда он приехал учиться в Одессу, во второй – когда отправился в Москву в бурные 1920-е годы, и в третий – в Ростове, где Радов выступил в качестве одного из основателей государственного Театра музыкальной комедии. Сохранившиеся документы – деловые бумаги, театральные афиши, программы – позволяют восстановить канву его творческой биографии в контексте театральной жизни первой половины XX века¹.

Он появился на свет 1 июля 1885 года в городе Александровске (ныне Запорожье), одном из незначительных уездных городов Екатеринославской губернии, в семье ремесленника Гер-

шея Бершадского. Семья из семи человек (родители, бабушка и четверо детей – две сестры и два брата) жила бедно: фуражки, изготавливаемые отцом и отдаваемые владельцу магазина для продажи, приносили скудный доход. Позднее Борис отметил в краткой автобиографии, что рано почувствовал призвание к музыке и пению. Призвание, эта мощная сила, и привело юношу в Одессу, в открытое незадолго перед этим музыкальное училище.

Пребывание после захолустья в крупном портовом многонациональном городе, где проживали свыше 400 тысяч человек (в 10 с лишним раз больше, чем на малой родине будущего артиста), четвертом по численности населения в Российской империи, – не могло не произвести ошеломляющего впечатления на 17-летнего Бориса. В городе кипела концертно-театральная жизнь. На сцене знаменитого своей архитектурой оперного театра выступали итальянская и русская труппы, пели Федор Шаляпин и Леонид Собинов. За дирижерский пульт на спектаклях и симфонических концертах становились Петр Чайковский и Николай Римский-Корсаков, Сергей Рахманинов и Александр Глазунов. Училище Императорского русского музыкального общества (ИРМО) – одно из первых за пределами Петербурга и Москвы: до 1900 года такие учебные заведения существовали, помимо Одессы, только в Киеве, Харькове, Тифлисе и Саратове. Не в пример другим провинциальным городам, к 1903 году Одесское отделение ИРМО получало от местных властей значительную денежную субсидию – 5000 рублей. Для сравнения заметим: Харьковское отделение получало 3000 рублей, Тамбовское – 1800, Екатеринославское (губернское!) – 1500, Ростовскому отделению, при котором училище было открыто в 1900 году, вообще было отказано в подобной финансовой помощи.

Возглавлял училище Дмитрий Дмитриевич Климов, пианист и дирижер, в недавнем прошлом – профессор Петербургской консерватории. К преподаванию он привлек специалистов из Петербурга, Вены, Берлина, других европей-

ских городов. Высокий уровень подготовки музыкантов наглядно подтверждается именами выпускников: из стен училища вышли Антонина Нежданова, Петр Столярский, позднее – Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах... В 1902 году, когда наш герой приступил к учебе по классу пения, было построено новое здание музыкального училища, впоследствии преобразованного в Одесскую консерваторию.

Вскоре состоялся его дебют на профессиональной сцене – в Одессе, где, по описанию Пушкина, «долго ясны небеса», где «все Европой дышит, веет, / Все блещет югом и пестреет / Разнообразностью живой». Смуглый черноглазый брюнет среднего роста (так обрисовывает его в 1905 году официальный документ, который сегодня можно было бы назвать приписным свидетельством) вступил в опереточную труппу некоего Борисова, взяв при этом сценический псевдоним Радов (как это нередко бывает, псевдоним позднее вытеснил подлинную фамилию, будучи зафиксированным в паспорте). Начинать он с амплуа «героя», однако свое истинное артистическое лицо обрел, перейдя в «простаки», то есть исполняя роли (согласно известным словарным определениям) наивных, порой недалеких, но симпатичных людей, а затем, с возрастом, что случается в оперетте сплошь и рядом, – в «комикки». Комедийный дар, присущий Радову, в молодые годы – склонность к сатире порой обращивались для него чувствительными ударами: за остроты со сцены по адресу губернаторов молодой артист дважды был выслан из городов, в которых выступал (из Харькова и Томска).

Годы странствий (1905–1923). Впервые в Ростове-на-Дону

После Одессы наступил период странствий артиста по городам и весям, продлившийся до 1923 года. Частные антрепризы, в предреволюционное время и в первые годы советской власти называвшие себя товариществами, редко задерживались на одном месте, кочевая жизнь была для них нормой. За 17 лет он исколесил всю страну – от Хабаровска до Баку, от Ташкента до Иркутска, от Челябинска до Сочи [1, с. 4].

Символично, что этим странствиям предшествовал Ростов-на-Дону, где Радов пробыл по тогдашним временам довольно долго – около трех лет. Здесь фактически начинался его творческий путь, здесь он оказался вновь спустя четверть века (период, вместивший в себя две революции, гражданскую войну, «советизацию» оперетты), здесь, наконец, провел последние 25 лет службы в театре.

Годы 1906–1909 стали для Радова периодом «первоначального накопления» актерского ре-

пертуара и житейского опыта. Появление молодого артиста на ростовской сцене не осталось незамеченным: местная газета, которую читали по всему Югу России, написала, что Радов в роли лирического героя «...обнаружил приятные вокальные средства, но, наряду с этим, некоторую неопытность и недостаток сценической техники» [2, с. 3]. Об антрепренере Семене Ивановиче Крылове, в чью труппу был принят Радов, информация сохранилась весьма противоречивая. Случалось, Крылов задерживал выплаты жалованья артистам. Его презрительно именовали «буфетчиком», ибо Крылову принадлежала еще и гостиница, в которой жили многие его актеры; ужиная в их обществе, местные толстосумы оставляли в буфете значительные суммы. Антрепренера обвиняли в репертуарной неразборчивости – можно вообразить, какого рода продукция выпускалась на сцену под названиями «Нахичевань ночью», «Жена Шерлока Холмса в Ростове-на-Дону» или «В чужой постели!» Считали непростительным его скандальный рекламный ход: однажды Крылов обратился к директорам учебных заведений и родителям с рекомендацией не разрешать юношеству посещать определенный спектакль «ввиду реализма его содержания», – и буквально каждый показ этой пьесы сопровождался невероятным наплывом зрителей.

В то же время известны факты, которые характеризуют Крылова как крупного театрального деятеля. Предпринимательская хватка позволяла ему «держат» одновременно несколько театральных зданий в соседних городах (помимо Ростова, в Новочеркасске, Нахичевани, Таганроге) и две труппы – опереточную и драматическую. Своё отношение к театральным жанрам Крылов выразил шутливым афоризмом: «драма – настойка домашнего изготовления, оперетта – ликер заграничного происхождения» [3, с. 215–226]. При этом, как утверждал один из участников тогдашних событий, солидно составленная драматическая труппа «в сущности, жила за счет прибылей от опереточной труппы» [4, с. 85]. А дирекция Таганрогского театра, заключая с Крыловым контракт, оговорила следующее: если в одном из его предприятий будет ставиться оперетта, он обязуется привезти ее в Таганрог [5, с. 111]. Чередованием жанров и частыми перемещениями между сценическими площадками (а также выездами в более отдаленные города – Харьков, Полтаву, Екатеринослав, Владикавказ) поддерживался стремительный пульс театральной жизни и, соответственно, интерес зрительской аудитории. Как и любой антрепренер, возглавляющий прибыльное предприятие, Крылов не

забывал о «кассе», но отдавал должное и настоящему искусству, которое в дальнейшем было признано классическим. Например, он поставил «Веселую вдову» Ф. Легара на следующий сезон после премьеры в Вене, первым в Ростове показал пьесы М. Горького.

В обе свои труппы Крылов умел привлечь актеров с «именами», в том числе настоящих звезд предреволюционной оперетты. В их числе были примадонна Валентина Пионтковская, травести Софья Жулинская, универсальный актер Николай Монахов, владевший разными амплуа и разными видами певческого голоса, баритон Юрий Морфесси [6, с. 79]. На одной сцене с такими мастерами довелось играть, обретая профессионализм, Борису Радову.

Относительно следующего семилетнего периода жизни (1909–1916), проведенного Радовым в бесконечных поездках, ясности нет. В анкете он далее указывает, что с 1917 по 1923 годы служил в Казани, в «Большом театре оперетты». Однако такого театра в этом городе никогда не было. Более того, оперетта в Казани, в отличие от оперы, вообще не прижилась, хотя соответствующие попытки предпринимались еще с 1870-х годов. Согласно решению городской думы, опереточные спектакли в Казани давались не чаще одного раза в неделю [7, с. 269]. Современник вспоминал: «...Театр в Казани был всегда очень хорош, очень любим <...> Груба и непродолжительна была полоса оперетки, но зато русская опера была в свое время так хороша и так энергична в своей предприимчивости, что ставила казанскую сцену после столичных прямо в первый ряд русских сцен» [8, с. 15].

Помимо этого, пребывание Радова в Казани совпало с известными событиями гражданской войны, бои здесь гремели тем более ожесточенные, что в город была эвакуирована часть золотого запаса Российской империи (позднее бесследно пропавшая). Здание Казанского городского театра, в котором давали как оперные, так и драматические спектакли, в 1919 году сгорело, после чего драматическую труппу переселили в плохо приспособленное помещение Большого театра на Проломной улице. Здесь выступали исполнители романсов и песен, танцовщики, показывали кино вперемежку с фарсами и опереточными спектаклями (их ставили, впрочем, «подлинно мастеровитые режиссеры» [9]). Скорее всего, Радовым подразумевалось именно это театральное предприятие. Казанский период вряд ли был самым творчески интересным в его карьере, однако для того времени более существенным представлялось другое: выжить и заработать на кусок хлеба.

Москва (1923–1931). Во главе труппы

По окончании войны, когда жизнь в стране постепенно устраивалась на новый лад, о Радове вспомнили в Москве, в недавно созданной организации – посредническом бюро по найму и распределению актеров и других «работников искусств», своего рода бирже труда – ПОСРЕДРАБИС. Очевидно, что к этому времени Радов приобрел известность и авторитет в профессиональных кругах, иначе приглашения в Москву не последовало бы.

Из Казани – в столицу, с позиции рядового актера – на руководящие должности! Безусловно, то был его звездный час. В бурные 1920-е годы, когда опереточный театр в общем фарватере советской театральной жизни двигался к «огосударствлению», Радов по воле судьбы оказался на переднем крае событий. В 1923 году его назначили «ответственным руководителем» (подобие сегодняшнего художественного руководителя) и главным режиссером Трудколлектива Московской передвижной оперетты. Именование «передвижной» указывало, что труппа не располагала постоянным помещением, выступая на разных площадках. Такую бродячую жизнь, привычную для дореволюционных актеров, вели и тогда, и позднее многие сценические коллективы. Подобным же образом существовал изначально Ростовский театр музыкальной комедии, получив статус государственного, но в течение нескольких лет оставаясь бездомным.

Между тем в 1920-х годах отношение новой власти к оперетте постепенно смягчалось: пренебрежение, третирование (как жанра «низкопробного» и «буржуазного») сменилось заметным потеплением. События разворачивались согласно известному принципу: если явление нельзя искоренить, его надо возглавить. Была выдвинута установка на «советизацию»; утверждалось, что оперетта может быть приспособлена к актуальным идеологическим задачам, что она вполне годится для «агитации и пропаганды» [10, с. 10–11]. Коммунистические «верхи» пришли к выводу: оперетта удовлетворяет потребность народа в веселом зрелище, ее сценическая и музыкальная привлекательность неотразимы.

Возвращаясь к работе Радова в Москве, отметим следующее. Из афиш 1924–1925 годов явствует: в ту пору чередовались не только места выступлений, названия театральных зданий, но и (характерная примета «нэповской эпохи») различные именованья коллектива. Приводим фрагменты соответствующих текстов афиш (курсивом, сохраняя лексику и орфографию), снабженных краткими комментариями:

– *Тверская, Мамоновский пер., 10. 1-й Общедоступный театр оперетты.* Ныне в этом здании работает Московский театр юного зрителя.

– Территория СХКП ВЫСТАВКИ на Крымском валу. Московская оперетта под управлением Б. Г. Радова (главный режиссер). Аббревиатура расшифровывается как (Всероссийская) Сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, предшественница ВСХВ – ВДНХ, на территории нынешнего Парка им. Горького.

– Сокольнический круг. Московская оперетта под управлением Б. Г. Радова. Местонахождение – Летний театр (павильон) на территории парка «Сокольники», где проходили также выступления симфонических оркестров, музыкантов-солистов, эстрадные концерты.

– Гортеатр, Канатная ул. Государственный театр музкомедии коопереры при ЦУГЦе. Завед. худож. частью и режиссер Радов Б. Г. Местонахождение театра – предположительно подмосковный рабочий поселок. Аббревиатура расшифровывается как Центральное управление государственных цирков, в чьем ведении тогда находилась оперетта. Под эгидой ЦУГЦа начинал свой путь и Ростовский театр музкомедии. Вскоре управление было преобразовано в Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий, и в дальнейшем на афишах красовалась аббревиатура ГОМЭЦ. Сведений о «кооперере» отыскать не удалось.

– «Альказар», Садовая, Триумфальная площ. Новый ОПЕРЕТТА театр. «Альказар» – в 1925–1927 годах советский эстрадный театр, унаследовавший дореволюционное название театра-варьете.

Вчитываясь в эти афиши, невольно ищешь ответ на вопрос: труппа, возглавляемая Радовым, – не та ли, которая станет в 1927 году Московским театром оперетты, действительно *первым* государственным театром этого жанра в СССР? Нет, не та. В Москве функционировали тогда несколько опереточных трупп, кроме того, оперетты входили в репертуар Театра-студии под руководством В. Немировича-Данченко, Камерного театра А. Таирова. Существующим поныне Московским театром оперетты в течение многих лет руководил один из его создателей, знаменитый артист-комик, режиссер и либреттист Григорий Маркович Ярон. Труппа Радова, напротив, была распущена; возможно, руководство сочло бытование второго в Москве театра оперетты излишним. Вместе с тем, радовское предприятие имело свое лицо; как пишет историк жанра, «театр... имел своего зрителя, у которого пользовался несомненным успехом» [11, с. 103–104], чему способствовали также ориентация на демократическую аудиторию, невысокая стоимость билетов и т. д.

На протяжении московского периода Радов не только много режиссировал, но и выходил на сцену, едва ли не в каждом спектакле исполняя

одну из ведущих ролей. В числе его работ: «Путешествие в Китай» Э. Базена, «Важная персона» Г. Рейнгарта (из афиши: «Бенефис любимца публики артиста и главного режиссера Б. Г. Радова. В коронной своей роли – Петруши – Б. Г. Радов»), «Коломбина» А. Рябова, «Король веселится» Р. Нельсона, «Ярмарка невест» В. Якоби, «Добродетельная грешница» Ж. Жильбера, «Жрица огня» В. Валентинова. Радовым осуществлялись даже постановки произведений И. Кальмана, который тогда аттестовался как «типичный представитель “венщины”», олицетворение «упадка оперетты»: «Сильва» (Радов – Бони), «Принцесса цирка» (Тони), «Марица» (Коломан Зупан), «Баядера» (Наполеон).

Театр Радова не только давал спектакли на разных сценах Москвы, но и гастролировал:

– «Первый гостеатр. Гастроли оперетты полного ансамбля под управлением и режис. Б. Г. Радова». Титул государственного в ту пору легко присваивали себе разные театры во многих городах, и вплоть до конца 1920-х – начала 1930-х годов это не обязательно соответствовало действительности. В нашем случае подразумевается театр в городе Твери. Основанием для такого заключения является письмо от сотрудников этого театра, поздравляющих «хорошего артиста-режиссера... и прекрасного отзывчивого товарища... с театральными именинами» (судя по дате – 1925 год, – речь идет о 20-летию творческой деятельности).

Восстанавливая творческую биографию Радова год за годом, обнаруживаем страницу, не отраженную им в анкетах. В афише, анонсирующей одно из представлений «Марицы», указан год (1928) и место – «Аквариум». Театры с таким названием существовали в нескольких городах, включая Москву. Однако в это время там располагался другой коллектив – Московский театр оперетты, несколько ранее открывшийся как государственный. Полную ясность вносит сохраненное Радовым еще одно поздравительное письмо – от дирекции и сотрудников Орловского треста зрелищных предприятий. Авторами письма уточняется место проведения спектакля («в родном для нас “Аквариуме”»), а также примерное начало работы Радова в Орле: «В течение двух сезонов совместной работы...», или с 1926 года. Возможно, подразумевается длительная творческая командировка, на протяжении которой Радов сохранял занимаемую должность, ибо на той же афише он представлен как *ответственный руководитель, главный режиссер и артист Московской музыкальной комедии*.

Вернулся ли Радов в Москву, оставался ли в 1929–1930 годах в Орле, служил ли в другом месте, – этого пока установить не удалось.

Ростов (1931–1964). Оседлая жизнь

С 1931 года начался самый длительный и наиболее стабильный период творческой жизни Радова – ростовский. Указанный период включал в себя гастроли, эвакуацию, выезды на постановки в другие города, но принадлежность одному театру сохранялась.

В сущности, Радов разделил судьбу многих и многих отечественных актеров, однако далеко не у всех его коллег трудовая книжка хранилась в одном учреждении более 25 лет. Стоять у колыбели нового начинания, подтвердившего свою жизнеспособность и успешность, для творческого человека – дар providения, большая радость и удача. Так Радов в третий раз оказался в нужное время в нужном месте. Датой «огосударствления», то есть рождения Ростовского государственного театра музыкальной комедии считается 26 января 1931 года, первый спектакль был показан спустя три дня, а приказ о зачислении Радова в штат издан 17 марта, по прошествии менее чем двух месяцев. Прибыл он сюда по направлению уже известной нам организации – Московского ПОСРЕДРАБИСа – в качестве артиста и режиссера, сразу активно включился в работу. Труппа, в которую влился Радов, была поначалу немногочисленной, чуть более 10 человек, но состояла из знающих свое дело, сильных актеров. Вскоре коллектив стал пополняться, в том числе молодыми артистами, которые нуждались в дружеской опеке со стороны старших коллег. Теперь уже Радову, который приближался к 50-летию (а его творческий стаж – к 30 годам), настала очередь делиться опытом с молодежью. Эту грань деятельности Радова по достоинству оценивало руководство театра, отмечая его большую роль в формировании труппы [12, с. 3].

Уже в декабре 1932-го Радова премировали за постановку «ряда пьес, способствующих выполнению финплана»; впоследствии благодарностями дирекции он отмечался неоднократно. Афиши и театральные программки предвоенных лет дошли до нас далеко не в полном объеме, но и тех, которыми мы располагаем, достаточно, чтобы представить себе внушительные масштабы деятельности Радова. На одной довоенной сводной афише перечислены шесть названий, три из них – в его постановке. Среди радовских спектаклей – венские и парижские оперетты, как вошедшие в золотой фонд жанра, так и ныне забытые («Цыганская любовь» и «Цыганский барон» И. Штрауса, «Нищий студент» и «Бедный Джонатан» К. Миллекера, «Продавец птиц» К. Целлера, «Боккаччо» Ф. Зуппе, «Зеленый шум» Ф. Фаркаша и «Перикола» Ж. Оффенбаха), советские музыкальные комедии «На берегу

Амура» М. Блантера, «Раскинулось море широко» коллектива авторов, «Коломбина» А. Рябова.

Позднее, в большой неопубликованной статье по случаю 15-летия Ростовской музкомедии (1946), указывалось: «Б. Г. Радов осуществил значительное количество постановок, оставивших в истории театра значительный след» [13, с. 23].

В Ростове Радов больше внимания уделял режиссуре, чем выходам на сцену, однако сыгранных ролей насчитывалось не так уж мало, и все они, как было отмечено в процитированном документе, отличались «тщательностью отработки» [Там же]. Если наша эпоха оставляет потомкам громадный массив аудио- и видео-записей не только отдельных концертных номеров, но и целых спектаклей, то об актерском мастерстве артистов прошлого можно судить только по документальным свидетельствам – рецензиям, которые, возможно, ждут своего часа в газетных подшивках 1930–1950-х годов, по воспоминаниям и письмам, которые либо не сохранились, либо вовсе не существовали, и т. д. В личном архиве Радова хранятся лишь несколько фотографий, уцелевших до наших дней и запечатлевающих его в разных спектаклях. Впрочем, и на фотографиях угадывается способность до неузнаваемости менять свой облик в разных комедийных и характерных ролях, причем благодаря не только гриму, но и, главным образом, дару перевоплощения, – будь то обманутый муж цирюльник Скальца («Боккаччо») или колбасный фабрикант и меценат Филипп ла Круа («Коломбина»), священник Юлиус («Марица») или Дон Андреас, вице-король Перу («Перикола»), Нарушитель границы («На берегу Амура») или Гражданин с чемоданом («Зеленый шум»). Застывшие изображения, кажется, позволяют воссоздать характеры и даже биографии этих персонажей.

«Три мушкетера»

В нескольких постановках Радовым были осуществлены редакции или переработки либретто. Особое место в радовской биографии заняла одна из таких работ – оперетта «Три мушкетера» французского композитора Л. Варнея (так писали в афишах, встречается и другой вариант – Варни; правильно: Варне – Varney). Это произведение сопровождало Радова в течение значительной части творческой жизни. Мировая премьера оперетты «Мушкетеры в монастыре» (на либретто П. Феррье и Ж. Превеля) состоялась в Париже в 1880 году; уже в 1881-м она была поставлена в России под названием «Мушкетеры». Перевод-переделку текста выполнил Гр. Арбенин (настоящая фамилия Пальм), известный опереточный актер, режиссер, автор

целого ряда подобных вольных переложений. Тогда же вышел из печати клавир «Мушкетеров», экземпляром которого Радов обзавелся и хранил до конца своих дней. Впервые он обратился к оперетте Варне еще в 1924 году, поставив ее в Москве силами упомянутого выше Первого общедоступного театра и сыграв одну из ролей в указанном спектакле.

В 1931 году появилось новое либретто, выполненное Михаилом Зоценко и называвшееся уже «Три мушкетера». К знаменитому роману А. Дюма ни эта версия, ни обе предыдущие не имели решительно никакого отношения, если не считать позаимствованных имен Д'Артаньяна, Атоса и Портоса – наверняка для привлечения внимания публики.

Новый русский текст создавался известным писателем по предложению создававшегося тогда ленинградского коллектива – Государственной музкомедии Управления государственных передвижных театров, которым руководил режиссер Алексей Феона. Этой опереттой театр и открылся (в здании, где теперь работает Театр имени В. Ф. Комиссаржевской), но просуществовал недолго. Через 10 лет А. Феона осуществил новую постановку с текстом М. Зоценко – в действующем поныне Ленинградском государственном театре музыкальной комедии. Премьера состоялась в ноябре 1941-го, когда город уже находился в блокаде. И этому спектаклю суждено было продержаться в репертуаре чуть больше года. Такова «ленинградская линия» бытования оперетты Варне. Более продолжительная и успешная жизнь ожидала «Трех мушкетеров» в Ростове.

Судя по всему, названный спектакль продолжал тревожить воображение Радова и после первой постановки 1924 года. В апреле 1932-го ростовчанин увидел афишу «Трех мушкетеров», на которой, в частности, указывалось: «Текст М. Зоценко и Б. Радова. Постановка Б. Радова». Сотрудничал ли Радов с Зоценко? Ездил ли для этого в Ленинград или они встречались в другом месте? Зоценко посетил Ростов значительно позже, в мае 1933-го, в ходе гастрольной поездки по городам страны (интересно, попала ли ему на глаза театральная афиша, на которой он мог прочесть свою фамилию?). Скорее всего, никаких встреч не было, вероятно, либреттисты вообще не были знакомы. В духе давней традиции, дожившей до наших дней, Радов выполнил труд, который можно назвать *редакцией-переделкой* зоценковского текста, появившейся в результате заочного соавторства. Но, видимо, редактор посчитал собственное участие столь значительным, что поставил оба имени рядом. Любопытно, что впоследствии в афишах и программах (по-видимому, отпечатанных заранее

большими тиражами) закрашивали то имя Зоценко, то имя Радова, оставляя только одно из них. Не исключено, что это – отголосок какой-то драматической истории, может быть, связанной с авторскими правами.

Ростовской премьере предшествовал необходимый официальный разрешительный акт. На обложке машинописного экземпляра либретто М. Зоценко, датированного 1931 годом, находим сделанную от руки несколько косноязычную запись синими чернилами: «Выписка из протокола № 7 заседания репертуарной секции Худ. Полит. Совета от 8/III 1932 г. Добавления, сочиненные постановщиком т. Радовым, одобрить и рекомендовать к дополнению (подписи)» [14, с. 1].

Обратим внимание на дату заседания. Оно проходило незадолго до появления приказа о зачислении Радова в ростовскую труппу. Назначение уже наверняка состоялось, он готовился начать работу в новом коллективе и добивался одобрения соответствующей инстанции «с прицелом» на воплощение замысла в Ростове. Так и случилось! Ростовская премьера «Трех мушкетеров» состоялась ровно через месяц, 7 апреля 1932 года.

Спектакль сохранялся в репертуаре ростовского театра по меньшей мере в течение десяти лет (дольше, чем в других театрах), вывозился на гастроли. Последнее обнаруженное свидетельство – спектакль начала 1941 года, посвященный 35-летию сценической деятельности Радова, что говорит о том, как дорожил он этой постановкой, коль скоро избрал ее для своего бенефиса.

Долгая жизнь спектакля – убедительный показатель творческой удачи, его привлекательности для зрителя. «Курортная газета» (г. Сочи) писала в 1938 году: «Авторы текста – Зоценко и Радов – воскресили в этом спектакле хорошие пародийные традиции французской оперетты... Превосходный и остроумный литературный текст, забавные ситуации... все это дает повод к веселому, радостному и осмысленному опереточному спектаклю» [15, с. 3].

На протяжении второй половины XX века оперетту Варне вспоминали во Франции лишь изредка, но в архив не сдавали. Последнее по времени ее возрождение состоялось в Париже в 2015 году. Возможно, обратятся к ней и российские театры.

Итог пути

В 1956 году Радов вышел на пенсию, заменив восьмой десяток, отдав опереточной сцене более полувека, в том числе ростовской – ровно половину этого срока. Передал на хранение в Государственный архив Ростовской области свое личное собрание документов, во многом

благодаря которому стало возможным подготовить эту статью. За долгую, насыщенную событиями жизнь он объехал десятки городов страны, сыграл свыше 400 ролей и выступил режиссером более чем 50 спектаклей [1, с. 4]. Его ценили публика, руководство, коллеги. Ценили за профессионализм, творческую энергию, сердечное отношение к людям, невзирая на чины и звания. Природная насмешливость сочеталась в нем с добродушием. Такие послания, как трогательная поздравительная телеграмма от рабочих сцены (!) тверского театра, где говорится о готовности Радова «в трудные минуты протянуть братскую руку помощи», ярко свидетельствуют об открытом сердце Бориса Григорьевича. Рядом с таким приветствием – дружеские письма народных артистов РСФСР Владимира Хенкина, «старого товарища» Григория Ярона.

Был честолюбив, заботливо хранил многочисленные благодарности и почетные грамоты от руководящих органов и общественных организаций, в том числе – за шефскую помощь участникам художественной самодеятельности. Состоял в правлении Ростовского отделения Всероссийского театрального общества (ныне – Союз театральных деятелей). Свои творческие свершения он перечислял в автобиографиях скупно и выборочно, такие документы – подробно и с законной гордостью. Вместе с тем, Радов достаточно строго оценивал свои актерские воз-

можности, которые с возрастом становилось реализовывать все труднее. В спектаклях, поставленных Радовым в 1940–1950-х годах, он не исполнял ролей, знакомых с молодых лет, хотя наверняка имел простор для таких действий.

Радов скончался 30 августа 1964 года, на 80-м году жизни. Доживал свой век в одном из ростовских домов-гигантов на проспекте Соколова. Ростовчанка Ольга Владимировна Белякова, которая была тогда младшей школьницей и жила в том же доме, поделилась навсегда запечатленными в памяти детскими воспоминаниями: «Мы сблизились на почве прогулок в шесть часов утра. Я тайком выскальзывала из квартиры, дядя Боря Радов в белой майке и пижамных полосатых штанах дремал, сидя за столом доминошников. Был по отношению ко мне очень дружелюбен. Слушая мое девчоночье щебетание, изредка кивал, если менялась интонация детского восторга жизнью – или огорчения. Он тонко чувствовал интонацию. И еще: у него было редкое качество – нежность к миру. Во двор утром вползала машина, волокущая бочку с молоком. Продавщица цыганка Лиза, с характерными большими серьгами, очень красивым громким голосом пела: “Моло-о-о-ко, моло-о-о-ко”. Дядя Боря и на нее смотрел с нежностью».

От этого двора до Театра музкомедии на ул. Серафимовича ему было несколько минут спокойного хода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Автор считает своим приятным долгом поблагодарить за деятельную квалифицированную помощь в работе заведующую отделом информации и публикации Государственного архива Ростовской области Ксению Анатольевну Миленюкую и ведущего библиографа отдела краеведения Донской государственной публичной библиотеки Наталью Анатольевну Алубаеву.

ЛИТЕРАТУРА

1. 40 лет на сцене // Молот. 1945. № 196 (30 сентября).
2. Театр и музыка // Приазовский край. 1906. № 258 (30 сентября).
3. Анненский Б. М. Театральная жизнь старого Ростова: Рукопись. Ростов н/Д, 1956. 319 с.
4. Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.–М.: Искусство, 1961. 300 с.
5. По провинции: Таганрог // Театр и искусство. 1908. № 6. С. 111.
6. Коневская Т. И. Страницы истории ростовской оперетты конца XIX – начала XX веков // Известия Ростовского областного музея краеведения. Ростов н/Д: РЮИ МВД России, 2001. Вып. 9. С. 77–82.
7. Янковский М. О. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.–М.: Искусство, 1937. 456 с.
8. Смоленский С. В. Из воспоминаний о Казани и Казанском университете в шестидесятых и семидесятых годах // Литературный сборник к 100-летию Императорского Казанского университета. Казань: Тип. Импер. Казан. ун-та, 1904. С. 237–273.
9. Брунов Б. Г. Театр Розенберга на Большой Проломной. URL: <https://history-kazan.ru/> (дата обращения: 18.12.2023).
10. Эрманс В. К., Малков Н. П. Дискуссия «Советизация оперетты» // Жизнь искусства. 1925. № 36. С. 10–11.
11. Янковский М. О. Советский театр оперетты: Очерк истории. Л.–М.: Искусство, 1962. 488 с.

12. *Луковский А. М.* Пять лет // Большеви́стская смена. 1936. № 32 (4 марта).
13. Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-1244. Оп. 3. Д. 684: Фомин В. С. Творческий путь Ростовского театра музыкальной комедии. 31 л.
14. Государственный архив Ростовской области. Ф. Р-4144. Оп. 1. Д. 2: Ростовский гос. театр музкомедии. 66 л.
15. *Фельдман К. И.* Овладеть наследством классической оперетты: К итогам гастролей Ростовского театра музыкальной комедии в Сочи // Курортная газета. 1938. № 249 (28 октября).

•═══════════════════════════ REFERENCES ════════════════════════════•

1. 40 let na stsene [Forty years on a stage]. In: Molot [The Hummer]. 1945. No. 196 (September 30).
2. Teatr i muzyka [Theatre and music]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1906. No. 258 (September 30).
3. *Annenskiy B.* Teatral'naya zhizn' starogo Rostova [The theatrical life of the old Rostov]: Manuscript. Rostov-on-Don, 1956. 319 p.
4. *Monakhov N.* Povest' o zhizni [A story of the life]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1961. 300 p.
5. Po provintsiy: Taganrog [By provinces: Taganrog]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1908. No. 6. P. 111.
6. *Konevskaya T.* Stranitsy istorii rostovskoy operetty kontsa XIX – nachala XX vekov [Pages of the Rostov operetta history in the late 19th – early 20th centuries]. In: Izvestiya Rostovskogo oblastnogo muzeya kraevedeniya [Proceedings of the Rostov Regional Museum of Local Lore]. Rostov-on-Don: Rostov Institute of Law to the Ministry of Internal Affairs of Russia, 2001. Issue 9. Pp. 77–82.
7. *Yankovskiy M.* Operetta: Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR [Operetta: The emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1937. 456 p.
8. *Smolenskaya S.* Iz vospominaniy o Kazani i Kazanskom universitete v shestidesyatykh i semidesyatykh godakh [From the memoirs of Kazan and Kazan University in the 1860s and 1870s]. In: Literaturnyj sbornik k 100-letiyu Imperatorskogo Kazanskogo universiteta [A literary collection dedicated to the 100th anniversary of the Imperial Kazan University]. Kazan: Printing-House of the Imperial Kazan University, 1904. Pp. 237–273.
9. *Brunov B.* Teatr Rozenberga na Bol'shoy Prolomnoy [Rosenberg Theatre on Bolshaya Prolomnaya]. URL: <https://history-kazan.ru/> (date of application: 18.12.2023).
10. *Ermans V., Malkov N.* Diskussiya «Sovetizatsiya operetty» [Discussion on “Sovietization of operetta”]. In: Zhizn' iskusstva [Life of Art]. 1925. No. 36. Pp. 10–11.
11. *Yankovskiy M.* Sovetskiy teatr operetty: Ocherk istorii [The Soviet Operetta Theatre: An outline of the history]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1962. 488 p.
12. *Lukovskiy A.* Pyat' let [Five years]. In: Bol'shevistskaya smena [Bolshevik Successors]. 1936. No. 32 (March 4).
13. Gosudarstvennyy arkhiv Rossiyskoy Federatsii [State Archives of the Russian Federation]. F. R-1244. Op. 3. D. 684: Fomin V. Tvorcheskiy put' Rostovskogo teatra muzykal'noy komedii [Development of the Rostov Musical Comedy Theatre]. 31 s.
14. Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4144. Op. 1. D. 2: Rostovskiy gosudarstvennyy teatr muzykal'noy komedii [Rostov State Musical Comedy Theatre]. 66 s.
15. *Fel'dman K.* Ovladet' nasledstvom klassicheskoy operetty: K itogam gastroley Rostovskogo teatra muzykal'noy komedii v Sochi [To become proficient in the legacy of classical operetta: To the results of the Rostov Musical Comedy Theatre tour in Sochi]. In: Kurortnaya gazeta [Health Resort Newspaper]. 1938. No. 249 (October 28).

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 Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

aria11@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7082-3780

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_23

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет

ОТРАЖЕНИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 1920–1980-х ГОДОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ В. ТАРИКА «ТОТ, КТО С ПЕСНЕЙ»

Фильм В. Тарика «Тот, кто с песней» (1988) принадлежит к числу ярких образцов отечественной кинопублицистики, появившихся в перестроечную эпоху. Повествование о «корпоративном гимнотворчестве» как весьма популярной разновидности «музыки для трудящихся» указанного периода традиционно интерпретируется в наши дни с позиций документальной комедиографии или сатирического обличения бюрократизации, наблюдаемой в позднесоветской системе управления производством. Однако целенаправленное рассмотрение «музыкальной составляющей» данного фильма позволяет обозначить некоторые специфические проблемы, связанные с формированием и развитием отечественной массовой культуры 1920–1980-х годов. Первый, социокультурный аспект исследования характеризуется рассмотрением преемственных связей упомянутого «гимнотворчества» с индустрией массовой культуры, утвердившейся в российском обществе на протяжении последних десятилетий. Второй аспект, музыкально-стилистический, позволяет установить самоочевидные параллели между «корпоративными гимнами» и советской «агитационной» песенностью 1920-х годов («нэповской эпохи»). Особый интерес в указанном контексте вызывает широко известная песня «Кирпичики» В. Кручинина – П. Германа, повествующая о счастливой судьбе простого рабочего парня Сеньки: до революции он был уволен хозяином-капиталистом и бедствовал, а при Советской власти проявил себя ярким организатором промышленного производства, возродившим к новой жизни родной завод. В данной статье «Кирпичики» позиционируются как примечательный образец «раннего советского римейка» (музыкальной основой песни явился «адаптированный» вальс «Две собачки» С. Бейлинсона), а также объект многочисленных образно-смысловых интерпретаций в различных сферах искусства (включая ярко «авангардную» трактовку, предложенную В. Мейерхольдом в новаторской постановке пьесы «Лес» А. Островского). Исходя из этого, представляется знаменательной специфическая «адаптация» музыкального материала данной песни, осуществленная в «корпоративном гимнотворчестве» как принципиально вторичной сфере отечественной массовой культуры конца 1980-х годов.

Ключевые слова: отечественная кинопублицистика перестроечной эпохи, документальный фильм «Тот, кто с песней» В. Тарика, «корпоративное гимнотворчество» 1980-х годов, «агитационная» песня раннего советского периода, «Кирпичики» В. Кручинина – П. Германа.

Для цитирования: Марков А. В. Отражения массовой музыкальной культуры 1920–1980-х годов в документальном фильме В. Тарика «Тот, кто с песней» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 23–31.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_23

A. MARKOV

Russian State University for the Humanities

REFLECTIONS OF THE 1920s–1980s POPULAR MUSICAL CULTURE IN V. TARIK'S DOCUMENTARY FILM "THE ONE WITH A SONG"

V. Tarik's film "The One with the Song" (1988) is one of the brightest examples in the Soviet film journalism that appeared during the perestroika era. The narration of "corporative hymn-making" as a

very popular type of “music for workers” in the named period is traditionally interpreted today from the standpoint of documentary comedy or a satirical denunciation of the bureaucratization observed in the late Soviet production management system. However, a targeted examination of the “musical component” of this film allows us to identify some specific problems associated with the formation and development of the Soviet popular culture of the 1920s–1980s. The first, social-cultural aspect of the study is characterized by the consideration of the successive connections of the mentioned “hymn-making” with the popular culture industry, which has established itself in Russian society over the past decades. The second aspect, musical-stylistic, allows us to establish self-evident parallels between “corporative hymns” and Soviet “agitation” songs of the 1920s (“New Economic Policy era”). The particular interest in this context is the well-known song “Bricks” by V. Kruchinin – P. German, which tells about the happy fate of a simple working guy Senka: before the revolution, he was fired by his capitalist owner and was in poverty, and under Soviet power he proved himself to be a brilliant organizer of industrial production, who revived the native plant to new life. In this article, “Bricks” are positioned as a remarkable example of an “early Soviet remake” (the musical basis of the song was the “adapted” waltz “Two Little Dogs” by S. Beilinson), as well as the object of numerous figurative and semantic interpretations in various fields of art (including the brightly “avant-garde” interpretation proposed by V. Meyerhold in the innovatory production of “The Forest” by A. Ostrovsky). Based on this, the specific “adaptation” of the musical material of this song, carried out in “corporate hymn-making” as a fundamentally secondary area of the Soviet popular culture of the late 1980s, seems significant.

Key words: Soviet film journalism of the perestroika era, documentary film “The One with a Song” by V. Tarik, “corporative hymn-making” of the 1980s, “agitation” song of the early Soviet period, “Bricks” by V. Kruchinin – P. German.

For citation: Markov A. Reflections of the 1920s–1980s popular musical culture in V. Tarik’s documentary film “The One with a Song” // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 23–31.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_23



Фильм Владислава Тарика «Тот, кто с песней» (1988), снятый Свердловской киностудией, в наши дни характеризуется как документальная комедия – примечательный образец публицистического искусства эпохи перестройки [1; 2]. Однако жанровая специфика этого произведения оказывается более сложной: в нем присутствуют черты биографического фильма, музыкальной комедии, фильма о кино съемках (особенно в заключительном эпизоде, на протяжении которого выступают с пародийным музыкальным номером сотрудники той же Свердловской киностудии) и т. п. В известной мере соблюдены традиции этих жанров. Например, по законам музыкальной комедии соотносятся различные эмоциональные сферы, представленные разными персонажами, при этом в качестве последних выступают именно сочинители, такие как гимнограф-дилетант Евгений Петрович Шикунов, члены местного отделения Союза композиторов с их мелодраматичным профессионализмом и авторы первомайских торжественных песен. Столкновение указанных персонажей и соответствующих музыкально-стилевых характеристик представлено с позиций гиперреалистической достоверности, своеобразно оттеняющей реализм съемок. Можно сказать, что благодаря комическому столкновению трех обозначенных музыкальных пластов возникает эффект

«остранения», который, впрочем, не получает развития, – он попросту не сопрягается с эклектикой раннего перестроечного постмодернизма. Далее, последовательно запечатлеваемый процесс сочинения и исполнения аналогичного гимна работниками Свердловской киностудии представляет собой одновременную демонстрацию как «производственной кухни», так и весьма продуктивного подхода к созданию экранной публицистики: подразумевается освещение собственных проблем и возможностей, а также профессиональных ресурсов, позволяющих обеспечить необходимую достоверность и актуальность публицистического высказывания.

В целом этот фильм, не ограничиваясь творческим потенциалом документалистики и апелляциями к памяти различных киножанров, наглядно запечатлеывает перспективы расширения общепринятого «спектра» выразительных средств как предпосылки создания концептуально целостного и масштабного произведения. Режиссер явно тяготеет к намеренной усложненности, объединяя постмодернистскую манеру цитирования с критикой нарождающейся массовой культуры. Вот почему данный фильм, не слишком известный за пределами Свердловска, все же фигурирует в числе наиболее ярких перестроечных кинолент. Его демонстрация по Центральному телевидению явилась одним из

знамений перестройки с ее эклектическим стилем поведения, радикальным обновлением визуальных приоритетов и молодежным пафосом остросатирических обличений (под лозунгом «борьбы с бюрократизмом»), адресуемых советской официальной культуре.

В композиционном плане фильм В. Тарика решен очень интересно. Повествование о Шикунове с его однотипными корпоративными гимнами обнаруживает характерные черты авантюрного романа и парадоксального похвального слова (парадоксального энкомия). На протяжении фильма герой подвергается разоблачительной критике: заказчики одного из гимнов узнают о шикуновской аванюре – сочинении «корпоративных опусов» для разных предприятий и учреждений с одной и той же мелодией. Тем самым, утверждают обвинители, фактически была украдена их неповторимо своеобразная «музыкальная эмоция», обесценены возвышенные чувства, питаемые работниками соответствующего предприятия к своей трудовой деятельности, высмеяно доброжелательное отношение коллектива к «сочинителю из народа». И все же, несмотря на подобные инвективы, успешная карьера героя и далее развивается по восходящей. Его популярность непрерывно возрастает, множится число проявлений энтузиазма со стороны трудящихся масс. Шикунов заявляет о себе как о сопернике профессиональных композиторов, обвиняя их в инертности, – при этом всячески подчеркивается, что индустрия песенного производства песен работает на «сочинителя»: его песни записываются на пластинки, исполняются профессиональными музыкантами, регулярно поступают очередные заказы от новых объединений производственного типа.

Действительно, главный герой фильма успешно взаимодействует не с каким-то изолированным, более-менее локальным производством, но с производственной инфраструктурой в целом: предприятиями, главками, трестами, вплоть до профильных министерств и т. п. При этом песни для разных отраслей в кадре озвучиваются одним и тем же профессиональным исполнителем, фактически олицетворяющим такую организацию производственной деятельности, благодаря которой бюрократические структуры нередко дублируют друг друга, а мнимые инновации (например, создание корпоративных гимнов) легко переключиваются из одной отрасли в другую.

Парадоксальное похвальное слово – одно из античных риторических упражнений, подразумевающее мнимую похвалу недостойному предмету [3, с. 159]. Этот жанр как бы заключал в себе основы саморазвития и воспроизводства

риторики, демонстрируя могущество слова, которое влияет на представления слушателей более осязательно, чем жизненный опыт. Безусловно, риториками удостоверялась референтность слова, но его способность фигурировать в самых различных категориях (например, в ряду синонимов или антонимов), сохраняя имманентную выразительность и насыщенную эмоциональную ассоциативность, представлялась более существенной, чем отсылка к событиям. В рассматриваемом фильме дилетант-авантюрист при помощи документальной съемки иронически «восхваляется» как умелый имитатор: он выстраивает образные «конструкции», не имеющие отношения к подлинному искусству (фальшивый энтузиазм, банальная патетика, обилие речевых клише), однако соответствующее «эстетическое производство» работает бесперебойно, вопреки жалобам на «тиражирование» продукции.

Антагонист Шикунова, местное отделение Союза композиторов РСФСР, характеризуется неким преимуществом в плане жанрового разнообразия вновь создаваемых произведений, – их большая часть уныло пылится на полках невзрачного канцелярского помещения. Судя по цитируемому в картине музыкальному отрывку (о «буднях милиции»), профессиональные «мастера искусств» ориентируются на жанровые традиции оперы, оратории, классической оперетты, избранные «высокие образцы» массовой песни. Реальным же фоном деятельности главного героя становится музыкальное сопровождение тогдашних корпоративных мероприятий – бравурное, однако весьма несовершенное технически (плохая акустика, непродуманные сценарии, отсутствие правильной музыкальной логики, включая размещение оборудования), что позволяет предприимчивому Шикунову сохранять выигрышное положение. Он уподобляется искусному ритору, доминирующему на фоне архаичной и наивной музыкальной среды, тогда как мнимая «инновационность» его авантюрных проектов заключается в сохраняемой «дистанции» применительно к романтической по своим истокам массовой культуре с ее автономной системой музыкальных жанров.

В определенном смысле «Тот, кто с песней» представляется родственным кинокомедии «Антон Иванович сердится» А. Ивановского (1941). Один из персонажей этого фильма, герой-трикстер Керосинов, стремится достичь всеобщего признания с помощью эстрадно-симфонической аранжировки некогда известной песни «По улице ходила большая крокодила» (появившейся, вероятно, в годы Первой мировой войны как мещанская неофольклорная аллегория тогдашних боевых действий и дефицита продуктов).

Он до некоторой степени успешно реализует функции трикстера, сплетника и самозваного «медиума», обитающего на грани двух миров – академической и развлекательной музыки, но «явление великого Баха», вступившего в беседу с протагонистом (наподобие классицистского «Бога из машины»), блокирует распространение халтуры Керосинова. Действительно, в этот период формируется большой «классический стиль», сближающий академические жанры и оперетту, где уже нет места трикстерским проделкам. С названным фильмом, бесспорно, перекликаются и позднейшие композиторские дискуссии по поводу оригинальности и вторичности вновь сочиняемых массовых песен (включая «обсуждения» творчества И. Дунаевского). Естественно, в фильме В. Тарика прежний «официальный стиль» представлен как заведомо периферийное явление, характеризующее только в комическом аспекте.

Репортаж-«сиквел» А. Федорченко (телепрограмма «Золотая коллекция неигрового кино», выпуск 7) зеркально отображает эту сатиру, показывая, что «производственная риторика» инициировалась не только состоянием общей промышленной инфраструктуры, но и позднесоветской идеей развития вообще. В ходе названной программы, беседуя с В. Тариком и с анонимным представителем фирмы – «производительницы» корпоративных гимнов, – А. Федорченко акцентирует два момента. Во-первых, Шкинунов при некой гротескности был типичен для музыкальной и литературной индустрии определенного периода: если не корпоративные, то юбилейные мероприятия вполне традиционно сопровождалась заказами на сочинение определенных произведений. Таким образом, Шкинунов мог сочинять гимны во славу любой профессии (например, в честь проводников железнодорожного транспорта), что не было корпоративным заказом, но свидетельствовало о большой инерции сложно организованного хозяйства, с дублированием и пересечением бюрократических форм управления. Во-вторых, сегодня корпоративный гимн вовсе не является риторическим упражнением, которое символизирует общую инфраструктуру бюрократической патетики, охватывающую частные инфраструктуры, – напротив, это составная часть весьма доходной индустрии, и любое предприятие может без каких-либо затруднений к упомянутой индустрии примкнуть. Иными словами, риторическая эпоха сменилась эпохой авторской модальности: заказывая гимн, ты присоединяешься к нынешней «глобальной фабрике» массовой культуры. По утверждению продюсеров, соответствующий гимн могут спеть, к примеру, Ф. Киркоров или Н. Бабкина

(имена явно условные, достоверные подтверждения конкретных соглашений с названными певцами не приводятся), лишь бы ценник был одобрен заказчиком. Следовательно, предприятие, выступающее в роли такого заказчика, по сути, уподобляется одному из многочисленных звеньев индустрии масскульта, функционирующей в новейшую эпоху, и печальная судьба наследия Шкинунова, освещаемая в программе А. Федорченко, является тому подтверждением. Сегодня корпоративный гимн завода «Уралкабель», открывающий «творческую карьеру» Шкинунова, неизвестен видимому большинству работников данного предприятия; один из них перепутал этот «шедевр» с гимном СССР.

Самое поразительное в документальном фильме «Тот, кто с песней» – мелодия, использование которой позволило Шкинунову сочинить внушительное количество «производственных» гимнов. Их тиражированием и распространением занималось множество людей (включая тех, например, кто изготовлял пластинки с грамзаписями подобных музыкальных «опусов» для рабочих того или иного предприятия, выходящих на пенсию), однако немногие из участников соответствующего процесса тогда уделяли внимание генетическим истокам названной мелодии. Речь идет об упрощенном и, благодаря этому, фактически «замаскированном» вальсе «Две собачки» С. Бейлинсона, позднее превратившемся в песню «Кирпичики» с поэтическим текстом П. Германа (1924). К началу перестроечной эпохи П. Герман был известен в основном как один из создателей «Марша авиаторов». Между тем «Кирпичики», аранжированные В. Кручининим, не случайно явились «моментом славы» юной Клавдии Шульженко, – песня стала подлинно массовой, судя по количеству «перелицовок» ее текста. Новейшие исследования выявили глубинную сопряженность этой песни и специфических субъект-объектных отношений ранней советской эпохи: оппозиции «производителя» и «растратчика» в качестве двух взаимосвязанных ипостасей распространенного типажа «авантюриста» [4]; формирования жанровых черт производственного романа, трактуемого в духе противоборства неких «соблазнов» [5]; утверждения «идеальной» репутации завода как олицетворения «подлинности» в человеческих отношениях, максимальной адекватности управленческих процессов различным формам реального и символического производства [6]. Учитывая соответствующие теоретические выводы, можно охарактеризовать главного персонажа этой песни в его коннотациях с той субъективностью, которая позиционируется героем фильма В. Тарика.

Следует заметить, что фактическим прототипом рассматриваемого главного персонажа явился непосредственно автор «Двух собачек» С. Бейлинсон – как Сенька, сначала рабочий некоего завода, уволенный хозяином-капиталистом, а впоследствии предприимчивый организатор производства, сумевший возродить тот же завод при социализме и назначенный его директором. Семен для названной эпохи – распространенное имя большевистского активиста, передового рабочего, выступающего посредником между новой централизованной системой управления промышленностью и конкретной формой организации труда, оптимальной в условиях данного предприятия. Об этом свидетельствует, в частности, известный плакат В. Хвостенко (1925) «Я теперча не твоя, я теперча Сенина» (Рисунок 1).

«мажорности», вальсовая пульсация стала более отчетливой, и это позволило в дальнейшем выполнять переложения вновь созданной «версии» для гитары, для голоса в сопровождении духовых инструментов, для хора а cappella... При этом ритмическая организация все более явно выдвигалась на первый план в качестве приоритетной составляющей музыкально-поэтического целого. Подчеркнутой множественности как исполнительских, так и ситуационных вариантов бытования «заводского шедевра» (от семейных праздников до торжественных мероприятий на производстве и регулярных воспроизведений в рабочее время около проходной) сопутствовало ярко выраженное доминирование маршево-гимнического начала, предопределяемое общей задачей: демонстрацией безоговорочного «корпоративного единства».

Рисунок 1. В. Хвостенко. [Агитационный плакат]



На этом плакате стандартные «атрибуты любви», заимствованные из «жесточких» романсов и других образцов тогдашнего музыкального быта (сирень, лунный свет, шаль на девичьих плечах и т. п.), переосмысляются в целях пропаганды советской передовой системы управления: благодаря ее самоочевидным достоинствам, простой рабочий, уволенный прежним хозяином, может достичь любых высот. Конечно, Шкинув несколько изменил песню, чтобы затруднить обнаружение плагиата: мелодия приобрела черты

Заметим, что вальс «Две собачки», превратившийся в песню «Кирпичики», не только приобрел значительную популярность у рабочей аудитории околумещанского толка, но и привлек внимание отечественного авангарда. В частности, именно эту мелодию играл на гармонии Петр Восьмибратов, беседуя с Аксюшей в постановке драмы «Лес» А. Островского, осуществленной В. Мейерхольдом. Современные исследования [7; 8] характеризуют данный спектакль с позиции осмысления товарно-денежных отношений

в ракурсе конструктивистской венаходимости и последовательного «остранения» экономики, наподобие чеховских пьес МХАТа, где происходило «остранение» привычного быта. Б. Захава, исполнивший одну из ролей в указанном спектакле, оставил примечательные воспоминания об этой сцене. Описывая режиссерский замысел Мейерхольда, мемуарист утверждал, что постановщиком предполагалось драматургическое использование вполне конкретного песенного образца («Двух собачек»), тогда как позднейшая «актуальная» версия («Кирпичики»), в сущности, явилась «отголоском» популярного спектакля: «Особенным успехом пользовался знаменитый эпизод с гармошкой. Под таким названием приобрела широкую известность чудесная лирическая ночная сцена между Петром и Аксюзей. В этой сцене Петр, ведя печальный диалог с любимой девушкой, время от времени наигрывал на гармошке задушевную, грустную мелодию старинного вальса “Две собачки”. Сочетание текста с необыкновенно удачно найденной музыкой рождало эффект необычайной силы: мало кто в зрительном зале удерживался от слез. И я не помню ни одного спектакля, когда Мейерхольду после этого эпизода не пришлось бы выйти на настойчивые вызовы взволнованной публики. Интересно при этом вспомнить, что какой-то оборотистый делегата, пользуясь неожиданным успехом всеми забытого старинного вальса, очень быстро приспособил его к наскоро сочиненному сентиментально-пошловатому тексту и состряпал таким образом злободневную песенку под названием “Кирпичики”. Эта песенка быстро приобрела широкую популярность, и тогда критики стали упрекать Мейерхольда в том, что он якобы ради достижения дешевого успеха или же с целью “приближения Островского к современности” вставил в спектакль общеизвестную злободневную песенку» [9, с. 340–341].

«Злободневное» толкование песни «Кирпичики» подразумевало эпоху, которая воспевала «советского активиста Семена». В дальнейшем, однако, возобладало специфическое переосмысление «Кирпичиков» с позиции «большого стиля», утверждавшей приоритетную роль натурального труда как чистого изготовления вещей, не требовавшего продуманных и взвешенных капиталовложений. Этот процесс был весьма наглядно воссоздан в фильме «Здравствуй, Москва» С. Юткевича (1945), где сложное выяснение прав собственности (или аренды) на баян завершалось комическим эпизодом. Главный герой, объявив собственное публичное исполнение «русской народной песни “Кирпичики”», открывал баянный футляр и обнаруживал, вместо предполагаемого музыкального инстру-

мента, настоящие кирпичи. Тем самым «производственная роль» искусства, утверждавшего современные принципы рациональной организации труда, гротескно осмыслилась в мире, где были воссозданы и усложнены более ранние мотивы, связанные с «приумножаемым достоянием» как основой трудового процесса; последний же воспринимался в духе почитания громоздких артефактов официального стиля.

На самом деле режиссерский замысел Мейерхольда был явно тоньше. В системе действующих лиц драмы Островского именно Петр и Аксюша – единственные, чьи мечты становятся реальностью, независимо от финансовой поддержки или кредитов [8, с. 289–290]. Остальные персонажи «Леса», начиная с Несчастливцева как резонера, лишь осмыслиют происходящее (психологически, социологически и экономически), не выступая, намеренно или по воле обстоятельств, действительными субъектами независимого устройства жизни. Следовательно, мелодия, включенная Мейерхольдом в музыкальное оформление спектакля, указывала на смысловой подтекст определенной сюжетной линии: маргинальные субъекты, для которых фактически нет места в прежней системе экономических и социальных отношений, обретают «трудовое счастье».

В этом плане художественное решение Мейерхольда представляется вполне логичным. Переосмыслив знаменитую пьесу Островского с позиции крушения предшествующего социально-экономического мироустройства, режиссер запечатлел процесс активного самоутверждения действующих лиц, отвергнутых прежней системой кредитования. Петр и Аксюша, пребывая вне соответствующего «жизненного порядка», способны достигнуть своей цели, в отличие от других персонажей, олицетворяющих банкротство неких амбициозных замыслов, выступающих заложниками тайных или явных страстей, и т. д. Не случайно сценическая платформа, использованная в спектакле, представляла собой вариант аттракциона, именуемого сейчас «гигантскими шагами», – своего рода карусели с «персональным разгоном» катающихся: герои как бы взлетали над привычным укладом жизни и социальными отношениями. «Я вспоминаю любовное объяснение Аксюши и Петра на “гигантских шагах”, как это было ярко, убедительно и отвечало существу эпизода», – отмечал много лет спустя один из современников [10, с. 63].

Обратимся к фотоиллюстрации, запечатлевшей эпизод с игрой на гармошке (Рисунок 2) [8, с. 290]. Петр здесь представлен как «лесной житель» (Мейерхольд использовал специальные парики для предельно обобщенной характери-

стики героя), Аксюша – как сентиментальная слушательница, чьи настроения всегда чутко улавливаются и «предугадываются» Петром. В этом он уподобляется главному персонажу «Кирпичиков» и тогдашних агитационных плакатов с изображениями советских активистов. Так, Семен из песни – именно тот, кто может влюбить в себя избыточностью своих чувств и «рутинностью» эмоций, обнаруживающей подлинную конструктивность. Независимо от различных «амплуа» (преданного «воздыхателя» до момента увольнения или позднейшего организатора стройки), он воспринимается в качестве единого, целостного образа, тогда как остальные персонажи «Кирпичиков» неизбежно предстают «дискретными», даже фрагментарными в силу их приверженности к ушедшему в прошлое социально-экономическому укладу.

Нечто похожее наблюдается в фильме «Тот, кто с песней». Сочинив песни для лесспромхозов и профильных организаций, связанных с лесопосадками и вырубками, Шикунов оказывается в затруднительном положении. Во-первых, неясны общие механизмы современной маркетизации леса; во-вторых, последний является объектом различных корпоративных притязаний, мотивирующих несоответствие внутриотраслевых планов развития и связанного с ними распределения планируемых доходов. Здесь Шикунова ожидает разоблачение: именно сотрудники учреждения, осуществляющего механизацию лесной промышленности, узнают о «девальвации» песни, обнаружив, что едва ли не идентичная мелодия принадлежит их «конкурентам». Это разочаровывает и воспринимается как серьезный удар, поскольку в условиях

Рисунок 2. А. Н. Островский. «Лес». Постановка В. Э. Мейерхольда. Эпизод 21. «Люди мешают...»



Лес в одноименной пьесе Островского – это некоторая переменная. Продажа леса может быть осуществлена лишь условно, потому что права собственности в данном случае не принадлежат одному человеку. В отличие от другого имущества, содержание которого обуславливается конкретным предназначением и использованием, содержание леса определяется исходным замыслом покупки и его осуществлением. Поэтому сложные внутрисемейные отношения вновь и вновь оборачиваются подрывом однозначной ценности леса, препятствуя однозначному же его использованию.

«тиражирования» песни любой из ее владельцев не может полностью реализовать себя в качестве хозяина леса: представители родственных сфер также заявляют символические притязания на соответствующие технологии и оборотные средства, к примеру, для финансирования рекультивации лесных угодий. Сюжет внутрисемейной драмы Островского, связанной с определением фактической стоимости родового наследия, в позднейшем «римейке» оборачивается драмой специфической промышленной отрасли.

Таким образом, основной смысл повествования о мелодии Шикунова заключается в

следующем: определенная сфера массовой музыкальной культуры может успешно функционировать, регулярно производя аналогичные мелодии. При этом «авангардный жест» 1920-х годов подменяется локальной поддержкой масс-медиа (в частности, регулярными трансляциями заводского радио) или выпуском грампластинок по заказу данного завода. Экономическая простота ранней советской модели промышленного развития, отраженная в «Кирпичиках», подразумевает наличие адекватного субъекта. В эпоху перестройки данный субъект уже не организует производство и не борется с

растратчиками, – он использует накопленные ресурсы производства, позволяющие финансировать сочинение корпоративных гимнов, и прибегает к ощутимым затратам на культурную поддержку этого производства. Именно реальной затратностью культурной поддержки преимущественно обуславливается комический эффект фильма: высмеивается не сама по себе музыкальная графомания, но отсутствие какой-либо системы, позволяющей идентифицировать эту графоманию, за исключением жанров парадоксального похвального слова, мелодрамы или авантюрного романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллова Н. Б. Экранная публицистика как метафора эпохи демократии // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2014. Т. 132. № 4. С. 5–12.
2. Липовецкий М. Н. Странный случай региональной культурной революции: Свердловск в годы перестройки // Филологический класс. 2019. № 2. С. 8–16.
3. Рубцова Н. А. Менандр Лаодикейский и его сочинение «О торжественном красноречии» // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика / под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1991. С. 158–180.
4. Лурье М. Л. Песни о растратчиках в уличной сатире эпохи нэпа // Антропологический форум. 2013. № 18 (online). С. 267–287.
5. Неклюдов С. Ю. Все кирпичики, да кирпичики... // Шиповник: Историко-филологический сборник. М.: Водолей, 2005. С. 271–303.
6. Сибиряков И. В. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности // Советский проект: 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. С. 104–112.
7. Титова Г. В. Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» – «Доходное место» – «Лес». I. Перед «Грозой» // Театрон: Научный альманах (Санкт-Петербург). 2015. № 2. С. 3–17.
8. Щербаков В. А. «Лес» В. Э. Мейерхольда: Театр олицетворения // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 289–296.
9. Захава Б. Е. Современники. М.: Искусство, 1969. 391 с.
10. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. 284 с.

REFERENCES

1. Kirillova N. Ekrannaya publitsistika kak metafora epokhi demokratii [Screen journalism as a metaphor for the era of democracy]. In: Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [Bulletin of the Ural Federal University. Series 1: Problems of education, science and culture]. 2014. Vol. 132. No. 4. Pp. 5–12.
2. Lipovetskiy M. Strannyj sluchay regional'noy kul'turnoy revolyutsii: Sverdlovsk v gody perestroyki [A strange case of a regional cultural revolution: Sverdlovsk in the years of perestroika]. In: Filologicheskiy klass [Philological class]. 2019. No. 2. Pp. 8–16.
3. Rubtsova N. Menandr Laodikeyskiy i ego sochineniye "O torzhestvennom krasnorechii" [Menander of Laodicea and his work "On solemn eloquence"]. In: Antichnaya poetika: Ritoricheskaya teoriya i literaturnaya praktika [Antique poetics: Rhetorical theory and literary practice]. Ed. by M. Gasparov. Moscow: Nauka, 1991. Pp. 158–180.
4. Lur'e M. Pesni o rastratchikakh v ulichnoy satire epokhi nepa [Songs about embezzlers in the street satire of the New Economic Policy era]. In: Antropologicheskiy forum [Anthropological Forum]. 2013. No. 18 (online). Pp. 267–287.
5. Neklyudov S. Vse kirpichiki, da kirpichiki... [Bricks all the time]. In: Shipovnik: Istoriko-filologicheskiy sbornik [Rosehip: Historical and Philological Collection]. Moscow: Vodoley, 2005. Pp. 271–303.

6. *Sibiriyakov I.* Sovetskiye massovye pesni 20-kh gg. kak instrument konstruirovaniya novoy sovetskoy real'nosti [Soviet mass songs of the 1920s as a tool for constructing a new Soviet reality]. In: *Sovetskiy proekt: 1917–1930-e gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii* [Soviet project: 1917–1930s: stages and mechanisms of realization]. Yekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2018. Pp. 104–112.
7. *Titova G.* Rezhisserskaya trilogiya Meyerhol'da po Ostrovskomu: "Groza" – "Dokhodnoe mesto" – "Les". I. Pered "Grozoy" [Meyerhold's director's trilogy after A. Ostrovsky: "Thunderstorm" – "Profitable Place" – "Forest". I. Before the "Thunderstorm"]. In: *Teatron: Nauchnyj al'manakh* (St. Petersburg) [Theatron: Research Anthology (St. Petersburg)]. 2015. No. 2. Pp. 3–17.
8. *Shcherbakov V.* "Les" V. E. Meyerhol'da: Teatr olitsetvoreniya ["Forest" by V. Meyerhold: The Theatre of Personification]. In: *Voprosy teatra* [Theatre Issues]. 2013. No. 3–4. Pp. 289–296.
9. *Zakhava B.* *Sovremenniki* [Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1969. 391 p.
10. *Luchishkin C.* Ya ochen' lyublyu zhizn': Stranitsy vospominaniy [I love life very much: The pages of memories]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1988. 284 p.

Марков Александр Викторович

доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, Москва
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Alexander V. Markov

Dr. Sci. (Philology), Ph. D. (Philosophy),
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 788.7

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ф. ПУЛЕНК. СОНАТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО «ПАМЯТИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА»: ДУХОВНЫЙ ДИАЛОГ ПЕРЕД ЛИЦОМ ВЕЧНОСТИ

В публикуемой статье раскрывается концептуальный замысел одного из выдающихся образцов позднего творчества Ф. Пуленка – Сонаты для гобоя и фортепиано (1962). С одной стороны, отмечается, что названная Соната, будучи авторским «приношением» памяти умершего С. Прокофьева, как бы подытоживает (наряду с аналогичной Сонатой для кларнета, посвященной А. Онеггеру), весьма обширную серию музыкальных и литературных сочинений-«мемориалов» Пуленка 1940-х – начала 1960-х годов. Исходя из этого, допустимо рассматривать «прокофьевский» опус в контексте задуманной, однако не завершенной автором «тетралогии» камерно-ансамблевых сонат для деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот). С другой стороны, каждая из перечисленных сонат характеризуется индивидуальностью композиционного строения, музыкальной драматургии, а также специфической завуалированной программностью, обусловленной конкретным посвящением. В частности, художественная концепция Сонаты для гобоя представляет собой ярко своеобразное «двуединство» различных аспектов традиционной «мемориальности». На протяжении указанного цикла «музыкальный портрет» С. Прокофьева 1920-х годов, запечатлеваемый композитором-«мемуаристом» (часть II – «Скерцо»), органично дополняется авторским «надгробным словом» в память ушедшего (финал Сонаты – «Оплакивание»). Заостренный контраст в данном случае позволяет более глубоко воспринять многогранную личность русского художника, вбирающую в себя и «шутовство» как проявление оптимистического мирозерцания, и устремленность к постижению религиозно-философских основ человеческого бытия. В обозначенном ракурсе интерпретируется видимое сближение заключительной части Сонаты с поздними духовными произведениями Пуленка (прежде всего, «Семью респонсориями Страстной недели»), вплоть до соответствующих автоцитат, представленных в «Оплакивании». Прокофьев как олицетворение «праведности» в евангельском ее толковании – закономерное «резюме», утверждаемое автором мемориального опуса на пороге Вечности и предначертанной «дружеской встречи» в ином мире.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, Соната для гобоя и фортепиано, мемориальность, С. Прокофьев, «музыкальный портрет», религиозно-философские мотивы.

Для цитирования: Жабинский К. А. Ф. Пуленк. Соната для гобоя и фортепиано «Памяти Сергея Прокофьева»: Духовный диалог перед лицом Вечности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 32-39.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**F. POULENC. SONATA FOR OBOE AND PIANO
“IN MEMORY OF SERGEI PROKOFIEV”: THE SPIRITUAL DIALOGUE
IN THE FACE OF ETERNITY**

The published article reveals the conceptual intention of Sonata for Oboe and Piano (1962) by F. Poulenc – it’s the outstanding example of his late work. On the one hand, it is noted that Oboe Sonata, being the author’s “offering” to the memory of the deceased S. Prokofiev, seems to summarize (along with a similar Sonata for Clarinet dedicated to the memory of A. Honegger) a very extensive series of musical and literary “memorial” works by Poulenc in the 1940s – early 1960s. Based on this, it is permissible to consider the “Prokofiev’s” opus in the context of the “tetralogy” of chamber-ensemble sonatas for woodwind instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon) conceived, but not completed by the author. On the other hand, each of the listed sonatas is characterized by an individual compositional structure, musical dramaturgy, as well as a specific veiled program due to a specific dedication. In particular, the artistic concept of the Oboe Sonata represents a clearly unique “dual unity” of various aspects of traditional “memorial tendency”. Throughout this cycle, the “musical portrait” of S. Prokofiev of the 1920s, captured by the composer “memoirist” (Part II – “Scherzo”), is organically supplemented by the author’s “funeral word” in memory of the deceased (Sonata finale – “Deploration”). The sharpened contrast in this case allows us to more deeply perceive the multifaceted personality of the Russian artist, which incorporates both “buffoonery” as a manifestation of an optimistic worldview, and aspiration to comprehend the religious and philosophical foundations of human existence. From the indicated perspective, the apparent convergence of the final movement of the Sonata with Poulenc’s late spiritual works (primarily the “Seven Responsories of Holy Week”) is interpreted, right down to the corresponding auto-quotations presented in the “Deploration”. Prokofiev as the personification of “righteousness” in its Evangelical interpretation is a logical “summary” affirmed by the author of the memorial opus on the threshold of Eternity and the destined “friendly meeting” in another world.

Keywords: F. Poulenc, Sonata for Oboe and Piano, memorial tendency, S. Prokofiev, “musical portrait”, religious and philosophical motives.

For citation: Zhabinsky K. F. Poulenc. Sonata for Oboe and Piano “In memory of Sergei Prokofiev”: The spiritual dialogue in the face of Eternity // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 32-39.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32

Одно из почетных мест в ряду композиторских юбилеев 2024 года принадлежит 125-летию со дня рождения Франсиса Пуленка. Упоминание об этой знаменательной дате представляется уместным не только в связи с выдающимися заслугами французского композитора перед музыкальной культурой XX столетия. Важно и другое: творческое наследие Пуленка является признанным образцом яркой национальной характеристики, органично сочетаемой с тяготением к интенсивному диалогу с художественными традициями других европейских стран. В числе указанных традиций, как известно, фигурировала и русская музыкальная классика. Более всего, по утверждению Пуленка, его привлекали сочинения М. Мусоргского, И. Стравинского и С. Прокофьева (см.: [1, с. 255–256, 262–264]). С их творчеством Пуленк не расставался на про-

тяжении многих десятилетий, и вполне естественно, что прощальный «диптих» – камерные сонаты для гобоя и для кларнета, завершенные композитором незадолго до смерти, осенью 1962 года, – также характеризуется индивидуальным преломлением «русских мотивов». В данном аспекте закономерен ощутимый интерес отечественных исследователей к Сонате для гобоя, посвященной автором «памяти Сергея Прокофьева» и неоднократно становившейся объектом для разнообразных толкований (см.: [2; 3; 4]). В соответствующих публикациях выдвигались предположения относительно вероятных мотивов создания упомянутого опуса, присущих ему скрытых элементов программности, неких «синтезирующих» устремлений (в частности, индивидуально трактуемого «синтеза жанров») и т. д.

Предваряя дальнейшие рассуждения, обозначим бесспорную, ясно очерченную тенденцию, которая, пожалуй, достигла своеобразной вершины в Сонате для гобоя, – речь идет о мемориальности позднего творчества Пуленка в целом. По-видимому, указанная склонность была изначально присуща композитору, отличавшемуся меланхолическим складом характера; ее доминирующая роль выявилась благодаря событиям Второй мировой войны, с видимой остротой пережитым и запечатленным в музыке Пуленка. Следует заметить, что в 1940-х – начале 1960-х годов диапазон проявлений этой мемориальности отличался видимой широтой. Регулярно появлялись музыкальные сочинения памяти скончавшихся или погибших друзей и коллег Пуленка, мастеров европейского искусства и меценатов (*Stabat Mater*, Скрипичная и Флейтовая сонаты, Элегия для валторны и фортепиано, оркестровка посмертно изданных пьес Э. Сати, Новеллетта на тему М. де Фальи), песни и романсы на стихи умерших поэтов Р. Десноса, М. Жакоба, П. Элюара. Композитор опубликовал мемуарные очерки «Сердце Мориса Равеля», «Приношение Беле Бартоку», «Музыка и Русский балет Сергея Дягилева», эссе о фортепианной музыке Э. Сати и С. Прокофьева. Кроме того, в 1955 и 1962 годах на Радио Романской Швейцарии записывались «автобиографические» беседы Пуленка со Стефаном Одедем (к сожалению, этот цикл из 12 радиопередач, снабженный общим названием «Мои друзья и я», остался незавершенным). Данный проект можно было бы назвать «мемориальным»: практически все герои задуманного «радиоповествования», кроме И. Стравинского, к началу 1960-х годов уже скончались.

Наряду с очевидной «центробежностью» освещаемого процесса, вызывает интерес диаметрально противоположная тенденция: к отдельным персоналиям указанных публикаций (включая Прокофьева) Пуленк-мемуарист возвращался неоднократно. Он словно продолжал неоконченный «диалог» с умершими, как бы восстанавливая прерванную нить многолетнего общения, стремясь «договорить» или вновь поведать что-то очень важное. Чрезвычайно показателен финальный абзац упоминавшегося очерка о фортепианной музыке Прокофьева (текст был написан осенью 1951 года для предполагаемого двухтомника «Русская музыка» под редакцией П. Сувчинского): «...если случайно, дорогой Серж, эти строки попадутся Вам на глаза, пусть они засвидетельствуют (хотя, может быть, и несовершенно), что я никогда не переставал восхищаться Вами и любить Вас <...>» [5, с. 110]. Летом 1953-го, с большим опозданием узнав о смерти Прокофьева, автор дополнил очерк

еще несколькими строками: «Дорогой Серж... Я должен, увы, говорить теперь о Вас в прошлом. Но я не могу этого сделать, ибо всё то, что я любил, навечно со мной. <...> Уверен, что будущее лишь подтвердит постоянство Вашего лучезарного гения» [Там же, с. 111].

Пуленк искренне восхищался многими прокофьевскими сочинениями – фортепианными концертами и сонатами¹, операми и балетами («Игрок», «Огненный ангел», «Блудный сын», «Семен Котко», «Дуэнья»), Второй и Пятой симфониями, скрипичными концертами, музыкой к кинофильмам («Поручик Киже», «Александр Невский», «Иван Грозный») и др. «Музыка Прокофьева составляет часть моей эмоциональной жизни», – указывал Пуленк [Там же, с. 109], и эта связь не прерывалась до конца его земного пути, ведь знакомство французского мастера с «шедеврами ушедшего друга» продолжалось в 1950-х – начале 1960-х годов [7, с. 135]². Можно допустить, что замысел «мемориального» сочинения, посвященного Прокофьеву, также формировался в течение ряда лет и был реализован, когда здоровье Пуленка ухудшилось, когда неотвязные предчувствия относительно близящегося ухода из жизни побудили композитора ускорить работу над соответствующей камерной сонатой [8, с. 102].

Отсюда произрастает и специфическая трактовка *программности*, характерная для этого сочинения. Во-первых, традиционный сонатный цикл фактически преобразуется «изнутри», благодаря чему «неспешные» крайние части в Гобойной сонате обрамляют быструю серединную. Во-вторых, жанровые заглавия упомянутых частей («Элегия» – «Скерцо» – «Оплакивание») порождают определенные ассоциации, весьма значимые для автора. В-третьих, подобной же ассоциативной ролью наделяется выбранный инструментальный состав. Разумеется, фортепианная партия как «пространство духовного собеседования» подразумевается изначально, ведь Прокофьев и Пуленк были концертирующими пианистами (следует напомнить, что последнее концертное выступление Пуленка состоялось за несколько дней до смерти). Однако выбор «облигатного» тембра гобоя представляется весьма показательным. У французских музыкантов первой половины XX века названный тембр, помимо распространенных ассоциаций «ностальгического» плана, должен был вызывать несомненные параллели с русской музыкой. (Этому, безусловно, способствовали дягилевские «Сезоны», открывшие для парижан классические шедевры отечественных мастеров с ярко выраженными «фольклорными коннотациями».) Для Пуленка соответствующие параллели обретали конкрет-

ную направленность, поскольку его первое знакомство с музыкой Прокофьева (1921, «Русский балет» Дягилева) было связано с балетом «Сказка про Шута» [8, с. 94], в котором гобойю поручалась одна из важнейших драматургических функций – речь идет о проведениях лирической темы заглавного героя, а также образной сфере лирики в целом.

Не будет лишним отметить, что триумфальный успех названного балета в Париже активно комментировался прессой, зачастую усматривавшей в сюжете «Шута» некий автобиографический подтекст [9, с. 206]. Кроме внешних событийных поводов, описывались и характерная для молодого Прокофьева «шутовская» манера поведения, и соответствующий внешний облик, инспирируемый влияниями русского футуризма предоктябрьской эпохи. Вообще Прокофьев 1920-х годов очень ценил юмор, хлесткое словцо и другие проявления жизнерадостного мироощущения. Исходя из этого, встречи с Пуленком, несомненно, вызвали у Прокофьева позитивную реакцию. Как вспоминала позднее Лина Прокофьева, «Пуленк был человек веселый и остроумный. Сергею Сергеевичу это нравилось, и их встречи всегда были очень оживленными» [10, с. 188]. Вот почему образная сфера «шутовства» – на поверхностный взгляд, противоречащая «мемориальной» идее цикла, – представлена здесь ярко и масштабно. «Скерцо», увлекательно-игровая средняя часть Гобойной сонаты, в концепционном плане соотносится с предшествующей «Элегией», подобно тому как запечатлеваемая атмосфера «ностальгических воспоминаний» служит неким фоном для «звукового портрета» Прокофьева, условно говоря, сорокалетней давности (времен «Шута»). Здесь прослеживаются и определенные стилистические параллели со «скерцозно-тарантелльными» темами ранних прокофьевских фортепианных сонат (например, Второй или Третьей), высоко ценимых Пуленком.

Менее очевидным представляется образно-смысловой подтекст финальной части цикла – «Оплакивания». С одной стороны, весьма соблазнительным было бы в данном случае также провести конкретную параллель с наследием Прокофьева: речь идет о «Мертвом поле» из фильма (а также позднейшей кантаты) «Александр Невский», преломляющем фольклорные традиции, – подразумеваются русские протяжные песни скорбно-элегического характера [3, с. 36]. С другой стороны, автор Гобойной сонаты указывал, что стиливым ориентиром в процессе работы над заключительной частью явилось «литургическое пение» [11, с. 252]. Цитируемый комментарий позволяет специалисту раскрыть

жанровый подтекст именованной *Deploration*, отсылающего к богослужбной практике французской католической церкви (*Deploration du Christ* – «Оплакивание Христа»; см.: [4, с. 44]). В недавних исследовательских публикациях отмечается бесспорная стилистическая близость упомянутой части цикла и «прощального» духовного сочинения Пуленка – «Семи респонсориюв Страстной недели» (1961–1962), вплоть до узнаваемой (хотя и несколько видоизмененной) цитаты из Респонсория № 7 «*Ecce quomodo moritur justus*» («Вот, [смотри,] как умирает праведник»), фигурирующей в «Оплакивании». Поскольку обозначенный духовный опус, родственник широко известным композициям «Семь слов Иисуса Христа», принадлежит к «пассионной сфере», возникает гипотеза по поводу рассмотрения Гобойной сонаты в аналогичном ракурсе – как своеобразного «инструментального пассиона» [Там же, с. 45]. Столь радикальные выводы представляются едва ли обоснованными, учитывая несомненную «дистанцированность» I и II частей Сонаты от соответствующей традиции «литургического пения» (иными словами, декларируемый тезис о «семантическом родстве» музыкального тематизма двух произведений в целом трактован с явно избыточной «широтой» [Там же, с. 44]). Более продуктивным выглядит рассмотрение указанного финала с учетом «мемориальных» ассоциаций, непосредственно обусловливаемых авторским замыслом.

Как известно, латинский текст о «смерти праведника» основывается на «святоотеческих маргиналиях» к евангельскому фрагменту, описывающему Распятие. В Евангелии от Луки говорится: «...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого; и померкло солнце, и завеса в храме раз(о)дралась посредине. Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух. Сотник же, видев происходящее, прославил Бога и сказал: истинно Человек Этот был праведник» (Лк. 23, 44–47). Приводимое евангелистом подлинное речение Иисуса традиционно включается в музыкальные композиции «Семь слов», тогда как интересующая нас фраза о «праведнике» запечатлевает некое «восхваление» подвига на Кресте. Данное высказывание принадлежит одному из «начальствующих» (сотник командовал отрядом римских воинов, охранявшим место казни), враждебных Учению Христа, однако после Распятия уверовавших в Него («видев происходящее, прославил Бога»). Насколько оправданна такая параллель в мемориальном сочинении памяти композитора Сергея Прокофьева?

Его современные биографы отмечают, что религиозная «индифферентность», присущая

Прокофьеву в дооктябрьский период, на протяжении эмиграции уступила место специфическому «вероисповеданию». Именно в 1920-е годы Прокофьев стал приверженцем теософской доктрины «Христианская наука» (Christian Science), идентифицируемой с позиций религиоведения в качестве одной из многочисленных протестантских сект, обосновавшихся на территории США и Западной Европы [12; 13]. О своем «обретении веры» Прокофьев неоднократно рассказывал друзьям и знакомым (отчасти из личных побуждений, отчасти следуя нормам прозелитизма), следовательно, Пуленк вполне мог, хотя бы в общих чертах, слышать об этом. Во всяком случае, беседуя с Одедем, автор Гобойной сонаты заметил: «...его (Прокофьева. – К. Ж.), главным образом, интересовали жизнь и история религий... Его опера “Огненный ангел” – великолепная опера – прекрасное доказательство этого интереса к религии» (курсив мой. – К. Ж.) [8, с. 96]. И далее последовало довольно примечательное сопоставление с «Хованщиной» Мусоргского, «в основу» которой, по словам Одеда, была «положена религиозная проблема старообрядцев»; Пуленк не возражал против указанной параллели: «Да <...> Почти то же он (Прокофьев. – К. Ж.) сделал в “Огненном ангеле”» [Там же]. Иными словами, Прокофьев воспринимался его французским коллегой в качестве художника, безусловно устремленного к постижению религиозных истин, к размышлениям о вере, что свидетельствовало о «праведности» русского композитора, невзирая на выбранную им профессиональную ориентацию³.

Помимо этого, Пуленк, унаследовавший характерные для символистской эпохи «религиозные интенции» в толковании процессов художественного творчества, должен был рассматривать аналогичные проявления «праведности» и более широко. Примечателен его отзыв о Прокофьеве, которого, наряду с религией, по-настоящему «...интересовала только музыка, я даже осмелюсь сказать – ЕГО МУЗЫКА!» [8, с. 97]. Все «побочные» интересы, столь высоко ценимые «прокофьевским» кругом (не исключая Пуленка): литературные опыты, шахматы, бридж, любовь к автомобильным путешествиям и другим светским «увеселениям», – характеризовались самим Прокофьевым как малосущественные и второстепенные. Поскольку интенсивность его творческой работы в 1920–1930-х годах неизменно поражала французского мастера, возвышенный облик «праведного художника» в данном контексте фактически уподоблялся религиозному «святому». Эта близость выглядела самоочевидной, поскольку именно тогда Прокофьев не раз обращался к «вероисповедным темам» в сво-

их произведениях, а также сочинял духовную по сути музыку, ориентируясь на самые разнообразные контексты, «поверх» определенных жанровых рамок (назовем хотя бы «Войну и мир», «Поручика Кижже», «Александра Невского», «Ивана Грозного» и т. д.).

О бесспорной религиозности «праведного художника» и его творений Пуленк высказывался неоднократно. К примеру, в связи с «Респонсориями Страстной недели» он упоминал о более раннем произведении И. Стравинского на тексты соответствующих богослужений («Threni»), почтительно именуя старшего коллегу «святым Игорем» [14, с. 98]. В беседах с Одедем, рассуждая о своей кантате «Лик человеческий», Пуленк особо подчеркнул ее «возвышенный характер» и далее резюмировал: «“Свобода”, завершающая это произведение, – разве... не самая настоящая молитва? К тому же я писал эту кантату почти с религиозным чувством» [8, с. 48–49]. По окончании работы над оперой «Диалоги кармелиток» автор дополнил партитуру сакраментальной фразой «Deo gratias» («Милостью Божией»), и т. д. С отмеченными проявлениями индивидуальной религиозности корреспондирует наблюдение Одеда о «...присущей композитору горячей вере и сосредоточенности... Вера Франсиса Пуленка по своей природе отнюдь не носила характер метафизической тоски, вера горела в нем ровно, как спокойная уверенность, как высшее прибежище, даруемое провидением <...>» [Там же, с. 17] и сопоставимое с удивительно благотворным воздействием красот храмовой архитектуры или природы в родных местах композитора. Пуленк был склонен полагать, что любому истинному художнику подобная уверенность ниспосылается высшими сферами; это позволяло автору Гобойной сонаты с видимой беспечностью утверждать: «Я верую, как деревенский кюре...» [Там же].

Цитируемое признание может показаться неким «интеллектуальным кокетством» художника, зримо олицетворяющего собой парижскую утонченность и эстетизм. Но в словах Пуленка содержалась и немалая доля истины, поскольку еще с 1930-х годов он был страстно увлечен христианским Средневековьем, начиная с регулярных паломнических поездок в Рокамадур, к «святым местам» (прежде всего, к изваянию «Черной Богоматери») и заканчивая созданием духовных песнопений на средневековые религиозные (неканонические) тексты. Прежде всего, надлежит упомянуть «Четыре маленькие молитвы святому Франциску Ассизскому» (1948) и «Лауды святого Антония Падуанского» (1959), ведь на протяжении послевоенных лет в творчестве и дружеском общении Пуленка явственно ощущался дух «со-

временного францисканства». Радостное приятие мира, с его неисчерпаемым многообразием «творений» и «даров Господних», сопровождается категорическим отрицанием Смерти как небытия и забвения, порой омрачалось скорбными воспоминаниями об ушедших. Однако в подобных ситуациях изначально присутствует «тайное знание», которым руководствуется верующий христианин: любая разлука – лишь преддверие ожидаемой «встречи в обители Небесной». Тем более значимым представляется императив: «Чаю воскресения мертвых и жизни вечной» – по отношению к выдающимся творцам современности, включая композиторов, чья индивидуальная «религиозность» не вызывает сомнения и чей жизненный путь зачастую уподобляется мученичеству. Прочитаем, в частности, фрагмент из мемуарного очерка «Приношение Беле Бартоку», с описанием мимолетной встречи, состоявшейся незадолго до начала Второй мировой войны: «На лице Бартока... лежал отпечаток особого аскетизма. Перед нами был подлинный аристократ духа, меланхолично направлявшийся в изгнание и – как он, увы, наверное, это знал, – безвозвратно <...>. То, что Барток был единственным прославленным музыкантом нашего времени, умершим в нужде, да еще в Америке, мне всегда казалось особым знамением судьбы. *Столь чистый гений, горевший поразительным творческим огнем, обречен был кончить свою жизнь мучеником*» (курсив мой. – К. Ж.; цит. по: [15, с. 6]).

Следует ли полагать, что Пуленк усматривал некие «мученические» мотивы в биографии Прокофьева двух последних десятилетий? В известных сегодня эпистолярных и биографических публикациях явные тому подтверждения отсутствуют. Даже печальные события 1948 года, насколько могла судить зарубежная музыкальная общественность, не имели прямых катастрофических последствий для нашего великого соотечественника: ареста, изгнания, лишения официальных званий и наград, материальных лишений и т. д. Запрет на исполнение прокофьевских сочинений был отнюдь не тотальным и довольно кратковременным, вновь создаваемые опусы периодически звучали в концертных залах... Очевидно, Пуленку, общавшемуся, как и до войны, с некоторыми деятелями русской музыкальной эмиграции в Париже, доводилось слышать «альтернативные» версии указанных событий, однако речь шла в основном о заведомо преувеличенных слухах.

Между тем автор Гобойной сонаты помнил о бесповоротном прекращении давней переписки с Прокофьевым, рассматривая этот факт в качестве тревожного и весьма существенного признака неблагополучия тогдашней ситуации. Французский певец Пьер Бернак, хорошо знавший Пуленка и на протяжении трех десятилетий исполнявший его песни и романсы, отмечал впоследствии: у композитора было «множество друзей», причем он «...возводил дружбу в культ, ему были необходимы общение и откровенные признания» (цит. по: [16, с. 32]). Важной составляющей данного «культа» являлся регулярный обмен дружескими посланиями, – еще в молодые годы Пуленк относился к этому процессу с видимой серьезностью и даже с неким трепетом. Прокофьев, не будучи столь впечатлительным и воспринимая эпистолярную сферу более сдержанно, равным образом демонстрировал аккуратность и точность в переписке. Вот почему длительное отсутствие каких-либо «вестей из России», наряду с фактической невозможностью отправить собственное послание в Москву (конкретным адресом Пуленк не располагал), безусловно, удручало французского мастера [8, с. 102]. Он подозревал (и не без оснований) вероятную запутанность положения, в котором находился Прокофьев, вплоть до гипотетического лишения свободы «праведного художника», подвергнувшегося «гонениям» (сходные ситуации в истории христианства неоднократно встречались и ранее). Тем более обескураживающим для Пуленка выглядело глухое молчание, сопутствовавшее уходу Прокофьева из жизни (как мы знаем, predetermined конкретными политическими событиями). Образно говоря, «смерть праведника» поначалу словно бы не произвела на его соотечественников подобающего впечатления...

И все-таки на рубеже 1950–1960-х годов ситуация постепенно изменялась к лучшему; Пуленк, с его видимой религиозностью, мог усматривать в этом несомненный евангельский подтекст. «Оплакивание» русского художника – яркий образец духовного «общения во Христе» ныне здравствующих и умерших, образец безусловно примечательный, поскольку это общение до некоторого момента было крайне затруднено. Пребывая «на пороге Вечности», автор Гобойной сонаты вновь подчеркнул непреходящее значение упомянутых духовно-творческих процессов для многовекового исторического диалога национальных культур Франции и России.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹Как известно, Пуленк участвовал в репетиционной работе Прокофьева-пианиста, готовившего свои концерты к намеченным гастрольным выступлениям. В прокофьевском «Дневнике» начала 1930-х годов

встречаются похвалы, адресованные Пуленку: «...аккомпанирует недурно, держа ритм и выстукивая темы. Это очень полезно <...>» и т. п. (см.: [6, с. 738]).

² Например, в последние месяцы жизни, отпущенные Пуленку, он с большим увлечением прослушивал грамзаписи опер «Семен Котко», «Война и мир», выпущенные парижской фирмой «Le Chant du Monde» [7, с. 135; 8, с. 18].

³ Согласно утверждению Пуленка, вдохновляющим примером в этом отношении для него являлись родители: «Мой отец, как и вся его семья, отличался глубокой, но очень терпимой религиозностью, без малейшего догматизма» [8, с. 48].

ЛИТЕРАТУРА

1. Левская Е. В. Франсис Пуленк и русская музыкальная культура // Русско-французские музыкальные связи: сб. науч. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2003. С. 255–273.
2. Толстых Н. П. Камерно-ансамблевая музыка XX века в курсе фортепиано: Франсис Пуленк. Утренняя серенада; Соната для гобоя и фортепиано // Курс фортепиано в системе музыкального образования: сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. Вып. 138. С. 114–127.
3. Самойлова А. В. Соната для гобоя и фортепиано Ф. Пуленка в ряду «триады» последних камерных сонат // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2014. С. 32–39.
4. Багрова Е. Ю. Размышления о синтезе жанров в Сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. № 4. С. 36–45.
5. Пуленк Ф. Его фортепианная музыка [о творчестве С. Прокофьева] // Советская музыка. 1968. № 4. С. 108–111.
6. Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 2: 1919–1933. 892 с.
7. Гофман Р. Франсис Пуленк // Советская музыка. 1963. № 4. С. 132–135.
8. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
9. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1973. 664 с.
10. Прокофьева Л. И. Из воспоминаний // Сергей Прокофьев: Статьи и материалы. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1965. С. 174–232.
11. Пуленк Ф. Письма. Л.–М.: Музыка, 1970. 312 с.
12. Рахманова М. П. Прокофьев и Christian Science // Сергей Прокофьев: К 110-летию со дня рождения: Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2001. С. 246–254.
13. Савкина Н. П. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 241–256.
14. Бакун М. И. Семь респонсориев Страстной недели Франсиса Пуленка: к истории создания // Opera musicologica. 2009. № 2. С. 95–106.
15. Филенко Г. Т. Франсис Пуленк – писатель // Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. С. 3–12.
16. Бакун М. И. «Непреднамеренная автобиография», или Письма Франсиса Пуленка 1910–1963 годов // Музыкаведение. 2011. № 6. С. 31–35.

REFERENCES

1. Levskaia E. Fransis Pulenka i russkaya muzykal'naya kul'tura [Francis Poulenc and the Russian musical culture]. In: Russko-frantsuzskie muzykal'nye svyazi [Russian-French musical connections]: collected research articles. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2003. Pp. 255–273.
2. Tolstykh N. Kamerno-ansamblevaya muzyka XX veka v kurse fortepiano: Fransis Pulenka. Utrennyaya serenada; Sonata dlya goboya i fortepiano [The 20th century chamber ensemble music in the piano course of studies: Francis Poulenc. Aubade; Sonata for Oboe and Piano]. In: Kurs fortepiano v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya [Piano course of studies in the system of music education]: collected works. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 1997. Issue 138. Pp. 114–127.
3. Samoylova A. Sonata dlya goboya i fortepiano F. Pulenka v ryadu «triady» poslednykh kamernykh sonat [Sonata for Oboe and Piano by F. Poulenc in the series of his last chamber Sonatas “triad”]. In: Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie [Work of art in the modern culture: Creative work – Performing art – Humanity knowledge]:

materials of the 2nd International research-practice conference. Chelyabinsk: P. Tchaikovsky South-Ural State Institute of Arts, 2014. Pp. 32–39.

4. *Bagrova E.* Razmyshleniya o sinteze zhanrov v Sonate dlya goboya i fortepiano Fransisa Pulenka [The thoughts on genre synthesis in Sonata for Oboe and Piano by Francis Poulenc]. In: *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Research Transactions of Gnessins Russian Academy of Music]. 2014. No. 4. Pp. 36–45.

5. *Pulenk F.* Ego fortepiannaya muzyka (o tvorchestve S. Prokof'eva) [His Piano Music (on the creative work by S. Prokofiev)]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1968. No. 4. Pp. 108–111.

6. *Prokof'ev S.* Dnevnik: 1907–1933 [The Journal: 1907–1933]: in 2 parts. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Part 2: 1919–1933. 892 p.

7. *Gofman R.* Fransis Pulenk [Francis Poulenc]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1963. No. 4. Pp. 132–135.

8. *Pulenk F.* Ya i moi druz'ya [I and my friends]. Leningrad: Muzyka, 1977. 160 p.

9. *Nest'ev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. The 2nd re-cast. and suppl. ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.

10. *Prokof'eva L.* Iz vospominaniy [From the Memoires]. In: *Sergey Prokof'ev: Stat'i i materialy* [Sergei Prokofiev: Articles and materials]. The 2nd re-cast. and suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1965. Pp. 174–232.

11. *Pulenk F.* Pis'ma [Letters]. Leningrad–Moscow: Muzyka, 1970. 312 p.

12. *Rakhmanova N.* Prokof'ev i Christian Science [S. Prokofiev and Christian Science]. In: *Sergey Prokof'ev: K 110-letiyu so dnya rozhdeniya: Pis'ma, vospominaniya, stat'i* [Sergei Prokofiev: On the 110th anniversary of his birth: Letters, reminiscences, articles]. Comp. and ed. by M. Rakhmanova. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2001. Pp. 246–254.

13. *Savkina N.* Khristianskaya nauka v zhizni S. S. Prokof'eva [Christian Science in the life of S. Prokofiev]. In: *Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo* [Readings in memory of A. Kandinsky]: materials of research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 241–256.

14. *Bakun M.* Sem' responsoriev Strastnoy nedeli Fransisa Pulenka: k istorii sozdaniya [Seven Responsories of Holy Week: towards the history of creation]. In: *Opera musicologica*. 2009. No. 2. Pp. 95–106.

15. *Filenko G.* Fransis Pulenk – pisatel' [Francis Poulenc as a writer]. In: *Pulenk F. Ya i moi druz'ya* [I and my friends]. Leningrad: Muzyka, 1977. Pp. 3–12.

16. *Bakun M.* «Neprednamerennaya avtobiografiya», ili Pis'ma Fransisa Pulenka 1910–1963 godov [“The Unpremeditated Autobiography”, or Francis Poulenc's Letters of 1910–1963]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. 2011. No. 6. Pp. 21–35.

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

Е. Ю. ЕМЕЛИНА

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

**ЛАБИРИНТ КАК ЗВУКОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА
В «LABORINTUS II» ЛУЧАНО БЕРИО**

Статья посвящена анализу сочинения итальянского композитора Лучано Берико – музыкально-театральной пьесы «Laborintus II» для голоса, инструментов и магнитофонной записи, созданной в 1965 году и приуроченной к 700-й годовщине со дня рождения Данте Алигьери. В авторской концепции этого произведения органично соединяются философская глубина, масштабность, символизм мышления и, одновременно, нацеленность на создание впечатляющей своей буквально зримой яркостью картины многоголосого «Лабиринта света» (Я. А. Коменский). Автор статьи концентрирует внимание на особенностях композиции и драматургии «Laborintus II», отражающих своеобразие авторского прочтения–понимания представлений об образе лабиринта.

В «Laborintus II» главенствует принцип «коллажной композиции». Идея свободной мозаичной формы, реализуемая в сочинении, воспринимается как некий музыкальный аналог мирового звукового лабиринта; в его акустическом пространстве «эхом» перекликаются голоса людей, инструментов, различных языков и культурно-стилевых эпох. Прием «эхо» весьма характерен для постмодернистского искусства; одновременно с этим, он является популярным источником создания пространственных эффектов в музыке разных эпох. Эта особенность вызывает дополнительные ассоциации с лабиринтом как особым акустическим пространством. Кроме того, в композиции «Laborintus II» формируется многоуровневая система контрастов. Начальный уровень – резкие перепады динамики, тембровые контрасты, сопоставления инструментальных звучностей с человеческими голосами, пения – с декламацией, переходящей в крик; высший уровень – средоточие поливербальных и музыкально-стилевых «эллиптических модуляций». Данный прием («нарушение инерционности») можно указать в качестве одного из основных проводников идеи «лабиринтности» в области музыкальной композиции.

Ключевые слова: Л. Берико, «Laborintus II», лабиринт, постмодернизм, ризома, коллажная композиция, Э. Сангинетти, полистилистика.

Для цитирования: Емелина Е. Ю. Лабиринт как звуковая модель мира в «Laborintus II» Лучано Берико // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 40-50.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_40

E. EMELINA

S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

**THE LABYRINTH AS A SOUND MODEL OF THE WORLD
IN “LABORINTUS II” BY LUCIANO BERIO**

The article is devoted to the analysis of the composition by the Italian composer Luciano Berio – the musical-theatrical play “Laborintus II” for voice, instruments and cassette recording, created in 1965 and dedicated to the 700th anniversary of the birth of Dante Alighieri. The author’s concept of this work organically combines philosophical depth, scale, symbolism of thinking and, at the same time, a focus on creating an impressive picture of the polyphonic “Labyrinth of Light” (Ya. A. Komensky), with its literally visible brightness. The author of the article focuses on the features of the composition and dramaturgy of “Laborintus II”, reflecting the originality of the author’s reading-understanding of the ideas about the image of the labyrinth.

The principle of “collage composition” is presented in “Laborintus II”. The idea of a free mosaic form realized in it is perceived as a kind of musical analogue of the world sound labyrinth, in whose

acoustic space the voices of people, instruments, various languages, and cultural and stylistic epochs. The “echo” technique is very characteristic of postmodern art and, at the same time, is a popular source of creating spatial effects in music of different eras. This feature evokes additional associations with the labyrinth as a special acoustic space. In addition, a multilevel system of contrasts is formed in the composition “Laborintus II”. The lowest level is sharp changes in dynamics, timbre contrasts, switching from instrumental sounds to human voices, from singing to recitation, turning into a scream; the highest level is the level of poly-verbal and musical stylistic “elliptical modulations”. Such a technique (“the inertia violation”) can be indicated as one of the main conductors of the “labyrinth” idea in the field of musical composition.

Keywords: L. Berio, “Laborintus II”, idea of labyrinth, postmodernism, rhizome, collage composition, E. Sanguinetti, polystylistics.

For citation: Emelina E. The labyrinth as a sound model of the world in “Laborintus II” by Luciano Berio // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 40-50.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_40

*Меня интересует в музыке...
чудесный феномен, лежащий в основе языка:
звук, становящийся смыслом.
Л. Берлио (цит. по: [1, с. 33])*

Творчество Л. Берлио – одна из ярких страниц европейского музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века. Наряду с такими знаковыми фигурами, как П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, он воплотил в своем творчестве искания и открытия послевоенного авангарда, демонстрируя при этом предельную широту художественных интересов. В них соединялись прекрасное знание классической и современной литературы и музыки, глубокая увлеченность фольклором и тяга к экспериментированию в области электронной музыки, владение традиционными музыкальными формами и стремление к реализации оригинальных композиционных идей, освоению новейших достижений современной техники композиции. Исследователи творчества Л. Берлио единодушно отмечают высокий интеллектуализм его художественного мышления и одновременно яркую эмоциональную выразительность языка, склонность к разработке глубоких философских концепций и подчас почти плакатную броскость их оформления. Стремление воссоздать в музыке всю многоликость мира, заставить звучать в одном произведении одновременно голоса всех эпох, вполне согласовывалось с теми тенденциями искусства второй половины XX века, которые в западноевропейской эстетике получили название постмодернизма.

Постмодернизм «...обращается к культурному наследию прошлого как объекту игрового освоения, иронического цитирования и ситуационного переосмысления, источнику стилизации и эклектического комбинирования его форм» [2, с. 442]. Эти характеристики так или

иначе варьируются во множестве источников, авторы которых исследуют феномен постмодернизма как с точки зрения его философско-эстетических оснований, так и с точки зрения специфических форм их претворения в творчестве представителей самых разных видов искусства, в том числе и музыкального. Так, А. Моль определяет новый тип культуры как своеобразное «хранилище сообщений», в котором непредсказуемо пересекаются разнонаправленные информационные потоки, формирующие «мозаичный» тип культурного сознания [3, с. 37]. Французские философы Ж. Делез и Ф. Гваттари сравнивают многомерность постмодернистского пространства со структурой «корневища» или *ризомы*, с их нелинейными, непрерывно «ветвящимися» связями [4, с. 8–9]. А. В. Зайко, автор статьи «Феномен игры в контексте социального кризиса», усматривает в одной из ведущих тенденций «духовной жизни западной цивилизации конца XX века» некое подобие «инвентаризации культуры», – при этом подразумевается «умножение образов и имен, усложнение языка и обогащение смысла архетипических представлений» [5, с. 222]. У. Эко сравнивает подобный тип культуры с энциклопедией, наполненной ссылками, сквозными понятиями, которую можно читать с любого необходимого места [6, с. 168]. В. А. Емелин, посвятивший анализу данного феномена статью «Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла», констатирует, что «из идеи всеобщего плюрализма вытекают такие производные характеристики постмодернистского мировоззрения, как фрагментарность, децентрация, изменчивость, контекстуальность...» [7, с. 74–75]. Н. В. Гуреева, обсуждая постмодернистские тенденции в современной российской литературе, указывает на определенные составляющие постмодернистской парадигмы: игру с текстом и свертхтекстом, метаязыковую

игру, многоуровневость и ризоматику соответствующих структур, калейдоскопичность и театрализацию [8, с. 6]. Всем этим характеристикам вполне соответствуют свойства лабиринта, который Д. Фоккема причисляет к знаковым «образам мира» постмодернистского искусства и ссылками на который пестрят многие современные культурологические, искусствоведческие и философско-эстетические исследования¹.

Эстетика и поэтика «Laborintus II» («Театральная речь по Данте») Лучано Берио, созданного композитором в 1965 году и приуроченного к 700-й годовщине со дня рождения Данте Алигьери, вполне согласуется с описанными выше установками постмодернистского искусства. В его философской по смыслу и глубине концепции лабиринт мыслится как развертывающееся гигантское акустическое пространство, в котором непрерывно сталкиваются, сливаются и разлетаются звуки многоголосого, многоликого мира. Это именно *звучащий лабиринт*, говорящий с нами на разных языках, голосами разных эпох, смешивающий вокальные и инструментальные тембры с драматической речью чтеца и звуковыми «излучениями» электронной музыки.

Избранный панорамный взгляд на мир, стремление запечатлеть его пестроту и непрерывную изменчивость предопределили свободу и непредсказуемость смен общих и крупных планов, «выхватывающих» отдельные кадры с поистине кинематографической резкостью и точностью. «Зигзаги» звуковой «камеры» очерчивают изломанные контуры лабиринтного пространства, выдвигая на первый план то вокальные партии, то голос чтеца-декламатора; то обрушивая на слушателей грохот оркестра, то растворяя звучание в умиротворенности заключительного «убаюкивающего» шепота.

Коллажный принцип, эклектичность, обращение к формам прошлого в новом культурном контексте нашли выражение прежде всего в либретто, автором которого является итальянский писатель, поэт, переводчик Эдвардо Сангвинетти, близкий друг Л. Берио. Текст состоит из отрывков «Божественной комедии» (1306–1321), «Новой жизни» (1292), трактата «Пир» (1304–1307) Данте, Вульгаты (V в. н. э.), «Этимологий» Исидора Севильского (около 633 г.), второй поэмы «Ист Кокер» (1940) из цикла «Четыре квартета» Т. С. Элиота, Песни XLV из цикла «Песни» Э. Паунда (1937), а также текстов самого Сангвинетти. Соответственно, произведение отсылает нас сразу к нескольким эпохам: Раннему Средневековью, Проторенессансу, а также к музыкальному искусству Новейшего времени. Не случайно сам Л. Берио

называл его «музыкальным каталогом» стилей, приемов и техник композиции [9].

При этом композитор в примечаниях указывает, что тексты Данте объединяются с библейскими текстами, поэзией Э. Паунда и Т. С. Элиота благодаря определенным «сквозным» смысловым связям. Берио называет дантовские темы любви, памяти, смерти и ростовщичества (которое считается грехом во многих религиях), то есть «сведения всех вещей к рыночной стоимости» – общими для всех избранных первоисточников [9]. Таким образом, композитор подчеркивает историческую «непреходящность» и актуальную значимость затронутых в цитируемых литературных текстах «вечных» тем. Одна из возможных линий движения в лабиринте, связанная со стяжательством и корыстолюбием, обрекает на вечные скитания во тьме; другая, олицетворяющая силу любви, гармонии и музыки, помогает в конце пути обрести душевный покой и умиротворение.

Соединение в литературном тексте оригинальных языков первоисточников (средневековой латыни, староитальянского, французского, английского), чередуемых и «контрапунктирующих» друг с другом, приводит к фонетическому богатству словесной ткани, одновременно обогащая звуковую палитру произведения в целом.

Стремление к максимальному тембровому разнообразию звукового материала проявилось и в выборе исполнительского состава. В нем соединяются выразительность вокальных партий (женских голосов и хора) с обезличенностью электронного «саунда» магнитофонной ленты, музыкальные звучности – с декламацией чтеца; инструменты традиционные (флейта, три кларнета, три трубы, три тромбона, две арфы, две виолончели, контрабас, два там-тама, вибрафон, колокола, треугольники, ударная установка, деревянные блоки) взаимодействуют со специфическими (цимбалы, гуиро, маракас, ченчеррос).

Объединение красочных и выразительных возможностей словесного и собственно музыкального текстов позволили композитору добиться впечатляющих по разнообразию эффектов в процессе «построения» звукового лабиринта. Его основой стала последовательно воплощаемая *идея игры* в границах реального акустического и создаваемого иллюзорного художественно-исторического пространства, в котором слушатель свободно и непредсказуемо перемещается во времени, путешествуя из эпохи в эпоху. Игровой тип мышления проявляет себя в сочинении Л. Берио сложно и разнопланово, охватывая все уровни произведения: от фонетического, артикуляционного, тембрового, динамического, структурного – до жанрово-стилевого и

содержательно-смыслового, на котором созидаемая звуковая панорама достигает значения метафорического «образа мира».

В первую очередь, подразумевается «игра звучаниями», как словесными, так и собственно музыкальными. Особое значение в организации акустического «лабиринтного» пространства играет прием «эхообразных» переключек, последовательно проводимый на различных уровнях формы. Его природа, проявляющаяся в многочисленных постепенно затухающих повторях звука, возникающих при отражении акустической волны от физического препятствия, позволяет «моделировать» в музыке обширные пустые пространства, в том числе различного рода подземелья, пещеры, катакомбы (вспомним пьесу «Катакомбы» из фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки»)². Е. В. Назайкинский относит имитацию эха к приемам, создающим впечатление рельефности и объемности³.

На вербальном уровне это проявляется в многократных «эхообразных» повторах отдельных слов и их окончаний, имитирующих эффект реверберации. Хор и женские голоса создают фонический поток, способствующий созданию необходимых акустических характеристик города-лабиринта с его разноголосицей.

На уровне собственно музыкальном образ лабиринтного пространства возникает уже в момент вступительных переключек женских голосов в самом начале произведения: три женских голоса, вступающие с интервалом в пять секунд, имитационно повторяют начальную нисходящую терцовую попевку на разной высоте, что вызывает ассоциации с магическими «вызываниями» времени-пространства. Звуковое пространство постепенно расширяется: арфы формируют атональное музыкальное сопровождение женских голосов и вступивших перкуссионных групп. Вслед за ударными, канонически вступают голоса актеров, одновременно озвучивающих различные краткие отрывки из «Этимологий» Исидора Севильского (Пример 1). Текст на слух практически неразличим, в момент одновременного изложения всех восьми голосов (имитирующих смех и выкрики) и перкуссии (некоторые инструменты находятся в руках у актеров) звуковое пространство окончательно приобретает хаотический характер, создавая эффект галдящей толпы. Слова, до этого произносимые с различной степенью экспрессии и громкости, постепенно звучат все более динамично, усиливаясь при помощи эпизодических ритмических совпадений различных голосов. В момент кульминации вступают также медные и деревянные духовые, усложняющие звуковую ткань хро-

матизированными мелодическими ячейками. В итоге общее нарастание приводит фонический хаос к резкому срыву и генеральной паузе.

Далее Л. Берико использует тексты из ветхозаветных «Хроник» и «Этимологий» Исидора Севильского. Чтец – воплощение комментирующего персонажа, подобного Евангелисту в баховских «Страстях», – временно умолкает. Женские голоса и актеры вместе и поочередно зачитывают латинский текст, периодически переходя на глиссандо. Постепенно вступающие инструменты создают эффект пульсирующего звукового потока, образуемого педалирующими остродиссонантными созвучиями. Женские голоса и восемь актеров, объединенные в две самостоятельные группы, скандируют текст по принципу антифона, впоследствии объединяясь в общий хор и достигая общей кульминации (следует отметить появление джазовой ритмоформулы в момент наивысшего напряжения – см. Пример 2). Раздел, в котором инструменты замолкают, выводя на первый план словесный текст и его смысл, фактически реализует идею противопоставления, заложенную в предыдущем. Текст по-прежнему является контаминацией фрагментов из «Ада» («Божественной комедии») Данте и поэзии Э. Паунда. В дальнейшем, после «выключения» словесного текста, вновь вступившие инструменты и голоса актеров образуют единый гудящий поток.

Таким образом, кульминационные моменты взаимодействия всех четырех пластов музыкальной ткани – чтеца, женских голосов, голосов актеров и инструментов – образуют звуковой эффект хаотично организованного многолюдного пространства, напоминающего шумовую пестроту города. Я. А. Коменский в книге «Лабиринт света и рай сердца», описывая картину мира в пространстве воображаемого города, пишет: «...улицы во многих местах казались как бы проломленными, так что одна вдавалась в другую; это, как мне показалось, могло служить причиной ошибок и заблуждений. К тому же, когда я глядел на эту округленность света (мира), то ясно чувствовал, что он двигался и вертелся, как в колесе... Когда я напряг слух, то все было наполнено шумом, гиканьем, хохотом, свистом и криком» [10, с. 22]. Американский философ и теоретик культуры Ф. Джеймисон в работе «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» рассматривает постмодернизм в формах городской застройки и называет одной из главных черт постмодернизма «изменения в прожитом опыте самого застроенного пространства», где ожидаемым эффектом является дезориентация: «Мы не обладаем чувственными механизмами, соответствующими этому новому

гиперпространству» (цит. по: [11, с. 238]). Кроме того, город можно также представить в виде своеобразного лабиринта – воплощения особой организации акустического пространства.

На уровне формы целого игровой тип мышления проявляет себя в квазиимпровизационном характере структурной организации. «Laborintus II» представляет собой череду свободно сменяющихся друг друга контрастных разделов, не обнаруживающих сколько-нибудь ясных связей ни с одним из видов типизированных форм, зафиксированных в европейской музыкальной культуре Нового времени. Условные аналогии можно было бы провести с контрастно-составными формами, но динамика внезапных «слов» и резко контрастных «стыков» разнородных фрагментов, скорее, обнаруживает близость принципам кинематографического монтажа. Тем не менее, в логике развертывания формы прослеживается и некая единая организующая идея, обеспечивающая драматургическую целостность и художественную убедительность композиции. Все разделы соотносятся подобно совокупности волн нарастания и спадов, завершающихся, после самой мощной кульминации, молитвенной кодой-просветлением. В коде провозглашается всепримиряющая идея музыкальной гармонии и любви как единственного утешения и надежды. Растворяющиеся в затихающем ласковом шепоте звучания создают ощущение полного умиротворения в прекрасном сне с его призрачными грезами о счастье.

С монтажностью формы соотносится и близкий коллажному принцип организации разностилевого материала, предполагающий соединение в одном произведении разнородных элементов (различных по происхождению, материалу, контрастных по стилю и т. д.). Разделы-«фрагменты» мозаики, из которых состоит пьеса, различны по стилевой направленности (в том числе и в культурно-историческом плане), технике музыкального письма; они соединяются по принципу контрастного «склеивания». Таким образом, здесь можно говорить о проявлении *игры жанрово-стилевыми моделями* (полистилистика), в которых сталкиваются «голоса» современной урбанизированной культуры и «оживающих» на время звуковых «ипостасей» давно минувших эпох.

К примеру, уже вступительный раздел пьесы «Laborintus II» содержит различные в музыкально-языковом и образно-смысловом аспектах фрагменты и различные исполнительские приемы. Принципы канонического изложения сохраняются и в дальнейшем музыкальном развитии на протяжении данного раздела, поскольку звуковысотные границы женских вокальных пар-

тий фактически идентичны (хотя точно определена высота лишь начальных четырех звуков каждой партии, в дальнейшем количество линеек сокращается с пяти до трех, что подразумевает лишь приблизительное определение высоты звуков и направления движения мелодии). Практически сразу в музыкальную ткань вплетаются голоса кларнета и тромбона, образующие подобие канонической имитации с женскими голосами. Можно предположить, что композитор воссоздает здесь многоголосие вокальных полифонических жанров эпохи Возрождения – таких, как мадригал (многоголосие, элементы имитационной полифонии, метроритмическая свобода, несовпадение интонируемых фрагментов словесного текста). Предполагаемое обращение к данному жанру представляется не случайным: на фоне латинского текста («*a civitate Enoch in Naid*» – «*город Енох в Наиде*»), трактуемого фонически (поскольку слова в общем музыкальном потоке практически не различимы), чтец произносит сокращенный вступительный текст из «Новой жизни» Данте – произведения эпохи раннего Возрождения («*In quella parte del libro de la miamemoria: incipit vita nova: e apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno: ecce deus fortior me: dominabitur michi*» – «*В том месте книги памяти моей... Начинается новая жизнь... Она явилась мне одетой в благороднейший алый цвет, скромный и пристойный... "Вот бог сильнее меня, кто, придя, получит власть надо мной"*»; см. Пример 1).

Стилистика музыкального материала начального эпизода вызывает ассоциации с джазом: соответствующие ритмоформулы (ремарка автора: «В темпе джаза»), глиссандо медных духовых, импровизационный мотив флейты. Актеры поочередно произносят отдельные фразы из «Божественной комедии» Данте (Ад, Песнь I; см. Пример 3). Умолкают все инструменты, кроме арфы и флейты, и чтец зачитывает фрагменты из «Новой жизни» Данте, повествующие о смерти возлюбленной. Впоследствии музыка раздела V, сопровождающая тексты Данте и Паунда, представляет собой некий «дайджест» использовавшихся ранее «джазовых» элементов – ритмических и интонационных. Этот фрагмент представляется «кульминацией» в развертывании подобных интонационных и ритмических формул. Характер изложения подчеркивается «вокализмом» женского голоса, исполняющего практически джазовую импровизацию. При этом вокалистка на сцене исполняет танцевальные движения, соответствующие характеру джазовой импровизации. Атмосфера нагнетается отдельными выкриками и ударами, дополняясь включением магнитофонной записи голоса и

инструментов. Постепенный спад, сопровождаемый эффектом замедляющейся аудиозаписи, приводит к цепочке резких диссонирующих аккордов струнных на фоне механических звуков в магнитофонной записи. У женских голосов звучит фраза «*Dolcissima morte, vieni a me, io porto già lo tuo colore*» – «Сладчайшая смерть, приходи ко мне, ибо я уже ношу твои цвета» в хоральном изложении. Главная особенность данного фрагмента – использование аккордовой фактуры в партиях как инструментов, так и вокального ансамбля, соответственно – точная звуковысотная фиксация, приводящая, тем не менее, к появлению причудливых увеличенных и уменьшенных созвучий, сочетанию кластеров и оркестровых линий. Представляется не случайным и авторское обозначение «*Canzonetta*»: характерные особенности жанра канцонетты в общем соблюдены (лирико-танцевальный характер, трехголосный склад, моноритмическая фактура с элементами имитационной полифонии; см. Пример 4). Чтец впоследствии повторяет текст за вокалистами, тем самым усиливая его смысловую насыщенность. В дальнейшем созвучия «расплываются», женские голоса начинают глиссандировать, партии инструментов насыщаются фрагментарными короткими мелодическими попевками.

В одном из срединных эпизодов текст, принадлежащий либреттисту Эдоардо Сангвинетти, представляет собой перечисление заведомо «несочетающихся» предметов (например, *от библиотеки до бабуина, от цианистого калия до местных новостей, от безвестности, в которую всегда погружается наша жизнь, до 4% прибыли, от печени до холодильника*, и т. д.). Хор актеров вторит быстро и эмоционально говорящему чтецу,

зачитывая некоторые из сопоставлений. Инструментальное сопровождение представляет собой периодически вступающие «ползущие» диссонирующие созвучия, позже – приблизительно интонируемые скачкообразные пассажи флейт, а затем и других духовых инструментов; один из пластов включает в себя магнитофонную запись. Музыкальный материал представляет собой хаотичную экспрессивную звуковую массу, в полной мере соответствующую абсурдности произносимого текста в плане характера и используемых приемов изложения.

Таким образом, композитор создает мозаичную картину «мирового лабиринта» – ризомы, – многонационального, разностилевого, шумного и непредсказуемого. Лабиринт у Л. Берлио и Э. Сангвинетти представляется символической мультикультурной картиной мира, объединяющей в себе «голоса» давно минувших эпох и современности. Сугубо акустическая идея «эха» обретает здесь новый метафорический смысл⁴ – подразумевается «эхо истории», в котором отражаются «вечные» темы любви и смерти. Они сквозными нитями проводятся в сочинениях различных эпох: у Исидора Севильского, Данте Алигьери, Т. С. Элиота, Э. Паунда, самого Э. Сангвинетти. В своеобразную музыкальную ткань авангардного произведения XX века вплетаются элементы вокальных жанров Возрождения, джаза, звукоизобразительности, при помощи «игры структур» воссоздается разнообразная, пестрая музыкальная картина истории человечества, его культуры, – звуковой «лабиринт мира», перекликающийся с концепцией знаменитого сочинения Я. А. Коменского «Лабиринт света и рай сердца».

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ —————•

¹ В аннотации к русскому изданию книги исследователя из США К. Харта «Постмодернизм» переводчик К. Ткаченко характеризует названную книгу как своеобразный «путеводитель», призванный помочь заинтересованному читателю «сориентироваться в лабиринтах этого парадоксального явления» [12, с. 2].

² В статье И. Тертерян, посвященной прозе Х. Л. Борхеса, проводится параллель между образами лабиринта и зеркала: в лабиринте, как в отражении, человек сталкивается с самим собой. В свою очередь, эхо представляет собой звуковой вариант подобного отражения [13, с. 14].

³ По мнению данного исследователя, приемы имитации эха весьма детально и многообразно разработаны в самых различных жанрах: например, хоровое эхо у Орlando Лассо, оркестровое – у Э. Грига и др. О разновидностях этого приема Н. А. Римский-Корсаков писал следующее: «Так называемое эхо, т. е. имитация в приме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует от второго инструмента более слабого, но схожего или родственного тембра с первым инструментом. Такое эхо или отзвук, даваемый медным духовым с сурдиной после фразы медного инструмента без сурдины, звучит как бы действительно в отдалении» [14, с. 89–90].

⁴ Е. В. Назайкинский в исследовании «О психологии музыкального восприятия», размышляя о значении приема эха в художественном творчестве, указывает, что «...естественные прообразы... способны вызывать отчетливо осознаваемое впечатление образа природного явления. Но именно благодаря осознаваемости на понятийном уровне и становится возможной метафорическая трактовка приема, вовлекающая в эстетическое переживание не только звуковые, музыкальные запасы представлений, но и обобщенные языковые значения, представления, опосредованные речевым опытом, литературой, фольклором» [15, с. 143].

Пример 1

Л. Берно

«Laborintus II», вступление, фрагмент 1

This musical score is for the first fragment of the introduction to 'Laborintus II' by Luciano Berio. It features five staves: Clarinetto 1° in Si♭, Trombone 1°, three vocal staves (Voce femminile 1°, 2°, and 3°), and Percussion I. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. The vocal parts have lyrics in Italian and Latin. Vertical dashed lines connect specific notes across the instrumental and vocal staves. Performance directions include '5° ca.' and '30° ca. dall' inizio'.

Пример 2

Л. Берно

«Laborintus II», вступление, фрагмент 2

This musical score is for the second fragment of the introduction to 'Laborintus II' by Luciano Berio. It features five staves: Percussion I, Percussion II (T.I.), Arpa 1°, Arpa 2°, and Voce 1°. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. The vocal part has lyrics in Italian and Latin. Performance directions include '2° dopo percussione II', 'subito dopo il TESTO', and '3° dopo perc. II'. Vertical dashed lines connect specific notes across the instrumental and vocal staves.

The image displays a musical score for section B of 'Laborintus II' by Luigi Berio. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 104 with a tempo marking of $\text{♩} = 104$. The dynamics range from *p* to *f*.
- Percussion (Perc. I & II):** Perc. I (Traps) has a tempo marking of "Tempo jazz: very fast" with a tempo of $\text{♩} = 120$. Perc. II (Traps) has a tempo marking of "Tempo Schiefel: slow accel." with a tempo of $\text{♩} = 120$.
- Arpa (Harp):** Arpa 1^a and Arpa 2^a enter at measure 104 with a tempo marking of $\text{♩} = 60$.
- String Ensemble (Vc., Va., Cb.):** The strings enter at measure 104 with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The first violin part includes the instruction "(jess)" and the first and second violins include "(ten.)".

The score is divided into two main sections by a vertical dashed line. The first section covers measures 104 to approximately 110, and the second section covers measures 110 to 120. The tempo and dynamics change significantly between these sections, with the second section featuring a much slower tempo of $\text{♩} = 60$ and a range of dynamics from *ppp* to *f*.

The image shows a page of a musical score for the piece "Canzonetta" by Luciano Berio. The score is in 4/2 time with a tempo of quarter note = 60. It features a variety of instruments and vocal parts. At the top, there is a flute (Fl.) part. Below it are two clarinets: Clarinet in Si^b (1^a and 2^a) and Clarinet in Si^b (basso). There are three trumpets (Tr. 1^a, 2^a, 3^a) and a trombone (Tr. 4^a). The percussion section includes Percussion I (Spring coils, metal sticks) and Percussion II (Triangoli). There are two arpas (Arpa 1^a and 2^a) and two violas (Vc. 1^a and 2^a). At the bottom, there are two vocal parts (Voci 1^a and 2^a) with lyrics in Italian. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*, and performance instructions like *lascia vibr. sempre* and *sempre senza vibr.*. The piece is marked with a copyright symbol (©) and a circled 'C'.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров В. О. Первые «Секвенции» Лучано Берно: концепция и интерпретация // PHILHARMONICA. 2019. №2. С. 28–34. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29585 (дата обращения: 14.02.2024).
2. Попов Ю. Н., Броновицкая А. Ю., Фролова Н. И., Крючкова В. А. Постмодернизм // Большая Российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/postmodernizm-f6dee0/?v=5357076> (дата обращения: 15.02.2024).
3. Моль А. Социодинамика культуры. М.: ЛКИ, 2008. 416 с.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. 895 с.

5. *Зайко А. В.* Феномен игры в контексте социального кризиса // Социальный кризис и социальная катастрофа: материалы науч. конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 222–225.
6. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2003. 278 с.
7. *Емелин В. А.* Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2010. № 3. С. 65–75.
8. *Гуреева Н. В.* Постмодернизм в России: Макс Фрай. Нижний Новгород: ННГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2012. 42 с.
9. *Berio L.* Laborintus II (author's note). URL: <http://www.lucianoberio.org/node/1510?872698753=1> (дата обращения: 16.02.2024).
10. *Коменский Я. А.* Лабиринт света и рай сердца // Коменский Я. А. Сочинения. М.: Наука, 1997. С. 15–128.
11. *Кук Ф.* Модерн, постмодерн и город. Теория города // Логос. 2002. № 3–4. С. 234–251.
12. *Харт К.* Постмодернизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 272 с.
13. *Тертерян И. А.* Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1989. С. 5–20.
14. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки: в 2 т. М.: Книга по Требованию, 2013. Том 1. 124 с.
15. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

REFERENCES

1. *Petrov V.* Pervye «Sekventsii» Luchano Berio: kontseptsiya i interpretatsiya [The first “Sequences” by Luciano Berio: concept and interpretation]. In: PHILHARMONICA. 2019. No. 2. Pp. 28–34. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29585 (date of application: 14.02.2024).
2. *Popov Yu., Bronovitskaya A., Frolova N., Kryuchkova V.* Postmodernizm [Postmodernism]. In: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: Nauchno-obrazovatel'nyj portal [Great Russian Encyclopedia: Research and Educational Portal]. URL: <https://bigenc.ru/c/postmodernizm-f6dee0/?v=5357076> (date of application: 15.02.2024).
3. *Mol A.* Sotsiodinamika kul'tury [Socio-dynamics of culture]. Moscow: LKI Publishing House, 2008. 416 p.
4. *Delez Zh., Guattari F.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [Thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia]. Moscow: Astrel, 2010. 896 p.
5. *Zayko A.* Fenomen igrы v kontekste sotsial'nogo krizisa [The phenomenon of play in the context of a social crisis]. In: Sotsial'nyj krizis i sotsial'naya katastrofa [Social crisis and social catastrophe: A collection of conference materials]. St. Petersburg: St. Petersburg philosophical society, 2002. Pp. 222–225.
6. *Eko U.* Shest' progulok v literaturnykh lesakh [Six Walks in the Literary Forests]. St. Petersburg: Simpozium, 2003. 278 p.
7. *Emelin V.* Labirinty postmodernizma: identifikatsiya uskol'zayushchego smysla [Labyrinths of postmodernism: identification of an elusive meaning]. In: Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, Religion, Church in Russia and abroad]. 2010. No. 3. Pp. 65–75.
8. *Gureeva N.* Postmodernizm v Rossii: Maks Fray [Postmodernism in Russia. Maks Fray]. Nizhniy Novgorod: N. Dobrolyubov Nizhniy Novgorod State Linguistic University, 2012. 42 p.
9. *Berio L.* Laborintus II (Author's Note). URL: <http://www.lucianoberio.org/node/1510?872698753=1> (date of application: 16.02.2024).
10. *Komenskiy Ya. A.* Labirint sveta i ray serdtsa [The Labyrinth of Light and the Paradise of the Heart]. In: Komenskiy Ya. A. Sochineniya [Essays]. Moscow: Nauka, 1997. Pp. 15–128.
11. *Kuk F.* Modern, postmodern i gorod. Teoriya goroda [Modern, Postmodern and a City. Theory of City]. In: Logos. 2002. No. 3–4. Pp. 234–251.
12. *Khart K.* Postmodernizm [Postmodernism]. Moscow: FAIR-PRESS, 2006. 272 p.
13. *Terteryan I.* Chelovek, mir, kul'tura v tvorchestve Khorke Luisa Borkhesa [Human, World, Culture in the works by Jorge Luis Borges]. In: Borkhes Kh. L. Proza raznykh let [Prose of different years]. Moscow: Raduga, 1989. Pp. 5–20.
14. *Rimskiy-Korsakov N.* Osnovy orkestrovki [Fundamentals of orchestration]: in 2 vol. Moscow: Kniga po Trebovaniyu, 2013. Vol. 1. 124 p.
15. *Nazaykinskiy E.* O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.

Емелина Евгения Юрьевна

преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

Россия, 283086, Донецк (ДНР)

jane.adc9@mail.ru

ORCID: 0009-0006-0689-1387

Evgeniya Yu. Emelina

Lecturer at the Department of History, Theory of Music and Composition

S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

Russia, 283086, Donetsk (DPR)

jane.adc9@mail.ru

ORCID: 0009-0006-0689-1387

Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА*Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского***МИНИМАЛИЗМ И «НОВАЯ ПРОСТОТА»: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ
В НАУЧНЫХ ДИСКУРСАХ 1970–2010-х ГОДОВ**

В современном музыковедческом дискурсе акцентируется расплывчатость понятия минимализма. Так, последний нередко отождествляется с репетитивностью и «новой простотой». Согласно комментариям исследователей, определение «минимализм» относится прежде всего к материалу, сотканному из музыкальных первоэлементов, таких как звук, интервал, аккорд, попевка и пр. Очевидно, что репетитивность – отражение технологической стороны, а «новая простота» – эстетическая категория. Исходя из этого, цель настоящего исследования состоит в осмыслении минимализма как одного из возможных путей достижения «новой простоты», осуществляемого при помощи разграничения указанных понятий.

По своим музыкально-технологическим установкам именно минимализм оказался наиболее близким к «новой простоте». В свою очередь, репетитивность стала основным техническим ресурсом многих авторских решений: В. Мартынова, Г. Пелециса, А. Рабиновича-Бараковского, в несколько опосредованном виде – у Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, Г. Толстенко и др.

Обращение к «новой простоте» через минимализм приобретает сугубо индивидуальные формы. Каждым автором выбирается определенный путь, в полной мере отвечающий некой художественной концепции: В. Сильвестров и А. Ковалева обращаются к ритмоинтонационным комплексам эпохи романтизма, Г. Толстенко – к архаике. Минимализм В. Мартынова позволяет ему свободно оперировать смысловыми и звуковыми нарративами прошлого. Tintinabuli А. Пярта уподобляют музыку своеобразному акту богослужения, стирая грань между Средневековьем и современностью. Все вышеперечисленное в полной мере соотносится с понятием «новая простота».

В современной музыкальной науке тождество между минимализмом и «новой простотой» переосмысливается. Для «новой простоты» минимализм явился специфическим путем упрощения музыкальной лексики и утверждения традиционной функции коммуникативности, присущей музыкальному искусству, а минималистская техника стала методом реализации соответствующего композиционного процесса.

Ключевые слова: «новая простота», минимализм, репетитивность, эстетическая концепция, музыкальный язык, композиторское творчество.

Для цитирования: Воротынцева Л. А. Минимализм и «новая простота»: пути сопряжения в научных дискурсах 1970–2010-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 51–59.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_51

L. VOROTYNTSEVA*M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts***MINIMALISM AND THE “NEW SIMPLICITY”: WAYS OF COUPLING
IN RESEARCH DISCOURSES OF THE 1970s–2010s**

In modern musicological discourse, researchers write about the vagueness of the concept of minimalism, which is why it is often identified with repetitiveness and “new simplicity”. In particular, the musicologists point out that minimalism refers primarily to material woven from musical elements such as sound, interval, chord, chant, etc. It is obvious that repetitiveness is a reflection of the technological side, and “new simplicity” is an aesthetic category. In this regard, the purpose of this study is to understand minimalism as one of the possible ways to achieve a “new simplicity” through the differentiation of these concepts.

According to its musical and technological settings, it was minimalism that turned out to be the closest to the “new simplicity”. In turn, repetitiveness has become the main technical resource of many authors’ solutions: V. Martynov, G. Peletsis, A. Rabinovich-Barakovsky, in a somewhat indirect form – J. Taverner, H. Guretsky, V. Silvestrov, A. Pyart, G. Tolstenko, etc.

The appeal to the “new simplicity” through minimalism has acquired purely individual forms. Each of the authors chooses a path that fully corresponds to the author’s concept: V. Silvestrov and A. Kovaleva turn to the rhythmic-intonation complexes of the Romantic era, G. Tolstenko – to the archaic. V. Martynov’s minimalism allows him to freely operate with semantic and sound narratives of the past. Tintinabuli of A. Pyart likened music to an act of worship, blurring the line between medieval and modern. All of the above is fully placed inside the concept of “new simplicity”.

In modern musicology, the identity between minimalism and the “new simplicity” has been erased. For the “new simplicity”, minimalism acted by simplifying musical vocabulary and returning the function of communication to musical art.

Keywords: “new simplicity”, minimalism, repetitiveness, aesthetic concept, musical language, composer’s creative work.

For citation: Vorotyntseva L. *Minimalism and the “new simplicity”: Ways of coupling in research discourses of the 1970s–2010s // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 51-59.*

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_51



Как известно, американский минимализм, возникший в стилевом пространстве музыкального искусства второй половины XX века, был непосредственно инициирован идеями Дж. Кейджа и М. Фелдмана. В контексте стилевого плюрализма и предельной индивидуализации композиторского творчества происходит сближение техники и эстетики, когда техника концептуализируется, поскольку меняется само отношение к ней, – она становится не приемом, а скорее идеей. Различные оппозиционные тенденции вступают во взаимодействие. В подобном культурном «раскачивании», наряду с движением «новой сложности», проявляет себя и активное стремление к «новой простоте».

Авторство термина «минимализм» принадлежит искусствоведу Р. Уолхейму, а к концу 1960-х годов названный термин часто встречается в американской музыкальной критике и публицистике. В качестве общекультурной концепции «Minimal Art» оказывает значительное влияние на искусство. Так, премьера «Piano Phase» С. Райха (1967) состоялась в выставочном зале «Park Place Gallery», где были представлены работы художников-минималистов С. Левитта и Р. Морриса. Следует заметить, что отношение музыкантов к минимализму не было однозначным. В частности, П. Булез говорил о нем как об «интеллектуальной разновидности поп-музыки» [1, с. 356], Э. Денисов называл «коррозией музыки» [2, с. 18]. Развиваясь на пограничной территории между академической и массовой музыкой, минимализм вскоре превратился в одно из наиболее заметных направлений в культуре последней трети прошлого столетия. К главным достижениям минимализма С. Райх

отнес выход современного композитора из социальной изоляции, называя данное направление первой разновидностью всемирной музыки.

Представитель американского минимализма Т. Джонсон, желая приблизиться к более точному определению (стиль или техника), приходит к выводу, что минимализм следует относить к категории техники, где репетитивность является главным приемом композиторской работы. Исходя из этого, временной процесс оказывается адинамичным. В свою очередь, статика определяет бессобытийность звучания и информативную пустотность. Для рассмотрения минимализма в контексте «новой простоты» этот момент приобретает особую значимость.

Минимализм наиболее близок к музыкально-технологическим установкам «новой простоты», поскольку именно репетитивность является фундаментом индивидуальных авторских техник в границах данной стилевой тенденции: практически все исследователи указывают на репетитивность как базовую композиционную технику В. Мартынова, Г. Пелециса, А. Рабиновича-Бараковского, в опосредованном виде – у Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, Г. Толстенко и пр. Следует заметить, что минимализм рассматривается некоторыми современными исследователями в качестве ведущей линии именно европейской культуры, для которой, в связи с всеобщей глобализацией, особую актуальность приобрели такие категории минималистской эстетики, как простота, тишина (спокойствие), приятие противоречий и случайностей жизни, инициированные, как известно, постулатами Востока.

В статье «Минимализм: русская версия» М. Катунян указывает на расплывчатость понятия «минимализм». Именно этот факт порождает смешение толкований минимализма, репетитивности и «новой простоты». Автор пишет о том, что определение «минимализм» адресуется прежде всего материалу, основанному на простейших музыкальных первоэлементах (звук, аккорд, интервал, попевка). Понятие репетитивности исключительно техническое – непрерывное повторение функционально подобных элементов. Очевидно, что «новая простота» – эстетическая категория, с которой стали соотносить минимализм и репетитивность. Творчество В. Сильвестрова и А. Ковалевой говорит на языке романтических идиом как проявлении постлюдийного мироощущения. Г. Толстенко строит свои композиции путем реконструирования архаики. Под знаком минимализма была рождена «новая простота» В. Мартынова – стилевого метанарратива, позволяющего открыто оперировать смысловыми и языковыми универсалиями прошлого, актуального в наши дни. Романтические аллюзии А. Рабиновича-Бараковского пронизаны числовой символикой и связанными с ней культурно-историческими смыслами. Пяртовские *tintinabuli* стирают границу между Средневековьем и современностью, отождествляя музыку с аскетизмом служения. Художественную философию представителей русского минимализма М. Катунян определяет как «новое кантусное мышление» [3, с. 146], авторскую позицию в его границах – как «новый комментарий». Все это в полной мере отвечает эстетике «новой простоты», в которой весьма комфортно ощущают себя названные композиторы.

Е. Чигарева связывает появление минимализма с интеграционными процессами в музыкальном искусстве последней трети прошлого столетия, способствующими рождению новых музыкальных стилей: «С 1970-х годов в музыкальной культуре начала активно проявляться тенденция интеграции музыкальных стилей и жанров разных “пластов” музыки (согласно концепции В. Конен), что привело к рождению новых “смешанных” стилей и жанров музыки. Эволюция музыкального искусства привела к исчерпанности его художественных средств, подошедшей к границе сложности, – и возникла необходимость его (музыкального искусства) обновления или попытки “начать сначала” (новая простота, неоромантизм, минимализм)» [4, с. 307].

Музыковеды, определяя «диффузный» характер минимализма, указывают на его разные стилевые истоки, связанные с языковым раслоением музыкального искусства в период его

кризиса середины XX века: «Возникнув в переломную эпоху 1960-х годов, минимализм “из детства” отличается поразительной органичностью – при том, что ему приходилось постоянно балансировать на границе двух типов мышления: авангардного, что проявилось в бескомпромиссном радикализме и стилистической чистоте, инспирируемой художественным *Minimal Art*; и поставагардного, возродившего культ простоты (лад, мелодия, ясная ритмическая пульсация), рядом с истоками которого и находилась репетитивная техника. Многие особенности минимализма позволяют рассматривать его в контексте постмодернистской эстетики», – отмечает А. Кром [5, с. 19]. В расширительно трактуемом стилевом измерении творчество американских композиторов-минималистов объединило ведущие стилевые принципы экспериментального академического искусства авангарда и неакадемической сферы (джаз, рок).

Минималисты, принципиально избегающие университетской карьеры «серьезных» композиторов, с успехом объединяли в своем творчестве достаточно разные явления музыкального искусства, не соединявшиеся ранее с такой легкостью, – Восток и Запад как мировоззренческие модели и способы мышления и познания окружающего мира; «высокий» и «низкий» стили музыки, воссоздаваемые путем наследования духа эксперимента, характерного для академического авангарда, в соединении со звуковой простотой музыкального опуса; архаические музыкально-творческие практики (импровизационность) и современные их интерпретации в джазовой и рок-музыке. Симбиоз музыкального и визуального способствует формированию музыкально-творческого пространства, где преобладает полижанровость на основе синтеза искусств. Однако жанрово-стилевая полиструктурность минимализма не мешает определению его типологических стилевых черт, объединяющих достаточно разные индивидуально-композиторские подходы к музыкальному творчеству.

Музыковедение очерчивает несколько сфер реализации минималистской техники. Камерно-инструментальная жанровая сфера выступает в качестве приоритета творческих интересов композиторов-минималистов; здесь наблюдаются определенные сдвиги, характеризующиеся увеличением исполнительских составов в период постминимализма, обозначившиеся в начале 1970-х годов и связанные с коммерциализацией данного направления композиторской практики. В подобных сочинениях отдельный элемент музыкального языка тождественен целому музыкальной композиции, границы

начала и завершения основных этапов развертывания звуковой формы условны, сама эта форма адекватна времени, в котором она существует (онтологическое и психологическое время в минимализме отождествляются, что соответствует учению дзен о «пустоте» как смысле музыки). Репетитивная техника музыкальной композиции опирается на вариантный принцип развития исходного музыкального тематизма (паттерна) – «процесс дополнения» (additive process), основанный на расширении паттернов, присоединении к ним новых элементов, дополнительных голосов, изменениях масштабов и метроритмической регулярности («постепенный процесс»). В этом заключается одно из основных достижений репетитивного метода, отличающих его от европейской традиции музыкальной процессуальности на основе тождественных психических процессов человека («движения эмоций»), – минималистская процессуальность не имеет ничего общего с европейским «развитием» и его линейной логикой, заменяя формулу «от – через – до» принципиально иной: «всегда в».

П. Поспелов перечисляет множественные истоки репетитивной техники, представляющие собой исходный материал для формирования ее индивидуальных композиторских версий: статичная форма и другие структурные принципы восточной, а именно полинезийской, яванской, африканской, индийской, корейской, японской – традиционной и народной – музыки (только принципы, а не сам музыкальный язык); полифония строгого стиля; идея четкой детерминированности музыкальной ткани в сериализме; идея «единого в разном» (принцип композиторского мышления А. Веберна «Das selbe immer andere» – «То же самое – всегда иначе»); произвольное сочетание многих компонентов в алеаторике западных авангардистов и Дж. Кейджа; американская экспериментальная музыка (прежде всего, Дж. Кейдж и композиторы его круга – см.: [6]). При этом для американских минималистов в равной степени неприемлемы как методы сериализма, так и алеаторические техники, относимые к той области композиторского мышления, где «...хаос царит над ясностью процессов, где усложнена коммуникация между структурой и ее восприятием» [7, р. 69].

Излагая собственное понимание музыкального произведения, представитель классического минимализма С. Райх подчеркивает особую важность эмоционального отклика, возникающего у слушателя, необходимость для автора быть услышанным и породить заинтересованную личностную реакцию. Это отличает индивидуальную позицию С. Райха от безучастного отношения композиторов-авангардистов к про-

блеме слушательского восприятия: «Я считаю абсурдным писать о деталях [воссоздания] эмоциональных особенностей. Если музыка вызывает отклик в душе слушателя, тогда вызовут интерес и ее технологические закономерности... если же произведение оставляет равнодушным, вряд ли возникнет желание “копаться” в технике» [8, с. 200]. В размышлениях С. Райха прослеживается понимание репетитивной музыки как исключительно звуковой материи, лишенной любых проявлений внутреннего содержания и связанной с ним драматургии. Минималистское творчество в полной мере отвечало требованиям «прозрачности», выдвигаемым к современному искусству некоторыми представителями постмодернистской философии, – текст художественного произведения должен быть «прозрачным» в своих значениях: «Прозрачность сегодня – высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает – испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть» [9, с. 145]. Подобные мысли отражали идею другого понимания содержания и смысла художественного текста, побуждая к переосмыслению традиционного толкования сущности интерпретации, что отразилось в размышлениях С. Зонтаг об «изгнании» содержания из текста в привычном смысле – «где нет содержания, там нечего толковать» [Там же, с. 143]. Собственно говоря, «свет», упоминаемый в эссе С. Зонтаг, можно рассматривать как исходную идею, определяющую минималистский (в сравнении с традиционным) тип концепции музыки, апеллирующую к ее минимальному содержанию, о чем говорит П. Поспелов: «Минимализм сконцентрировал внимание на звуке в его целостности; на звуке, имеющем совсем иную природу, нежели культура звучаний Старого Мира... Значимость звука вырастает именно потому, что он существует отдельно от функциональных задач, не является строительным элементом в логической структуре... в минимализме исключены такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. Поэтому каждый элемент, будучи самодостаточным, выступает в представлении всей музыкальной формы сразу, а не играет роль синтаксической единицы. Возникает “не-произведение”: ведь элементы, которые не подчинены связям, не могут образовать систему и противопоставить себя элементам случайным, находящимся в окружающей среде» [6, с. 77].

Именно поэтому П. Поспелов настаивает на разделении содержательного толкования понятий «минимализм» и «репетитивная техника», что отражает в первом случае философскую концепцию музыкального творчества, сложившуюся под влиянием культуры Востока и учения

дзен-буддизма, во втором – технологию построения музыкальной композиции, реализующей подобный концептуальный замысел. «Не всякая репетитивная музыка опирается на концепцию минимализма. Хотя, вместе с тем, репетитивная техника действительно родилась из минималистского мышления, и “классические”, эталонные образцы репетитивного метода – произведения, связанные с концепцией минимализма» [Там же]. Иными словами, репетитивную технику необходимо понимать как один из способов воплощения минималистской концепции музыкального искусства, но данная техника может существовать и независимо от минимализма, обретая иное эстетическое обоснование. Это замечание представляется важным для оценки репетитивных опусов композиторов-репрезентантов «новой простоты», не тождественной в философско-эстетическом аспекте минимализму и утверждающей несколько иной смысл «минимального содержания» музыки (отличный от буддистских истоков и более соотносимый с этическими и эстетическими ценностями христианской культуры).

Вероятно, для минималистов «снятие» проблемы интерпретации явилось принципиально важным именно потому, что они стремились к большему, чем создание музыкальных произведений, и даже к более масштабному, чем творческая деятельность в сфере искусства. Подразумевался выход за пределы искусства, открывающий пути к новому восприятию; это в полной мере отвечало установке на интерпретативный опыт, упоминаемый С. Зонтаг, которая считала, что «мы должны научиться видеть больше, слышать больше, ощущать больше. Наше задание состоит в том, чтобы проявить максимальное количество содержания в художественном произведении, и менее всего в том, чтобы выдавить из произведения больше содержания, чем там уже есть» [9, с. 147]. Вот почему в минимализме прежде всего нашли свое художественное выражение образно-смысловые сферы музыкального искусства, заведомо «превосходящие» в своих интенциях человеческое пространство музыкального смысла и устремленные к постижению духовных основ бытия посредством музыки, о чем пишет П. Хамель: «...нет ни цели, ни четкой формы, ни начала, ни конца, – кипение и бурление вечно бегущего потока жизни. Отсюда и воздействие, оказываемое на слушателя: музыка не утомляет и может продолжаться вечно, так как пресытиться жизнью нельзя. В ней проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности... Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую

интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...» [10, р. 155]. Именно этот опыт американских минималистов представляется наиболее значимым в плане заимствования стилевых принципов минимализма «новой простотой», поскольку речь идет о выявлении новых возможностей музыкального искусства в процессе постижения надличностного смысла, существующего вне композиторского конструирования музыкальных структур, и определении потенциальных путей к новому типу музыкального мышления, лишенному доминирующих черт авторского Эго, но при этом не утрачивающему тяготения к данному смыслу, а лишь активизирующему этот процесс. Соответственно, проясняется и специфическая направленность универсализации репетитивной техники в индивидуальных композиторских стилях «новой простоты»: речь идет о формировании определенного способа организации музыкального материала, адекватно воссоздающего «минимальное» содержание музыки.

Мысль о «растворении» автора музыки в ней самой как автономной, независимой от человека субстанции (в «потоке», по выражению В. Мартынова), занимавшая и Дж. Кейджа, и М. Фелдмана, и американских минималистов, равным образом привлекала отечественных композиторов, покинувших ряды советского музыкального авангарда и пытавшихся исследовать новые возможности музыкального выражения, обращаясь к тем же истокам, что и западные музыканты, но с учетом европейской культурной традиции. В частности, подразумеваются рок-музыка, фольклор и религиозно-философские учения Востока, в свое время оказавшиеся в поле зрения советских композиторов, с добавлением таких пластов докомпозиторского творчества, как древнерусское пение (В. Мартынов) и григорианика (А. Пярт), а также европейской классико-романтической музыки, воспринятой как совокупность типовых музыкальных идиом, очищенных от конкретной индивидуально-авторской стилистики и предстающих таким же анонимным потоком (В. Сильвестров, А. Рабинович-Бараковский, Г. Пелецис, В. Мартынов, А. Ковалева, А. Харютченко). В сходном направлении развивались творческие поиски Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, из младшего поколения западных композиторов – Д. Лэнга. «Поток» у В. Мартынова подразумевает «докомпозиторскую», «надавторскую» музыку. Подчеркивается, что «раньше звуковой поток существовал помимо человека и вне человека, и человек должен был войти в этот поток, вписаться в него, слиться с ним, чтобы составлять с ним единое целое. Для людей великих культур древности этот звуковой

поток представлял собой поток космической энергии, для христиан первого тысячелетия этот звуковой поток представлял собой поток Божественной благодати», и т. д. [11, с. 174]. Помимо этого, минимализм трактовался композиторами не только в русле актуальной современности музыкального искусства, но и в качестве композиционной идеи музыки в целом, актуализируемой в разные периоды истории музыкальной культуры посредством тех или иных эстетических концепций профессионального музыкального творчества. На это указывает представитель младшего поколения «восточного минимализма» (согласно терминологии П. Поспелова) А. Батагов: «Я говорю слово “минимализм”, потому что именно композиционные принципы этого стиля настолько, видимо, естественны для любого периода музыкальной истории, что они проявляются в разные эпохи – через Перотина, Гийома де Машо, Перселла, Шуберта, Гласа... Представьте себе дерево: осенью и зимой оно стоит без листьев, а весной опять зеленеет. С этим приблизительно происходит так же» [12]. Интерес к минимализму, проявляемый советскими и постсоветскими композиторами, объясняет С. Невский, утверждая, что в России «минималистской» считали в целом любую консонантную музыку: «...в России минимализм – это такая зона приятного времяпровождения на контрасте с очень неприятной реальностью. И это значит, что у минимализма сейчас будет новый взлет. Чем мрачнее будет жизнь вокруг, чем более бессильными будут себя ощущать люди, тем больше будет минимализма» [13, с. 182]. В свою очередь, В. Сильвестров указывает на разные смыслы, заключенные в понятии минимализма: «Есть минимализм репетитивный. Есть духовный – это, допустим, Веберн, особенно поздний. Когда мало звуков, пространства. А возможен и композиторский минимализм. Он сейчас очень требуется» [14].

Заметим, что приверженность «новой простоты» минималистской эстетике в значительной степени объясняется главенствующей идеей свободы музыки от давления композиторской индивидуальности, что нашло выражение в известной теории «конца времени композиторов» В. Мартынова. Существенным здесь становится именно практический аспект, позволяющий раскрыть особенности композиционного метода как самого автора данной теории, так и большинства композиторов, чье творческая эволюция устремлялась к «новой простоте». По мнению В. Мартынова, «...вполне понятно, что музыка классического минимализма – это “магическая” музыка в полном смысле этого слова. В ней нет ничего “артистического”, то есть ниче-

го, что связано с понятием переживания и выражения. Она есть то, что она есть в данный конкретный момент, и ничего более. А это означает, что композиции классического минимализма не являются произведениями искусства, в которых нотный текст выражает реальность, но ритуальными действиями, использующими нотный текст в качестве исходного пункта для погружения в реальность. Музыка становится ритуалом, причем не ритуалом любой религии или любой духовной практики, но ритуалом самого процесса музицирования...» [15, с. 64].

Эта мысль В. Мартынова не утратила своей актуальности и для последующего, уже постсоветского поколения композиторов-постминималистов (А. Батагов, П. Карманов, Г. Толстенко и др.). В их творчестве идея музыки как ритуала воплощалась по-разному – от классической модели американского минимализма до импровизационных форм на стыке минимализма и разных неакадемических музыкальных стилей. Индивидуальное понимание «концептуальной обусловленности творческого процесса» и «искусства как пространственно-временного опыта освоения бытийности» [16, с. 41] порождало авторские версии минималистской эстетики, иногда приобретающие достаточно выраженный облик «не-авторского» творчества. Например, «Prayers and Dance» (2001) А. Батагова – музыкальная композиция, которая, по сути, представляет собой ритуальную музыку, записанную композитором в буддистских монастырях Непалы.

Понятие ритуала, используемое в данном случае В. Мартыновым, связано с той общей классификацией музыкального искусства, которая предлагается на основе двух типов общественного сознания и порожденных ими методов культурной практики человека – «инженерного» и «бриколажа» (согласно структуралистской теории К. Леви-Стросса [17, с. 338]), которые подразумевают различную специфику формирования культурных объектов из существующих деталей и элементов. Так, В. Мартынов указывает на существование двух типов музыки – «музыки ритуала» («магической») и «музыки композиторов» («артистической») [11; 15]. Бриколаж – метод первого типа, представляющий собой процесс реконструкции с помощью комбинирования уже существующих паттернов. «Артистический» метод – революционное нарушение композитором установленных ранее правил и норм. В «музыке ритуала» фигура композитора отсутствует, поскольку самореализация в этом качестве возможна лишь при наличии автономной воли. «Революционный» метод как ниспровержение существующих правил, по мнению В. Марты-

нова, уже исчерпан, ведь сколько бы ни существовало в музыке готовых форм, они рано или поздно заканчиваются, а следовательно, угасает и революционный потенциал. Следовательно, в музыке настоящего времени больше нечего упрощать. Кстати, об этом говорят сегодня и оппоненты В. Мартынова – композиторы, чье творчество развивается в русле «культы сложности» (к примеру, Б. Филановский, утверждающий, что его целью является разрушение существующих конвенций музыкального восприятия [13, с. 123]). Таким образом, на современном этапе композиторский метод бриколажа парадоксальным образом сближается с одним из основных понятий постмодернистской эстетики – «деконструкцией», что подразумевает, согласно концепции Ж. Деррида, установку на смешение-смещение языков, жанров, стилей, разрушение границ между ними, а также тяготение к маргинальному, локальному, периферийному [18, с. 206].

В целом, допустимо полагать, что «магически-ритуальная» природа минимализма, столь привлекательная для композиторов, осознавших кризисное состояние музыкального искусства на рубеже 1960–1970-х годов, обусловила значительный интерес к первично-жанровым минималистским формам, актуализирующим «надличностный», «не-авторский» смысл музыкального выражения. По этому поводу М. Катунян пишет: «Структура ряда лежит в основе одного из ведущих принципов композиции Мартынова, а

именно принципа репетитивности. Во многих его произведениях можно видеть полное совпадение техники письма с антропологическим законом тождества. С одной стороны, ряд принимает разнообразные формы репетитивности – повторения, варьирования, комбинаторики как простых элементов формы, так и крупных построений. С другой стороны, он базируется на принципе тождества, пришедшем из архаического фольклора. Именно на архаический фольклор указывает композитор, когда говорит о корнях минимализма и репетитивной техники» [19, с. 75]. В данном контексте рассматривается и композиционный принцип бинарной оппозиции, присущий авторской стилистике В. Мартынова, которая соотносится со структурой агона как древнейшего принципа художественного творчества. Кроме того, описывается индивидуальный подход названного композитора к воссозданию архетипа круга (хоровода, цикла), полагаемого в основу формообразования целого ряда вновь создаваемых опусов.

Таким образом, минимализм является одним из проявлений эстетики «новой простоты», а первоначальное тождество между ними на данном этапе преодолевается. Опираясь исключительно на технические ресурсы минимализма, в частности, на технику репетитивности как средство упрощения музыкальной лексики, представители «новой простоты» выходят на иной уровень музыкальной коммуникативности и интерпретационной открытости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акоюн Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
3. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–179.
4. Чigareва Е. И. От «умолчанного слова» к «умолчанной музыке» (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века) // Звуковая среда современности: Памяти М. Е. Тараканова: сб. ст. М.: ГИИ, 2012. С. 307–321.
5. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2011. 56 с.
6. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная музыка // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
7. Mertens W. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
8. Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
9. Зонтаг С. Против интерпретации: Эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
10. Hamel P. Through the Music to Yourself: As we learn and perceive music. Rosendale: Element Books, 1987. 288 p.
11. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
12. Антон Батагов: «В музыке сейчас этап абсолютной свободы» // Известия. 2019. 2 апреля. URL: <http://iz.ru/862511/sergei-uvarov/v-muzike-seichas-etap-absolutnoi-svobody> (дата обращения: 27.09.2023).
13. Мунипов А. Ю. Фермата: Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. 446 с.

14. Валентин Сильвестров: «Сейчас я не могу сказать, что я – композитор». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (дата обращения: 01.10.2023).
15. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
16. Серова Е. Музичний мінімалізм? Від епатажності до комунікативного гуманізму // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 40–45.
17. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Терра – Республика, 1999. 384 с.
18. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
19. Катунян М. И. Структурная археология Владимира Мартынова: архетипы и интертексты // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 73–84.

REFERENCES

1. Акоруян Л. Музыка XX века [Music of the 20th century]: Encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Grigor'eva G. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Stylistic problems of the Russian Soviet music in the second half of the 20th century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
3. Katunyan M. Minimalizm: russkaya versiya [Minimalism: Russian version]. In: Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2022. No. 27. Pp. 144–179.
4. Chigareva E. Ot «umolchannogo slova» k «umolchannoy muzyke» (ob odnoy tendentsii v kompozitorskom myshlenii XX veka) [From the “silent word” to the “silent music” (on the one tendency in composers' thinking of the 20th century)]. In: Zvukovaya sreda sovremennosti: Pamyati M. E. Tarakanova [The sound environment of modernity: In memory of M. Tarakanov]: collected articles. Moscow: State Institute of Arts Studies, 2012. Pp. 307–321.
5. Krom A. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Saratov, 2011. 56 p.
6. Pospelov P. Minimalizm i repetitivnaya muzyka [Minimalism and Repetitive music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 4. Pp. 74–82.
7. Mertens W. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
8. Dubinets E. Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: Music is everything that sounds around]. Moscow: Kompozitor, 2006. 416 p.
9. Zontag S. Protiv interpretatsii [Against interpretation]: Essays. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 352 p.
10. Hamel P. Through the Music to Yourself: As we learn and perceive music. Rosendale: Element Books, 1987. 288 p.
11. Martynov V. Konets vremeni kompozitorov [The end of composers' time]. Moscow: Russkiy put', 2002. 296 p.
12. Anton Batagov: “V muzyke seychas etap absolyutnoy svobody” [Anton Batagov: “There is a stage of absolute freedom in music now”]. In: Izvestiya [Izvestiya]. 2019. April 2. URL: <http://iz.ru/862511/sergei-uvarov/v-muzike-seychas-etap-absoliutnoi-svobody> (date of application: 27.09.2023).
13. Munipov A. Fermata: Razgovory s kompozitorami [Fermata: Conversations with composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019. 446 p.
14. Valentin Sil'vestrov: “Seychas ya ne mogu skizat', chto ya – kompozitor” [Valentin Silvestrov: “Now I cannot say that I am a composer”]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (date of application: 01.10.2023).
15. Martynov V. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti [The Opus Posth Zone, or The Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
16. Serova E. Muzichnyj minimalizm? Vid epatazhnosti do komunikativnogo gumanizmu [Musical minimalism? From shocking to communicative humanism]. In: Kul'turologichna dumka [Culturological Thought]. 2016. No. 9. Pp. 40–45.
17. Levi-Stross K. Pervobytnoe myshlenie [Primitive Thinking]. Moscow: Terra – Respublika, 1999. 384 p.
18. Derrida Zh. O grammatologii [About Grammatologia]. Moscow: Ad Marginem, 2000. 512 p.
19. Katunyan M. Strukturnaya arkheologiya Vladimira Martynova: arkhetipy i interteksty [Vladimir Martynov's Structural Archaeology: Archetypes and Intertexts]. In: Sovremennye problemy muzykoznaneya [Modern Problems of Musicology]. 2017. No. 3. Pp. 73–84.

Воротынцева Лилия Анатольевна

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского
Россия, 91000, Луганск (ЛНР)
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

Lilia A. Vorotyntseva

Ph. D. (Philosophical Sciences), Associate Professor
at the Department of Music Theory and History
M. Matusovsky Academy of Culture and Arts
Russia, 91000, Luhansk (LPR)
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

ВАН ЦЯН

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

КАНТАТА «ХУАНХЭ» СЯНЬ СИНХАЯ В ИСТОРИИ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению художественной концепции кантаты «Хуанхэ» – одного из наиболее значительных произведений кантатно-ораториального жанра в истории китайской музыкальной культуры XX века. Охарактеризованы историко-культурный контекст создания указанной кантаты, ее авторы – выдающийся китайский композитор Сянь Синхай и поэт Гуан Вэйжан, освещены полувекковая сценическая история и все основные варианты произведения, начиная с версии 1939 года и заканчивая редакцией 1987-го. При этом впервые в российском музыкознании рассматривается вторая, наиболее масштабная авторская редакция сочинения, завершенная в Москве летом 1941 года. В статье затронуты проблемы, связанные с рецепцией кантаты, обозначена специфика жанровой «модуляции» и коллективного творчества как своеобразных явлений китайской музыкальной культуры XX века. Представлена галерея выдающихся деятелей китайской музыкальной культуры, связанных с творческой судьбой произведения. В его художественном замысле акцентирован величественный и многогранно интерпретируемый образ великой китайской реки Хуанхэ – колыбели китайской цивилизации и национального символа Китая, олицетворения его духовной культуры. В московской редакции кантаты особо отмечены возросшая роль оркестра и своеобразие оркестрового стиля, тяготеющего как к массивной полнозвучности, так и к детализированной тембровой палитре. Выявляется и обстоятельно характеризуется приоритетная функция картинно-пейзажного начала, трактованного в национальных традициях (шаньхэ). Проанализирован ряд эпизодов, принадлежащих к «музыкальной графике» Сянь Синхая, зафиксированы основные типы фактурных рисунков, соотносимых с воплощением водной стихии, выявлена роль арфы как лейттемы в оркестровой драматургии кантаты. В художественной концепции оратории отмечены важнейшие особенности раскрытия патриотической идеи, индивидуальный сплав черт эпики, драматизма и лирики.

Ключевые слова: кантата «Хуанхэ», Сянь Синхай, Гуан Вэйжан, московская редакция, симфонизм, картинно-пейзажное начало, традиции шаньхэ.

Для цитирования: Ван Цян, Смагина Е. В. Кантата «Хуанхэ» Сянь Синхая в истории китайской музыкальной культуры XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 60–67.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_60

WANG QIANG

A. Herzen Russian State Pedagogical University

E. SMAGINA

Volgograd State Institute of Arts and Culture

THE CANTATA “HUANG-HE” BY XIAN XINGHAI IN THE HISTORY OF CHINESE MUSICAL CULTURE OF THE 20th CENTURY

The article is devoted to the consideration of the artistic concept of the cantata “Huang-he”, one of the most significant works of the cantata-oratorio genre in the history of Chinese musical culture of the 20th century. The author characterizes the historical and cultural context of the time of the cantata’s making, presents the authors – the outstanding Chinese composer Xian Xinghai and the poet Guang Weizhang

and the unusual history of its “path in art”. For the first time, the entire range of versions of the work is presented, starting with the first version of the cantata “Huang-he” in 1939 and including the 5th version in 1987. Among this, the second author’s, the most extensive edition of the composition, which appeared in Moscow in 1941, is highlighted and considered for the first time in Russian musicology. The article touches upon the phenomena of the reception of Xian Xinghai’s Cantata, genre “modulation” and collective creative process as a peculiar and rather characteristic phenomena of Chinese musical culture in the 20th century. The artistic concept of the work emphasizes the majestic and multifaceted image of the great Chinese River as the cradle of national civilization, one of the national symbols of China, personification of its spiritual culture. In the Moscow edition of the Cantata, the increased role of the orchestra, the specificity of the orchestral style, which tends both to massive full-scale sound, and to detailed timbre differentiation, are particularly emphasized. Also, for the first time, the special role of the painting and landscape principle, interpreted in national traditions (Shanhe), is identified and considered. Samples of Xian Xinghai’s musical graphics, types of textured drawings in the embodiment of the water element are considered, the role of the harp as the leit-timbre of the orchestral style of the Cantata is revealed. In the artistic concept of the named work, the peculiarities of the patriotic idea presentation, and the fusion of epic, dramatic and lyrical features are noted.

Keywords: cantata “Huang-he”, Xian Xinghai, Guang Weizhang, Moscow edition, symphonism, pictorial and landscape beginning, traditions of Shanhe.

For citation: Wang Qiang, Smagina E. The Cantata “Huang-he” by Xian Xinghai in the history of Chinese musical culture of the 20th century // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 60-67.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_60

Кантатно-ораториальные жанры занимают особое место в истории музыкальной культуры Китая. Появившиеся сравнительно поздно – лишь в 1930-е годы¹, первые кантаты отразили особое, глубоко национальное понимание китайскими композиторами специфики и художественного потенциала жанра. Уже первые его образцы были тесно связаны с перипетиями социально-политической борьбы своего времени. В этой связи отметим, что конец 1920-х – начало 1930-х годов в истории Китая – время мощного подъема гражданского самосознания китайского народа, острых коллизий гражданской войны между Коммунистической партией и правительством Гоминьдана (Кантонское или Гуанчжоуское вооруженное восстание) и национально-освободительной борьбы с японскими захватчиками (период интервенции в Манчжурии, 1931–1933). Первые китайские сочинения кантатно-ораториального жанра: «Мелодия моря» Чжао Юаньжэня (1927, интродукция и 4 части; раскрывается тема освобождения китайских женщин от гнета феодальных традиций), «Вечное сожаление» Хуан-цзы (1932; тема борьбы народа против предательства власти объединена с лирическим сюжетом о вечной любви) и «Хуанхэ» Сянь Синхай (1939–1941, 8 частей; в центре художественного замысла – тема величия Китая, запечатленная в образе «Желтой реки» – Хуанхэ) стали подлинно вдохновляющими музыкально-поэтическими эмблемами национально-патриотического движения в стране. Следует заметить, что создатели этих кантат

вовне отчетливо осознавали свою социальную ответственность перед народом в период грандиозных потрясений. Так, автор кантаты «Хуанхэ» – выдающийся китайский композитор Сянь Синхай (1905–1945) – в одном из писем к матери высказал следующую мысль: «Я музыкальный деятель, готовый осуществлять великую миссию музыки в период сопротивления войне: надеюсь, что смогу воодушевить подавленный народ своим мощным пением, утешить раненых храбрых воинов и объединить всех страдающих людей <...>» [2, с. 58].

Как известно, Сянь Синхай является автором целого ряда произведений, вошедших в сокровищницу музыкальной культуры Китая. Необходимо отметить высокий профессионализм композитора, прошедшего курс обучения, помимо Пекинского университета и Шанхайского музыкального института, в Парижской консерватории (1934–1935) у таких видных европейских музыкантов, как Венсан д’Энди и Поль Дюка. В творческом наследии Сянь Синхай выделяются две симфонии (особенно Первая симфония «Освобождение нации»), Скрипичный концерт, серия масштабных хоровых произведений (в том числе «Кантата 18 сентября», «Производственная кантата»); ему принадлежат около трехсот песен, музыка к кинофильмам, оперы, а также музыкально-критические статьи. Заслуги композитора перед китайской нацией были ознаменованы присвоением ему звания «народного», а созданная Сянь Синхаем кантата «Хуанхэ» в 2015 году была включена в десятку самых известных

произведений, посвященных борьбе китайского народа с японской оккупацией².

История создания кантаты «Хуанхэ», оказавшей значительное влияние на развитие китайской хоровой музыки и национальной музыкальной культуры в целом, подробно освещена в работах китайских и российских музыковедов³. Авторский замысел этого опуса был сформулирован с примечательной лаконичностью и ясностью: «Я хочу объединить национальные особенности музыки Китая и новые выразительные приемы для воплощения особых художественных эффектов» [4, с. 37].

Исходя из этого, надлежит подчеркнуть, что кантате Сянь Синхая на стихи Гуан Вэйжана⁴, сплавающей подобным образом традиции и новаторство, отобразившей национально-освободительный подъем китайского народа в конце 1930-х годов, была уготована весьма необычная музыкальная судьба. Вслед за появлением первой редакции кантаты «Хуанхэ» (1939) были созданы еще пять ее вариантов, причем каждый из них обретал поистине всенародную популярность в Китае.

Прежде всего, следует упомянуть вторую авторскую версию, завершенную в Москве (1941), куда Сянь Синхай был направлен в творческую командировку⁵.

Следующий вариант кантаты (1955), предназначенный для художественного ансамбля Генерального политического управления КНР и представлявший собой адаптированную (облегченную) московскую редакцию, создал композитор Ли Хуаньчжи⁶.

В дальнейшем широкая известность, в том числе и за пределами Китая⁷, сопутствовала Фортепианному концерту (1969), созданному творческим коллективом в составе шести (возможно, пяти или восьми) китайских музыкантов⁸. Концерт включал в себя четыре из восьми частей оригинального сочинения Сянь Синхая.

В 1975 году дирижер Ян Лянкун⁹ подготовил новую адаптированную редакцию кантаты, посвященную тридцатилетию памяти Сянь Синхая. «Мемориальная» версия кантаты, подобно вышеназванному Фортепианному концерту, была сочинена коллективным способом – с привлечением музыкантов Китайского симфонического оркестра.

В 1987 году Ли Хуаньчжи завершил новую версию произведения, адресованную Шанхайскому симфоническому оркестру. Заметим, что сам факт регулярного появления разнообразных вариантов кантаты на протяжении полувека наглядно подчеркнул неизменно высокую значимость и актуальность опуса Сянь Синхая для

широких масс и национальной культуры Китая в целом.

Осмысляя феномен многократных обращений к кантате «Хуанхэ», осуществляемых музыкантами разных поколений независимо от переменчивых идеологических установок и социально-политических ориентиров, отметим его закономерность. Во многом это объясняется глубоким созвучием художественной концепции данного сочинения китайскому самосознанию, духовному миру жителей Поднебесной, поскольку река Хуанхэ как центральный образ кантаты занимает в ней особое место. Бассейн Хуанхэ является колыбелью государственности Китая, регионом, породившим самую древнюю материальную и духовную цивилизацию в истории страны. Именно здесь под эгидой императора Цинь Шихуанди впервые был создан «объединенный» Китай, а бассейн реки Хуанхэ стал политическим, военным, экономическим и культурным центром данного централизованного государства¹⁰. С древности Хуанхэ воспринимается как символ национальной ментальности Китая, его многовековой истории и духовной культуры, как олицетворение неиссякаемой силы китайского народа и его любви к Родине. Отсюда проистекают преклонение перед могуществом реки и ее «очеловечивание»: китайцы почитают Хуанхэ как великую «мать-реку». Тема Хуанхэ буквально пронизывает искусство Китая: от известных поэм и стихотворений Ли Бо и Ван Вэя (VIII век н. э.), претворяющих ее величественный образ, до поэмы «Мы воспеваем Хуанхэ» поэта-коммуниста Го Сяочуаня. Не случайно Сянь Синхай, работая над кантатой, отмечал: «Хуанхэ, с ее героическим духом, является среди бескрайних просторов Азии, символизируя духовное величие китайской нации» [6, с. 15].

Столь значимое для Китая произведение вполне закономерно пребывает в центре внимания национального музыковедения. Отдельные аспекты подобных исследований отражены и в трудах китайских исследователей на русском языке. Среди них, в частности, представляет несомненный интерес содержательная статья Ли Юэхе, посвященная композиционному строению и драматургической специфике «Хуанхэ». Автором справедливо отмечено взаимодействие сквозных линий развития – эпической и драматической, оттеняемых «интермедийными» лирическими эпизодами [3, с. 68]; рассмотрены принципы контрастирования частей, значимые выразительные средства (мелодика с использованием фольклорных интонаций, декламация, элементы фактуры, некоторые детали оркестровки).

Цитируемый исследователь указывает, что «жанровой моделью для “Хуанхэ” послужила

патриотическая кантата» [3, с. 69], соотнося данное сочинение с рядом кантатно-ораториальных опусов советских композиторов 1930-х годов (М. Юдин, А. Гедике, С. Прокофьев, Ю. Шапорин) [3, с. 69, 71]. Развивая данный тезис, сошлемся на продуктивные аналитические наблюдения современного российского музыковеда относительно преобладания в советской музыкальной культуре второй половины 1930-х – начала 1940-х годов кантатно-ораториальных сочинений «большого стиля», отвечающих идеологическим задачам государственного строительства в сталинскую эпоху [7]. Учитывая весьма обширный слуховой опыт, приобретенный Сянь Синхэем в Москве (подразумеваются, в частности, кантатно-ораториальные сочинения указанного периода), следует признать вполне естественным «укрупнение» масштабов композиции и стилевых параметров кантаты «Хуанхэ», реализованное во второй авторской редакции. Обратимся к рассмотрению наиболее существенных особенностей данного варианта.

Его важнейшими отличительными чертами являются широко развитая, фактурно разнообразная партия хора, а также ощутимое усиление роли оркестра: увеличение состава, ярко выраженное многообразие оркестровых приемов, функциональное разнообразие индивидуализированных оркестровых голосов, дифференциация тембровых красок. Именно это послужило видимым основанием для корректировки жанрового определения, фигурирующего на титуле московской партитуры: Симфония-кантата «Хуанхэ» ор. 7 для большого оркестра и хора. Возросшее значение оркестра удостоверялось и появлением развернутого оркестрового вступления, экспонирующего основной образ произведения – бурное течение великой реки Хуанхэ – и объединяющего основные темы кантаты (из I, III, IV и VIII частей).

В оркестровой партитуре привлекают внимание следующие моменты. Прежде всего, показательно количественное увеличение групп медных (четыре валторны, по три трубы и тромбона, туба) и ударных инструментов (литавры, тарелки, три вида барабанов, там-там), с добавлением национального китайского инструментария: китайских ручных цимбал (Xiao Bo), бамбуковых трещоток жубань (Zhu Ban), китайского малого барабана сяогу (Xiao Gu)¹¹. Деревянные духовые и струнно-смычковые инструменты представлены двойными составами; в первую группу добавлены видовые инструменты: флейта пикколо, английский рожок, контрафагот. В состав оркестра включены также партии арфы и ксилофона. Подобное многообразие подразумевает возможность создания как поистине грандиозного tutti

(в героико-патриотических кульминациях), так и прозрачной, изысканно-красочной дифференцированной оркестровки в пейзажных разделах. Заметим, что первая версия кантаты «Хуанхэ» предполагала использование только ансамбля этнических инструментов в составе бамбуковой флейты, губной гармоники, четырех струнных инструментов (включая эрху), бамбуковой доски, деревянной рыбы, китайских ручных цимбал, колокольчиков, барабанов и гонгов.

Помимо этого, оркестр вводится автором в начальные разделы каждой части, где ранее была представлена только декламация чтеца. Поэтический текст, дополняемый музыкой, обретает большую выразительность, экспрессивность, смысловую насыщенность, тогда как упомянутые вступительные фрагменты наделяются драматургической функцией преембл, «анонсирующих» образно-эмоциональную атмосферу каждой из частей.

Особая значимость в московской редакции кантаты придается картинно-пейзажному пласту музыкальной драматургии, запечатлевающему образ реки Хуанхэ: последний, как и образ народа, является центральным в художественной концепции произведения. Напомним, что обращение к речной стихии, толкование ее как важнейшей ипостаси мироздания и, вместе с тем, символа Родины соотносится с уникальным феноменом *шаньхэ* («горы – реки»), по мнению современного исследователя, принадлежащим к числу «главных констант китайской культуры» [8, с. 10]. Отсюда проистекает поразительное по яркости и творческой изобретательности воплощение образа реки Хуанхэ в оркестровой партии данного цикла. Каждая его часть по-своему воссоздает удивительную красоту и неисчерпаемую многоликость этого образа. Соответствующая конкретизация достигается путем изобретательного чередования и совмещения множественных элементов музыкальной графики, звукоизобразительности, а также красочной дифференцированной оркестровки и громкостной динамики. Колористическое мастерство Сянь Синхэя в «живописании» световых бликов и отблесков, сверкающей или мерцающей водной поверхности, несомненно, выявляет его преемственную связь с европейским наставником – выдающимся мастером оркестровки Полем Дюка, создателем подлинной «энциклопедии» феерически-«волшебных» звуковых красок – симфонического скерцо «Ученик чародея».

В музыкальной драматургии «Хуанхэ» одна из ключевых ролей отводится арфе – соответствующая партия может быть названа лейттембром всего цикла. Подобная сквозная функция, реализуемая конкретным инструментом, является

свидетельством несомненной драматургической целостности произведения, достигаемой благодаря привнесению определенных черт симфонизации. Наиболее характерными элементами указанной оркестровой партии становятся две разновидности фигураций: 1) восходящие аккордово-гармонические (как бы «взлетающие», «устремленные ввысь»); 2) нисходящие мелодические (мягко и неспешно «струящиеся» из «вершины-источника» вниз), что вызывает ассоциации с подвижно-изменчивыми контурами речных волн (Пример 1). Встречаются также не менее выразительные в ассоциативном плане *arpeggiato* и *glissando*¹², «ломанные» разнонаправленные фигурации арфы¹³, – их беспокойное «струение», затем – бурные порывы фактически уподобляются горестному плачу обездоленной женщины (VI часть цикла «Жалоба Хуанхэ»).

В ряду многообразных оркестровых воплощений изменчивого образа реки Хуанхэ отметим лишь некоторые. Так, «взвихренные» гаммообразные септолы у струнных и деревянных духовых¹⁴, хроматизированные «взлетающие» и «низвергающиеся» фигурации у струнных¹⁵ в заключительной VIII части («Взрети, Хуанхэ») как бы «живописуют» грозное бурление речных вод, которые «...взывают ко всему угнетенному народу Китая, ко всем угнетенным народам мира» [цит. по: 3, с. 68]. Оркестровое *tutti* воплощает картину разбушевавшейся водной стихии сначала в упомянутом вступлении к кантате, а позднее – в заключительном разделе финальной части, где особенно примечателен синтез различных фактурных «конфигураций». Детализированный тип изложения характерен для II части «Ода Хуанхэ»: спокойно разворачивающиеся гармонические фигурации солирующей скрипки вызывают ассоциации с мягким покачиванием волн¹⁶, *tremolando* струнных, прерываемые коротким мотивом-«всплеском» с форшлагом на *pizzicato*, – с «игрой воды» при легком ветерке¹⁷, репетиционные построения, исполняемые флейтовым «трио», – с мелкой рябью на речной глади. «Пиршеством» звуковых красок предстает оркестров-

ка V части «Диалог у реки», в которой живая и эмоциональная беседа крестьян сопровождается подлинной оркестровой феерией. Подобный эффект возникает благодаря многочисленным переключкам солирующих деревянных духовых (бас-кларнета, английского рожка, фাগота, гобоя), чередующихся с *glissando* ксилофона¹⁸.

Подводя итоги сказанному, отметим, что представленные аналитические наблюдения позволяют сделать вывод об уникальности художественной концепции «Хуанхэ» Сянь Синхая. Сплавляя воедино разнообразные традиции национальной культуры, актуальную и вневременную проблематику (относящуюся к периоду создания кантаты и характерную для китайского самосознания в целом), данное сочинение обрело длительную концертно-сценическую жизнь в различных редакциях и вариантах (в том числе – жанрово-стилевых), утвердившись в качестве одного из признанных символов музыкального искусства Китая XX века. Зародившись в недрах агитационного искусства, характеризуемая кантата, благодаря укорененности поэтического содержания и музыкального языка в глубинных слоях национальной ментальности, наряду с ярким талантом композитора Сянь Синхая, органично воспринявшего и ассимилировавшего в индивидуальной «творческой лаборатории» значимые достижения китайского и западноевропейского музыкального наследия, а также советского «большого стиля», вошла в «золотой фонд» китайской музыкальной классики, была признана высоким академическим образцом авторского прочтения кантатно-ораториального жанра. Освещаемая художественная концепция московской версии «Хуанхэ» свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве Сянь Синхая в области оркестровки и крупномасштабной (циклической) музыкальной драматургии с чертами симфонизации. Наконец, кантата «Хуанхэ» по праву может считаться образцом продуктивного диалога культур двух великих народов – России и Китая, что привлекает к ней заинтересованное внимание музыковедов обеих стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исходя из этого, современный китайский исследователь пишет об «истории китайской хоровой музыки, насчитывающей... немногим более ста лет» [1, с. 127].

² Творческие заслуги Сянь Синхая были увековечены в Китае: отметим сооружение памятников в его честь, создание фильма, посвященного композитору, присвоение его имени концертному залу и консерватории в Гуанчжоу. Дружба с казахскими музыкантами повлекла за собой присвоение имени Сянь Синхая одной из улиц в Алма-Ате (Алматы).

³ Обзор соответствующих публикаций см. в статье: [3].

⁴ Гуан Вэйжан (Чжан Гуаньянь, 1913–2002) – известный китайский поэт XX века, автор литературно-критических работ.

⁵ Имя и творчество Сянь Синхая оказались тесно связанными с историей Советского Союза в грозные годы Великой Отечественной войны. В Москве, в июне 1941-го, была завершена вторая авторская редакция кантаты

«Хуанхэ»; тогда же появилась симфония «Священная война», посвященная Сянь Синхаем Красной армии. Находясь в эвакуации в Алма-Ате (1941–1945), он создавал произведения на темы казахского фольклора (поэма «Амангелды»). Допустимо предположить, что название упомянутой симфонии было связано с появлением знаменитой песни Ал. Александрова на стихи В. Лебедева-Кумача, ставшей гимном Великой Отечественной войны. Китайские музыковеды сообщают о дружбе с Сянь Синхаем советского композитора Вану Мурадели, отмечавшего бесспорные художественные достоинства кантаты «Хуанхэ» и оказывавшего существенную поддержку творческой деятельности Сянь Синхая. Наконец, упомянем знаменательное событие недавнего прошлого: в 2015 году кантата была исполнена под управлением В. Гергиева в Большом зале Московской консерватории им. П. Чайковского (в одной программе с «Ленинградской» симфонией Д. Шостаковича). Тогда же прославленный дирижер высоко оценил данное произведение Сянь Синхая.

⁶ Ли Хуанчжи (1919–2000) – известный китайский композитор XX века. Известно его высказывание о необходимости подготовки «адаптированной» редакции кантаты: «Оркестровка этого произведения чрезвычайно массивна, и его исполнение требует навыков, которыми на данный момент не обладают наши оркестры. Давайте отложим это на время!» [5, с. 712].

⁷ К примеру, известна запись Концерта «Хуанхэ» в исполнении Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Ю. Орманди (соло – американский пианист Д. Эпстайн), датируемая 1973 годом и приуроченная к визиту президента США Р. Никсона в Китай.

⁸ В числе создателей Концерта выделяется автор концептуальной идеи – выдающийся китайский пианист Инь Ченцзун, выпускник Ленинградской консерватории, лауреат II Международного конкурса им. П. Чайковского (1962). Жанровая «модуляция» – своеобразное «переформатирование» кантаты в концерт – была осуществлена при поддержке Цзянь Цинь, супруги Мао Цзэдуна. Подчеркнем, что исполнение произведений, созданных до «культурной революции», в 1960–1970-е годы считалось большой редкостью. Руководителем проекта стал китайский дирижер Ли Дэлун (1917–2001), известный своими тесными контактами с Россией, за что в 1997 году он был награжден орденом Дружбы.

⁹ Ян Лянкун (1923–2017) – ученик Сянь Синхая, выдающийся хоровой дирижер, внесший значительный вклад в развитие хорового искусства Китая.

¹⁰ Подразумевается династия Цинь (221–206 г. до н. э.).

¹¹ Здесь и далее анализ произведения осуществляется по следующему изданию: 洗星海作品 (10卷). 第三卷. 交响大合唱《黄河》(乐谱). 广东: 广东省高等教育出版社. 1990, 12. 页码: 230 / Сянь Синхай. Полное собрание сочинений: в 10 т. Гуандун: Издательство высшего образования, 1990. Т. 3: Симфония-кантата «Хуанхэ»: Партитура. 230 с.

¹² Там же. С. 132.

¹³ Там же. С. 136–137.

¹⁴ Там же. С. 215–216.

¹⁵ Там же. С. 218.

¹⁶ Там же. С. 45–46.

¹⁷ Там же. С. 49.

¹⁸ Там же. С. 127–128.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Сянь Синхай. Кантата «Хуанхэ».
Ч. 1 «Песнь о лодочниках Хуанхэ». Партия арфы

ЛИТЕРАТУРА

1. Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45. Ч. 2. С. 126–133.
2. 王家淼. 洗星海的一封信特殊家书// 北京: 文物天地. 2002. 第四期. 页码: 58–59 / Ван Цзямяо, Сунь Хуайминь. Особое семейное письмо от Сянь Синхай // Мир культурных реликвий (Пекин). 2002. № 4. С. 58–59.
3. Ли Юэхе. Выразительный комплекс кантаты «Хуанхэ» китайского композитора Сянь Синхай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2. С. 66–71.
4. 霍红梅, 霍盈洲. 《黄河大合唱》的创作经过. 山西: 档案. 2010. 第二期. 页码: 33–35 / Хо Хунмэй, Хо Инчжоу. О процессе создания «Хуанхэ-кантаты» // Архивы Шэньси. 1999. № 3. С. 36–38.
5. 李焕之. 我学习音乐之路. 《李焕之音乐文论集》. 北京: 人民音乐出版社. 2006. 页码: 971 / Ли Хуаньчжи. Мой путь к изучению музыки: сб. ст. Пекин: Народная музыка, 2006. 971 с.
6. 洗星海作品 (10卷). 第一卷. 创作杂记. 广东: 广东省高等教育出版社. 1990, 12. 页码: 145 / Сянь Синхай. Полное собрание сочинений: в 10 т. Гуандун: Издательство высшего образования, 1990. Том 1: Заметки о творчестве. 145 с.
7. Воробьев И. С. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х – начало 1940-х годов) // Opera musicologica. 2012. № 4. С. 74–96.
8. Сунь Жожань. Образная система шанхэ в хоровой музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Н. Новгород, 2022. 189 с.

REFERENCES

1. Sya Tszyun'vey. Stanovlenie khorovoy muzyki v Kitae v pervoy polovine XX veka [The formation of choral music in China: the 1st half of the 20th century]. In: Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2018. No. 45. Part 2. Pp. 126–133.
2. 王家淼. 洗星海的一封信特殊家书// 北京: 文物天地. 2002. 第四期. 页码: 58–59 / Van Tzyamyao, Sun' Khuaymin'. Osoboe semeynoe pis'mo ot Syan' Sinkhaya [A special letter from Xian Xinghai to his family]. In: Mir kul'turnykh relikviy (Pekin) [A World of Cultural Relics (Peking)]. 2002. No. 4. Pp. 58–59.
3. Li Yuekhe. Vyrzitel'nyj kompleks kantaty «Khuankhe» kitayskogo kompozitora Syan' Sinkhaya [The expressive complex of the cantata “Huang-he” by Chinese composer Xian Xinghai]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual Problems of Higher Music Education]. 2020. No. 2. Pp. 66–71.
4. 霍红梅, 霍盈洲. 《黄河大合唱》的创作经过. 山西: 档案. 2010. 第二期. 页码: 33–35 / Kho Khunmey, Kho Inchzhou. O protsesse sozdaniya «Khuankhe-kantaty» [The process of making “Huanghe Cantata”]. In: Arkhivy Shan'si [Shanxi Archives]. 1999. No. 3. Pp. 36–38.
5. 李焕之. 我学习音乐之路. 《李焕之音乐文论集》. 北京: 人民音乐出版社. 2006. 页码: 971 / Li Khuan'chzhi. Moy put' k izucheniyu muzyki [My path to learning music]: collected articles. Peking: Narodnaya muzyka, 2006. 971 p.
6. 洗星海作品 (10卷). 第一卷. 创作杂记. 广东: 广东省高等教育出版社. 1990, 12. 页码: 145 / Syan' Sinkhay. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. [The Complete Works: in 10 volumes]. Guangdong: Publishing House of Higher Education, 1990. Vol. 1: Zаметki o tvorchestve [Notes on Creative Work]. 145 p.
7. Vorob'ev I. Kantata i oratoriya v kontekste «bol'shogo stilya» sovetskoy muzyki (vtoraya polovina 1930-kh – nachalo 1940-kh godov) [Cantata and Oratorio in context of the Soviet Music “grand style” (the 2nd half of the 1930s – early 1940s)]. In: Opera musicologica. 2012. No. 4. Pp. 74–96.
8. Sun' Zhozhan'. Obraznaya sistema shan'khe v khorovoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov [The Shankhe figurative system in the choral music of Chinese composers in the 20th–21st centuries]: Ph. D. Thesis (Art). Nizhny Novgorod, 2022. 189 p.

Ван Цян

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
67082321@qq.com
ORCID: 0009-0009-8334-088X

Wang Qiang

Postgraduate student at the Department of Music Education
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, St. Petersburg
67082321@qq.com
ORCID: 0009-0009-8334-088X

Смагина Елена Владимировна

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыковедения и истории культуры
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Elena V. Smagina

Dr. Sci. (Art), Associate Professor,
Professor at the Department of Musicology and Cultural History
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

ВАН СЮЭ

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ОПЕРА «ЦАНЬ ЮАНЬ» СЮЙ ЧЖАНЬХАЙ – ЛИ ХУЭЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛИЙ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ИСТОРИИ

В статье освещена художественная концепция оперы «Цань Юань» (1995) – одного из наиболее заметных явлений в китайском музыкальном театре XX века. Представлены ее авторы – композиторы Сюй Чжаньхай и Лю Хуэй, либреттист Ян Дерон; отмечена большая популярность оперы в Китае. Обозначено место «Цань Юань» в истории современной китайской классической оперы XX века. Сочинение, опирающееся на подлинные события из российской и китайской истории XVIII века (возвращение торгутов в Джунгарию, на родину их предков), характеризуется с позиций жанра исторической драмы. В идейно-концептуальном замысле обозначена «русская тема» как составляющая политического конфликта: образы Екатерины II, казаков, тогдашней православной церкви трактуются как «репрезентанты» жестокой имперской власти, противостоящей вольнолюбивости торгутов. Подчеркнута неоднозначность трактовки «двуетного» концепта родины: близкой торгутам, связанной с широкими просторами волжских степей, и далекой – исторической, соотносимой с бескрайними лугами Монголии, что отражено в названии оперы. Воплощение данного концепта анализируется с учетом претворения одного из носителей традиционного китайского кода – феномена шаньхэ («горы – реки»), воплощенного в образах-символах реки Волги и гор Тянь-Шаня. В структуре конфликта выявлена сопряженность нескольких драматургических уровней с главенством нерасторжимо связанных линий: общей судьбы народа, устремленного к обретению далекой родины (Джунгарии), и главной героини – Нарен Гаовы, совершающей жертвенный подвиг во имя любви и освобождения своих соотечественников. В драматургии оперы рассмотрены многогранность трактовки коллективного образа торгутов (героика, лирика, религиозная идентичность, быт), а также многосоставность характеризующего их тематического комплекса. В структуре последнего акцентированы черты монгольского фольклора (протяжные песни, горловое пение, молитвенный – буддистский пласт) и русской – романсовой стилистики. Кроме того, отмечено присутствие черт эпичности в оперной драматургии целого.

Ключевые слова: опера «Цань Юань», Сюй Чжаньхай и Лю Хуэй, историческая драма с чертами эпичности, российская и китайская история, «Торгутский поход», «русская тема».

Для цитирования: Ван Сюэ. Опера «Цань Юань» Сюй Чжаньхай – Ли Хуэя как отражение реалий российской и китайской истории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 68-76.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

WANG XUE

A. Herzen Russian State Pedagogical University

THE OPERA “CANG YUAN” BY XU ZHANHAI – LIU HUI AS REFLECTION OF THE RUSSIAN AND CHINESE HISTORY REALITIES

The article is based on the first consideration in Russian musicology of the artistic concept of the little-known opera “Cang Yuan” (1995), one of the most notable phenomena in the Chinese musical theatre of the 20th century. Its authors, composers Xu Zhanhai and Liu Hui, librettist Yang Deron, are presented; the high recognition of opera in China is noted. The place of “Cang Yuan” in the history of modern Chinese classical opera of the 20th century is marked. Written on the basis of authentic historical events from the Russian and

Chinese history of the 18th century about the return of the merchants to their historical homeland, the opera opus is analyzed from the standpoint of the genre of historical drama. In his ideological and philosophical plan, the “Russian theme” is particularly highlighted as a carrier of historical and political conflict: the images of Catherine II, Cossacks, and bells of the Orthodox Church are interpreted as a reflection of the idea of a cruel imperial power opposing the free love of the merchants. The ambiguity of the interpretation of the concept of Homeland is emphasized: close to the trade, associated with wide open spaces. Its embodiment is analyzed taking into account the implementation in the figurative-semantic field of the opera of one of the carriers of the national Chinese code – the phenomenon of shanhe (“mountains – rivers”), embodied in the images-symbols of the Volga River – the Tien Shan Mountains. The structure of the conflict reveals multi-levelness, the presence of several dramatic levels with the predominance of inextricably linked lines of fate of the people of the Torguts, who are going to find a distant Homeland (Dzungaria), and the main character – Naren Gaova, who performs a sacrificial feat in the name of love and interests of her compatriots. The opera’s dramaturgy examines the versatility of the interpretation of the image of the Torgut people (heroics, lyrics, religious identity, way of life), as well as the layering of their characteristic thematic complex. Its structure emphasizes the features of Mongolian folklore (long-drawn songs, throat singing, prayer – Buddhist layer) and Russian – Romance stylistics. The presence of epic features is noted in the dramaturgy of the opera.

Keywords: opera “Cang Yuan”, composers Xu Zhanhai and Liu Hui, historical drama with epic features, Russian and Chinese history, “Torgut campaign”, “Russian theme”.

For citation: Wang Hue. The opera “Cang Yuan” by Xu Zhanhai – Liu Hui as reflection of the Russian and Chinese history realities // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 68-76.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

Опера занимает центральное место в китайском музыкальном театре XX века, будучи представленной в двух основных репрезентирующих моделях. Одна из них – китайская традиционная опера, вобравшая в себя традиции национальной музыкальной драмы. Сформировавшись как жанровый феномен в конце XVIII века (по другим данным – в середине XIX века) [1, с. 26], она явилась средоточием бережно хранимых национальных традиций многовековой китайской культуры.

Другая модель представляет собой современную классическую китайскую оперу, зародившуюся в национальном музыкальном театре лишь столетие назад – в начале 20-х годов XX века – благодаря синтезу исконных культурных традиций Китая и западных оперных влияний [2, с. 277–278]. Следует заметить, что на протяжении данного периода сложилось несколько ее жанровых разновидностей, в том числе – историческая опера¹. В музыкальном театре 1950–1970-х годов, особенно в годы «культурной революции» (1965–1976), большое распространение получил жанр революционной оперы, широко использовавшей исторические сюжеты, образы героев и народа как движущей силы истории великого Китая («Взятие Тигровой горы» Юй Хуэйюна, 1966; «Легенда о Красном фонаре» Хуан Юнцзяна, 1972, и другие). В 1980–1990-е годы историческая опера, как и национальная музыкальная культура в целом, освобождается от жестких идеологических нормативов госу-

дарственной культурной политики и обретает возможность свободного художественного развития. Кроме того, примечательна магистральная тенденция оперного творчества Китая 1990-х годов: по мнению современного исследователя, «...1990-е – <...> период обостренного внимания к национальной специфике» [3, с. 34]. Показательна, к примеру, очевидная хронологическая близость таких опер, как «Цюй Юань» Ши Гуаннана (1989, в центре сюжета – жизнь и деятельность выдающегося поэта, мыслителя, государственного реформатора, жившего в IV–III вв. до н. э.), «Алай Баран» и «Пион, пришедший на Луну» Цзян Иминя (1994, на сюжеты, почерпнутые из истории китайской провинции Ганьсу).

Примечательна в свете сказанного опера «Цань Юань» («Бескрайние луга»), написанная по мотивам подлинных событий из российско-китайской истории XVIII века (1995). Популярная в Китае, удостоенная высоких наград и премий², она практически не известна в России, поэтому представляется необходимым рассмотреть основные черты художественной концепции данного произведения.

Опера была сочинена по заказу Ляонинского оперного театра авторитетными, ныне здравствующими деятелями современной китайской культуры – композиторами Сюй Чжаньхаем (1945), профессором Шэньянской консерватории, и Лю Хуэем (1969)³ – на либретто известного писателя и общественного деятеля Яна Дерона (1936). Последний, в свою очередь, использовал

текст собственной радиопьесы «Бегите к месту, где восходит солнце», написанной ранее⁴.

В основу сюжета оперы были положены реальные исторические события, известные под различными именованиями как в России, так и в Китае: «Пыльный поход», «Торгутский побег», «Исход в Джунгарию». Подразумевается возвращение племени торгутов из России на свою историческую родину, относящееся к 1771 году – времени правления Екатерины II. Пришедшие из Азии и осевшие в степях между реками Волгой и Яиком (Уралом), торгуты – одна из монгольских этногрупп – входили в состав племенного союза волжских калмыков. Притеснения царских чиновников, сокращение кочевого ареала и стычки с местными казаками побудили торгутов принять решение о возвращении в Джунгарию. «Исход» под предводительством хана Убаши, начавшийся 5 января 1771 года, сопровождался столкновениями с казаками, яицкими казаками, а также голодом, болезнями, потерями имущества, лошадей, домашнего скота. Это обернулось беспримерными трагическими последствиями – гибелью большей части торгутов (из ста семидесяти тысяч участников выжили не более семидесяти тысяч, по другим сведениям – около двадцати тысяч). Дошедшие обосновались в Джунгарии, которая входила тогда в состав маньчжурской Империи Цин. Оставшийся в живых Убаши сохранил статус хана; император Цяньлун отметил предводителя торгутов почетным титулом Зоригту (Храбрый).

События «Торгутского побега» запечатлены в масштабной пятиактной опере, относящейся к историческому жанру. В ее содержании сталкиваются высокие, благородные и «темные», «роковые» темы: любовь к родине и самопожертвование, женская любовь и преданность, воинская доблесть и честь противостоят коварству и вероломству, подлости и мстительности. Развитие интриги оперного сюжета и сложных взаимоотношений героев, воссоздание драматических коллизий похода представлены авторами на фоне колоритно выписанных картин торгутского быта; при этом повествование пронизано вкраплениями «русской темы», весьма значимой в концепции «Цань Юань» как исторической оперы. Мастерски построенная конфликтная драматургия оперы отличается сложной, многослойной организацией, а также неоднозначностью трактовки магистральных идей и мотивов.

Так, главная тема оперы – любви к Родине – представлена авторами на двух смысловых уровнях. С одной стороны, торгуты стремятся к далеким, прекрасным, обрамленным горами Тянь-Шаня бескрайним просторам далекой родины – Джунгарии (в опере указана территория

Северо-Западного Китая). С другой стороны, в их душах живет любовь к ставшим для них родными широким просторам России, на которых они прожили в целом около ста сорока лет. Подчеркнем, что упомянутая неоднозначность находит видимое отражение в названии оперы – «Бескрайние луга». При этом образ «русской родины» воплощен в опере также двойственно: помимо светлых воспоминаний героев о красоте и привольности бескрайних степных просторов, о великой реке Волге, Россия для торгутов – и жестокая к ним имперская власть, и драматические стычки с казаками. Вот почему «русский» пласт в музыкальной драматургии оперы маркируется, с одной стороны, близким душе торгутов названием великой реки, а с другой – ненавистным именем царицы Екатерины II в сочетании с упоминаемыми отрядами казаков-преследователей как олицетворением военной силы Российской империи (сцена боя с казачьей конницей из III действия). Примечательно, что упоминание колоколов как общепринятого отражения «русского кода» в искусстве помещено здесь в остроконфликтный контекст. Отсюда проистекает воплощение в опере специфических черт историко-политического конфликта и его оппозиций: Россия – торгуты, жестокая власть – вольный дух кочевого народа.

Показательным примером данной оппозиции является сцена Нарен Гаовы со своими сородичами из I действия, где представлен контрапункт двух «враждебных» тем: «вольницы» торгутов (мотив скачки) и «русской власти» (мотив, основанный на «повелительном» скандировании поступенно нисходящей формулы с элементами хроматики в «грозных» унисонах фаготов, тромбона, виолончелей и контрабасов). В данной сцене обозначенный контрапункт сопутствует реплике Нарен Гаовы: «Как нам отказаться от [своей] веры и обратиться к колоколам православной церкви?»⁵. Показателен и фрагмент словесного текста в хоре торгутов из III действия. Несмотря на многочисленные тяготы похода и неизвестность, ожидающую «беглецов» в дальнейшем, они клянутся: «Мы скорее умрем в бою, чем станем рабами русских. Мы – герои, которые умирают стоя, а не черви, выживающие на коленях»⁶.

В число главных действующих лиц входят: реальный исторический персонаж – предводитель торгутов, благородный и мудрый хан Убаши (баритон); военачальник племени, мужественный воин-патриот Шэ Лэн (тенор); его возлюбленная Нарен Гаова, человек сильных страстей, горячо любящая свою родину; Айпелей – родовитый представитель племенной знати, коварный интриган.

Главная драматургическая линия оперы связана с характеристикой народа торгутов, объединенного великой идеей – возвращения на родину. Торгуты показаны как многогранный коллективный образ, в котором намечены разные ипостаси национального характера: воинская сила, черты героики, религиозное начало, лирика, религиозные обряды и быт. В опере велика роль хоровых сцен, сопровождаемых развитой оркестровой партией. Масштабность хорового стиля, обилие и разнообразие хоровых номеров, гибкое использование элементов монгольского фольклора свидетельствуют о целенаправленном преломлении хорового стиля русской и европейской классической оперы (в частности, позднего Дж. Верди, Ж. Бизе, Л. Делиба), для которого характерна детальная разработка и многоплановость.

Показательна, к примеру, начальная сцена оперы, где экспонируется образ народа в процессе коллективной молитвы. Для характеристики национальной идентичности торгутов-буддистов композиторы обращаются к знаменитой мантре «Ом мани падме хум», защищающей людей от «шести бед», а также читаемой ради спасения душ умерших, что свойственно преимущественно тибетскому буддизму (Пример 1). В хоре привлекают внимание декламационное интонирование (как бы чтение нараспев) и красочная лейтгармония торгутов. Она создается посредством «экзотического» фонизма «гулко-пустынных» параллельных кварт на фоне басовой педали, затем – ленточного параллелизма-сцепления двух кварт на расстоянии большой секунды (встречаются и квинтовые параллелизмы). Особый колорит ритуальной сцены подчеркивается при помощи специфического элемента, характерного для монгольского фольклора, – здесь воспроизводится горловое пение⁷, которое появляется в опере и далее.

Подлинной жемчужиной в музыке оперы является песня безымянного торгута, открывающая III акт. Исполняемая соло от лица народа (без сопровождения), она обращена к далекой родине, олицетворяемой горами Тянь-Шаня: «Тянь-Шань, родные горы, мы тоскуем по тебе» (Пример 2). Песня интересна как образец претворения традиции горлового пения и мелодики монгольских протяжных песен с воссозданием характерного для них объемного и «протяженного» звукового поля, ассоциируемого с бескрайними просторами Монголии. В этой связи отметим пентатонную основу напева, широкие скачки, роль квартовых «горловых закличек», мелизмы, внутрислоговые распевы, остановки на тянущихся звуках – черты фольклора, распространенного также в Китае (в районах Внутренней Монголии).

В тематизме коллективного образа торгутов представлены несколько комплексов. Воинственно-героическую его ипостась характеризуют фанфарно-сигнальные интонации, пунктирный ритм, маршевость (подчеркиваемая ремарками *Tempo di Marcia*), тембры медных инструментов (показателен расширенный их состав: четыре валторны, по три тромбона и трубы). Именно этой характеристикой торгутов открывается I акт оперы⁸. Здесь же привлекает внимание тематизм сцены Убаши и Шэ Лэна с их соплеменниками, где акцентируется тема свободолюбия торгутов: «Мы – герои на конях, свобода – наша суть»⁹. Ее отражением становится лейтритм скачки (остинатное проведение ритмической группы восьмая – две шестнадцатые¹⁰), буквально пронизывающий тематический комплекс торгутов и представляющий их как кочевников, неутомимо мчащихся по бескрайним просторам России и Азии.

Лирическая грань образа характеризуется напевными темами с опорой на китайские и монгольские фольклорные прообразы – бытовые (песенно-танцевальные интонации) или религиозные (молитвенный комплекс). Национальную специфику образов и стиля оперы в целом подчеркивают яркие тембровые краски этнических инструментов: китайских тарелок, там-тама, колокольчиков пэн чжэн.

Одной из ведущих в драматургии оперы является линия Нарен Гаовы и Шэ Лэна, разvertываемая в условиях сложных внешних и внутренних коллизий. Любовь главных героев подвергается многочисленным испытаниям, требующим от них нравственного выбора между личными чувствами и коллективными устремлениями, силы воли и духа, непоколебимой верности своему народу. Важнейшее значение приобретает идея самопожертвования Нарен Гаовы, отдающей жизнь для достижения главной цели похода торгутов – возвращения на историческую родину. Тем самым образ героини становится символом величия китайского духа, примером национального характера, воплощенного в женском облике.

Лирическая его грань ярко раскрывается в арии «Шлю мою любовь» из II действия, обращенной к возлюбленному Шэ Лэну (Пример 3). Многократно освещенная китайскими исследователями, данная характеристика Нарен Гаовы, именуемая «Песней любви», признана одним из лучших образцов лирической арии в современной китайской опере [4, с. 61]. Эту арию – выражение силы и чистоты женской любви – отличают свобода мелодического дыхания и ритма, изящество и гибкость вокального рисунка, придающие ей некоторую импровизационность.

Примечателен органичный сплав музыки и поэтического текста, созданного в традициях специфического для китайской ментальности коррелятивного мышления, ориентированного на идею единства человека и природы. Обращение Нарен Гаовы к восходящему солнцу и гаснущим звездам как символам бескрайней Вселенной олицетворяет бесконечность ее любви к Шэ Лэну, выраженную поэтически возвышенно и метафорично: «Если ты – обширные дуга, я превращусь в извилистую реку. Если ты – извилистая река, я превращусь в ее прозрачные волны, нежно струящиеся по твоей груди. Если ты – прозрачные волны на реке, я превращусь в жаждущую воды лошадь. Если ты – пастух, я превращусь в долгую пастушью песню и тем самым принесу тебе бесконечную радость»¹¹. Особое значение темы в опере подчеркивается ее использованием в качестве лейттемы: подразумеваются второй дуэт героев в сопровождении женского хора (II д.), сцена после жертвенной смерти Нарен Гаовы («реквием любви» – V д.), заключительный хор оперы – величественный гимн, который воспекает животворящую силу любви, приведшей торгутов к победе – обретению их исторической родины.

Оперный конфликт в «Цань Юань» связан с линией сложных взаимоотношений Нарен Гаовы и Убаши, вождя племени. Став его названной сестрой и узнав о том, что Убаши виновен в смерти ее отца, предавшего народные интересы, девушка, не зная всей правды, замышляет месть Убаши как своему кровному врагу. В развитии образа Шэ Лэна, помимо любовной, присутствует линия воина-героя, омраченная обвинением в убийстве и предательстве, грозящим ему смертью (письмо русскому губернатору о направлении пути бегущих из России торгутов, II д.). Но честь для него дороже бесславной жизни.

В сплетениях конфликтных начал драматургии оперы укажем на значимую роль образа коварного Айпелея, своего рода торгутского Яго, интриги которого осложняют развитие сюжета. Заметим, что именно в его партии впервые появляется «русский» интонационный комплекс: «романсовые» сексты в гармоническом миноре (a-moll как элегическая тональность в русской музыке), плавное, распевное восходяще-нисходящее движение в секстовом объеме от V к III ступени. В сцене с его соплеменниками из I акта названный комплекс соотносится со стремлением Айпелея убедить торгутов остаться в России. Показателен текст его партии: «Прошло сто сорок лет с тех пор, как мы здесь обосновались <...>. Сто сорок лет на плодородных дугах каждый листок слышал наши пастушьи песни, каждая волна прекрасной Волги воспевала нашу любовь»¹².

Отметим также появление в оркестре широких по диапазону волнообразных фигураций и арпеджированных аккордов арфы как отражение «голоса» реки Волги и плеска ее волн¹³. Обозначив данный тематический элемент как тему «русской родины», отметим его лейтфункцию во II действии – в дуэте Нарен Гаовы и Шэ Лэна, содержащем эпизод воспоминаний о Волге и прекрасных российских степных просторах¹⁴.

Важное место в образно-семантическом и музыкально-драматургическом пространстве оперы «Цань Юань» занимает пейзажная сфера, «выписанная» чрезвычайно выразительно, в духе традиций национальной культуры Китая. Прежде всего, отметим, что в поэтике оперы ярко отражен феномен *шаньхэ* как носитель китайской ментальности, культурного кода Китая. Образы гор и рек создают поразительный по широте, колоритности и «визуальной наглядности» мир оперы, озаренный светом надежд и любви торгутов к исторической родине. Подчеркнем, в частности, характерное сопоставление образов реки Волги и гор Тянь-Шаня как символов – некогда близкой России и далекой Джунгарии. Выразителен идеально-прекрасный, «радужный» образ исторической родины в сцене Убаши с его соплеменниками из I действия: «Там пышно цветут цветы на озерах и дует теплый весенний бриз». Помимо выразительной, пластичной мелодии в партии Убаши, впечатляют яркие краски тональности E-dur, редко встречающейся в опере, и трелеобразные фигурации флейт и кларнетов в высоком регистре, изображающие легкий ветерок¹⁵.

Важно подчеркнуть, что воссоздание природного мира оперы соотносится с характерным для китайского менталитета пониманием универсальной гармонии мироздания, «...отраженной в согласии мужественного начала, воплощаемого горами, и женственного, выражаемого водой» [5, с. 107]. В этой связи вспомним ранее упомянутые оперные номера: «Песню любви» Нарен Гаовы с гибко-«извилистым», «водным» рисунком вокальной партии и ее дуэт с Шэ Лэном, где представлен сходный мелодический контур вокализации женского хора, дополненной волнообразными фигурациями арфы¹⁶.

В тексте монолога Шэ Лэна из II действия «горы – реки» сопоставлены более наглядно: сетуя на превратности своей судьбы, он говорит о несправедливости, «высокой, как гора», о скорби и негодовании – «великих, как море». При этом мысли его обращены к горам: «Мои родные горы, я скучаю по тебе, Тянь-Шань. Я никогда больше не увижу вас утром, когда зазвонит верблюжий колокольчик; и никогда не увижу вас снова вечером, когда солнце сядет

над протяженной рекой»¹⁷. Характеризуя пейзажные мотивы в опере, соотносимые с одним из основных жанров традиционной китайской живописи – шань-шуй¹⁸, подчеркнем, что данная особенность китайской музыки была давно отмечена российскими исследователями: в частности, Р. И. Грубер характеризовал ее как «пейзажность подхода» [6, с. 205].

Оценивая данную оперу в целом, констатируем убедительное, полноценное выражение специфики исторического жанра, обусловленное не столько выбором соответствующего сюжета, сколько разработанностью его идейно-философской и конфликтной основы. Благодаря этому создателями произведения – композиторами Сюй Чжаньхаем и Лю Хуэем, либреттистом Яном Дероном – разворачивается масштабная историческая драма о «судьбе человеческой – судьбе народной», вызывающая ассоциации с выдающимися оперными творениями русских композиторов-классиков М. И. Глинки и М. П. Мусоргского. Учитывая значимость образа народа и большую роль хоровых сцен, жизнеутверждающий финал оперы и общий размах ее композиции, следует подчеркнуть роль эпического начала в жанрово-стилевой концепции «Цань Юань».

Мастерство создателей оперы в сфере музыкальной драматургии удостоверяется органичным использованием принципов сквозного развития. Каждое действие формируется из сквозных сцен, перетекающих друг в друга без цезур. Внутренняя организация актов упорядочивается принципом контраста, регулирующим чередование эпизодов – обрядовых, лирических, драматических, чисто жанровых. Важную роль в их объединении играют оркестровая партия и лейтэлементы, главным из которых является тема «Песни любви» Нарен Гаовы, развиваю-

щаяся от лирической ипостаси к эпической, от главенства личного – к торжеству коллективного.

В опере органично соединились китайские культурные традиции и достижения западного музыкального театра XX века (в композиции, формообразовании, оркестровке, драматургии, используемой совокупности выразительных средств).

Важно отметить, что художественный замысел оперы «Цань Юань» содержит в себе, помимо сюжетного пласта драматургии, «надсюжетный» уровень, отражающий характерное для китайского национального сознания особо значимое «пространство идеи» – и *цзин*. Полнота его воплощения в этом произведении – бесспорно, ярком, самобытном и высокопрофессиональном – связана с важными для китайской ментальности идеями патриотизма, силы и твердости духа личности, ее способности к жертвенному подвигу во благо своего народа, а также коренящаяся в глубинных слоях национального самосознания концепция единства человека с Отцом-Небом и Матерью-Землей.

Кроме того, показательно претворение в идейном замысле оперы определенных тем, актуальных для общественного сознания Китая 1990-х годов – времени создания произведения: борьбы народа за выживание в условиях социально-политической турбулентности, стремления к свободе и защите национальной идентичности.

Завершая рассмотрение художественной концепции оперы «Цань Юань» Сюй Чжаньхай – Лю Хуэя – Яна Дерона, подчеркнем, что она представляется отражением основополагающей тенденции, характерной для современной китайской культуры. Речь идет о присущей композиторам Китая «...одержимости воплощением и развитием национального традиционного искусства в русле современных музыкальных концепций» [7, с. 19].

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Одним из первых ее образцов стала опера китайского композитора российского происхождения А. Авшаломова «Великая стена», написанная на сюжет из истории Китая III в. до н. э. (1941, по другим сведениям – 1943).

² В 1996 году опера была удостоена Гран-при и десяти индивидуальных лауреатских дипломов Премии Вэньхуа – высшей награды в области музыкально-сценического искусства Китая (учреждена Министерством культуры КНР в 1991 году).

³ Он стажировался по композиции в Риме, в Национальной академии «Санта-Чечилия». Приобрел известность также как педагог и музыкально-общественный деятель.

⁴ Допустимо предположить, что Ян Дерон мог ознакомиться с романом американского писателя В. Ривера «Торгуты» (впервые был опубликован на английском языке в 1939 году в США, затем появились переводы на монгольский и другие языки).

⁵ Здесь и далее примеры даны по следующей публикации: 占海, 刘辉. 歌剧《苍原》总谱, 北京, 中央音乐学院出版社, 2009. 631页 / Сюй Чжаньхай, Лю Хуэй. Цань Юань: Опера: Партитура. Пекин: Центральное издательство музыкальной литературы, 2009. С. 55.

⁶ Там же. С. 191.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Там же. С. 1–2.

⁹ Там же. С. 52–54.

¹⁰ Там же. С. 18–20.

¹¹ Там же. С. 148.

¹² Там же. С. 42–43, 45–48.

¹³ Там же.. С. 44–46.

¹⁴ Там же. С. 86–87.

¹⁵ Там же. С. 59–62.

¹⁶ Там же. С. 86–88.

¹⁷ Там же. С. 112–128.

¹⁸ *Шань-шуй* – жанр традиционного китайского пейзажа с изображением гор и воды.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Сюй Чжаньхай, Ли Хуэй.

Опера «Цань Юань». I д. Хор-молитва торгуютов

Музыкальный фрагмент для хора-молитвы торгуютов. Музыкальное оформление включает ноты для сопрано (S.), альты (A.), тенора (T.) и баса (B.). Под текстом даны русские транслитерированные слова: Ом ма ни пад ме хум.

Пример 2
Сюй Чжаньхай, Ли Хуэй.

Опера «Цань Юань». III д. Песня торгута «Тянь-Шань, родные горы»

Музыкальный фрагмент песни торгута «Тянь-Шань, родные горы». Музыкальное оформление включает ноты для сопрано (S.). Под текстом даны русские транслитерированные слова: Тянь-Шань, мой родные горы, Тянь-Шань, мой родные горы! Мы скучаем по тебе. А...

送哥送到太阳升送
Шлю мою любовь, когда всходит солнце, шлю

渐快 回原速 稍自由

哥送到星儿落
мою любовь, когда закатываются звезды.

叫声远行的人儿哟阿
Зову мою любовь. Твоя

妹,阿妹,有话对你说
любовь, твоя любовь хочет тебе кое-что сказать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4. С. 25–29.
2. Ли Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.
3. Цзун Чжэн. Китайская опера XXI века: дис. ... канд. иск. (5.10.3). СПб., 2023. 180 с.
4. 张平平. 歌剧《苍原》娜仁高娃的人物形象塑造和演唱艺术处理 毕业论文 山东省山东师范大学, 2009–75页 / Чжан Пинпин. Персонаж: создание образа и художественное исполнение арии Нарен Гаовы в опере «Цань Юань»: дипл. работа (Шаньдунский педагогический университет). Шаньдун, 2009. 75 с.
5. Духовная культура Китая: Энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6: Искусство. 1031 с.

6. Грубер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. М.–Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 1. 563 с.
7. Ма Шухао. Музыкально-театральное творчество Го Вэньцзин в контексте искусства Китая: дис. ... канд. иск. (5.10.3). Новосибирск, 2023. 228 с.

REFERENCES

1. *Khu Yan'li*. Kitayskaya opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaya [Chinese Opera as an Intangible Cultural Heritage of China]. In: *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 4. Pp. 25–29.
2. *Li Tszin'*. Kitayskaya natsional'naya opera: 1920–1980-e gody [Chinese National Opera: 1920s–1980s]. In: *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [Bulletin of A. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2009. No. 117. Pp. 277–285.
3. *Tszun Chzhen*. Kitayskaya opera XXI veka [Chinese Opera of the 21st century]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2023. 180 p.
4. 张平平. 歌剧《苍原》娜仁高娃的人物形象塑造和演唱艺术处理 毕业论文 山东省山东师范大学, 2009–75页 / *Chzhan Pinpin*. Personazh: sozдание obraza i khudozhestvennoe ispolnenie arii Naren Gaovy v opere «Tsan Yuan» [Character: making of image and artistic performance of Naren Gaova's Aria in the opera “Cang Yuan”]: Graduate Work (Shandong Pedagogical University). Shandong, 2009. 75 p.
5. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The spiritual culture of China]: Encyclopedia: in 6 vol. Ed.-in-chief M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. Vol. 6: Art. 1031 p.
6. *Gruber R*. Istoriya muzykal'noy kul'tury s drevneyshikh vremen do kontsa XVI veka [The history of musical culture from ancient times to the end of the 16th century]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1941. Vol. 1. Part 1. 563 p.
7. *Ma Shukhao*. Muzykal'no-teatral'noe tvorchestvo Go Ventszin v kontekste iskusstva Kitaya [Guo Wenjing's musical-theatrical work in the context of Chinese Art]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2023. 228 p.

Ван Сюэ

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
1055431194@qq.com
ORCID: 0009-0003-3367-5530

Wang Xue

Postgraduate student at the Department of Musical Education
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, St. Petersburg
1055431194@qq.com
ORCID: 0009-0003-3367-5530

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«РОК-ОПЕРНОСТЬ» В ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ОПЕРЫ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» С. СЛОНИМСКОГО**

В статье характеризуется камерная опера «Мастер и Маргарита» – музыкально-театральный опус, создававшийся С. Слонимским на протяжении 1970–1972 годов по роману М. Булгакова и репрезентирующий ярко выраженную полистилистическую художественную концепцию. Одной из ее составляющих выступает рок-стистика, приоритетное значение которой прослеживается в сцене обольщения Иуды. Эта сцена, завершаемая эпизодом убийства, подытоживает II часть оперы и своеобразно предваряет начало III-й («Великий бал у Сатаны»). В некоторых музыковедческих работах, посвященных опере, проводится гипотетическая параллель между «Мастером и Маргаритой» С. Слонимского и несколько более ранним сочинением – рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (1970). Данная параллель может быть признана вполне обоснованной, поскольку дискуссии музыкальной общественности Ленинграда по поводу «Суперзвезды» фактически предшествовали концертной премьере «булгаковской» оперы, а создатель последней в дальнейшем не отрицал своего знакомства с «Евангелием в стиле рок». Автором статьи выявляются черты стилистического родства между сценой обольщения и эпизодом «Everything's Alright» из рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера, фиксируется образно-смысловая близость соотносимых фрагментов. Обозначаются весьма показательные художественные перспективы данного «эксперимента» в области академической музыкальной культуры. С одной стороны, подразумевается ряд произведений, сочиненных С. Слонимским на протяжении 1970-х годов (прежде всего, «Экзотическая сюита» и Концерт для трех электрогитар); с другой, – творческие искания «третьего направления» в советской музыке последней четверти XX века, непосредственно вдохновленные «Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера и реализованные в различных жанрах отечественного музыкального театра (опера, мюзикл, рок-опера и т. д.).

Ключевые слова: С. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита», полистистика, рок-опера, «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. «Рок-оперность» в полистилистическом художественном пространстве оперы «Мастер и Маргарита» С. Слонимского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 77-82.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_77

E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“ROCK OPERA TENDENCY” IN THE POLYSTYLISTIC ARTISTIC SPACE
OF THE OPERA “MASTER AND MARGARITA” BY S. SLONIMSKY**

The article characterizes the chamber opera “Master and Margarita” – a musical and theatrical opus to be composed by S. Slonimsky during 1970–1972. This opera based on the novel by M. Bulgakov is representing a pronounced poly-stylistic artistic concept. One of its components is rock style, the priority of which can be seen in the scene of Judas’s seduction. This scene, ending with an episode of murder, summarizes the 2nd part of the opera and in a peculiar way precedes the beginning of the 3rd (“Great Ball at Satan’s”). Some musicological works devoted to opera draw a hypothetical parallel between “Master and Margarita” by S. Slonimsky and a slightly earlier work, the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber (1970). This parallel can be considered quite justified, since discussions of the Leningrad musical society about “Superstar” actually preceded the concert premiere of “Bulgakov’s” opera, and the author of the latter did not subsequently deny his acquaintance with “Gospel in Rock Style”. The researcher identifies features of stylistic kinship between the mentioned scene of seduction and the episode “Everything’s Alright” from the

rock opera by A. Lloyd-Webber, and fixes the figurative and semantic similarity of the correlated fragments. Very indicative artistic prospects for this “experiment” in the field of academic musical culture are outlined. On the one hand, it refers to a series of works composed by S. Slonimsky throughout the 1970s (primarily the “Exotic Suite” and the Guitar Concerto); on the other hand, the creative searches for the “third direction” in Soviet music of the last quarter of the 20th century, directly inspired by A. Lloyd-Webber’s “Superstar” and implemented in various genres of Russian musical theatre (opera, musical, rock opera, etc.).

Keywords: S. Slonimsky, opera “Master and Margarita”, polystylistics, rock opera, “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber.

For citation: Andrushchenko E. “Rock opera tendency” in the polystylistic artistic space of the opera “Master and Margarita” by S. Slonimsky // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 77-82.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_77

Многообразная стиливая палитра, характерная для камерной оперы С. Слонимского по роману М. Булгакова, – важнейшая составляющая масштабной художественной концепции данного произведения. Как отмечает современный исследователь, «...в этой опере Слонимский необъятно расширил границы своего музыкального языка. Он дал прозвучать здесь всем “музыкам”, которые хранятся в его творческой лаборатории, – от утонченной додекафонной стилистики до брутальной эстрадности, включая архаичные гетерофонные хоры, лирические кантиленные арии, гротескные scherzo в духе Шостаковича, пикантные джазовые элементы, “вкусную” колористику, типичную для самого Слонимского. Стиливые “слова” его музыкальной речи столь же многообразны, как названные выше жанровые элементы, – от пассионов до рок-оперы» [1, с. 23].

О значимости рок-музыки – одного из элементов «максимально плотного “стилевого вещества”» этой оперы – как «важного ростка нового», убедительно свидетельствующего в пользу авторского «универсализма и внутренней цельности музыкального мышления», еще на рубеже 1980–1990-х годов писала М. Рыцарева [2, с. 132–133]. Согласно предположению, высказанному исследователем, рок-стилистика «...повидимому, заморозила композитора, осознавшего огромные и неизведанные ее возможности для собственного стиливого и концепционного преломления» [Там же, с. 132]. В связи с этим, отметив вполне очевидную параллель с рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (1970), М. Рыцарева предположила, что знаменитая ныне интерпретация Страстей Господних «в стиле рок» еще «не была у нас известна», когда Слонимский работал над «Мастером и Маргаритой» [Там же, с. 131]. Несколько иначе охарактеризовала указанную параллель В. Холопова: «По каким-то параметрам данную оперу можно сопоставить – но только чтобы противопоставить – с рок-оперой “Иисус Христос –

суперзвезда”... как диаметрально противоположный культурный “посыл”... при использовании некоторых сходных элементов» [1, с. 23].

Опираясь на позднейшие мемуарные публикации (Н. Петрова, А. Журбин) и некоторые высказывания самого композитора, допустимо утверждать: столичная (прежде всего, ленинградская) профессиональная аудитория была уже хорошо знакома с данной рок-оперой, и это знакомство содействовало продуктивным «экспериментам» в отечественных академических опусах ближайшего десятилетия. Приведем лишь некоторые факты. Период создания оперы «Мастер и Маргарита», согласно опубликованному в настоящее время каталогам и нотографическим справочникам, охватывает 1970–1972 годы (см.: [3, с. 295])¹. В частности, известная премьера I части оперы, состоявшаяся в Ленинградском доме композиторов, датируется 10 апреля 1972 года, при этом допустимо предположить, что партитура в целом тогда еще не была завершена. В свою очередь, «концепционный альбом», содержащий практически весь музыкальный материал рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда», был выпущен осенью 1970-го. Год спустя, в октябре 1971-го, была осуществлена бродвейская постановка «Иисуса»; примерно тогда же этот спектакль удалось посмотреть А. Петрову, главе Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР, приехавшему в Нью-Йорк. Естественно, А. Петров сразу приобрел названный альбом, по возвращении в Ленинград выступив по областному радио с информацией о рок-опере и показом ее фрагментов [5, с. 213–216]. Как свидетельствует А. Журбин, молодежная секция городского Союза композиторов вскоре организовала дискуссию по поводу сочинения Э. Ллойда-Уэббера. Сам А. Журбин обзавелся магнитофонной записью «Иисуса» и активно пропагандировал это сочинение как в Ленинграде, так и в Москве, – например, продемонстрировал запись Альфреду Шнитке, весьма заинтересованно откликнувшемуся на услышан-

ное (см.: [6, с. 34–35]). Все перечисленные события происходили в конце 1971 – начале 1972 года, и представляется крайне маловероятным, что Слонимский тогда ничего не знал об этом или намеренно игнорировал тогдашние композиторские дискуссии, связанные с рок-оперой.

Следует напомнить и другое: автор «Мастера и Маргариты» с большим интересом относился к творческим опытам своего ленинградского коллеги А. Колкера, неоднократно упоминавшего о позитивном воздействии «Суперзвезды» на его музыкально-театральные сочинения². Знаменитая «трилогия» А. Колкера по мотивам пьес А. Сухово-Кобылина, созданная в первой половине 1970-х годов, оценивалась Слонимским очень высоко. В одном из интервью более позднего времени (начала 1980-х) Слонимский отметил принципиальную «...возможность вторжения ритмоинтонаций рок-музыки в симфонический мир и в [музыкальный] театр...», особо подчеркнув: «Меня радует углубление содержания мюзикла в работах А. Колкера (“Свадьба Кречинского”, “Дело”»)» [8, с. 35]. В качестве «анти-тезиса» Слонимский высказал в целом негативное отношение к «Иисусу» Э. Ллойда-Уэббера: «У нас, как и на Западе, область рок-музыки пока что носит преимущественно коммерческий характер. Поэтому, если в качестве курьеза рок-опера типа “Superstar”, наверное, возможна, то я лично ощущаю в ней несоответствие характера духовного содержания самой музыки и этоса Евангелия» [Там же]. Однако представляется более существенным другое: создатель «булгаковской» оперы упомянул о данном «курьезном» сочинении как о хорошо ему известном опусе.

Кроме того, обозначилось и принципиальное расхождение, о котором в дальнейшем писала М. Рыцарева: «...если в рок-опере [собственно] рок – это, прежде всего, общее стилевое решение (со своей внутренней образно-жанровой драматургией), то в опере (“Мастер и Маргарита”. – Е. А.) Слонимского это его прием полистилистики, необходимый для создания заостренного и одновременно более емкого образа в сложной концепции» художественного целого [2, с. 132]. Именно так были преломлены «вторжения ритмоинтонаций рок-музыки», о которых рассуждал Слонимский, в контексте одного из ключевых эпизодов II части – «сцены оболыщения», непосредственно предшествующей убийству Иуды. Отечественными исследователями по-разному характеризовались и оценивались полистилистические взаимодействия, представленные в этой сцене. Так, А. Климовицкий отметил «зонговую манеру» изложения в целом, В. Холопова – сочетание «джазовых приемов» с элементами «асимметричной гемиольной

ритмики» в «древневосточном» духе, А. Баева – «обволакивающую чувственную атмосферу восточной неги, из которой уже нет выхода <...> напоминающую о Саломее из одноименной оперы Р. Штрауса», и т. д. [1, с. 24; 9, с. 521].

Следует полагать, что в данном случае композитор учитывал и «полистилистику» литературного первоисточника, явившегося основой либретто: роман Булгакова не содержит целенаправленной «беллетризованной» интерпретации евангельских Страстей Господних и «этоса Евангелия», ограничиваясь подчеркнуто свободными «фантазиями» и ассоциативными переключками (заглавный герой романа – советский писатель, который, в свою очередь, пишет другой роман... и т. д.). Далее, при отсутствии явных сюжетных и драматургических переключек между либретто уэбберовской рок-оперы и «сценой оболыщения» из «Мастера и Маргариты», соответствующие стилистические параллели должны были вуалироваться и переосмысливаться³. Внимание Слонимского привлекла в основном жанрово-стилевая область софт-рока (а именно стилистика рок-баллад), связанная в «Иисусе» с образом Марии Магдалины и концентрированно представленная в рефренных построениях одного из ключевых номеров – «Everything’s Alright»⁴.

Для указанных фрагментов изначально свойственна «редуцированная» роль ударных, «камерная» инструментовка (показательна, в частности, приоритетная роль акустической гитары), специфически-нерегулярная ритмическая пульсация (3+2), сочетаемая с гармонической остинатностью и преобладанием вариантного принципа в развертывании песенных интонаций. Показательно также стремление Ллойда-Уэббера и Слонимского к последовательной драматизации соответствующих сцен, завершаемых остроконфликтными кульминационными эпизодами. Кроме того, в «сцене оболыщения» своеобразно претворяется и «национальная составляющая», традиционно характерная для рок-баллад (и «Everything’s Alright» вполне соответствует данной традиции), – элементы фолк-рока или «фольклоризованной» эстрадной песенности XX столетия⁵.

По мнению М. Рыцаревой, «сцена оболыщения» внешне как будто «...выпадает из общей атмосферы оперы, особенно конца II части, посвященного возмездью. Однако следующий за этим эпизодом балетный антракт к III части “Великий бал у Сатаны” <...> проясняет замысел автора. Преступник мстит преступнику, убивая доносчика руками палача, отмывая руки, подписавшие смертный приговор герою. Вот подлинная абсурдность ситуации, которая обычно,

по привычке, считается актом справедливого возмездия» [2, с. 131], но фактически лишь предвосхищает череду аналогичных убийств, изображаемых в ходе «Великого бала». Подобной же «абсурдностью» (или, точнее говоря, ложностью, фальшивостью) характеризуется мотив «любви – ненависти». Видимое сочувствие, которое Иуда как будто проявляет к речам Иешуа – проповедника всеобщей «жизни в любви», оборачивается подлым и циничным предательством. Об Иешуа сам доносчик высказывается с ненавистью и презрением, утверждая, что «лжеучитель» на самом деле хотел «погубить» его, именуя «притворщиком и завистником». В дальнейшем, получив от первосвященника Каифы положенное воздаяние, «честный и прямой» Иуда спешит к своей подруге Низе, – именно ее, по уверениям Иуды, он «любит страстно» и совершенно искренне⁶, однако его «пассия», в свою очередь, следуя инструкциям другого «начальства», сразу же предаёт его. Прощальная реплика над телом убитого Иуды, вложенная в уста Низы («Ах, как он красив при свете луны...»)⁷ и завершающая II часть оперы, звучит лицемерно, по сути же – издевательски.

Следует заметить, что весьма сходный драматургический подтекст обнаруживается в сцене «Everything's Alright» из рок-оперы Ллойда-Уэббера. Мария Магдалина, искренне преданная Учителю и пытающаяся как-то оградить его от нападков Иуды, утихомиривает строптивца и наивно утешает удрученного этим конфликтом Иисуса. Мария просит его отдохнуть, не придавая значения тревожным и печальным мыслям, поскольку «утро вечера мудренее» и непростая ситуация наверняка разрешится благополучно. В действительности же события разворачиваются противоположным образом: недовольство Иуды, как бы подавляемое и загоняемое внутрь собратями по общине, с большим интересом воспринимается первосвященниками, и мнимый «правдолюбец» фактически неизбежно становится предателем. Исходя из этого, стилистика «мягкого, обволакивающего и дурманящего рока» [2, с. 131] в соотносимых эпизодах из «Мастера и Маргариты» Слонимского и «Евангелия в стиле рок» Ллойда-Уэббера приобретает явно родственную драматургическую направленность.

Размышляя о «рок-музыке Низы» как составной части целостного художественного замысла камерной оперы Слонимского, отечественный исследователь замечает: «Яркая и неоднозначная краска, эпизод неожиданный и пряный... занял в опере, может быть, даже чуть больше места, чем ему хватило бы в масштабе целого <...>» [2, с. 132]. Учитывая изложенное выше, приводимую «двойственную» оценку можно было бы скорректировать. Напротив, обобщающий тезис о значении «огромных и неизведанных возможностей» рок-музыки «для стилевого и концепционного предомления» в последующих сочинениях Слонимского – к примеру, в Концерте для трех электрогитар с оркестром (1973) или «Экзотической сюите» для инструментального ансамбля (1976) – находит убедительное аналитическое подтверждение. Ведь «...результат любого манипулирования стилевыми моделями зависит... лишь от универсализма и внутренней цельности музыкального мышления автора, способности или неспособности обнаружить единство во внешне не связанных явлениях», – справедливо указывает М. Рыцарева [Там же, с. 131, 133].

По мнению В. Холоповой, «...когда создавалось это произведение (“Мастер и Маргарита”. – Е. А.), со стороны Слонимского это была весьма новая и перспективная заявка. Теперь же получилось так, что опера 1972 года влилась в тот общий музыкальный язык, который “догнал” ее некогда индивидуальную стилистику» [1, с. 23]. В свою очередь, стилевой синтез, представленный в «Иисусе» Э. Ллойда-Уэббера, может рассматриваться как один из важнейших импульсов применительно к художественным исканиям «третьего направления» в отечественной академической музыке 1970–1990-х годов. Среди широко известных российских композиторов, вдохновлявшихся этими импульсами, – Алексей Рыбников и Эдуард Артемьев, Александр Журбин и Александр Колкер, Геннадий Гладков и Андрей Петров... Допустимо утверждать, впрочем, что названными именами соответствующая тенденция далеко не исчерпывается. Наглядное тому подтверждение – камерная опера «Мастер и Маргарита» Сергея Слонимского, обретающая все более широкое признание в XXI столетии и, несомненно, побуждающая специалистов к углубленному и многоаспектному ее изучению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Как утверждает И. Гликман, несколько ранее – в марте 1971-го – с партитурой ознакомился Д. Шостакович, однако при этом не уточняется, идет ли речь о музыке всех частей оперы. Других мемуарных свидетельств с указанием 1971 года применительно к «Мастеру и Маргарите» Слонимского обнаружить не удалось. Впрочем, общий контекст воспоминаний И. Гликмана, беседовавшего с Д. Шостаковичем о «Мастере и Маргарите» в мае 1972-го (Шостакович «...удивлялся тому, что она еще не поставлена на сцене» [4, с. 287]), также позволяет предположить более позднюю датировку встречи двух композиторов.

² В частности, А. Колкер отмечал: «...новое направление (подразумевается рок-опера. – Е. А.) принесло с собой много ширпотреба. Но есть и серьезные музыкальные впечатления – от прослушивания современных рок-опер “Иисус Христос – суперзвезда”, “Волосы”... Вообще это течение оказало на меня безусловное воздействие. Недаром мой Кречинский запел в битовых ритмах» (цит. по: [7, с. 104]). Тогда же некоторые зарубежные критики отзывались о «Свадьбе Кречинского» как о «русском мюзикле, подобном “Суперзвезде”» [Там же, с. 100].

³ В уэбберовской рок-опере окончание земного пути Иуды представлено в соответствии с Евангелием (эпизод самоубийства).

⁴ В издании «авторизованной» версии клавира «Суперзвезды» указанные рефренные построения были снабжены композиторской ремаркой «Soft Rock», контрастные эпизоды – весьма эмоциональная «дискуссия» между Иисусом и «обличителем» Иудой – аналогичной ремаркой «Hard Rock» (см.: [10, с. 122–124]). Заметим, что «хард-роковые» эпизоды не привлекли внимания Слонимского, репрезентировавшего Иуду-«лжесвидетеля» в границах академической стилистики. Между тем, на протяжении всего «эпизода обольщения» (щ. 98–109 партитуры II части) композитор зафиксировал характерные «эстрадно-джазовые» обозначения гармонизации для партии гитары. Здесь и далее приводятся отсылки к изд.: Слонимский С. М. Мастер и Маргарита: Камерная опера в 3 ч.: Партитура. Л.: Сов. композитор, 1991.

⁵ Показательны, в частности, ощутимые интонационные параллели между указанной сценой и прославленной «Маританой» Г. Свиридова, – сошлемся хотя бы на киноверсию спектакля «Дон Сезар де Базан», выпущенную «Ленфильмом» в конце 1950-х годов (режиссер И. Шапиро). Эта песня «в испанском духе», исполняемая на одной из мадридских улиц юной танцовщицей Маритой под стилизованный аккомпанемент (подражание гитаре и национальным ударным), с одной стороны, повествует о любви вымышленного «короля Кастилии» к «простой девушке», с другой, – фактически «обольщает» реального короля Испании Карла II, «инкогнито» проходящего поблизости.

⁶ Слова «Люблю я Низу страстно!» (с авторской ремаркой – «самому себе») звучат в монологе Иуды, лжесвидетельствующего против Иисуса (I часть, щ. 54).

⁷ Примечательны авторские указания для исполнителей, сопутствующие этой реплике, – poco sostenuto, misterioso (II часть, щ. 115). В булгаковском романе соответствующим размышлениям предается один из убийц Иуды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. «Философская камерата» Сергея Слонимского [о премьерных исполнениях оперы «Мастер и Маргарита» в Москве] // Советская музыка. 1989. № 10. С. 22–25.
2. Рыцарева М. Л. Композитор Сергей Слонимский: монография. Л.: Сов. композитор, 1991. 256 с.
3. Слонимская Р. Н. (авт.-сост.) Каталог произведений С. М. Слонимского: 1954–2002 // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского: [статьи и материалы] / ред.-сост. Т. Л. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 264–360.
4. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
5. Петрова Н. Е. Андрей Петров: От Шостаковича до Шевчука: Из ненаписанного дневника. СПб.: КультИнформПресс, 2005. 264 с.
6. Журбин А. Б. Краткие встречи с гением // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: Композитор, 2006. Вып. 5. С. 33–36.
7. Яснец Э. Я. Александр Колкер: Время. Судьба. Творчество: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1988. 152 с.
8. Шнитке А. Г., Слонимский С. М. Взгляд из предыдущего десятилетия (беседа с М. И. Нестьевой) // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. Вып. 2. С. 25–38.
9. Баева А. А. Творение мастера [об опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского] // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского: [статьи и материалы] / ред.-сост. Т. Л. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 514–528.
10. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.

REFERENCES

1. Kholopova V. «Filosofskaya kamerata» Sergeya Slonimskogo [“Philosophical Camerata” by Sergei Slonimsky]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1989. No. 10. Pp. 22–25.
2. Rytsareva M. Kompozitor Sergey Slonimskiy [The composer Sergei Slonimsky]: monograph. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1991. 256 p.

3. *Slonimskaya R.* (sost.) Katalog proizvedeniy S. Slonimskogo: 1954–2002 [The Catalogue of S. Slonimsky's Works: 1954–2002 (comp. by R. Slonimskaya)]. In: Vol'nye mysli: K yubileyu Sergeya Slonimskogo [Free Ideas: Towards the Jubilee of Sergei Slonimsky]: articles and materials. Comp. and ed. by T. Zaytseva, R. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. Pp. 264–360.
4. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. Shostakovicha k I. Glikmanu [Letters to the friend: D. Shostakovich's letters to I. Glikman]. St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
5. *Petrova N.* Andrey Petrov: Ot Shostakovicha do Shevchuka: Iz nenapisannogo dnevnika [Andrei Petrov: From D. Shostakovich to Yu. Shevchuk: The pages of diary to be not written]. St. Petersburg: KultInformPress, 2005. 264 p.
6. *Zhurbin A.* Korotkie vstrechi s geniem [The short meetings with a genius]. In: Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [The Dedication to Alfred Schnittke: Materials of "Schnittke Centre" Collection]. Moscow: Kompozitor, 2006. Issue 5. Pp. 33–36.
7. *Yasnets E.* Aleksandr Kolker: Vremya. Sud'ba. Tvorchestvo [Alexander Kolker: The Time. The Fate. The Work]: monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1988. 152 p.
8. *Shnitke A., Slonimskiy S.* Vzglyad iz predydushchego desyatiletiya (beseda s M. Nest'evoy) [The outlook from the previous decade (interview with M. Nestieva)]. In: Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [The Dedication to Alfred Schnittke: Materials of "Schnittke Centre" Collection]. Moscow: A. Schnittke Moscow State Institute of Music, 2001. Issue 2. Pp. 25–38.
9. *Baeva A.* Tvorenie мастера [The Master's Work]. In: Vol'nye mysli: K yubileyu Sergeya Slonimskogo [Free Ideas: Towards the Jubilee of Sergei Slonimsky]: articles and materials. Comp. and ed. by T. Zaytseva, R. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. Pp. 514–528.
10. *Andrushchenko E.* Sinteziruyushchie tendentsii v myuziklakh i rok-operakh E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1990-kh godov [The synthesizing tendencies in Musicals and Rock Operas by A. Lloyd Webber from the end of 1960s to 1990s]: monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2015. 248 p.

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XXI СТОЛЕТИЙ

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH – TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 78.074

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_83

Е. В. ДУКОВ

Государственный институт искусствознания МК РФ

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ: XVIII – НАЧАЛО XX ВЕКА

Статья посвящена анализу концертной деятельности России до 1917 года. Сжато рассматривается теория концертной деятельности, выделяются ее основные факторы, без которых она как профессиональная не существует – представление о концерте в общественном сознании, специфические исполнительские силы, школы, которые их подпитывают, понимающая публика и экономика. Все пять основных компонентов связаны в культуре в определенную систему – концертную деятельность. В российской Империи в XVIII веке и до революции концертная деятельность существовала как совокупность негосударственных, региональных культурных структур. В статье впервые рассмотрена роль кооперативного движения в художественной культуре Империи и в концертной деятельности, в частности. Начало ему положил первый потребительский кооператив «Большая Артель», который был основан декабристами в 1824 году в Читинском остроге. Вошедшие в Артель заключенные дворяне были хорошими музыкантами. В тюрьме сформировался оркестр, хор, открылась музыкальная школа, давались концерты, на которых, наряду с каторжанами, присутствовали их охранники и местные жители. В казематах по просьбам заключенных были поставлены семь роялей; со всей Европы, благодаря родственникам и друзьям, присылались нотные новинки. «Большая Артель» сыграла свою роль в распространении кооперативного движения и «разумных развлечений». Рассмотрена практика народных домов, профессиональных концертных союзов и обществ, роль интеллигенции в деле музыкального просвещения народа. На примере Московского союза потребительных обществ изучена деятельность его культурно-просветительной Комиссии в организации пропаганды музыкальных знаний, а также участия в ней профессуры Московской консерватории.

Ключевые слова: Русская Империя, концертная деятельность, публика, народный дом, потребительский кооператив, профессиональные общества.

Для цитирования: Дукнов Е. В. Профессиональная концертная деятельность в императорской России: XVIII – начало XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 83-91.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_83

E. DUKOV

State Institute of Art History of the Ministry of Culture of the Russian Federation

THE PROFESSIONAL CONCERT ACTIVITY IN IMPERIAL RUSSIA: THE 18th – EARLY 20th CENTURY

The article is devoted to the concert activity in Russia before 1917. The article briefly discusses the theory of concert activity, highlighting its main factors, without which it does not exist as a professional activity - the idea of concert in the public consciousness, specific performing forces, schools that nurture

them, an understanding public, and the economy. All five basic components are linked in culture into a specific system that can actually be called «concert activity». In the Russian Empire in the XVIII century and before the revolution concert activity existed as non-state, regional cultural structures. The article highlights the co-operative movement, its role in the culture of the Empire and in concert activity in particular. An important role was played by the first consumers' co-operative «Big Artel», which was founded by Decembrists in 1824 in the Chita stockade. Imprisoned nobles who joined the Artel were decent musicians. They formed an orchestra and a choir, opened a music school, gave concerts, which, along with the convicts, were attended by their guards and local residents. Seven grand pianos were installed in the casemates, and sheet music was sent from all over Europe, thanks to their relatives and friends. «Bolshaya Artel» played a role in spreading the co-operative movement and «intelligent entertainment». The author also considers the practice of People's Houses, professional concert unions and societies, the role of intelligentsia in the musical enlightenment of the people. On the example of the Moscow Union of Consumer Societies article considers the activity of its Cultural and Educational Commission in the organization of musical knowledge propaganda, as well as the role of professors of the Moscow Conservatory – M. Ippolitov-Ivanov, S. Taneyev, E. Lineva, B. Yavorsky.

Keywords: Russian Empire, concert activity, public, professional music schools, People's House, «Bolshaya Artel», consumers' co-operative.

For citation: Dukov E. *The professional concert activity in imperial Russia: the 18th – early 20th century* // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 83-91.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_83



Введение

Профессиональная концертная деятельность возникает при наличии минимум пяти факторов: представлении о концерте в общественном сознании, наличии специфических исполнительских сил, школ, которые их подпитывают, понимающей публики и экономики¹, которая может обеспечить все компоненты этой деятельности. Все пять основных компонентов связаны в культуре в определенную систему, которую, собственно, можно называть «концертная деятельность». Конечно, этими 5 факторами концертная деятельность не исчерпывается. Есть залы, приспособленные к определенному продукту концертной деятельности, есть технология изготовления инструментов и много других факторов, которые возникают на разных этапах развития общества, музыкальной культуры и т. д. Но этими пятью факторами как минимумом можно ограничиться.

В России она не имела устойчивых государственных специализированных организационных форм вплоть до Октябрьской революции. Считается, что ее становление проходило после гражданской войны в соответствии с основной линией культурной политики большевиков, под контролем государственных и политических органов страны. Мы вообще привыкли рассматривать октябрь 1917 года как поворотный, в том числе в культуре. Остатки Российской империи тогда как бы начинали жить с чистого листа. Точнее, должны были так жить, по мнению большевиков. Но любые культурные системы не возникают на пустом месте. В данном случае, в России

уже были композиторы, часть из которых имела ранг мировых, были блестящие исполнители, были благотворители, были школы и т. д. Была концертная деятельность, но другая.

Любая деятельность происходит в пространстве. Это аксиома. Русская империя в XVIII и в XIX веках представляла довольно странное образование. Огромная территория, вторая по площади среди государств мира, фактически состояла из трех основных «Россий»: европейской, где властвовали дворяне во главе с Императором и где долгое время царил крепостное право, купеческо-предпринимательской – Урала, фактически во главе которой долгое время стоял клан Демидовых, где не было крепостного права и почти не было дворян, а рабочую силу представляли «рабочие людишки», а в XIX веке приписные рабочие [1, с. 121], и Сибири с Дальним Востоком – военно-казацкое пространство, места ссылки и беглых крестьян и горожан². В XIX веке туда время от времени Император заселял крестьян из центральной России. Эти три России долго управлялись по-разному: одна – двором, вторая – Уральским горным управлением и Демидовыми. Для Сибири в 1822 году царем было утверждено 10 особых законов – «Сибирское учреждение».

Трудно сказать, как долго продолжалось бы «русское троецарствие», но в Европе с XVII века началась техническая революция. Техника радикально перевернула жизнь. Люди устремились в города. Расстояния начали стремительно сокращаться. В 1820-е в Европе появились железные дороги и еще через двадцать лет – телеграф. Вок-

залы из мест отдыха и безделья превратились в места, ассоциирующиеся с движением, ощущением Нового и Неизвестного. Скрипя, Россия начала двигаться за Европой.

С XVIII века концерты в России начинают покидать дворцовые покои и осваивать городское пространство. Для них строятся специальные здания, приглашаются зарубежные и готовятся отечественные исполнители (в том числе, за границей), появляются отечественные композиторы и т. д. В дальнейшем, на протяжении XIX века почти во всех крупных городах, не только в европейской части, но и на Урале, в Сибири, даже в Якутии, на Дальнем Востоке организовывались музыкальные общества, возникали частные оркестры и камерные ансамбли, проходили концерты, открывались частные музыкальные школы и кружки, строились «народные дома», в которых для городских жителей давались концерты и спектакли [2, с. 129]. Вся эта деятельность имела своих меценатов [3, с. 275]. И все по началу без прямого вмешательства Царствующего дома! Откуда тогда средства? Только ли от меценатов?

С 1831 года в Империи стало развиваться кооперативное движение. Это был очень важный шаг в становлении гражданского общества в России и, конечно, публики. Мы привыкли к тому, что «кооператив» это что-то сугубо хозяйственное и сельское, речь идет о «социалистическом кооперативе». Если современное городское – то это подороже, чем государственное, и непонятно какого качества. Но девятнадцатый век открывает перед нами совершенно другую реальность. Возникшие кооперативные общества, конечно, вели коммерческую, хозяйственную, организационную деятельность, но наряду с ней также огромную благотворительную и культурно-просветительную [4, с. 409]. На первом этапе в 1860-х гг. преобладали общегородские кооперативы, которые создавались образованной частью населения – мелкими чиновниками, учителями, служащими и т. п., но возникали они под влиянием идей утопического социализма с учетом опыта зарубежных кооперативов. В основе кооперативов неслыханное в царской России: товарищество равных, самоуправление, выборность и сменяемость руководства, честность в делах, магазины, в которых можно выбрать все, что нужно, за меньшую, чем у частных торговцев, цену, и, со временем, – библиотеки, бесплатные или со скидками³ билеты на концерты и спектакли...

Первый в России потребительский кооператив был основан в 1824 году в Читинском остроге 70 ссыльными декабристами и получил позже название «Большая Артель» [5]. Вошедшие в Артель заключенные дворяне показали себя замечательными менеджерами и работниками –

они подняли на фантастическую высоту местное общественное питание, розничную торговлю, огородничество, организовали переработку мяса «как в Европе», шили одежду и обувь. Они консультировали местных промышленников и инженеров с заводов, проводили опыты в разных областях науки. Кроме того, декабристы организовали аптеку, баню, книжно-журнальную артель. Понятно, что всего этого в сибирской глуши не было и быть не могло. У истоков стояла дворянская «Большая Артель» заключенных, которая не только позволяла скоротать время, которое у них тянется бесконечно долго, но и пополнить их съестные запасы и кошельки! Ведь часть революционеров была из простых, не зажиточных дворян⁴.

Многие декабристы были хорошими музыкантами. Они получили качественное домашнее образование, куда входили уроки музыки, в том числе у профессоров и концертирующих исполнителей, в дворянских учебных заведениях без музыки также не обходилось. Долгий срок (многие были обречены на 20 лет) заставлял людей организовываться: у заключенных появились общие интересы, они учили друг от друга языки, упражнялись в математических науках. «Ссылным детям», которые приехали вместе матерями, старались привить по возможности столичное образование. Учителями выступали сами декабристы. В тюрьме сформировался оркестр, хор, открылась музыкальная школа, давались концерты, на которых, наряду с каторжанами, присутствовали их охранники и местные жители. В казематах было поставлено 7 роялей, со всей Европы, благодаря родственникам и друзьям, присылались нотные новинки, здесь они «тиражировались», разучивались и исполнялись!

Исполнительская деятельность в данном случае, вероятно, не могла быть самостоятельным бизнесом, хотя для части заключенных, возможно, он таковым и был, но в общем большинство «концертантов» ни в чем, кроме свободы, не нуждалось⁵ [6, с. 120]. Наверное, важнее было ощущение, что они несут что-то «доброе и вечное». Они сами соорудили базу для концертной (и шире, культурной) деятельности на маленьком островке в Сибири. И когда появилась возможность – свобода – те, кто хотел, влились в европейский концертный рынок, открыл музыкальные школы. Кто-то даже играл у самого Листа и получил высокую профессиональную оценку этого гения, кто-то у Н. Рубинштейна... Потребительское общество «Большая Артель» и музыка взаимно обогащали друг друга!

Позже, отправленные на поселение, а затем, после амнистии, разъехавшиеся по городам страны, декабристы распространяли опыт

своего потребительского общества⁶. В 1860 году идею подхватила интеллигенция – учителя, врачи, бывшие офицеры и т. д., – все, кому не хватало средств. Потом подключились рабочие и крестьяне. Поначалу кооперативы были «приземленными» и опирались, в частности, на оптовые операции. Но потом «артельщикам» стало тесно. Им стало ясно, что кооперация без культуры, в частности, художественной, обречена. Они начали выделять часть заработанных средств на культуру. Все больше и явственнее к 1900 годам зазвучали лозунги: «“Кооперация без просвещения – что день без света!”», “Не жалейте, кооператоры, денег на просвещение народа!”», “Сооружайте народные дома – это твердьни кооперации и просвещения!”» [7, с. 277]. И речь шла не о школьном образовании, а о так называемом «внешкольном».

Построенные обществами «Народные дома»⁷ совмещали местные просветительные учреждения (клуб-чайную, библиотеки-читальни), но прокатывали так же концертные программы, спектакли и кино⁸ [8, с. 17]. Там процветало «педагогическое предпринимательство», которое включало также обучение театральной и концертной деятельности [9, с. 230]. В Уставе общества Народный дом Пермской губернии, например, было написано: «Правление общества Народный Домъ располагает помѣщепіемъ аудиторіи и, каждый разъ по особому соглашенію, предоставляет ее въ распоряженіе или земскихъ агентовъ для устройства лекцій, чтеній и т. п., или же для общихъ заседаній...» [10, с. 2]. Это была и площадка для концертов – качественных, с лекцией. И в Народном доме не было сословной иерархии. Все здесь были «товарищами»⁹.

Конечно, потребительские товарищества были разными. Ясно, что столицы имели преимущества. При Московском союзе потребительных обществ была создана специальная культурно-просветительная Комиссия для содействия в организации и пропаганды музыкальных знаний и музыкальной культуры. При Комиссии был образован специальный музыкальный отдел, которым заведовал на общественных началах известный композитор, директор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов. В центре города в аудиториях Политехнического музея, концертном зале Московской консерватории и других Комиссией регулярно устраивались лекции-концерты. Комиссия содержала на свои средства¹⁰ рабочий хор, рабочий симфонический оркестр. Комиссия оплачивала работу капельмейстера (40 рублей в месяц), покупку нот, ремонт музыкальных инструментов и доставку инструментов на чтения. По поручению Комиссии М. М. Ипполитовым-Ивановым был

выработан проект дальнейших музыкальных занятий с рабочими. По плану были продолжены занятия с рабочими по обучению пению и оркестровой музыки. А в 1910 г. по решению Комиссии были еще открыты еженедельные занятия с рабочими по обучению их музыкальной грамоте. В 1913/1914 учебном году чтения этой Комиссии велись в 17 аудиториях города! Кроме того, Комиссия осуществляла большую бесплатную раздачу рабочим своих изданий [12, с. 7].

В 1906 году по инициативе выдающихся деятелей русской музыкальной культуры С. И. Танеева, Е. Э. Линева, Б. Л. Яворского и других была организована Московская Народная консерватория. Здесь проходили обучение хору и игре на музыкальных инструментах симфонического оркестра [13, с. 8]. Чопорный Питер пошел вслед за Москвой (1908), за ними последовал ряд других городов. Даже сибирский Томск также попытался открыть 1917 году Народную консерваторию. Для поступления нужно было иметь максимум желания и минимум способностей. Только небольшие специальные классы набирались, во-первых, исходя из потребностей данного района и, во-вторых, для лиц «с выдающимися способностями». К учреждениям общего музыкального образования относились также бесплатные музыкальные школы, общедоступные музыкальные классы, которые были во многих городах. Часть из них была создана при помощи и на средства Русского музыкального общества.

Свою роль в музыкальном просвещении сыграли церковно-приходские школы. В конце 1890-х годов в Империи начали открываться второклассные церковные школы с педагогическими отделениями. В них обучали не только церковному, но и светскому пению, игре на музыкальных инструментах, музыкально-теоретическим дисциплинам. Выпускники имели право вести уроки пения в церковно-приходских школах. Введение в этих учебных заведениях светских форм внеклассной работы – инструментальных ансамблей разных составов, оркестров также способствовало воспитанию музыкально-грамотного слушателя концертов [14, с. 126].

Словом, там, где были энтузиасты, кипела общественная художественная жизнь, развивались «разумные развлечения»¹¹. В том числе, концертная деятельность.

Музыканты-профессионалы – композиторы, солисты, издатели нот – с 1840-х годов также стали организовывать свои кружки, клубы, движения и т. п. В основе их лежали прежде всего эстетические принципы. Из таких образований со временем появился Балакиревский кружок в Москве (известный, как «Могучая кучка»), выросший из нижегородского кружка мецената

А. Д. Улыбышева, Беляевский кружок в Петербурге (так назывался круг профессиональных музыкантов мецената М. П. Беляева), Абрамцевский художественный кружок (у мецената С. И. Мамонтова), кружок С. П. Дягилева, который поддерживал Великий князь Владимир Александрович, и много других, пока еще неизвестных композиторов и музыкантов¹². В кругах профессиональных музыкантов начинали свой путь композиторы, которым предстояло стать великими европейцами. Средства меценатов и их зазор помогали выращивать русские композиторские и исполнительские школы и начинали влиять на качество среды понимающих любителей.

В профессиональной музыкальной жизни страны большую роль играло РМО – Русское Музыкальное общество. По существу, это был проект А. Г. Рубинштейна, который возник в салоне Великой княгини Елены Павловны. Общество открылось в Санкт-Петербурге в 1859 году. Через 10 лет после организации оно получило важный для того времени титул «Императорского», хотя с самого начала оно возглавлялось членами императорской фамилии и субсидировалось в значительной степени ими. К концу 1917 года Общество имело 70 отделений в стране. И тоже занималось, прежде всего, музыкальным просвещением. В Общество входили важные меценаты и видные общественные деятели. Они патронировали систему профессионального образования и давали средства на развитие консерваторий. Они «пробили» для выпускников консерватории, окончивших полный курс, звание «свободный художник» по аналогии с художниками. Но регулярной концертной деятельностью из 70 отделений занималось лишь несколько – Санкт-Петербургская, Московская, Саратовская и несколько других. В самом Императорском Музыкальном обществе, несмотря на несколько попыток, так и не удалось открыть структуру, которая бы профессионально занималась концертными гастролями в стране. Они так и остались частным делом.

С 1860 г. начали появляться профессиональные концертные союзы и общества. Сначала певчих и регентов – по образцу Западной Европы, в которой они возникали с XVI–XVII вв. Затем многочисленные союзы оркестровых музыкантов – «Общество артистов музыкантов в Москве» (1875), «Фонд для вспомоществования вдовам и сиротам артистов музыкантов при И. Р. М. О. в Москве» (1881), «Ссудо-сберегательные кассы артистов оркестров Имперских театров» в СПб и Москве¹³, «Вспомогательная касса музыкантов одесского городского оркестра» (1898). В начале XX века возникают «Вспомогательная касса

киевских оркестровых музыкантов», «Общество взаимопомощи оркестровых музыкантов г. Москвы», «Саратовский союз оркестровых музыкантов» и т. д. Все они также имели региональный характер – обустроивалась профессиональная музыкальная жизнь городов, принимались гастролы, в том числе, зарубежные, с появлением кино в концерты иногда вводились как номера коротенькие фильмы. Со временем в 1900-е годы появились и межрегиональные объединения – «Союз оркестровых музыкантов при Русском Театральном Обществе», «Российское общество артистов варьете и цирка» (РОАВЦ). Все общества, кассы, союзы функционировали по типу потребительских обществ и часто выступали в роли профсоюзов.

Интересно, что в дореволюционной России общих положений, которые бы определяли роль Царствующего Дома и государства в учреждении, деятельности и прекращении таких товариществ, обществ, клубов не существовало. В большинстве случаев преобладал так называемый «разрешительный подход». Любой местный житель мог подать в соответствующую канцелярию прошение об идее, заплатить пошлину от нескольких десятков копеек до нескольких рублей, приложить устав (обычно типовой) и ждать две недели. Если возражений из канцелярии не последовало, можно было начинать работать. Отказ в регистрации мог последовать лишь в том случае, если устав не соответствовал требованиям действующих законов и, редко, местным обычаям. Ведь почти все эти товарищества носили характер местной инициативы [16, с. 89]. В 1917 году Временное Правительство вообще отказалось и от этих ограничений.

Искусство, однако, не существует в безвоздушном пространстве. Общественная жизнь в конце XIX – начале XX века насыщалась идеями, которые приносили с собой разные типы общественных объединений, «товариществ» и среди них – партии. Если художественные объединения были преимущественно региональными, то партии стремились охватить всю российскую империю и все ее слои. К началу XX века оформилась две крупных и влиятельных партии: РСДРП – Российская социал-демократическая партия и ПСР (эсеры) – Партия социалистов-революционеров. Свержение царизма они видели по-разному: РСДРП – через революцию и утверждение марксизма, ПСР – через мирный переход к демократическому мироустройству и многопартийность. И использовать при этом искусство. РСДРП использовала некоторые музыкальные кружки для пропаганды своих идей. К партии эсеров примыкали А. Блок, С. Есенин, группа «Скифы» и некоторые другие.

Художественная интеллигенция расслоилась. Но большая часть ее поддерживала эсеров. В. И. Ленин в 1902-ом раздраженно писал: «Русская интеллигенция и русское крестьянство как социальные слои, сопоставляемые с пролетариатом, могут быть опорой только буржуазно-демократического движения» [17, с. 374]. Парадоксальное сочетание «интеллигенции», самой «городской» и просвещенной социальной группы российского общества, и крестьянства на долгие десятилетия питала идеологию большевиков.

Заключение

Пик образования общероссийских профессиональных объединений художественной интеллигенции пришелся на период между февралем и октябрём 1917-го, после февральской революции. Тогда резко выросла роль профсоюзного движения. Было создано около 20 союзов работников «сцены и арены». И они, как и другие профсоюзы, начали выдвигать политические требования. 16–17 апреля 1917 г. в Петрограде прошло совещание Петроградского и Московского центральных бюро профессиональных союзов и отдела труда Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов. Была создана Организационная комиссия по созыву Всероссийской конференции профсоюзов. Она состоялась 7–14 (20–27 января) 1918 г. Конференция по ходу обсуждения была переименована в I Всероссийский съезд профсоюзов, на нем был избран постоянный руководящий центр профдвижения – Всероссийский центральный совет профессиональных союзов (ВЦСПС).

РСДРП(б) стремилась захватить все руководящие посты в государстве и стать ведущей его силой. Только ее руководители знали, как и куда надо вести страну. И поэтому уничтожила самоуправление, земство и другие, только нарождающиеся, демократические институты.

Никакого «разрешительного подхода», никакой «региональщины»! В резолюции VIII съезда партии было начертано: «Партия находится в таком положении, когда строжайший централизм и самая суровая дисциплина являются абсолютной необходимостью. Все решения высшей инстанции абсолютно обязательны для низших. Каждое постановление должно быть прежде всего выполнено, и лишь после того допустима апелляция к соответствующему партийному органу. В этом смысле в партии в данную эпоху необходима прямо военная дисциплина. Все предприятия партии, поддающиеся централизации (издательство, пропаганда и пр.), должны быть в интересах дела централизованы» [19, с. 426]. Жизнь показала, что тезис о централизации оказался постоянным и, к сожалению, действует по сию пору. И в концертном деле тоже.

В 1924 г. в журнале «Музыка и революция» была опубликована статья под псевдонимом «В. и М.». Она была посвящена прошлому и настоящему концертного дела. Авторы писали: «Возникновение и развитие концертного дела обусловлено было ростом музыкально-культурных потребностей новых слоев общества, выходящих на историческую арену, начавших овладевать мало-по-малу культурой. Удовлетворение этих потребностей шло путем широкого развития самодеятельности самих любителей через объединение их в различные музыкальные общества, кружки и т. п. Эта самодеятельность способствовала образованию того именно широкого слоя музыкального потребления, которое охватывает полно колоссальную культурную деятельность» [20, с. 9]. Но история России распорядилась иначе. Огромное новое государство – СССР стало подминать под себя художественную культуру и по-новому выстраивать концертное дело.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, экономики гастролей, особенно важной для концертной деятельности.

² Вообще, в Русскую империю входили еще Царство Польское, Кавказский край, Средняя Азия и Финляндия. Но для данной статьи они не имеют значения.

³ Полную стоимость билетов оплачивал кооператив.

⁴ Известно, что 69% дворян в Империи имело только 3,2% крепостных и должны были служить.

⁵ Заключение П. Н. Свистунов, например, заказывал в острог для своей жены платья у модных портных из Парижа, арестованные дворяне имели возможность получать журналы и книги со всей Европы и т. п.

⁶ Так, в 1864 году в поселке Петровский завод в Забайкалье по инициативе декабриста И. И. Горбачевского был открыт один из первых в Восточной Сибири кооперативов.

⁷ В литературе иногда они назывались «домами для народа». Это в корне не верно. Они строились, как правило, вскладчину, на добровольные взносы кооперативов, или на средства местных меценатов.

⁸ Некоторые Народные дома сохранились и функционируют до сих пор. Так, в Барнауле в помещении бывшего Народного дома сейчас располагается Государственная филармония Алтайского края с замечательной акустикой и архитектурой.

⁹ До конца 1917 года в России социальная иерархия сохранялась. В Перми, например, купцы открыли общественный клуб как протест против дворянского клуба, на собрания которого допускались только лица во фраках. Когда туда попытался войти человек в спортуке, его не пустили, хотя он был широко известен [11, с. 74].

¹⁰ То есть, на средства, выделенные Московским союзом потребительных обществ.

¹¹ Небольшое исследование этой темы провел В. Я. Данилевский (см.: [15]). «Разумные развлечения» охватывали литературные, музыкальные и танцевальные вечера. Они объединяли меценатов, профессиональных артистов и интеллигенцию.

¹² В 1920 годы обкомы ВКП(б) проводили собрания местных композиторов, большинство из которых сейчас неизвестны.

¹³ Очень интересный материал по поводу пенсий императорских театров содержится в статье С. К. Лащенко [17]. Но он касается только вокалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шкерин В. А., Голикова С. В. Формирование горнозаводского населения Урала как социокультурной общности (XVIII–XIX вв.) // Уральский исторический вестник. 2015. № 2. С. 118–124.
2. Анкушева К. А., Бочанова Г. А., Дегальцева Е. А. и др. История общественного самоуправления в Сибири второй половины XIX – начала XX века / отв. ред. М. В. Шиловский]. Новосибирск: Сова, 2006. 352 с.
3. Шабалина Л. К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX в. в России // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. Т. 59. № 16. С. 269–279.
4. Бабухина М. И. Уставы обществ и союзов в конце XIX – начале XX в. как нормативные акты // Молодой ученый. 2018. № 18. С. 409–411. URL: <https://moluch.ru/archive/204/50130/> (дата обращения: 17.02.2024).
5. Добкач Р. Э. Кооперация декабристов на каторге: Большая и Малая Артель. // Декабристы. Документы. Мемуары. Исследования. URL: <http://decabristy-online.ru/research/issl2-prav-stati/r-dobkach-kooperaciya-dekabristov-na-katorge-bolshaya-i-malaya-artel/> (дата обращения: 17.02.2024).
6. Сергеев М. Д. [авт.-сост.] Декабристы и Сибирь: [альбом]. М.: Советская Россия, 1988. 261 с.
7. Макеев А. М. Культурно-просветительская деятельность кооперативных организаций Восточной Сибири в конце XIX – начале XX в. (на примере Енисейской и Иркутской губерний) // Вестник ИрГТУ. 2015. № 1. С. 277–282.
8. Труды II Всероссийского съезда по кооперации в г. Киеве: Вып. I. Общее собрание съезда. Киев, 1913. С. 15–19. URL: <https://istmat.org/node/36409> (дата обращения: 17.02.2024).
9. Тотомианиц В. Ф. Теория, история и практика потребительской кооперации. 3-е изд., соверш. перераб. и знач. доп. СПб.: Изд. М. В. Кечеджи-Шаповалов, 1913. 360 с.
10. Белдыцкий Н. П. Об организации народных домов в Пермской губернии. Пермь: Изд. тип. Губ. Земства, 1914. 20 с.
11. Верхоланцев В. С. Город Пермь, его прошлое и настоящее. Пермь: Электро-типография губернского земства, 1913. 202 с.
12. Бобылева Н. И., Соколова С. В. Государственное музыкальное строительство // Вестник государственного гуманитарно-технологического университета. 2018. № 1. С. 5–10.
13. Балдин К. Е. Культурно-просветительная деятельность рабочей кооперации в России в 1907–1914 гг. // Вестник Ивановского государственного университета. 2009. Вып. 3. История. Филология. Философия. С. 5–12.
14. Красницкая Т. А. Проекты преобразования второклассных школ в России в начале XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3: в 3-х ч. Ч. I. С. 122–126.
15. Данилевский В. Я. Разумные развлечения и их научное обоснование. Харьков: Печатное дело, 1915. 10 с.
16. Невоструев Н. А. Образование и развитие элементов российского гражданского общества на Урале во второй половине XIX– начале XX века: дис. ... д-ра ист. Наук (07.00.02). Пермь, 2006, 447 с.
17. Лащенко С. К. Социальное обеспечение артистов // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 53–80.
18. Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 6. 5-е изд. М.: Гос. изд. полит. лит-ры, 1963. 619 с.
19. Восьмой съезд РКП(б) март 1919 года: протоколы. М.: Гос. изд. полит. лит-ры, 1959. 602 с. (Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Протоколы и стенографические отчеты съездов и конференций Коммунистической партии Советского Союза).
20. ВиМ. Прошлое и настоящее концертного дела // Музыка и революция. 1924. № 9. С. 9–10.

REFERENCES

1. *Shkerin V., Golikova S.* Formirovanie gornozavodskogo naseleniia Urala kak sotsiokul'turnoi obshchnosti (XVIII–XIX vv.) [Formation of the mining population of the Urals as a sociocultural community (18–19 centuries)]. In: *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin]. 2015. No. 2. Pp. 118–124.
2. *Ankusheva K., Bochanova G., Degal'tseva E.* i dr. Istoriia obshchestvennogo samoupravleniia v Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka [History of public self-government in Siberia in the second half of the 19th – early 20th centuries] / otv. red. M. Shilovskii]. Novosibirsk: Sova, 2006. 352 p.
3. *Shabalina L.* Stolichnye i provintsial'nye muzykal'nye obshchestva XIX – nachala XX v. v Rossii [Capital and provincial musical societies of the 19th – early 20th centuries. in Russia]. In: *Izvestiia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [News of the Ural State University]. Serii 2: Gumanitarnye nauki. 2008. Vol. 59. No. 16. Pp. 269–279.
4. *Babukhina M.* Ustavy obshchestv i soiuзов v kontse XIX – nachale XX v. kak normativnye akty [Charters of societies and unions in the late 19 – early 20 centuries. as normative acts]. In: *Molodoi uchenyi* [Young scientist]. 2018. No. 18. Pp. 409–411. URL: <https://moluch.ru/archive/204/50130/> (date of application: 17.02.2024).
5. *Dobkach R.* Kooperatsiia dekabristov na katorge: Bol'shaia i Malaia Artel' [Cooperation of Decembrists in hard labor: Big and Small Artel]. In: *Dekabristy. Dokumenty. Memuary. Issledovaniia* [Decembrists. Documentation. Memoirs. Research]. URL: <http://decabristy-online.ru/research/issl2-prav-stati/r-dobkach-kooperatsiia-dekabristov-na-katorge-bolshaya-i-malaya-artel/> (date of application: 17.02.2024).
6. *Sergeev M.* [avt.-sost.] *Dekabristy i Sibir'* [Decembrists and Siberia]: [al'bom]. Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1988. 261 p.
7. *Makeev A.* Kul'turno-prosvetitel'skaia deiatel'nost' kooperativnykh organizatsii Vostochnoi Sibiri v kontse XIX – nachale XX v. (na primere Eniseiskoi i Irkutskoi gubernii) [Cultural and educational activities of cooperative organizations in Eastern Siberia in the late 19 – early 20 centuries. (on the example of the Yenisei and Irkutsk provinces)]. In: *Vestnik IrGTU* [Bulletin of ISTU]. 2015. No. 1. Pp. 277–282.
8. *Trudy II Vserossiiskogo s'ezda po kooperatsii v g. Kieve: Vyp. I. Obshchee sobraniia s'ezda* [Proceedings of the II All-Russian Congress on Cooperation in Kiev: Vol. I. General meeting of the congress]. Kiev, 1913. Pp. 15–19. URL: <https://istmat.org/node/36409> (date of application: 17.02.2024).
9. *Totomiant V.* Teoriia, istoriia i praktika potrebitel'skoi kooperatsii [Theory, history and practice of consumer cooperation]. 3-e izd., soversh. pererab. i znach. dop. St. Petersburg: Izd. M. V. Kechedzhi-Shapovalov, 1913. 360 p.
10. *Beldytskii N.* Ob organizatsii narodnykh domov v Permskoi gubernii [On the organization of people's houses in the Perm province]. Perm': Izd. tip. Gub. Zemstva, 1914. 20 p.
11. *Verkholantsev V.* Gorod Perm', ego proshloe i nastoiashchee [The city of Perm, its past and present]. Perm': Elektro-tipografiia gubernskago zemstva, 1913. 202 p.
12. *Bobyleva N., Sokolova S.* Gosudarstvennoe muzykal'noe stroitel'stvo [State musical construction]. In: *Vestnik gosudarstvennogo gumanitarno-tekhnologicheskogo universiteta* [Bulletin of the State Humanitarian-Technological University]. 2018. No. 1. Pp. 5–10.
13. *Baldin K.* Kul'turno-prosvetitel'naia deiatel'nost' rabochei kooperatsii v Rossii v 1907–1914 gg. [Cultural and educational activities of workers' cooperation in Russia in 1907–1914]. In: *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Ivanovo State University]. 2009. Vol. 3. Istoriia. Filologiya. Filosofiya. Pp. 5–12.
14. *Krasnitskaia T.* Proekty preobrazovaniia vtoroklassnykh shkol v Rossii v nachale XX veka [Projects for the transformation of second-grade schools in Russia at the beginning of the 20th century]. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. Tambov: Gramota, 2015. No. 3: v 3 vol. Vol. I. Pp. 122–126.
15. *Danilevskii V.* Razumnye razvlecheniia i ikh nauchnoe obosnovanie [Reasonable entertainment and its scientific basis]. Khar'kov: Pechatnoe delo, 1915. 10 p.
16. *Nevostruev N.* Obrazovanie i razvitie elementov rossiiskogo grazhdanskogo obshchestva na Urale vo vtoroi polovine XIX– nachale XX veka [Education and development of elements of Russian civil society in the Urals in the second half of the 19th – early 20th centuries]: Dr. Sci. Thesis (History). Perm', 2006, 447 p.

17. *Lashchenko S.* Sotsial'noe obespechenie artistov [Social security for artists]. In: *Iskusstvo muzyki: teoriia i istoriia* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 3. Pp. 53–80.
18. *Lenin V.* Polnoe sobranie sochinenii [Complete works]. Vol. 6. 5-e izd. Moscow: Gos. izd. polit. lit-ry, 1963. 619 p.
19. Vos'moi s'ezd RKP(b) mart 1919 goda: protokoly [Eighth Congress of the RCP(b) March 1919: protocols]. Moscow: Gos. izd. polit. lit-ry, 1959. 602 p. (Institut marksizma-leninizma pri TsK KPSS. Protokoly i stenograficheskie otchety s'ezdov i konferentsii Kommunisticheskoi partii Sovetskogo Soiuza).
20. ViM. Proshloe i nastoiashchee kontsertnogo dela [Past and present of the concert business]. In: *Muzyka i revoliutsiia* [Music and revolution]. 1924. No. 9. Pp. 9–10.

Дуков Евгений Викторович

доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник отдела массмедиа
Государственный институт искусствознания МК РФ
Россия, 125375, Москва
edukov@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-2097-369X

Evgenii V. Dukov

Dr. Sci. (Philosophy), professor,
chief researcher of mass-media department
State Institute of Art History of the Ministry of Culture of the Russian Federation
Russia, 125375, Moscow
edukov@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-2097-369X

М. Е. ПОРЯДИНА

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕЙЗАЖИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЯМАДА КОСАКУ

Данная статья посвящена изучению творчества Ямада Косаку – одного из первых профессиональных композиторов Японии. За основу взята тематика музыкального пейзажа в его камерно-вокальных сочинениях. Именно в этом жанре были заложены основные принципы его реализации. Такой подход был обусловлен в целом популярностью камерно-вокальной музыки в тот период, а также приемами воплощения образов природы, заложенными в самой японской литературе за счет особых средств создания ассоциаций. Ключевыми в этом ряду становятся «макура-котоба» и «какэ-котоба», которые благодаря своим метафорическим свойствам одновременно передают символику и особое настроение японского пейзажа, заложенного в их культуре и философии. Принцип емкости и лаконичности высказывания отражается и на классических формах японской поэзии, среди которых главенствующее место занимает танка – чередования слогов в строке по принципу 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8. Ямада Косаку, как и другие его современники, находит музыкальные эквиваленты данным поэтическим средствам, опираясь на традиции, заложенные в японской литературе и японской музыке, применяя при этом и европейский опыт. В ракурс анализа входят прежде всего вопросы ладо-интонационной структуры, включающие гемитонные и ангемитонные разновидности пентатоники, а также особенности мелоса и ритмики, основанные на характере японской речи и некоторые исполнительские приемы, играющие наибольшую роль при реализации водных образов. В дальнейшем они будут способствовать развитию принципов музыкальной визуализации у следующего поколения японских композиторов, таких как Тору Такэмицу.

Ключевые слова: Ямада Косаку, японская музыка, японская литература, камерно-вокальная музыка, музыкальная пейзажистика.

Для цитирования: Порядина М. Е. Музыкальная пейзажистика в творчестве Ямада Косаку // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 92-99.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_92

M. PORYADINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MUSICAL LANDSCAPE PAINTING IN THE ART OF YAMADA KOSAKU

This article is devoted to the music of Yamada Kosaku, one of the first professional composers of Japan. The article focuses on the theme of the musical landscape in his chamber vocal compositions. In this genre the composer established the basic principles of this theme in a musical composition. The genre choice was due to the general popularity of chamber vocal music at that time, as well as the ways to embody images of nature established in Japanese literature that used special techniques of associations. Among them the most important ones are "makura-kotoba" and "kake-kotoba", which, due to their metaphorical properties, simultaneously convey the symbolism and the special mood of the Japanese landscape embedded in their culture and philosophy. This artistic conciseness was also reflected in the classical forms of Japanese poetry, most importantly in the genre of Tanka – the alternation of syllables in a line according to the principle of 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8. Yamada Kosaku, like other composers of his generations, finds musical equivalents to these poetic means, relying on the traditions of Japanese literature and Japanese music, as well as applying the European experience. The analysis focuses on the questions of the modes and intonational structure, which include hemitonic and anhemitonic varieties of pentatonic scale, the features of melody and rhythm, that are based on the nature of Japanese speech, and some performing techniques that play an essential role in the implementation of water images. In the future, they will contribute to the development of the principles of musical visualization in the next generation of Japanese composers, such as Toru Takemitsu.

Keywords: Yamada Kosaku, Japanese music, Japanese literature, chamber vocal music, musical landscape.

For citation: Poryadina M. Musical landscape painting in the art of Yamada Kosaku // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 92-99.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_92

Для японских композиторов начала XX века, среди которых выделяется фигура Ямада Косаку¹, одним из главенствующих жанров становится камерно-вокальная музыка. Этому есть множество объяснений. В 1880 году в Японию прибывает профессиональный музыкант из США Лютер В. Мезон и начинает процесс музыкального обучения сразу в нескольких начальных школах, а в 1890 году выходит Императорский эдикт о народном образовании. Результатом этих событий становится возрастающий интерес к школьной песне (секу). Тем не менее в рамках школьной подготовки этот жанр не смог должным образом развиваться. Причина тому – высокий уровень сложности материала для школьников, а также отсутствие западных инструментов, необходимых для исполнения. Однако, его ростки стали основой для «сочинений авторов нового типа – композиторов-мелодистов Кояма Сакуносукэ, Окано Тэити, Есиса Оку и др.» [1, с. 58]. Другое объяснение – огромное влияние, которое японская поэзия долгие годы оказывала на японское искусство. Для понимания композиторских концепций, чрезвычайно важно взаимодействие национальной поэзии и песенных традиций. На их пересечении складывается явление, музыкальной пейзажистике, исследованию которого посвящена данная работа.

Конрад в очерках о японской литературе отмечает «Япония развивалась почти исключительно в силу одних только внутренних факторов; чужеземное влияние только ускоряло или замедляло поступательный ход этого внутреннего развития, но не ломало его и не прерывало его. Поэтому японская история дает отчетливую картину почти схематической смены социологических форм, последовательно рождавшихся и отмиравших в ходе внутреннего развития страны» [2, с. 21]. Данные наблюдения представляются важными в силу следующих обстоятельств: во-первых, исследователь отмечает целостность японской культуры, адаптирующей и перерабатывающей любые чужеродные влияния под собственную картину миру; во-вторых, то, что несмотря на смену приоритетов тех или иных сословий, в процессе исторического развития ряд стержневых черт культуры оставался неизменным.

Эта динамика прежде всего проявилась в литературе, первые образцы которой были уст-

ными, поскольку она появилась, ранее иных видов искусств. В основном это попытки отражения мифологического восприятия мира. Ее образно-художественная сторона была связана с удовлетворением созерцательных интересов человека, направленных на передачу наиболее приятных чувственных впечатлений жизни. Познавательная же характеризовалась анимизмом. Одно из его направлений было связано с мифологией природы, в особенности астральной (солнце) и стихийной (вода, ветер). Все эти явления были регламентированы религией того времени – синтоизмом, что переводится как «Путь Богов», поэтому сюжетные действия сочинений происходили в тесном взаимодействии с Богами.

Долгое время, пока японцы не владели письменностью, они не могли зафиксировать свои древнейшие образцы литературы. В связи с отсутствием письменных источников назвать это литературой в чистом виде сложно. Ключевым моментом стало приобщение Японии к китайской культуре, благодаря чему осваиваются китайские иероглифы, буддизм, изобразительное искусство и литература. Прежде всего они распространялись среди родовой и рабовладельческой знати и феодальной аристократии. Поэтому долгое время письменностью владела лишь привилегированная часть населения. Приходилось также подстраивать особенность китайских иероглифов под специфику грамматики родного языка, в котором, например, нередко отличался порядок слов, присутствовали склонения. Фактически до изобретения слоговых азбук хироганы² и катаканы³, которые дополнили на письме иероглифы кандзи, японцам приходилось говорить на родном языке, а записывать на иностранном.

Однако уже в этот период, называемый Нара (по названию столицы того времени), в 759 году появляется один из первых письменных памятников японской литературы⁴ «Манъесю» или «Собрание мириад листьев», охватывающий разные эпохи: это и дофеодалные народные песни, религиозно-магическая практика раннего синтоизма, и некоторое количество песен, связанных с буддизмом.

Наибольшего расцвета японская литература достигает в период Хэйан. (с 794 по 1185 г.). «Литературная традиция эпохи была

сформирована на синтезе и слиянии двух основных ее составных частей: собственного и чужеродного. Собственная традиция опиралась на фольклор, который имел древние и самобытные истоки. Роль чужеродного играла китайская традиция художественного слова». [5, с. 34]

Огромное значение в развитии природных образов приобретает так называемая календарная поэзия, в которой воплощаются образы цветов и птиц. «По прилету птиц японские земледельцы определяли в старину сроки полевых работ, по цветению и опаданию цветов судили о будущем урожае. Приметы каждого сезона были в центре внимания японского земледельца, все подсказывало ему судьбу посевов, сроки полевых работ, результаты урожая» [6, с. 41]. Хотя в календарных песнях нет сюжетов, описывающих трудовую деятельность, каждая деталь природы таит в себе намек на сроки сбора урожая, полевых работ.

В любовных циклах «Манъесю» через элементы природы передаются чувства и переживания влюбленных. Существуют и постоянные мотивы: любоваться вместе с любимым или любимой луной, цветами, снегом, волнами и т. д., сожалеть по поводу опадания листвы, таянья снега, высыхания росы и др., сорвать цветы или листья, одним словом, найти утешение в природе и любовании ее красотой.

Все это обусловило, с одной стороны, формирование канонических способов воплощения образов четырех времен года (характерно и для изобразительного искусства), а с другой – особого художественного приема в японской поэзии, именуемого энго – использование образов и ассоциаций. Самым сложным из них становится макура-котоба, что буквально переводится как «слово изголовье» или «слово подушка». Чаще всего оно связано с постоянными эпитетами. Например, «извечное» соотносится с небом, «распростертое» с горой, «утренний туман» с весной, «роса и иней» с осенью. Таким образом, макура-котоба в сокращенном виде передает целую картину природы, характеристику местности.

Подобные краткие способы передачи смысла не ограничиваются только содержанием стиха, они влияют и на структуру поэзии. Например, танка представлена в виде чередования слогов в строке по принципу 5-7-5-7-7, 5-7-6-7-7, 5-7-5-7-8; сэдока – в виде 5-7-7-5-7-7. «Эта емкость короткого, лаконичного стиха – тоже национальное своеобразие малой формы искусства, миниатюры, столь свойственной и другим видам японского искусства, определяющей его специфику и являющейся его большим достижением». [6, с. 48]

Помимо макура-котоба, японцы часто прибегают к приему какэкотоба – игра на омони-

мах. Например, слова «сосна» и «ждать» звучат одинаково, и при прочтении текста стиха необходимо учитывать оба значения. Это расширяет символическое и художественное содержание поэтического текста. Дальнейшее развитие японской литературы шло по пути обогащения уже накопленного опыта. Ее образы, в особенности пейзажные, питали творческий потенциал композиторов, среди которых особое место занимает Ямада Косаку.

Многие исследователи считают Ямада Косаку и композиторов так называемой «ямадовской девятки» основоположниками японской композиторской школы. Среди них, Косаку стал одним из первых японских, кто получил европейское образование. Помимо творческой деятельности, он активно занимался просветительством. Из наиболее масштабных достижений в этой области можно отметить создание первого в Японии симфонического оркестра. Косаку является автором симфоний, опер, кантат, музыки для камерных ансамблей, но именно в романсах и песнях он прежде всего осуществляет поиски в области музыкальной пейзажистики. Рассмотрим несколько примеров, раскрывающих авторский подход к воплощению образов природы.

В романсе «Остров Мацусима» (Пример 1) на слова Китахара Сироаки⁵, Ямада Косаку живописует картину бурного цветения Мацусимской бухты в весеннюю пору. Глен Томас Треварта говорит, что «архипелаг причудливых, покрытых соснами островов этой бухты принадлежит к “трем знаменитым видам” Японии, прославленным в произведениях искусства и литературы». [7, с. 21] Неудивительно, что данный образ привлек внимание Косаку. В своем романсе композитор использует множество приемов для его воплощения. Огромное значение в формировании композиторской идеи приобретает характер и колорит мелодии. Ее ладо-интонационную основу составляют трихорды к кварте, которые посредством секундовых интонаций, а также терцовых и квартовых скачков обыгрывают движение по пентатоническому звукоряду. Композитор выбирает тональность от звука итикоцу⁶ в структуре *d e fis a h*. В европейской теории музыки ей соответствует *D-dur*⁷. Интересно, что исследователи, занимающиеся вопросом психологии восприятия музыки, описывают эту тональность, как одну из подходящих для отражения «водной среды»⁸. С этой точки зрения выбор Косаку соответствует лирике Сироаки, повествующего о блеске волны и скрипе уключин. Возвращаясь к характеристике тональности, стоит отметить, что родство пентатоники с Ре мажором композитор подчеркивает единичным использованием в мелодии звука *cis*, что не характерно для

традиционного японского варианта семиступенного лада итикоцу-те. Его структура *d e fis g a h c* сопоставима с миксолидийским ладом.

Анализируя интонационную структуру мелодии следует отметить, что ее истоки можно найти в образцах, написанных в жанрах традиционной японской вокальной музыки, корни которой, по словам У Ген-Ира были заложены в буддийской музыке семо⁹. Он говорит, что для этого жанра было характерным следующее: в качестве центра мелодики выбирался «основной звук (ядро), вокруг которого совершается ход в интервалах секунды или кварты и реже посредством терции». [8, с. 375] Подтверждение в качестве нотного примера находим уже в более позднем образце начала XIX века «Сикино нагаме» для голоса, кото¹⁰ и сямисена¹¹ композитора Мацуура Кенге, написанном в жанре санкеку¹². Центром мелодики (ядром) становится звук *h*, вокруг которого совершается движение секундами, терциями и квартами. Это начальное индивидуализированное ядро становится основой для дальнейшего развертывания, в процессе которого появляются новые тематические эмбрионы. Эти новые зерна объединяет опора на трихордовые попевки в диапазоне кварты. Отдельно выделим присутствие форшлагов в вокальной партии. Манера их исполнения предполагает отсутствие опоры на полную темперацию. Данный аспект объясним тем, что для японской музыки характерен строй дзюнерицу¹³, в котором могут быть небольшие отхождения от основного тона.

Переходя к сравнению вышеописанного произведения с романсом Ямада Косаку можно отметить аналогичный подход. Композитор также выбирает основной тон, вокруг которого совершается нисходящее секундовое и квартовое движение, в романсе «Остров Мацусима» это звук *h*. Зачастую автор скачками подчеркивает окончание фраз, что обусловлено мелодикой самого японского языка. Развитие основных тематических элементов приводит к обыгрыванию полного пентатонического звукоряда. Постепенно таким приемом он расширяет захват мелодического диапазона от кварты до терцдецимы в тесситуре от *h* малой октавы до *fis* второй. Композитор использует в мелодике единичный форшлаг. Однако, найденный нами образец записи в исполнении Акико Огавы демонстрирует европейскую манеру исполнения, с точной фиксацией¹⁴.

Еще одним элементом, значимым для реализации образа природы, становится ритмика. В ней преобладает подчеркивание неакцентных долей за счет построения начала музыкальных фраз на слабых моментах времени, а также постоянного использования синкопированного ритма. С одной стороны, данный аспект связан

с тем, что «в японской музыке все доли более или менее одинаково значимы. Это объясняется особенностью японской речи, в которой нет акцентуемого слога». [8, с. 239] С другой же, это создает фактор движения, которое подчеркивает слова автора поэтического текста, повествующего о плеске волн, о переливающихся росой луговых травах, и т. п.

Также стоит обратить внимание на мелодико-ритмическую формулу в виде шестнадцатых по восходящей или нисходящей пентатонике в фортепианной партии. Можно назвать ее начальным зерном для воссоздания образа «движения» и «водной стихии», которое можно встретить в творчестве более поздних авторов, таких как Тору Такэмицу.

В романсе «Белый цветок каратачи» (Пример 2) на слова того же Китохара Сироаки композитор воплощает уже другое настроение. Названием «каратачи» в Японии именуют кустарник или небольшое дерево Понцирус трехлистковый или Трифолиата. В период с конца лета по начало осени на нем появляются несъедобные цитрусовые плоды. Зато примерно с начала и до середины лета жители страны восходящего солнца могут любоваться цветением его тонких белых лепестков¹⁵.

В отличие от романса «Остров Мацусима» данное произведение по своему интонационному строю уже начинает напоминать мелодии широкого дыхания, источник которого исследователь Дубровская видит в музыке Чайковского. По ее словам, Косаку упоминает его, рассуждая о проблемах национального романса – какеку. Это несет отпечаток на выборе тональности. Хотя здесь также присутствуют отдаленные черты трихордовых структур и пентатонического звукоряда, композитор в большей степени опирается на европейский G-dur. Будучи более мягким, чем D-dur из предыдущего романса, он подходит для показа переходного периода между летом и осенью, который наблюдает лирическая героиня Китохара Сироаки.

Возвращаясь к анализу ладо-интонационных структур, можно обратить внимание на то, что композитор обогащает свой язык интонациями квинты сексты и октавы, чем добивается высочайшей выразительности, заставляя слушателя сопереживать лирической героине, любующейся своим садом. Скачки, в особенности октавные, подчеркивают концы музыкальных фраз, что, как отмечалось ранее, связано с мелодикой японского языка. Достаточно интенсивно происходит захват мелодического диапазона. Автор начинает развитие с секстового скачка и достигает терцдецимы в тесситуре от *d* первой октавы до *g* второй.

Как и в предыдущем романсе большое значение приобретает ритмика. Автор также подчеркивает неакцентные доли за счет вступления на слабом времени и использует синкопированный ритм, что усиливает эмоциональный отклик слушателя, заставляя его наслаждаться дивными образами лирики Сироаки: цветущим белым кустом каратачи и чудесными золотистыми ягодами.

Отдельное внимание следует уделить особенностям формообразования. Автор поэтического текста Китохара Сироака в этом стихотворении в целом пользовался традиционными для японской литературы структурами. Если сравнить вышеописанные стихотворные модели с музыкальными построениями, то можно отметить следующее: каждая фраза состоит из 12-ти слогов, что соответствует сумме из чередования 5-ти и 7-ми сложных стрóf, которые, как упоминалось ранее, характерны для жанров танка и пр.

Таким образом, в вокальных произведениях Ямада Косаку образы природы прежде всего воплощаются за счет особенностей мелодии. Ее ладо-интонационные структуры реализуются через обыгрывание трихордовых структур на основе пентатонического звукоряда. Выразительные скачки раскрывают характер стиха и отражают мелодику японского языка. Помимо мелодии,

композитор уделяет большое внимание ритму. Его главной чертой становится выделение неакцентных долей такта, что, с одной стороны, связано с корневыми традициями японской музыки, в которой все доли одинаково значимы, а с другой, как и мелодия, подчеркивают настроение поэтического текста.

Анализ показал, что композитор почвенно связан с традиционной художественной культурой Японии, его музыкальные представления аккумулируют символику, сложившуюся в японском поэтическом искусстве. Поиски поэтических эквивалентов в сфере музыкального языка помогают в раскрытии как символической, так и художественной стороны образа, а кроме того, раскрывают особое настроение японского пейзажа.

Композитор ищет и находит особые средства, позволяющие визуализировать эмоциональные характеристики образов, связанных с природой, путем особых тембровых эффектов, динамических контрастов, специфических приемов ритмической организации, конструирования формы. Все это заложило основы для развития музыкальной пейзажистики в творчестве композиторов следующего поколения, прежде всего в творчестве Тору Такэмицу, но это уже тема другого исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В некоторых источниках указывается фамилия Синсаку.

² Изначально женская слоговая азбука. Сейчас используется для передачи звучания японских слов, подробнее (см.: [3]).

³ Изначально мужская слоговая азбука. Сейчас используется для передачи слов, заимствованных из других языков, подробнее (см.: [Там же]).

⁴ Подробнее о японской литературе (см.: [2; 4]).

⁵ В некоторых источниках указывается фамилия Хакуши.

⁶ Японское название звука «ре». Подробнее о названии японских звуков и японских звукорядах (см.: [8, с. 232–235; 9, с. 207–210]).

⁷ Интересно, что для японской музыки Гагаку основным звуком был D, в отличие от Китая, где был С.

⁸ Подробнее о семантике тоналностей (см.: [10, с. 119]).

⁹ Одноголосное пение, исполняемое без сопровождения мужским голосом или мужским хором в ритуале церковной службы.

¹⁰ 13-ти струнный инструмент типа цитры с вытянутым корпусом длиной около 180 см и шириной 24 см, использовался в традиционной японской придворной музыке гагаку. [8, с. 286–287].

¹¹ В буквальном смысле переводится как «три прекрасных и изящных струны», представляет собой трехструнный инструмент типа лютни с длинной шейкой, грифом, головкой с тремя колками, и с маленькой декорацией из змеиной, собачьей или кошачьей кожи, использовался в традиционной придворной музыке гагаку. [Там же, с. 288–289].

¹² Инструментальная музыка, которая чаще всего представляла собой трио в составе кото, сямисен, сякухачи (деревянный инструмент из бамбука типа продольной флейты, название происходит от итисякухатисун, что означает «1 сяку 8 сун» – меры длины (1 сяку = 10 сун = 33,3 см), имеет в технике звукоизвлечения так называемые мураики – особый прием, где трудно отличить шумовое начало от собственно музыкального тона) или либо с дуэт с каким-нибудь из этих инструментов с вокальной партией.

¹³ Японское название китайской системы «люй-люй» (от слова люй – мера, эталон высоты музыкального звука), которая использовалась в традиционной японской придворной музыке гагаку, представляла собой изначально двенадцатиступенную систему звукоряда без равномерной темперации, в дальнейшем была усовершенствована Чжоу Цзан-юй до равномерно-темперированного звукоряда (на полтора века ранее, чем в Европе), однако такая равномерная темперация была принята не во всех музыкальных традициях Японии,

Аспекты музыкальной культуры XIX–XXI столетий

например, музыка ногаку (использовалась в театре Но) продолжила традиции неточной темперации, считая это естественным возвращением к изначальной природе музыки [11].

¹⁴ Ссылка на запись <https://www.youtube.com/watch?v=HJM3GFX0PQo&list=PLFJVd2Ca7u89wr86mu73hDpdc-N9EZUrxH&index=1>.

¹⁵ См. подробнее: [12].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Остров Мацусима

[Allegro moderato]

Al

f sempre

Al

На ост. рове Мацусима
Под ут. ро и лугах травы

Пример 2
Белый цветок каратачи

Andante tranquillamente $\text{♩} = 56$

pp sempre sotto voce

p

pp

Ка. ра. та. чи бе. ле. ет куст в мо. ем са. ду. На. равь бу.

pp delicatissimo

pp

mf

pp

.кет цве. тов с по. дру. га. ми и. ду. Но шеп. лут мне цве. ты: ма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы: (послед. четверть XIX в. – первая половина XX в.). Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2004. (Сиб. предприятие «Наука» РАН). 568 с.
2. Конрад Н. И. Очерки японской литературы: [статьи и исследования]. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.

3. Судо К. История японской письменности от истоков до наших дней. М.: АСТ: Восток-Запад, 2000. 139 с.
4. Конрад Н. И. Японская литература от «Кодзики» до Токутоми. М.: Наука, 1974. 565 с.
5. Туйчиева Г. У. Некоторые особенности классической японской поэтики // Современная филология: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). Уфа: Лето, 2011. С. 34–36.
6. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековье: [сборник]. М.: Наука, 1979. 296 с.
7. Треварта Г. Япония. Физическая и экономическая география / сокр. пер. с англ. Л. Я. Бровика [и др.]. М.: Изд-во иностр. лит., 1949 (20-я тип. Союзполиграфпрома). 1949. 604 с.
8. Ген-Ир У. История музыки восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ – Лань, 2011. 544 с. (Мир культуры, истории и философии).
9. Сисаури В. И. Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления). // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 202–223.
10. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 117–135.
11. Есипова М. В. Дзэн-буддизм и музыкальная драма Но // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 114–121.
12. [Б. п.] Трифолиата // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/trifoliata-cf0e89> (дата обращения 21.03.2024).

REFERENCES

1. Dubrovskaja M. Jamada Kosaku i formirovanie japonskoj kompozitorskoj shkoly: (posled. chetvert' XIX v. – pervaja polovina XX v.) [Yamada Kosaku and the formation of the Japanese School of Composition: (last. the quarter of the 19 century – the first half of the 20 century)]. Novosibirsk: NGK (akademii) im. M. Glinki, 2004. (Sib. predpriyatie "Nauka" RAN). 568 p.
2. Konrad N. Oчерki japonskoj literatury [Essays about Japanese literature]: [stat'i i issledovanija]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1973. 462 p.
3. Sudo K. Istorija japonskoj pis'mennosti ot istokov do nashih dnei [The history of Japanese writing from its origins to the present day]. Moscow: AST: Vostok-Zapad, 2000. 139 p.
4. Konrad N. Japonskaja literatura ot «Kodziki» do Tokutomi [Japanese literature from Kojiki to Tokutomi]. Moscow: Nauka, 1974. 565 p.
5. Tujchieva G. Nekotorye osobennosti klassicheskoy japonskoj pojetiki [Some features of classical Japanese poetics]. In: Sovremennaja filologija: materialy I Mezhdunar. nauch. konf. [Modern Philology: the materials of the I International Scientific Conference]. (g. Ufa, aprel' 2011 g.). Ufa: Leto, 2011. Pp. 34–36.
6. Gluskina A. Zametki o japonskoj literature i teatre: Drevnost' i srednevekov'e [Notes on Japanese literature and theater: Antiquity and Middle Ages]: [sbornik]. Moscow: Nauka, 1979. 296 p.
7. Trevartha G. Japonija. Fizicheskaja i jekonomicheskaja geografija [Japan. Physical and economic geography] / sokr. per. s angl. L. Brovika [i dr.]. Moscow: Izd-vo inostr. lit., 1949 (20-ja tip. Sojuzpoligrafproma). 1949. 604 p.
8. Gen-Ir U. Istorija muzyki vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija) [The History of East Asian Music (China, Korea, Japan)]: uchebnoe posobie. St. Petersburg: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ – Лань, 2011. 544 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii).
9. Sisaury V. Japonskaja instrumental'naja muzyka Gagaku (geneticheskie svjazi i process stanovlenija) [Japanese instrumental Gagaku music (genetic connections and the process of formation)]. In: Voprosy teorii i jestetiki muzyki [Questions of music theory and aesthetics]– Moscow: Muzyka. 1975. Vyp.14. Pp. 202–223.
10. Kazanceva L. Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovanija [Semantics of tonality: questions of research methodology]. In: Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaja nauchnaja interpretacija: sb. nauch. st. [Musical content: modern scientific interpretation: collected research articles.]: Rostov-on-Don: RГK im. S. Rahmaninova, 2006. Pp. 117–135.
11. Esipova M. Dzjen-buddizm i muzykal'naja drama No [Zen Buddhism and musical drama No]. In: Muzykal'naja akademija [Musical Academy]. 2002. No. 2. Pp. 114–121. (Iz opyta neevropejskoj filosofii muzyki).
12. [B. p.] Trifoliata [Trifoliate]: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija [The Great Russian Encyclopedia]. URL: <https://bigenc.ru/c/trifoliata-cf0e89> (date of application: 21.03.2024).

Аспекты музыкальной культуры XIX–XXI столетий

Мария Евгеньева Порядина

соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mari.nik96@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8419-2067

Maria E. Poryadina

Applicant at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mari.nik96@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8419-2067

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМАТОВ: ОПЕРА-КВЕСТ

Статья посвящена изучению встречного движения двух жанров, принадлежащих к разным культурным локациям – квесту, рожденному в недрах массовой культуры и оперы – детища культуры элитарной. Развитие технологий всегда оказывало влияние на оперный жанр, следствием чего явилось появление многих разновидностей – радио опера, экранизация, теле- и видео оперные форматы и др. Интернет стал платформой для экспериментов в области медиа-опер. Увлечение компьютерной игрой также не могло не оказать своего влияния на оперу, результатом явилась тенденция сближения ее с квестом. Отталкиваясь от этимологии слова «квест», в статье затрагиваются вопросы истории явления, причин его актуализации в культуре, обозначаются точки возможных контактов с оперой. На этой основе автором рассмотрены разные варианты подобного рода коллаборации, апробированные практикой. В проблемном поле оказываются экскурсии в формате квеста, осуществляемые театральными и концертными организациями, принципы квестового построения либретто опер, внедрение на основе новых технических возможностей классического оперного текста в «тело» компьютерной игры с взаимодействием полярных смысловых полей. Также в поле зрения автора опыты с привнесением черт оперы в мультимедийный игровой формат, квест-опера как соединение сценического и мультимедийного ресурсов, театрально-постановочная версия оперного квеста. В последнем случае это уже не экскурсия по театру, а передвижение по театральным локациям в соответствии с задачами и сюжетом музыкального квеста. В заключении сформулированы основные векторы сближения оперы и квеста, выделены некоторые ключевые особенности формирующейся жанровой разновидности и спрогнозированы перспективы на основе междисциплинарной природы оперы-квеста.

Ключевые слова: опера, квест, музыкальные мультимедиа, музыка в компьютерных играх, экспериментальное искусство.

Для цитирования: Крылова А. В. В поисках новых форматов: опера-квест // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 100-108.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_100

A. KRYLOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

IN SEARCH OF NEW FORMATS: OPERA-QUEST

The article is devoted to the study of the oncoming movement of two genres belonging to different cultural locations – a quest born in the depths of mass culture and opera – the brainchild of an elite culture. The development of technology has always had an impact on the opera genre, resulting in the emergence of many varieties – radio opera, film adaptation, operatic tele- and videoformats, etc. The Internet has become a platform for experiments in the field of media operas. The passion for computer games also could not help but have an impact on opera, which resulted in a tendency for it to become closer to quests. Based on the etymology of the word “quest,” the article touches on the history of the phenomenon, the reasons for its actualization in culture, and identifies points of possible convergence with opera. On this basis, the author examined different options for this kind of collaboration, tested in practice. The investigation area includes excursions in the quest format carried out by theater and concert organizations, the principles of quest construction of opera librettos, the introduction of classical opera text into the “body” of a computer game with the interaction of polar semantic fields based on new technical capabilities. Also in the author’s field of vision are experiments with introducing the features of opera into a multimedia game format, an opera quest as a combination of stage and multimedia resources, and a theatrical production version of an opera quest. In the latter case, this is no longer a tour of the theater, but movement through theater locations in

accordance with the tasks and plot of the musical quest. In conclusion, the main vectors of rapprochement between opera and quest are formulated, some key features of the emerging genre variety are highlighted, and prospects are predicted based on the interdisciplinary nature of the quest opera.

Keywords: opera, quest, musical multimedia, music in computer games, experimental art.

For citation: Krylova A. In search of new formats: opera-quest // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 100-108.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_100

Сложной судьбе оперы в XX–XXI веке посвящено немало исследований. От констатации ее смерти – до бесчисленных трансформаций, выявивших поразительную живучесть жанра, способного впитывать самые разные веяния времени. Многие из них связаны с техническим прогрессом. Так эпоха радио породила образцы радио-опер [1; 2], кино стало платформой множественных экранизаций оперных сочинений [3], эра телевидения инициировала телеоперные эксперименты [4], изобретение видео, способного фиксировать текущий момент действительности, спровоцировало появление оперной документалистики [5], развитие Интернета и индустрии гаджетов привело к рождению мультимедийных образцов оперных сочинений [6; 7]. Поскольку технический прогресс с его коммерческой сущностью всегда был нацелен на область масскультуры, то оперный жанр, помимо воздействия технологий, испытывал мощное влияние трендов масскульты. Так популярность перформативных практик рождает образцы опер перформативного типа [8], культ шоу провоцирует появление опер в формате ток-шоу [9], компьютерная играмания формирует страсть к квестам и становится основой экспериментов с соединением реальных и медийных квестовых форм с оперным жанром. Об этом и пойдет речь далее.

Прежде чем выявить векторы влияния квеста на оперный жанр, напомним суть этого явления и отметим причины его особой популярности в наше время. Итак, квест (quest) – в переводе с английского буквально означает «поиск». Однако английский язык заимствовал это слово из старофранцузского *queste*, что также означает – поиск, охота. Есть и латинское *questa*, с аналогичным переводом. То есть слово имеет древние римско-латинские корни. В средневековых рыцарских романах оно было связано с отъездом рыцаря на поиски приключений. Не случайно основу современных квестов составили принципы игрового приключенческого поиска.

В Россию квесты были завезены в 2013 году [10]. Однако само явление, как и слово, имеет глубинные корни, если понимать под квестом приключения, требующие разгадки неких загадок и решения цепочки задач. В этом плане

Кносский лабиринт – прямой аналог эскейп-рум¹ – квест-комнат (лабиринтов), а поиски пиратских сокровищ по зашифрованной карте (многочисленные истории, в том числе составившие канву сюжета «Острова Сокровищ») – прообраз реалисти-квестов. Сюжеты русских сказок, в частности о поиске тайны смерти Кащейа, тоже построены по сценарию квеста. А как не вспомнить сюжет «Волшебной флейты» Моцарта? В определенном смысле идеология квеста лежит и в основе загадочных канонов, требующих пошаговой разгадки. Примеров не мало.

Однако сам термин достаточно молод, в научный обиход он введен в 1995 году Берни Доджем (Bernie Dodge) [11]. Существует множество разных определений, мало чем отличающихся друг от друга. Воспользуемся одним из них: «“Квест” или “Приключенческая игра” (транслит. англ. Quest – поиски, Adventure – приключение) – это один из основных жанров игр, требующих от участника решения умственных задач для продвижения по сюжету. Сюжет может быть предопределенным или же давать множество исходов, выбор которых зависит от действий игрока» [12].

Появление и популярность квестов в конце прошлого столетия в пресыщенном западном обществе связано с упомянутой в книге Ф. Котлера и Дж. Шеффа мегатенденцией, определяемой как тенденция к «воображаемым приключениям», то есть «...к захватывающим акциям, сильным чувственным и эмоциональным переживаниям, экзотическим похождениям, которые, однако, происходят в совершенно безопасных условиях» [13, с. 94]. Примером ответа на эту мегатенденцию в свое время стали сериалы «Герой-2», «Форд Бойард» и другие. Однако квест популярен не только благодаря адреналину. Есть много черт, определяющих неугасающий к нему интерес, так квест это:

- представленный в развлекательно-игровой форме тренинг интеллекта, а нередко и тела;
- социально привлекательная интеракция, основанная на мозговом штурме и тесной коммуникации участников, образующая новые связи;
- накал эмоций, их новый опыт, полученный благодаря погружению в экстремальные искусственно созданные обстоятельства.

Перечисленное позволяет ответить на вопрос, что может объединять столь разные на первый взгляд явления как опера и квест? Приключенческая сущность либретто такого рода произведений, построенных как цепочка загадок, требующих разрешения, интеллектуальная природа развлекательно-игрового процесса представления в искусственно созданной театральной среде, интерактив, связанный с участием зрителя в действии. Рассмотрим разные варианты пересечения оперы и квеста.

Один из них связан с музыкой опосредованно. В его рамках взаимоотношения столь разных жанровых моделей имеют маркетинговую природу. Так 9 июня 2018 года парижская Гранд-Опера открыла двери публики для участия в игре-квесте по мотивам «Призрака оперы». В условия игры входил поиск партитуры, якобы украденной Призраком. В масках и черной одежде участники, руководствуясь выданной на входе инструкцией, должны были найти похищенные ноты. На пути к цели их ждали встречи с персонажами оперы, которые помогали разгадать очередную загадку. Решив все головоломки, участники собирали найденный каждым нотный фрагмент в единое целое, которое исполнялось музыкантами в финальной точке квестового маршрута по театру.

Привлечение новой публики и знакомство ее с театром в столь необычном формате было подхвачено другими организациями преподаваемых искусств. Например, Хоровая капелла Санкт-Петербурга предложила посетителям событие с аналогичным сюжетом под названием «Тайна пропавшей партитуры», представляющее сочетание экскурсии и настоящей игры-квеста [14]. Ограничив число возможных примеров, констатируем, что проникнув в музыкальное академическое пространство, квест заявил о себе как об успешном инструменте маркетинга

Мощный импульс для экспериментального соединения идеологии квеста с музыкально-сценическими жанрами дал период пандемийной изоляции. Множество музыкальных онлайн-проектов, лишенных такой важной коммуникационной составляющей как ощущение живого присутствия зрителей, навели на мысль вовлечения аудитории в процесс прямого общения посредством мессенджеров в игровом формате квеста. Так в 2020 году пользователям Интернета была представлена новая digital-версия балета о жизни выдающейся мексиканской художницы Фриды Кало режиссера Ю. Смекалова с музыкой А. Маева «Infinita Frida». В данной версии балет представлял игру-квест: текст произведения был разбит на фрагменты², и чтобы продолжить просмотр, участнику необходимо было

пройти по ссылке, ознакомиться с информацией о художнице, верно ответить на поставленные вопросы и только после этого получить доступ к дальнейшему просмотру остросюжетного музыкального спектакля. От ответов зрителя прямо зависела последовательность эпизодов и то, чем закончится история главной героини – девочки Лизы, увлеченной творчеством художницы и ее человеческой стойкостью перед жизненными испытаниями.

Оперный жанр также стал встраиваться в рамки компьютерной игровой идеологии. В том же 2020 году социальная сеть ВКонтакте представила редкий синтез компьютерной игры «Сфера»³ и оперы С. Рахманинова «Скупой Рыцарь». Персонажи оперы были интегрированы в сценическое пространство игры. Режиссер и автор концепции постановки Д. Отяковский комментирует: «У каждого героя оперы есть игровой персонаж, которым он управляет, и зритель одновременно видит этот цифровой "аватар" и солиста, им управляющего» [16]. В основе данного экспериментального проекта соединены опера, квест и Let's Play⁴. Музыкальный текст оперы в «оправе» декораций и персонажей компьютерной игры создает некий параллельный смысловой ряд, на первый взгляд абсурдный в силу соединения несоединимого. Однако, при знакомстве с содержательным наполнением игры нельзя не обнаружить некоторые смысловые связи весьма далеких по своей природе текстов. Для пояснения приведем схематично суть «Сферы». В XIV веке монах по имени Батист в библиотеке монастыря находит манускрипт на санскрите, описывающий способ создания мира счастья, ограниченного прозрачной сферой, время в котором протекает в 12 раз медленнее, чем в мире реальном. Он создает этот мир, но ошибается и получает мир страданий, в котором время течет в 12 раз быстрее. Процесс игры сосредоточен на поисках возврата в мир реальной жизни.

Игру и оперу объединяет философская подоплека – иллюзорность представления о счастье – для скупого рыцаря это материальное богатство, для монаха Батиста – замедленность течения времени, оба по своему скупы, что приводит к трагическим обстоятельствам – в одном случае – к утрате жизни, во втором к утрате времени, также грозящей гибелью. Декоративный антураж игры и колорит ее персонажей в союзе с музыкой С. Рахманинова создают шокирующий микст, но обладающий сильным эмоциональным воздействием⁵.

Конечно, работа с игровым квест-форматом в соединении с оперным жанром стала областью экспериментов ранее двадцатых годов нового столетия. Фактически она стартовала с момента

возникновения технологии сотовой связи, и на сегодняшний день уже накоплен определенный опыт создания такого рода сочинений. Анализируя его, в статье «Digital-опера: проблемы и перспективы развития жанра», В. Безменов отмечает, что опера в цифровой версии «приобретает различные формы – от включения перформативных элементов, связанных с активностью зрителя, до моделируемого квеста» [6, с. 92]. Автор подчеркивает изменения в восприятии такого рода произведений вследствие того, что «опыт создания художественного целого приобретает сетевой характер и зачастую становится асинхронным (независимым от традиционных театральных выразительных средств), ориентируясь на пользовательские возможности прочтения и фактически приближаясь к стратегии видеоигр» [Там же, с. 92–93].

Приведем в пример два экспериментальных сочинения американско-кубинского композитора Сабрины Пенья Янг «Деревня» (2015) и «Фрагменты» (2019). «Деревня»⁶ – фантастическая пятисерийная еженедельная анимация, в которой от лица 7 выдуманных персонажей рассказывается о контактах с параллельно существующим виртуальным миром⁷. Зритель, подсоединяющийся к игре, выступает в роли сельского жителя, он включается в цифровой хор оперы и дополняет происходящее размышлениями о судьбе деревни, различными комментариями, формируя новые смысловые ракурсы. Во второй опере «Фрагменты» составляющая квеста выражена более ярко. Суть сюжета в том, что главный герой, оказывается на скамейке в парке и понимает, что потерял память. Квестовая задача – найти и восстановить его воспоминания, располагая картой, в соответствии с которой игрок ведет героя по городу. В. Безменов пишет: «Руководствуясь приложением, в котором каждая последующая локация содержит определенное сообщение о том, что на самом деле произошло накануне ночью, участник выбирает определенный маршрут. При этом зритель-участник должен обосновывать свой выбор, поскольку необдуманные решения могут привести к неблагоприятным событиям» [6, с. 95]. С музыкальной точки зрения это песенный тип музыкального виртуального спектакля, поскольку выбор новой локации сопровождается выбором новой песни из плейлиста, а также соответствующими звуками городского пространства⁸.

Интересный в художественном плане опыт соединения квестовой видео-игры со сценическим оперным действием представляет моноопера Вадима Генина «Мир дивных комнат», премьера которой состоялась в рамках проекта «Музыка сейчас» 21 февраля 2024 года в Государ-

ственном центре современного искусства «Арсенал» в Новгороде. В соответствии с либретто А. Веринной-Галицкой (она же – исполнительница главной роли), героиня оперы, чтобы выбраться из виртуального мира игры, куда она попадает, должна пройти все уровни, разгадав на каждом некие загадки. Психологическая подоплека действия в особой напряженности переживаний игрока в виртуальном мире, который в момент игры осознается как реальный. Специфика драматургии оперы состоит именно в том, что на сцене представлена подлинная игра в реальном времени, которая была специально создана для данного проекта петербургской группой «Киберчайка», работающей в сфере интерактивных медиа. «Для меня как певицы это вызов – одновременно и петь, и играть в компьютерную игру», – говорит Верина-Галицкая [17]. Собеседником игрока выступает Бот – виртуальный голосовой помощник, разъясняющий задания каждого уровня, подсказывающий действия игроку и комментирующий его достижения по мере движения по игровым локациям, каждая из которых имеет помимо визуального оформления в стиле компьютерной графики и свою звуковую окраску.

Аудиальная палитра оперы разнообразна. Помимо вокала и искусственного голоса комментатора, партия которого чисто речевая, поскольку он закономерно лишен какой-либо индивидуализации, широко использованы электронные звучания – как искусственно сконструированный музыкальный материал, так и имитация природных звучностей, в частности пения птиц, у которых Игрок должен обучиться вокализации слов. Еще один пласт – шумы, а также тембры акустических струнных смычковых инструментов.

Из этого звукового материала конструируется динамичная, насыщенная контрастными сопоставлениями инструментальная звуковая ткань, сопровождающая и прослаивающая диалоги Игрока и Бота. Этот контраст живого и не живого – подчеркнут не только тембрально, но интонационно (оперного типа пение и роботоречитация), и лексически. Так обращение героини в одной из локаций к виртуальному персонажу, у которого она должна добиться расположения в соответствии с игровой задачей овладения навыком социального взаимодействия, основано на ариозном пропевании выпретенного текста а-ля оперного типа. Он насыщен множественными аллюзиями как с оперными интонационными клише, так и с лексическими штампами. Фразеологизмы со словами «рок», «неведомая сила», «глас», «о, сжался»⁹ и иные проявляют вербальную стилистику типичную для классических оперных либретто.

Нарастающая по мере усложнения задач на пути к финалу игры интонационная экспрессия, поддержанная специфической лексикой, когда, например, на прагматичное однотонное предложение Бота воспользоваться суперсилой героиня отвечает в гипертрофированном эмоциональном ключе так: «Суперсила – что за неведомое слово! Какой то морок это все!», – обостряет до максимума интонационный контраст партии Игрока и электронного комментатора игры. Музыкальная композиция следует игровой логике, насыщенной ассоциациями с оперной композицией. Здесь есть и вступительная заставка, по функции подобная увертюре, и «картины», обусловленные переходом в разные локации игры-квеста, и переходы (игровые тоннели) подобные инструментальным вставкам между оперными актами.

Композитору удалось органично соединить черты двух полярных, на первый взгляд, жанров – оперы и квеста в рамках игровой медиа-оперы. Представляется, что опыт этот не останется без продолжения.

Однако следует подчеркнуть, что каждый вариант соединения оперы и квеста – это поиск новых возможностей столь необычной жанровой коллаборации. И на этом пути закономерно возникновение оперы-квеста в чисто театральном-сценической ее версии. Учитывая игровую природу жанра, логичным представляется использование его в музыкальных спектаклях адресованных детям. И в этом плане балет и опера вновь корреспондируют. «Классический балет в жанре квеста», – так была анонсирована премьера балета А. Шелыгина «Продавец игрушек» по роману В. Добросоцкого в Воронежском театре оперы и балета (27 ноября 2020 года). Однако в данном опусе квестовым является только либретто, представляющее приключенческую историю парижанина Николя – потомка русского княжеского рода, отправившегося на Рождество в Москву, чтоб раскрыть тайну своего деда. Он ищет и находит документы, потом разгадывает зашифрованный в них смысл, и находит клад. Опера же П. Поспелова «Путешествие в страну джамблей» – это реальный квест-ходилка, начинающийся прямо с порога театра¹⁰.

Жанровый микст произведения многоставен: опера, кукольный театр, театр теней, квест. Основу либретто составили лимерики¹¹ английского художника и поэта Эдварда Лира. Свойственные им абсурд, ирония и юмор, предопределили лаконичную сценографию и фантазийные костюмы персонажей, а также необычность конструкции кукол.

Дедушка Лир зазывает всех в путешествие по сказочной «Стране Бессмыслиц», где у детей есть

возможность не только послушать, но и спеть, и поиграть на музыкальных инструментах вместе с героями спектакля. Певцы – они же кукловоды, камерные оркестр и хор вместе со зрителями «путешествуют» по театру в поисках удивительной страны мечты и фантазии, веря, что «За морями вдали / От знакомой земли / Есть земля, где на горном хребте / Синерукие Джамбли над морем живут, С головами зелеными Джамбли живут..!».

Каждое стихотворение, включенное в сюжет – самостоятельная маленькая сценка, разыгрываемая в отдельной локации. Кухонный буфет распаивает створки, превращаясь в игровую площадку, стол становится пространством на котором происходит беседа и чаепитие Мухи Зум-Зум-Зум и Комара Долгонога, вместе с лодкой и ее кукольными пассажирами «плывут» по воображаемому океану и зрители, а вот вращающийся чудо-остров... В разных сценических антуражах происходит множество событий: то предложение руки и сердца сыча красотке кошке, то обсуждение возможностей совместных путешествий Утки и Кенгуру, а в заключение путешествия на авансцене появляются наконец-то синеликие джамбли.

Вереница эпизодов соединена по принципу контраста, подкрепленного множественностью жанрово-интонационных истоков музыкального тематизма – ариозного, песенного, танцевального, фольклорного, порой ассоциирующегося со стилистикой мюзикла. Партитура содержит и ряд прямых аллюзий – жанровых и тематических¹³. Этот стилистический плюрализм – осознанная установка автора, с точки зрения которого «все эпохи – они существуют одновременно сейчас. Нам одинаково близки и романтическое время, и искусство барокко, и авангард, и минимализм – они все живы, все это в равной мере история и в равной мере сегодняшний день. Нам принадлежит вся музыка мира, когда бы и в каком бы стиле она не создавалась» [19]. Представленный П. Поспеловым театральном-сценический вариант оперы-квеста, адресованный детской аудитории, наводит на размышления о более широком смысловом контексте сочинения, связанном с органически присущей человеку потребностью в путешествии как способе освоения мира, а путешествие в формате игрового квеста – это тоже способ его познания.

В этом видится еще одна глубинная причина движения столь сложной художественно высокой формы как опера навстречу демократичной по сути игре, чему есть как эстетические, так и философские основания¹⁴. Напомним, что по Хейзинга «Игра – это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем *играет* нечто вы-

ходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие. Всякая игра что-то значит. Назвать активное начало, которое придает игре ее сущность, духом – было бы слишком, назвать же его инстинктом – было бы пустым звуком. Как бы мы его ни рассматривали, в любом случае эта *целенаправленность* игры являет на свет некую нематериальную стихию, включенную в самую сущность игры» [21, с. 20].

Итак, обозначив разнонаправленность процессов встречного движения оперы и квеста и очертив общее поле экспериментов с коллаборацией данных жанровых моделей, представляется возможным подвести некоторые итоги и обозначить видовые разновидности данного синтеза. Одним из простейших способов внедрения квеста в театральное пространство стали экскурсии, осуществленные в формате квестовой игры. Являясь, прежде всего, маркетинговой акцией, такого рода события создавали предпосылки соединения жанровых видов, принадлежащих к разным культурным пластам – высокого академического (опера) и массового развлекательного (квест).

Своего рода внутренним импульсом, формирующим поле морального допущения к соединению разноплановых жанровых моделей, послужили построенные по квестовому принципу либретто музыкально-театральных композиций, с характерной опорой на приключенческий сюжет, прохождением через ряд испытаний главных героев и решением загадок на пути к достижению цели.

Результатом коллаборативных экспериментов, основанных на новых технических возможностях, становится внедрение классического оперного текста в «тело» компьютерной игры-квеста. Такое отчасти «насильственное» объединение активизирует скрытые ресурсы жанров, их ранее неведомую предрасположенность к образной трансформации вследствие взаимодействия исходно полярных смысловых полей, благодаря чему раскрывается художественный потенциал данной коллаборации.

Развитие Интернета спровоцировало апробацию исследуемого жанрового синтеза и в рамках чисто медийной композиции, развер-

тывающейся в виртуальном пространстве с необходимостью следования поставленным перед зрителем-игроком условиям. Часто определение опера, применительно к такому творческому продукту, оказывается весьма условным, но вектор поиска возможностей симбиоза оперы и квеста в медийном формате задан в такого рода сочинениях весьма четко. Максимально близка к идеологии квеста постановочно-сценическая версия спектакля, когда в соответствии с оперным либретто участники, включая зрителей, отправляются в путешествие по театральным локациям, результатом которого должно стать достижение некой заданной сюжетом цели.

Последним рубежом исследуемого синтеза оперы и квеста становится новый экспериментальный формат, соединяющий две игровые зоны – сценическую и экранную, где сам процесс прохождения игры-квеста становится слагающим сюжетной линии.

При всей разности возможных решений, у произведений, экспериментирующих на стыке таких жанровых моделей как опера и квест, есть ряд общих черт, позволяющих говорить, если не о появлении, то о процессе формирования оперы-квеста как новой жанровой разновидности. В ряду этих свойств, помимо отмеченной специфики построения либретто, высокий темп художественного повествования, обусловленный виртуальным или реальным движением по разным пространственным локациям, определенная доля импровизационной свободы – иллюзорной или реальной, связанной с решением определенных задач, обеспечивающих путь дальнейшего продвижения сюжета, который потенциально многовариантен, а также междисциплинарная природа.

Последнее представляется гарантом жизнеспособности и главным вектором развития оперы-квеста как высокотехнологичного творческого продукта, предрасположенного к объединению разнообразных творческих практик – музыкальных, театральных, экранных, звукорежиссерских, дизайнерских, анимационных и компьютерных. Возможно, опера-квест – та экспериментальная область, которая позволит внести живую современную струю в перманентный процесс развития оперного жанра.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ От английского Real-life room escape – вид интеллектуальной игры, предполагающей нахождение выхода из замкнутой комнаты посредством решения головоломок.

² С точки зрения композитора музыкальный материал «пострадал» лишь в количественном выражении. В своем интервью он отмечает: «Мы сократили балет почти вдвое, понимая, что это неизбежно в подобном формате. Все-таки мне удалось за счет волшебства звукорежиссуры воссоздать во многом потерянные краски и интонации в живом исполнении оркестра. А все сокращения удачным образом компенсировал интерактив, новые видео-приемы, информация о Фриде Кало. В итоге мы получили не

двухактный балет *Infinita Frida*, а совсем другой продукт» [15].

³ «Сфера» – массовая многопользовательская ролевая онлайн-игра (MMORPG), разработанная и выпущенная в 2003 году компанией Nikita.

⁴ Let's Play – сопровождаемый текстом видеоролик, в котором игроки демонстрируют со своими комментариями прохождение какой-либо компьютерной игры.

⁵ Видеопример см.: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/opera-v-kompyuternoy-igre-pevec-sergey-leuferkus-prinyal-uchastie-v-unikalnom-proekte-1703797/>.

⁶ Вокальные партии сочинены композитором Ли Скоттом

⁷ См. видеопример <https://sabrinarpenayoung.blogspot.com/2015/05/the-village-opera-needs-you-vote-today.html>.

⁸ См. видеопример: Opera for Web and Mobile Media – 'Fragments', Video Walkthrough (figshare.com).

⁹ Например, «Лишь только рок и скверная нужда к тебе меня ведет. Какая-то неведомая сила, какой-то глас звучит в моих ушах, велит добиться твоего расположения!» или «Смешить? Но как? Могу лишь умалить его, о жалься, открой мне доступ к тайне!».

¹⁰ См. видеофрагменты <https://yandex.ru/video/preview/4211911206958160966>.

¹¹ См. видеофрагменты, указанный выше.

¹² Лимерики – поэтический жанр, представляющий пятистишие абсурдистского содержания.

¹³ «В опере проскальзывает довольно много мимолетных взглядов на уже знакомую музыку, отмечает В. Зисман, – как бывает иной раз в беседе – такой намек, чтобы поняли только свои. Например, буквально пара нот из “Зимнего пути” Шуберта, или фрагмент с узнаваемыми элементами вальса из оперы “Кавалер Роз” Штрауса, причем настолько тонко обозначенными, что и не поймешь, имел это автор ввиду, или игра со смыслами и иллюзиями ушла в сферу подсознания. Еще один уровень квеста» [18].

¹⁵ «Различные версии игровой стихии отмечали: Платон («игровой космос»), И. Кант (теория «эстетического состояния игры»); И. Ф. Шиллер («путь к свободе ведет только через красоту, а суть последней заключена в игре»); К. Маркс («превращение труда в игру физических и интеллектуальных сил человека»); Г. Гадамер («история и культура как своеобразная игра в стихии языка») и др.» [20].

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А. В. Радиоопера сегодня: отрицающая смерть жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 42–47.
2. Крылова А. В. Музыкальный театр в свете развития технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 59–67.
3. Шапинская Е. Н. Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 265–270.
4. Крылова А. В. От телевидения до компьютерной голографии: штрихи к «биографии» оперного жанра // Музыказнание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: [сб. ст.] / [ред.-сост. А. В. Крылова]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 39–48.
5. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2023. 188 с.
6. Безменов В. С. Digital-опера: проблемы и перспективы развития жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 91–98.
7. Крылова А. В. Трансформация оперного жанра в свете развития технологий // Музыкальная культура в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных: сборник по материалам Междунар. науч. конф., 30 октября – 2 ноября 2018 года / [отв. ред. Е. С. Дерунец и др.]. М.: Пробел-2000, 2018. С. 150–161.
8. Шорникова А. В. О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 23–29.
9. Крылова А. В. Роль телевидения в развитии оперного жанра: опера в формате ток-шоу // Проблемы музыкальной науки. 2018. С. 156–163.
10. Егоренко О. А., Веденева Е. Г. Квест как элемент культурного досуга. // Рос. регионы: взгляд в будущее. 2017. № 2. С. 92–105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvest-kak-element-kulturnogo-dosuga> (дата обращения: 17.02.2024).
11. Linda Starr Meet Bernie Dodge: The Frank Lloyd Wright Of Learning Environments // Education World Updated. 28th of February 2012. URL: https://www.educationworld.com/a_issues/chat/chat015.shtml (дата обращения: 17.02.2024).
12. [Б. п.] Квест-технология в ДОО. URL: <https://opdo-fgosdo.ru/uploads/s/r/9/g/r9gnumvne2nej/file/oc0gxYlj.pdf?preview=1> (дата обращения: 17.02.2024).
13. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы: стратегии маркетинга исполнительских искусств; [пер. с англ. Л. О. Акопян и др.]. М.: Классика-XXI, 2004. 687 с.

14. [Б. н.] Тайна пропавшей партитуры: детективная игра для всей семьи. URL: <https://capella-spb.ru/ru/afisha/koncerty-sezona-202223/2023-03/18-marta-detektivnaya-igra> (дата обращения: 17.02.2024).
15. Медведева Д. Когда сюжет зависит от зрителя. В Сети создали балет-квест // Санкт-Петербургские новости. 28 мая 2020. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/kogda-syuzhet-zavisit-ot-zritelya-v-seti-sozdali-balet-kvest/> (дата обращения: 17.02.2024).
16. Колесникова М. А. Опера в компьютерной игре: певец Сергей Лейферкус принял участие в уникальном проекте // Metro Санкт-Петербург. 24 августа 2020. URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/opera-v-kompyuternoy-igre-pevec-sergey-leyferkus-prinyal-uchastie-v-unikalnom-proekte-1703797/> (дата обращения: 17.02.2024).
17. Жалнин В. В. Алена Верин-Галицкая: мне интересны текстовые игры // Музыкальная жизнь. ВКонтакте. URL: <https://muzlifemagazine.ru/alena-verin-galickaaya-mne-interesny-te/> (дата обращения: 17.02.2024).
18. Зисман В. А. Страна Джамблей // Ревизор. Информационный портал о культуре в России и за рубежом. 3 июня 2016. URL: <http://www.revizor.ru/theatre/reviews/strana-djambley/> (дата обращения: 17.02.2024).
19. Поспелов П. Г. Путешествие в страну Джамблей // АНО «Фестиваль «Золотая маска». URL: <https://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1315> (дата обращения: 17.02.2024).
20. [Б. н.] Западноевропейские концепции игровой культуры. URL: <https://studfile.net/preview/10906783/page:3/> (дата обращения: 17.02.2024).
21. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.

REFERENCES

1. Krylova A. Radioopera segodnja: otricaja smert' zhanra [Radio opera today: denying the death of the genre]. In: Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2019. No. 4. Pp. 42–47.
2. Krylova A. Muzykal'nyj teatr v svete razvitija tehnologij: k voprosu zhanrovyh osobennostej radiooperi [Musical theater in the light of technology development: on the issue of genre features of radio opera]. In: Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2018. No. 3. Pp. 59–67.
3. Shapinskaja E. Opera na jekrane [Opera on the screen]. In: Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. No. 1. Pp. 265–270.
4. Krylova A. Ot televidenija do komp'juternoj golografii: shtrihi k «biografii» opernogo zhanra [From television to computer holography: touches to the “biography” of the opera genre]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy i tendencii razvitija [Musicology in the modern world: themes, problems and development trends]: [sb. st.] / [red.-sost. A. Krylova]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. Pp. 39–48.
5. Shornikova A. Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropejskom opernom teatre konca XX – nachala XXI veka [Documentation in the American and Western European opera theater of the late 20th – early 21st centuries]: monografija. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2023. 188 p.
6. Bezmenov V. Digital-opera: problemy i perspektivy razvitija zhanra [Digital opera: problems and prospects for the development of the genre]. In: Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2022. No. 1. Pp. 91–98.
7. Krylova A. Transformacija opernogo zhanra v svete razvitija tehnologij [Transformation of the opera genre in the light of technology development] // Muzykal'naja kul'tura v kontekste kul'tury: k 75-letiju Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Musical culture in the context of culture: to the 75th anniversary of the Gnessin Russian Academy of Music]: sbornik po materialam Mezhdunar. nauch. konf., 30 oktjabrja – 2 nojabrja 2018 goda / [otv. red. E. Derunec i dr.]. Moscow: Probel-2000, 2018. Pp. 150–161.
8. Shornikova A. O vlijanii performativnyh chert avangardnogo teatra na dokumenal'nuju operu [On the influence of the performative features of avant-garde theater on documentary opera]. In: Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science]. 2022. No. 1. Pp. 23–29.
9. Krylova A. Rol' televidenija v razvitii opernogo zhanra: opera v formate tok-shou [The role of television in the development of the opera genre: opera in the talk show format]. In: Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science]. 2018. Pp. 156–163.

10. *Egorenko O., Vedeneeva E.* Kvest kak element kul'turnogo dosuga [Quest as an element of cultural leisure]. In: Ros. regiony: vzgliad v budushchee [Ross. regions: a look into the future]. 2017. No. 2. Pp. 92–105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvest-kak-element-kulturnogo-dosuga> (date of application: 17.02.2024).
11. Linda Starr Meet Bernie Dodge: The Frank Lloyd Wright Of Learning Environments. In: Education World Updated. 28th of February 2012. URL: https://www.educationworld.com/a_issues/chat/chat015.shtml (date of application: 17.02.2024).
12. [B. p.] Kvest-tehnologii v DOO [Quest technology in preschool educational institutions]. URL: <https://opdo-fgosdo.ru/uploads/s/r/9/g/r9gnuvne2nej/file/oc0gxYlj.pdf?preview=1> (date of application: 17.02.2024).
13. *Kotler F., Sheff Dzh.* Vse bilety prodany: strategii marketinga ispolnitel'skikh iskusstv [All tickets sold: marketing strategies for the performing arts]; [per. s angl. L. Akopjan i dr.]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 687 p.
14. [B. p.] Taina propavshei partitury: detektivnaia igra dlia vsei sem'i [The Mystery of the Missing Score: A Detective Game for the Whole Family]. URL: <https://capella-spb.ru/ru/afisha/koncerty-sezona-202223/2023-03/18-marta-detektivnaya-igra> (date of application: 17.02.2024).
15. *Medvedeva D.* Kogda siuzhet zavisit ot zritelia. V Seti sozdali balet-kvest [When the plot depends on the viewer. A ballet quest was created on the Internet]. In: Sankt-Peterburgskie novosti [St. Petersburg news]. 28 maia 2020. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/kogda-syuzhet-zavisit-ot-zritelya-v-seti-sozdali-balet-kvest/> (date of application: 17.02.2024).
16. *Kolesnikova M.* Opera v komp'iuternoi igre: pevets Sergei Leiferkus prinial uchastie v unikal'nom proekte [Opera in a computer game: singer Sergei Leiferkus took part in a unique project]. In: Metro Sankt-Peterburg [Metro St. Petersburg]. 24 avgusta 2020. URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/opera-v-kompyuternoy-igre-pevec-sergey-leyferkus-prinyal-uchastie-v-unikalnom-proekte-1703797/> (date of application: 17.02.2024).
17. *Zhalnin V.* Alena Verin-Galitskaia: mne interesny tekstovye igry [Alena Verin-Galitskaya: I'm interested in text games]. In: Muzykal'naia zhizn'. VKontakte [Music life. InContact with]. URL: <https://muzlifemagazine.ru/alena-verin-galitskaya-mne-interesny-te/> (date of application: 17.02.2024).
18. *Zisman V.* Strana Dzhamblei [Country of Jumbles]. In: Revizor. Informatsionnyi portal o kul'ture v Rossii i za rubezhom [Inspector. Information portal about culture in Russia and abroad]. 3 iyunia, 2016. URL: <http://www.revizor.ru/theatre/reviews/strana-djambley/> (date of application: 17.02.2024).
19. *Pospelov P.* Puteshestvie v stranu Dzhamblei [Travel to the country of Jumbley]. In: ANO «Festival' «Zolotaia maska» [ANO "Golden Mask Festival"]. URL: <https://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1315> (date of application: 17.02.2024).
20. [B. p.] Zapadnoevropeiskie kontseptsii igrovoi kul'tury [Western European concepts of gaming culture]. URL: <https://studfile.net/preview/10906783/page:3/> (date of application: 17.02.2024).
21. *Kheizinga I.* Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury [Homo Ludens; Articles on cultural history] / per., sost. i vstup. st. D. Sil'vestrova; komment. D. Kharitonovicha. Moscow: Progress – Traditsiia, 1997. 416 p.

Крылова Александра Владимировна

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

Alexandra V. Krylova

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

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 784.21

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_109

НГУЕН БАО ИЕН, Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ ЦАРЕВНЫ НЕНАГЛЯДНОЙ КРАСЫ В ОПЕРЕ «КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ КОМПОЗИТОРА

В статье освещается комплекс выразительных средств, характерных для вокальной партии (сопрано) Царевны Ненаглядной Красы в опере Н. Римского-Корсакова «Кашей бессмертный». Отмечено, что волшебная сказка – типичная разновидность его оперного творчества, представленная четырьмя сочинениями, которые ориентировались на творческую индивидуальность Н. Забелы-Врубель. Обозначена проблема композиторского прочтения женских сказочных образов как разнообразных модификаций архетипического сюжета о морской деве, исчезающей или трансформирующейся в финале оперы (Снегурочка, Волхова, Царевна Лебедь, Кашеевна, Шемаханская царица). Единственным исключением в этом ряду становится Царевна Ненаглядная Краса из оперы «Кашей бессмертный» – персонаж реальной образной сферы.

Партия Царевны Ненаглядной Красы проанализирована с позиций художественно-образного воплощения данного персонажа и его музыкально-драматургического развития. Отмечается, что партия Царевны концентрирует в себе двойственные черты. Признаками ее «земного» облика являются русские песенные, романсовые и ариозные интонации. При соприкосновениях с негативными фантастическими персонажами (сцена с зеркалом, «злая» Колыбельная Царевны) названная партия явственно приближается к их стилистике. В соответствии с пребыванием данного образа в «светлой» или «темной» сфере, композитором используются высокий или низкий регистр определенного певческого диапазона, конкретные приемы интонирования, шкала громкостной динамики и т. д. Общая направленность драматургического развития («от мрака к свету») закономерно сопровождается аналогичным утверждением радостных чувств и позитивного мироощущения в партии Царевны. Помимо этого, своеобразие вокальной партии названного персонажа предопределяется характерными особенностями музыкального языка, присущими позднему творчеству композитора, обогащением ладотональной и гармонической палитры в его операх 1900-х годов.

Ключевые слова: Н. Римский-Корсаков, оперное творчество, партии сопрано в операх-сказках, «Кашей бессмертный», Царевна Ненаглядная Краса.

Для цитирования: Нгуен Бао Иен, Финкельштейн Ю. А. Интерпретация вокальной партии Царевны Ненаглядной Красы в опере «Кашей бессмертный» Н. Римского-Корсакова в контексте особенностей оперной драматургии композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 109-118.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_109

NGUYEN BAO YEN, Yu. FINKELSTEIN

Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University

INTERPRETING THE VOCAL PART OF TSAREVNA THE BELOVED BEAUTY IN THE OPERA “KASHCHEI THE IMMORTAL” BY N. RIMSKY-KORSAKOV IN CONTEXT OF COMPOSER’S OPERATIC DRAMATURGY

The article highlights the complex of expressive means characteristic of the vocal part (soprano) of Tsarevna the Beloved Beauty in N. Rimsky-Korsakov’s opera “Kashchei the Immortal”. It is noted that a

fairy-tale is a typical variety of his operatic work, represented by four works that were oriented towards the creative individuality of N. Zabela-Vrubel. The problem of the composer's reading of female fairy-tale images as various modifications of the archetypal plot about the sea maiden who disappears or transforms in the finale of the opera (Snow Maiden, Volkhova, Swan Tsarevna, Kashcheevna, Shemakha Tsarina) is outlined. The only exception in this series is Tsarevna the Beloved Beauty from the opera "Kashchei the Immortal" – a character in the real imagery sphere.

The role of Tsarevna the Beloved Beauty is analyzed from the standpoint of the artistic and imagery embodiment of this personage and its musical-dramatic development. It is noted that Tsarevna's part concentrates dual features. Signs of her "earthly" appearance are Russian song, romance and arioso intonations. In contact with negative fantastic characters (the scene with the mirror, the "evil" Lullaby of Tsarevna), the named part clearly approaches their style. In accordance with the presence of the named image in the "light" or "dark" sphere, the composer uses a high or low register of a certain singing diapason, specific intonation techniques, a scale of loudness dynamics, etc. The general direction of dramaturgic development ("from darkness to light") is naturally accompanied by a similar affirmation of joyful feelings and a positive attitude in Tsarevna's part. In addition, the originality of the vocal part of the named character is predetermined by the characteristic features of the musical language inherent in the composer's late work, the enrichment of the mode and harmonic palette in his operas of the 1900s.

Keywords: N. Rimsky-Korsakov, operatic creative work, soprano parts in fairy-tale operas, "Kashchei the Immortal", Tsarevna the Beloved Beauty.

For citation: Nguen Bao Yen, Finkelstein Yu. *Interpreting the vocal part of Tsarevna the Beloved Beauty in the opera "Kashchei the Immortal" by N. Rimsky-Korsakov in context of composer's operatic dramaturgy // South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 109-118.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_109

Партии сопрано в русских операх на сказочные сюжеты принадлежат к числу ярчайших образцов отечественного вокального искусства. Арии и сцены из опер-сказок М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, С. Прокофьева неизменно привлекают ценителей музыкальной классики и украшают репертуар многих выдающихся певиц современности, образуя некий «золотой фонд» современных концертных программ. Этот репертуарный пласт представляется довольно обширным и безусловно значимым, поскольку интерес к волшебной тематике признается ныне одной из наиболее показательных особенностей русского музыкального театра XIX–XX столетий и музыкальной культуры России в целом.

В настоящей работе освещается вокальная партия Царевны Ненаглядной Красы из оперы Н. Римского-Корсакова «Кащей бессмертный». Цель данной статьи – концептуальная и музыкально-драматургическая характеристика образа Царевны, стилистический анализ соответствующей вокальной партии и рассмотрение некоторых особенностей ее сценического воплощения.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) может быть назван выдающимся образцом творческой продуктивности в сфере оперного театра. Композитору принадлежат пятнадцать сочинений, относящихся к данному жанру и опирающихся на индивидуальное преломление различных типов драматургии. Одной

из жанровых разновидностей оперы, наиболее близких данному автору, является сказка. Рассуждая о драматургическом своеобразии опер Римского-Корсакова, сюжеты которых включают в себя «элемент волшебства», О. Комарницкая указывает, что жанр оперы-сказки претворен в «Снегурочке», «Сказке о царе Салтане», «Кащее бессмертном», «Золотом петушке». Из этих произведений только «Сказка о царе Салтане» представляется образцом «чистого» жанра, остальные – «смешанными конструкциями», что обуславливается переоценкой архетипических героев, их неоднозначностью, наличием неожиданных поворотов сюжетного развития и т. д. «...«Снегурочка», «Золотой петушок», «Кащей бессмертный» – оперы, в которых сказочная фабула обогащена различными жанровыми признаками, – отмечает О. Комарницкая. – Их содержание выходит из оправы «сказочного фатализма» и «эпической наивности» с их характерной занимательностью, бутафорией, целенаправленным игровым началом, подчеркнутой условностью чувств» [1, с. 211]. Так, в «Снегурочке» и «Золотом петушке» отсутствует традиционный счастливый финал сказочной оперы. В «Кащее» добро торжествует, а злая Кащеевна превращается в иву, однако благодаря перерождению соответствующего образа мы испытываем к нему симпатию и сострадание.

Соотношение условных «сил действия и противодействия» в музыкальном театре Рим-

ского-Корсакова является одной из дискуссионных проблем оперного творчества композитора. Исследователями акцентируется приоритетная важность центральной героини в драматургии его опер. «Репрезентация женских оперных образов Римского-Корсакова высвечивает целостный системно-концептуальный взгляд композитора на мир, в котором обнаруживается теснейшая связь человека с природой, с высшими космическими силами, с Богом, их постоянное взаимодействие», – утверждает М. Коношевская [2, с. 72]. При этом подобное взаимодействие присуще не только операм на сказочные сюжеты. «Женские образы, – указывает Б. Асафьев, – основная связующая нить в произведениях Римского-Корсакова» [3, с. 97]. В оперном творчестве Римского-Корсакова представлен широчайший спектр соответствующих образов – от невинной мученицы Марфы и святой Февронии до коварной и безжалостной соблазнительницы Шемаханской царицы. М. Якубов особо подчеркивает, что «образ идеальной и ирреальной, фантастической девушки-красавицы, не созданной для земной любви, для обычного человеческого счастья и таинственно исчезающей при соприкосновении с реальностью, настойчиво, на протяжении десятилетий появляется в его операх» [4, с. 451]. Столь пристальное внимание к женским персонажам соотносится с индивидуальными эстетическими и художественными установками Римского-Корсакова, а также с магистральными тенденциями определенной эпохи. В оперном творчестве композитора запечатлены многолетние философские размышления по поводу указанной проблематики и различные творческие подходы, связанные с ее музыкально-театральным воплощением.

Сказочный персонаж, по мнению Римского-Корсакова, наделен огромными перспективами художественного развития. Благодаря этому представляется возможным исключительное многообразие авторских интерпретаций оперных героинь, их многоликость. Трактовка женских персонажей в операх Римского-Корсакова, по нашему мнению, отличается от аналогичного толкования мужских действующих лиц. Это предопределено общим авторским мировосприятием, согласно которому, женское начало принадлежит к числу неких сущностей, обнаруживающих и раскрывающих глубинные свойства оперного героя. При всей изменчивости подобного сокровенного начала, оно всегда остается сакральным элементом художественного миросозерцания композитора, символом «вечно женственного» – таинственного, бесконечно познаваемого, способствующего рождению и развитию всего живого.

Для многих опер Римского-Корсакова характерно использование разнообразных модификаций сюжета, опирающегося на архетипический образ морской девы как своеобразный центр, вокруг которого разворачивается музыкально-драматургическое и сценическое действие. В исследовании Н. Вербы [6] дана характеристика названного сюжета, широко распространенного в европейском искусстве романтической эпохи и русской музыкальной культуре XIX века, и соответствующего персонажа. Важнейшей особенностью последнего является так или иначе воплощаемая диалектика двоемирия – персонаж, изначально принадлежащий потусторонней среде, упорно стремится к миру людей, губительному для морской девы. В оперном творчестве Римского-Корсакова представлены женские образы, специфически интерпретирующие данный архетип: Снегурочка, Волхова, Кащеевна, Шемаханская царица, Царевна Лебедь.

Тембр сопрано представлен в операх Римского-Корсакова образами прекрасных героинь: это Ольга («Псковитянка»), Панночка («Майская ночь»), Снегурочка, Войслава («Млада»), Оксана («Ночь перед Рождеством»), Волхова («Садко»), Вера Дмитриевна («Боярыня Вера Шелога»), Марфа («Царская невеста»), Царевна Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Сервилия, Царевна Ненаглядная Краса («Кащей Бессмертный»), Мария Оскольская («Пан воевода»), Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), Шемаханская царица («Золотой петушок»). Кроме того, некоторые второстепенные персонажи также раскрывают специфику данного певческого голоса.

По словам Л. Дмитриева, «Римский-Корсаков любил лирико-колоратурное сопрано, и в его операх этому голосу отведено значительное место. Он дает вокальной линии этого голоса украшения, но эти украшения, как и у Глинки, служат характеристике образа, а не являются средством для показа вокального совершенства» [7, с. 37]. После знакомства композитора с Н. Забелой-Врубель практически все партии оперных сопрано Римского-Корсакова создавались для нее. Певица участвовала в премьерных спектаклях «Снегурочки», «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Кащей бессмертного». Забела-Врубель явилась идеальной интерпретатором, вдохновлявшим композитора на создание поэтических образов его оперных героинь. Композитор консультировался с певицей, оценивая техническое удобство сопрановых партий. Его впечатляли исполнительские возможности Забелы-Врубель, и в каждом последующем произведении партия сопрано становилась все более сложной технически. Артистка стала основной исполни-

тельницей романсов Римского-Корсакова, а также партий в ранее созданных операх: помимо Снегурочки и Волховы, следует упомянуть Ольгу в «Псковитянке», Панночку в «Майской ночи». Показательно, что партии Веры («Боярыня Вера Шелоба»), Марфы («Царская невеста»), Царевны Лебеди («Сказка о царе Салтане») создавались композитором специально для Забелы-Врубель, ориентировались на ее голос и технику пения. Портрет Царевны Лебеди из оперы «Сказка о царе Салтане», выполненный художником и супругом певицы М. Врубелем, запечатлел собирательный образ прекрасной девы.

В. Багадунов высказал мнение, что Римскому-Корсакову принадлежит заслуга формирования в русской опере своеобразного амплуа лирико-колоратурных сопрано, связанного с творческой индивидуальностью Забелы-Врубель [8, с. 52]. Исследователь отметил, что для мелоса композитора в соответствующих партиях типично применение кантилены: «У Н. Римского-Корсакова кантилена использована очень широко не только в виде русских народных песен или в мелодиях, сочиненных по их образцу, но также в фантастических и сказочных эпизодах» [8, с. 50].

Особенностью оперы «Кашей бессмертной» (написана в 1901–1902 годах) является первостепенное значение образов зла. Это единственное сочинение в творчестве Римского-Корсакова, на протяжении которого злым силам отводится главная роль. Женские образы в опере «Кашей бессмертной» («Осенняя сказочка») характеризуются противопоставлением лирически-трепетной Царевны Ненаглядной Красы и холодного фантастического персонажа Кашеевны. Отметим, что партии аналогичных ирреальных персонажей в операх Римского-Корсакова поручались ранее высокому женскому голосу – колоратурному сопрано. На этот раз композитор отдает предпочтение иному варианту соотношения оперных партий, связывая тембр лирического сопрано с реальным действующим лицом, а именно Царевной, и предоставляя обширные ресурсы глубокого меццо-сопрано фантастической Кашеевне. Партия Царевны звучит в высоком регистре и отличается мелодичностью, гибкостью, экспрессией, богатством гармонического развития, способствующими воссозданию одухотворенного и трогательного образа. В музыкальной ткани партии Кашеевны преобладают выразительные средства, подчеркивающие статичность персонажа, не подвластного человеческим чувствам. Несмотря на ее женскую красоту, поразившую Ивана Королевича, музыкальный портрет чародейки наделен мужскими чертами, прежде всего, воинственностью, что подчеркивается обращением композитора к жанровой модели марша.

Исходя из неоднозначности женских персонажей, типичной для творчества Римского-Корсакова, можно предположить, что Царевна и Кашеевна представляют две грани более раннего образа Снегурочки, раскрывающие его художественный потенциал. Об этом свидетельствует авторское противопоставление оперантиподов – «весенней» и «осенней» сказок. Трепетная, нежная, поэтичная ипостась Снегурочки запечатлена в облике Царевны; дочь Кашея, напротив, соединяет в себе черты могущественной волшебницы и девы-воительницы, отчасти напоминающей валькирию из скандинавской мифологии (что перекликается с «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера). По утверждению Б. Асафьева, женские партии в операх Римского-Корсакова фактически являются «версиями» исходного образа-«инварианта», развиваемыми соответственно требованиям конкретного сюжета. Исследователь трактует судьбу Кашеевны как продолжение образа Снегурочки, указывая при этом: «Образ Кашеевны жуток, но образ Шемаханской царицы уже страшен и чудовищен. Создавая Кашеевну, композитор еще не дошел до какой-то грани в своем творчестве, еще не развил все таящееся в холодном сердце Снегурочки. От образа Снегурочки ведь можно идти и к Марфе, и к Кашеевне, и к Февронии, и к Шемаханской царице» [3, с. 77]. Заметим, что Б. Асафьев, характеризуя возможные тенденции художественного развития «первообраза» Снегурочки, не упоминает еще одну «версию» – образ Царевны Ненаглядной Красы, принадлежащей к миру людей.

Данный образ представлен композитором в драматургическом развитии. Царевна участвует в сценическом действии 1 и 3 картин, характерные черты персонажа раскрываются в дуэтах с Кашеем и Бурей-Богатырем (начало оперы), Иваном Королевичем (заклучительная часть). Очевидно, что соответствующей партии придается в опере большое значение. Так, 1 картина открывается экспозицией образа Царевны, что указывает на главенствующую роль переживаний и чувств героини в этой сцене. Действия Царевны во многом определяют развертывание сюжета и финальную развязку. Лейтмотив Царевны принадлежит к числу основных элементов вокально-оркестровой ткани, формирующих образно-эмоциональную атмосферу оперы. Композитор запечатлевает музыкальными средствами тревожное состояние героини. Партия названного персонажа в 1 картине характеризуется гибким сочетанием поступенного движения и широких волнообразных распевов, кантиленных и декламационных элементов, многократных повторений одного звука и протяженных песенных фраз (Пример 1). Дуэт Ца-

ревны с Кашеем демонстрирует подчеркнутый контраст выразительных средств, используемых в партиях названных действующих лиц. Девушка настолько погружена в свои размышления и переживания, что не слышит реплик Кашея, выглядывающего из окна. Лишь после того, как он выходит из терема, начинается диалог указанных персонажей.

Элементы декламации в партии Царевны периодически активизируются, приобретая ключевую роль на протяжении конкретного эпизода. Например, второй раздел начальной сцены («Жених ненаглядный мой») опирается на заклинательную речитацию с чертами фольклорного причета (Пример 2).

В сцене с зеркалом композитор вкладывает в уста Царевны косвенные характеристики Кашеевны и Ивана Королевича. Нагнетание сценического драматизма происходит в соответствии с ростом напряжения, характерным для музыкального развития. В момент упоминания героиней «былого счастья» ее партия приобретает черты «просветленности», что выражается гармоническими средствами (Пример 4).

В заключительной сцене «снежной метели», наколдованной Кашеем, мелодическая фраза Царевны проходит дважды в ритмическом увеличении, повторяясь на малую секунду выше, при этом в экспрессивной кульминации достигается нота h^2 (Пример 3).

«Злая» колыбельная Царевны, открывающая 3 картину, обнаруживает некоторые специфические черты образа и музыкального языка, соответствующие новому содержанию – косвенной характеристике Кашея. Мелодия колыбельной утрачивает гибкость и напевность, приобретая «заклинательные» черты, угловатость, «инструментальную» подчиненность гармоническому развитию. «Покачивающиеся» интонации, характерные для заявленного жанра, сочетаются с тональной неустойчивостью. При этом композитор намеренно «понижает» тесситуру вокальной партии (от d^1 до fis^2), тем самым активизируя нижний регистр певческого диапазона и приближая тембровую окраску звучания к соответствующей характеристике партии Кашеевны (Пример 5).

В целом, драматургической эволюции образа Царевны присуща устремленность от тревожных и мрачных состояний к светлым и радостным чувствам. Встреча Царевны и Ивана Королевича воссоздается в одухотворенном и поэтичном дуэте согласия, запечатлевающим различные грани эмоциональных переживаний – от замешательства, которое сопутствует неожиданному «вторжению» Бури-Богатыря, до восторга при появлении любимого жениха.

В музыкальной ткани доминируют ладотональная устойчивость, пластичная кантиленность мелодики. Важнейшим элементом мелодических фраз обоих персонажей становится лейтмотив Царевны, приобретающий иной характер развития (Пример 6). В сцене Кашеевны, Царевны, Королевича и Кашея лаконичные реплики Царевны отличаются преобладанием декламационности, что мотивируется их комментирующей функцией (появление двух персонажей, относимых к «силам зла»).

Момент смерти Кашея ознаменован утверждением в партиях обоих положительных героев итоговой распевно-гимнической темы, венчающей действие и провозглашающей победу добра над злом. В заключительной фразе вокальная партия Царевны достигает звука a^2 на динамике *ff*.

Размышляя о подобных контрастных сопряжениях, автор «Кашея» на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» отмечал, что многие его мелодии в сказочных операх изначально обнаруживали инструментальную специфику. В частности, на протяжении работы над «осенней сказочкой», по мнению Римского-Корсакова, «партии оказывались мелодичными, но речитативы складывались большей частью на инструментальной основе» [9, с. 417]. Композитор отметил, что аналогичная тенденция в той или иной мере была свойственна всем его поздним операм. Этому, несомненно, благоприятствовало знакомство с операми Р. Вагнера, повлиявшими на процесс эволюции музыкального языка и оперного стиля Римского-Корсакова¹.

Вокальная партия Царевны в опере не содержит видимых технических трудностей (интонационных, ритмических и т. д.). Затруднения могут возникнуть в связи с исполнением протяженных мелодических линий, особенно в кульминациях, где преобладает «громкая» динамика, сочетаемая с высокой тесситурой. Композитор принимает во внимание переходные звуки певческого диапазона и старается весьма избирательно эксплуатировать те или иные регистры последнего. В частности, «погружением» данного персонажа в мрачную образную сферу потустороннего мира обуславливается целенаправленное использование низкого сопранового регистра. Исходя из этого, специалисты указывают, что вокальные партии соответствующих персонажей требуют основательной профессиональной подготовки, особенно в аспекте уверенного владения дыханием, его распределением, оптимальными способами подачи воздуха, контроля звукового потока и т. д.

Сказочный сюжет придает характеристике Царевны Ненаглядной Красы черты амбивалент-

ности, что находит определенное отражение в партитуре. «Музыкальный портрет» Царевны запечатлевается выразительными средствами двух образных сфер – реальной и фантастической, демонстрируя гибкое взаимодействие множественных черт вокальной мелодики: с одной стороны, кантиленности, гибкости и пластичности, волнообразности, с другой стороны, – декламационности, экспрессивной или «отрешенной» речитации на одном звуке. Для «сумрачной» ипостаси Царевны свойственны ладотональная неустойчивость и ведущая роль гармонического развития: гармония «ведет за собой» мелодию. Черты инструментальности, обнаруживаемые в партии Царевны, связаны с движением мелодической линии по звукам аккордов. Эти особенности мелодики, по мнению современного исследователя, в целом мотивируются «отчетливо

конструктивным подходом Римского-Корсакова» к музыкальному тематизму его поздних опер [10, с. 18].

Партии сопрано из сказочных опер композитора в наши дни приобрели огромную популярность. Эти партии, как и названные оперы в целом, привлекают музыкантов-интерпретаторов своей самобытностью, яркостью, изобретательным воссозданием «атмосферы волшебства» и специфическим «русским колоритом». Только в последние годы партию Царевны Ненаглядной Красы с большим успехом исполняли Вера Градова, Людмила Легостаева, Елена Никитина, Марина Шагуч и другие певицы. Кроме того, арии сопрано из волшебных опер Римского-Корсакова представляют собой законченные музыкальные номера, которые могут украсить любую концертную программу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композитор описывает стилистику «Кашея» в «Летописи» следующим образом: «Сочинение выходило своеобразное, благодаря нескольким новым гармоническим приемам, до этого не имевшимся в моем композиторском обиходе. Это были переченья, образуемые ходами больших терций, внутренние, выдерживаемые тоны и различные прерванные и ложные каденции с поворотами на диссонирующие аккорды, а также множество проходящих аккордов. Довольно продолжительную сцену снежной вьюги почти всю удалось уложить на выдержанном уменьшенном септаккорде <...> В общем, получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блесками» [9, с. 417].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Кашей Бессмертный».
Картина 1. Ариозо Царевны («Дни без просвета...»)

2 **L'istesso tempo**
Царевна *espress.*

Дни без про_све_та, бес_сон_ны_е но_чи, как зим_ни_е
ту_чи, про_хо_дят бес_смен_ной чре_до_ю.

Картина 1. Ариозо Царевны («Жених ненаглядный мой...»)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет текст: «Же - них не - на - гляд - ный, мой ви - тязь пре - крас - ный, том -». Во второй системе: «люсь я, нет сна и по - ко - я. Блед - ны мо - и ще - ки, и». Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, динамические обозначения (p, mf) и артикуляционные знаки (з).

Картина 1. Финал (сцена «снежной метели»)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет текст: «Со - кол мой яс - ный, И - ван -». Во второй системе: «Бо - во - ю. Ко - ро - ле - вич, не сы - щешь ты». Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, динамические обозначения (mf) и артикуляционные знаки (8).

Картина 1. Ариозо Царевны («Жених ненаглядный мой...»)

росо riten. 10 Più lento $\text{♩} = 72$

ц. ты ней, бы ло го счастья свет лый луч пусть

p *p espress.* *cresc. poco*

Темпо I

ц. мне блес нет, блес нет на миг е ди ный.

mf *dim.* *p* *f*

Detailed description: This musical score is for a vocal arioso piece. It consists of two systems. The first system starts with a vocal line in soprano clef and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked 'Più lento' with a quarter note equal to 72 beats. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*), piano espressivo (*p espress.*), and a slight crescendo (*cresc. poco*). The second system begins with a tempo change to 'Темпо I'. The vocal line continues with lyrics, and the piano accompaniment becomes more rhythmic and complex, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) and decrescendo (*dim.*) to piano (*p*) and forte (*f*).

Картина 3. Колыбельная Царевны

80 Lento assai $\text{♩} = 92$

Царевна (поет ему колыбельную)

Ба ю, бай, Ка шей се дой. Ба ю, бай, бес смерт ный, злой! Бай, бай,

p legato sempre

ба ю, бай! Бай, бай, ба ю, бай! Бай, бай! Ба ю, бай!

20

Detailed description: This musical score is for a lullaby. It is marked 'Lento assai' with a quarter note equal to 92 beats. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a continuous, flowing accompaniment with the instruction 'p legato sempre'. The lyrics are repeated in a simple, rhythmic pattern. The score includes a measure number '20' at the bottom of the second system.

85 **Allegro** $\text{♩} = 88$
(объявить)

ц. мо_жет! Нам све_тит

и-к. Раз_лу_ки ми_нул час, со мно_ю друг же_лан_ный.

Allegro $\text{♩} = 88$
pp

ц. сча_сть_я луч, пол_но вос_тор_га серд_це. Рас_се_ян страшной но_чи мрак, яс_

и-к. Рас_се_ян страшной

dolce

100

ЛИТЕРАТУРА

1. Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XXI века: проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2012. 757 с.
2. Коношевская М. В. Метафизика и мифопоэтика женских образов в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1. С. 67–73.
3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. 308 с.
4. Якубов М. А. По прочтении «Летописи»: Штрихи к портрету на фоне автопортрета // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004. С. 438–458.
5. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2010. 51 с.
6. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). СПб., 2021. 562 с.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 366 с.
8. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии: в 3 ч. СПб.: Лань – Планета музыки, 2021. Ч. III. 352 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004. 608 с.
10. Горячих В. В. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 1999. 24 с.

REFERENCES

1. Komarnitskaya O. Russkaya opera XIX – nachala XXI veka: problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii [Russian opera of the 19th – early 21st centuries: problems of genre, dramaturgy, composition]: Dr. of Sci. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2012. 757 p.
2. Konoshevskaya M. Metafizika i mifopoetika zhenskikh obrazov v opernom tvorchestve N. Rimskogo-Korsakova [Metaphysics and mytho-poetics of female images in the operatic work by N. Rimsky-Korsakov]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life in the South of Russia]. 2017. No. 1. Pp. 67–73.
3. Asaf'ev B. Simfonicheskie etyudy [Symphonic Studies]. Moscow: Kompozitor, 2008. 308 p.

4. *Yakubov M.* Po prochtenii «Letopisi»: Shtrikhi k portretu na fone avtoportreta [On the reading of the “Chronicle”: Traits to the portrait on the background of a self-portrait]. In: Rimskiy-Korsakov N. A. Letopis’ moey muzykal’noy zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie, 2004. Pp. 438–458.
5. *Skvortsova I.* Stil’ modern v russkom muzykal’nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov [The Modern style in Russian musical art at the boundary of the 19th–20th centuries]: Abstract of the Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2010. 51 p.
6. *Verba N.* Arkhetipicheskiy obraz morskoy devy v muzykal’noy kul’ture [The archetypal image of the sea maiden in musical culture]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2021. 562 p.
7. *Dmitriev L.* Osnovy vokal’noy metodiki [The basics of vocal methods]. Moscow: Muzyka, 2000. 366 p.
8. *Bagadurov V.* Ocherki po istorii vokal’noy metodologii [Essays on the history of vocal methodology]: in 3 parts. St. Petersburg: Lan’ – Planeta muzyki, 2021. Part 3. 352 p.
9. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis’ moey muzykal’noy zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie, 2004. 608 p.
10. *Goryachikh V.* «Zolotoy petushok» N. Rimskogo-Korsakova: K probleme zhanra i stilya [“The Golden Cockerel” by N. Rimsky-Korsakov: On the problem of genre and style]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 1999. 24 p.

Нгуен Бао Иен

аспирант кафедры музыковедения
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина
Россия, 115035, Москва
baoyen.thanhnhac@gmail.com
ORCID 0009-0006-3227-821X

Nguyen Bao Yen

Postgraduate student at the Department of Musicology
Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University
Russia, 115035, Moscow
baoyen.thanhnhac@gmail.com
ORCID 0009-0006-3227-821X

Финкельштейн Юлия Анатольевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина
Россия, 115035, Москва
ula_df@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6584-4835

Yulia A. Finkelstein

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Musicology
Maimonides Academy Institute of A. Kosygin Russian State University
Russia, 115035, Moscow
ula_df@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6584-4835

Р. В. ЧИСТЯКОВ*Московский педагогический государственный университет***СОНАТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО АНРИ ДЮТИЙЕ
В КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА**

Данная статья посвящена Сонате для гобоя и фортепиано (1947) – характерному образцу раннего камерного творчества Анри Дютийе. Отмечается индивидуальное своеобразие композиторского замысла этого сочинения, обусловленное взаимодействием различных тенденций. Первая из них связана с конкретным предназначением Сонаты как «новой музыки», создаваемой в целях пополнения «конкурсного» (учебно-педагогического и концертного) репертуара для гобоя и фортепиано. Соответствующей адресацией предопределяются не только масштабы данного цикла, уровень художественно-выразительной и технической сложности гобойной партии, но и целенаправленное использование отдельных исполнительских приемов (например, перманентного или цепного дыхания, в середине XX столетия довольно медленно осваиваемого большинством гобоистов). Вторая тенденция характеризуется особым авторским восприятием жанровых традиций и актуальных интенций в музыкальной культуре Франции конца 1940–1950-х годов. Бесспорная приверженность наследию романтической эпохи, заинтересованное отношение к неоклассическим художественным исканиям сочетается в раннем творчестве Дютийе с настойчивым стремлением к открытию неких (в данный период лишь смутно осознаваемых) «новых горизонтов» музыкального языка, принципов формообразования, организации звукового пространства и т. д. Быть может, известная «нереализованность» этих намерений повлекла за собой негативное отношение композитора к ранним сочинениям (включая названный опус), с чем едва ли допустимо согласиться.

В настоящее время Гобойная соната Дютийе позиционируется как один из наиболее ярких образцов французской камерно-ансамблевой музыки XX века для деревянных духовых инструментов. Этим предопределяется значимое место, отводимое данному сочинению в концертной и педагогической практике наших дней.

Ключевые слова: Анри Дютийе, Соната для гобоя и фортепиано, французская музыкальная культура конца 1940–1950-х годов, сольный концертно-педагогический репертуар для гобоя, стилевые взаимодействия.

Для цитирования: Чистяков Р. В. Соната для гобоя и фортепиано Анри Дютийе в контексте раннего творчества композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 119-129.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_119

R. CHISTYAKOV*Moscow Pedagogical State University***SONATA FOR OBOE AND PIANO BY HENRI DUTILLEUX
IN CONTEXT OF THE EARLY COMPOSER'S WORK**

This article is devoted to the Sonata for Oboe and Piano (1947) as a characteristic example of the early chamber music of Henri Dutilleux. The individual originality of the composer's concept of this work, due to the interaction of various tendencies, is noted. The first of them is related to the specific purpose of the Sonata as "new music" created in order to fill up the "competitive" (educational and concert) repertoire for oboe and piano. Appropriate addressing determines not only the scale of this cycle, the level of artistic, expressive and technical complexity of the oboe part, but also the targeted use of individual performing techniques (for example, permanent or chain breathing, which was rather slowly mastered by the majority of oboists in the mid-20th century). The second tendency is characterized by the special nature of the author's perception conformably to genre traditions and current intentions in the French musical culture of the late 1940s–1950s. An undeniable commitment to the heritage of the romantic era, an interested attitude

towards neoclassical artistic strivings are combined in Dutilleux's early work with a persistent desire to discover certain (at this period only vaguely realized) "new horizons" of musical language, principles of form-building, organization of sound space, etc. It is quite possible the certain "un-realization" of these intentions resulted in the composer's negative attitude towards his early works (including the mentioned opus), which is hardly permissible to agree with.

Currently, Dutilleux's Oboe Sonata is positioned as one of the most striking examples of French chamber ensemble music of the 20th century for woodwind instruments. This predetermines the significant place given to this composition in the concert and pedagogical practice of our days.

Keywords: Henri Dutilleux, Sonata for Oboe and Piano, French musical culture of the late 1940s–1950s, oboe concert and pedagogical repertoire, style interactions.

For citation: Chistyakov R. Sonata for Oboe and Piano by Henri Dutilleux in context of the early composer's work // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 119-129.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_119

Как отмечают современные специалисты, творческое наследие Анри Дютийе (1916–2013) характеризуется своеобразной «интеграцией» новаторских и традиционных элементов. Показателен, в частности, его интерес к художественным исканиям молодых французских композиторов второй половины 1940-х и 1950-х годов. Отвергая крайности различных направлений музыкального авангарда, Дютийе не оставался равнодушным к духовной атмосфере эпохи. Как и «молодые новаторы» французской музыки, он весьма негативно относился к самодовлеющей красочности и развлекательности национального искусства тех лет [1, с. 179]. Дютийе стремился запечатлеть в своих сочинениях послевоенного периода психологическое состояние, связанное с пережитой фашистской оккупацией, – сосредоточенность, внутреннюю собранность, духовное напряжение. Непредсказуемые смены лирических настроений соотносятся с острохарактерными эпизодами, яркие вспышки эмоций сменяются углубленными философскими размышлениями.

Поиск новых индивидуальных формообразующих приемов ярко представлен в Сонате для гобоя и фортепиано (1947), которая занимает особое место в раннем творчестве композитора: с этого произведения фактически начинается путь Дютийе к подлинно индивидуальным и значительным опусам. Именно в Сонате происходит кристаллизация наиболее значимых выразительных приемов, характерных для зрелого инструментального стиля А. Дютийе [2, с. 112].

Соната для гобоя и фортепиано была написана по заказу директора Парижской консерватории К. Дельвенкура, который стремился пополнять репертуар традиционно проводимых исполнительских конкурсов оригинальными сочинениями авторитетных столетних композиторов – О. Мессиана, А. Жоливе, А. Дютийе. Участие в подобных конкурсах позволяло студентам-старшекурсникам приобрести необходи-

мый профессиональный опыт и воспользоваться предлагаемыми стипендиями для последующей стажировки за рубежом по окончании Парижской консерватории.

Выполнение соответствующих заказов способствовало появлению ряда сочинений Дютийе для деревянных духовых инструментов. Все отмеченные произведения относятся к раннему периоду творчества французского композитора [3]. В последующие годы он весьма скептически оценивал свои ранние опусы, предшествовавшие фортепианной Сонате op. 1 (1948). Тем не менее, такие сочинения, как Соната для гобоя и Сонатина для флейты, и сегодня очень популярны в среде музыкантов-исполнителей, неизменно причисляющих эти композиции к «золотому фонду» современного концертно-педагогического репертуара. Более того, определенный уровень технической сложности и новизны авторского музыкального языка позволяет и сегодня включать Сонату для гобоя в списки обязательных произведений, фигурирующих на авторитетных конкурсах молодых исполнителей.

Как известно, в XIX – начале XX столетия динамичное развитие сольного и камерно-ансамблевого исполнительства на деревянных духовых инструментах, характерное для барочной и классической эпох, фактически сменилось «довольно длительным периодом застоя» [4, с. 54]. Из немногочисленных сольных произведений, написанных для гобоя композиторами в указанный период, следует упомянуть «Три романса» для гобоя и фортепиано Р. Шумана, «Каприччио» А. Понкьелли, а также «Вариации на тему М. Глинки», принадлежащие Н. Римскому-Корсакову. И только после Первой мировой войны интерес к гобою как солирующему инструменту вновь возрастает [5, с. 148]. Появляются новые модели инструмента и приемы игры, совершенствуются технические возможности исполнителей [4, с. 59–62]. Значительный вклад в пополнение и

обогащение гобойного репертуара внесли французские композиторы нескольких поколений [6, с. 10] – от К. Сен-Санса до А. Жоливе, А. Дютыйе, Ф. Пуленка и др. Таким образом, Анри Дютыйе в определенной степени способствовал современному утверждению гобоя как солирующего и камерно-ансамблевого инструмента.

Соната Дютыйе представляет собой трехчастный цикл, своеобразно преломляющий традиции жанра: несколько сумрачная лирико-философская I часть (Grave – Aria) сменяется напористой, яркой II-й (Vif – Scherzo), которая переходит в масштабный динамичный Финал. Примечательной особенностью данного цикла является сплав различных стилевых тенденций – неоклассической и позднеромантической. Наряду с индивидуально трактуемыми жанровыми и композиционными «моделями» соответствующих частей, указанное «двуединство» реализуется в сфере музыкального тематизма. С одной стороны, здесь преобладает имитационно-полифоническое (чаще всего каноническое) экспонирование и вариационное развитие основных тем, с другой, – сами по себе тематические построения могут формироваться в соответствии с принципом сопряженности интонационного «ядра» и последующего мотивного развертывания.

Характерной особенностью музыкальной драматургии в указанном сонатном цикле является значимая роль определенных тематических связей, реализуемых благодаря использованию интонационной преемственности и внедрению цитат-реминисценций. Благодаря этому трехчастная Соната наделяется чертами внутреннего структурного объединения: I и II части, исполняемые без перерыва, могут быть восприняты как специфическая разновидность контрастно-составной формы, которая соотносится с масштабным, развернутым сонатным *allegro* Финала.

На протяжении I части доминирует своего рода образная «моносфера», вследствие чего драматургического противопоставления или видимого конфликта не возникает. Экспонированию основной темы в партии фортепиано предшествует лаконичное вступление (*pp*) – размеренная поступь четвертных длительностей в низком регистре (контроктава), наделяемая функцией специфического «фигурированного баса». Указанное мерное движение является фоном для последующего тематического развития. В плавной распевной мелодии особая протяженность дыхания сочетается с преобладанием восходящей направленности движения – от низкого регистра в партии фортепиано (малая октава) к среднему и высокому; гобой интонирует указанную тему октавой выше. Главная тема экспонируется в каноническом изложении обоими участниками

ансамбля с интервалом в два такта; при этом характер звучания данной темы в каждой партии отличается индивидуальностью. Первоначальное проведение у фортепиано ассоциируется с некой затаенностью, самоуглубленностью музыкального образа. Напротив, благодаря тембру солирующего гобоя основная тема приобретает эмоциональную открытость и доверительность, звучит нежно и мягко (Пример 1).

Основной исполнительской проблемой в I части является последовательное воплощение динамических нюансов, указанных автором. К началу 1950-х годов соответствующий диапазон выразительных средств гобоя был довольно ограниченным; исходя из этого, разнообразие громкостно-динамической палитры достигалось преимущественно средствами фортепианной партии. Впрочем, столь же необходимым представлялось сохранение оптимального звукового баланса выбранных инструментов, учитывающее реальные возможности гобоиста. Так, на протяжении I части Сонаты используемые регистры гобоя и фортепиано зачастую совпадают. Однако тембровые и динамические характеристики этих регистров оказываются весьма несходными. Для гобоя первая и, отчасти, вторая октавы – низкая тесситура, в которой инструмент звучит сравнительно тихо и приглушенно. Исполнителю надлежит проявить высокий профессионализм, чтобы тематический материал с первых же тактов был представлен ярко, выразительно, динамически разнообразно.

Другая сложность, которая возникает в процессе исполнения Арии, – использование перманентного дыхания. Этот прием позволяет успешно реализовать все фразировочные предписания – весьма протяженные лиги, указанные автором. В середине XX века перманентное дыхание очень редко применялось гобоистами, лишь немногие мастера уверенно владели подобной техникой. К настоящему времени рост профессионального мастерства, демонстрируемый исполнителями, позволил обеспечить фактически повсеместное использование перманентного дыхания. Поэтому сейчас каждый гобоист выразительно интонирует протяженные мелодические фразы, не прерывая их для пополнения запасов воздуха. Разумеется, композитор указывает подходящие моменты для взятия дыхания, отмечая их знаками цезуры. Но соответствующие предписания в целом подразумевают решение музыкально-синтаксических задач, фиксируя начало или завершение мелодической фразы, восходящее или нисходящее направление интонационного развертывания, и т. д.

По окончании раздела, включающего в себя экспонирование и развитие основной темы, излагается новый тематический материал. Условная

побочная тема – грациозная, трепетная, просветленно-возвышенная – может рассматриваться как непосредственное развитие лирико-философской образной сферы, господствующей в Арии. При этом указанной теме отводится важная драматургическая роль в рассматриваемом цикле, поскольку соответствующая реминисценция впоследствии завершит II часть Сонаты (Пример 2).

В отличие от предшествующей основной темы, интонационное развитие на протяжении данного раздела характеризуется нисходящей направленностью. Каноническое изложение условной побочной темы в партии фортепиано привлекает особое внимание благодаря выбранному автором хрустально-прозрачному высокому регистру (третья октава). Дальнейшее проведение указанной темы, порученное гобоем, требует большой плавности звуковедения и широты мелодического дыхания (*legato* в условиях преобладания высокого регистра). Фортепианное изложение в этом разделе, напротив, отличается массивностью и тяжеловесностью – преобладанием аккордовой техники и многочисленных октавных удвоений. Последовательное драматургическое нарастание завершается яркой, мощной кульминацией. Мелодическое развитие в партии гобоя достигает своеобразной «вершины» – звука f^3 , самого высокого в I части, многократно и громко (нюанс f) повторяемого (как бы «скандируемого») на протяжении кульминационной зоны. Помимо надлежащего запаса воздуха, исполнение данного эпизода подразумевает безукоризненную точность звуковысотного интонирования, что представляется отнюдь не легкой задачей в условиях высокого регистра. Партия фортепиано, также излагаемая по преимуществу во второй и третьей октавах, насыщается многозвучными аккордами. Важнейшая задача, решаемая участниками дуэта, – поддержание оптимального динамического баланса звучания (Пример 3).

Кульминационная зона отличается ясной и последовательно реализуемой логикой метроритмической организации. Автором указан свободный характер исполнения (*ad libitum*) – как в партии гобоя, так и в партии фортепиано. В нотном тексте не предусмотрено тактовое деление, что соотносится с рекомендуемым подходом к метрической пульсации (*rubato*). Наряду с этим, исполнителям необходимо придерживаться точно заданного ритмического рисунка, не допуская значительных отклонений от указанной «схемы». В противном случае возникает опасность «рассредоточения» звуковой формы и нарушения монолитного единства дуэтного ансамбля.

Переход ко II части (*Scherzo*) осуществляется *attacca*. Тем самым подчеркивается контраст

между соотносимыми образно-эмоциональными сферами – в целом уравновешенной и спокойной Арией (с чертами элегической созерцательности) и напористым, жестким, импульсивным Скерцо. Во II части запечатлевается драматичный, напряженно-экспрессивный образ; его развертывание обуславливается преобладанием заостренно-характеристической, даже «злой» танцевальности. Кроме того, здесь прослеживается видимая оппозиция между основными разделами сложной трехчастной формы: активной танцевальной теме крайних частей противопоставляется плавная, распевная лирическая тема срединного эпизода.

Скерцо начинается острыми, «стаккатными» аккордами фортепиано в низком регистре, задающими четкий ритм и бодрый маршеобразный характер последующего исполнения. Композитор в условиях заданной фактуры будто бы старается передать отрывистое звучание группы низких струнных инструментов (виолончелей и контрабасов). Затем на фоне указанной ритмической пульсации излагается тема гобоя.

В Скерцо обнаруживаются специфические трудности исполнения, о которых следует упомянуть особо. Прежде всего, активно варьируется ритмическая пульсация, а в дальнейшем – тактовый размер; исходя из этого, следует фиксировать чередования сильных долей, координируя процесс совместного исполнения. Кроме того, создание определенного звукового образа в данной части Сонаты преимущественно достигается с помощью однотипного штриха (*staccato*), используемого в обеих партиях. Трудность заключается в достижении предельной слитности ансамблевого звучания, воспринимаемого как единое целое. Другая проблема, заслуживающая упоминания, – регистровый контраст. Тема гобоя поначалу развертывается в первой октаве, где инструмент звучит довольно тихо. В партии фортепиано при этом доминирует низкий регистр (контроктава – малая октава). В подобной tessiture современный рояль зачастую характеризуется тяжеловесностью и некоторой резкостью звучания. Между тем партия фортепиано ни в коем случае не должна главенствовать в дуэте, «заглушая» соло гобоя (Пример 4).

Первоначальное изложение основной темы затем несколько видоизменяется благодаря последующим двум проведениям; каждое из них характеризуется внутренними структурными преобразованиями и тематическими дополнениями. Завершающее проведение темы представлено в «редуцированном» варианте, что обуславливается связующей функцией данного раздела. Ярko выраженный контраст по отношению к основной теме возникает благодаря появлению ритмически «невесомой» (синкопированной) мелодии в высо-

ком регистре. Новая тема песенно-лирического характера в интонационном плане близка Арии. Общий распевный характер и широта дыхания сочетаются в данном построении с кварто-квинтовыми мотивами. Благодаря этому мелодическая линия охватывает большой диапазон, приобретает возвышенную трепетность звучания. Светлая, певучая мелодия гобоя словно простирается над остинатными плясовыми «ритмо-формулами» партии фортепиано (Пример 5).

Процесс развития второй темы сменяется эпизодом разработочного плана – здесь главенствуют свободно варьируемые зловеще-скерцозные мотивы начальных построений. Данная «мини-разработка» характеризуется непрерывными и все более экспрессивными «диалогами» гобоя и фортепиано. Эмоциональное нагнетание сопровождается динамическим «крещендированием», увенчанным главной кульминацией II части.

Отмеченная кульминация основывается на «резюмирующем» проведении второй, песенно-лирической темы, которая воссоздается с некоторыми интонационными «отклонениями». В репризе насыщенность фортепианного изложения возрастает, звучание становится более мощным и громким, чему способствует аккордовый вариант репрезентации музыкального материала. Учитывая это обстоятельство, исполнители должны сохранять оптимальный динамический баланс, чтобы не заглушить основную мелодическую линию солирующего гобоя (Пример 6).

Заключительное проведение указанной темы своеобразно подытоживается небольшим «последствием»-реминисценцией – лаконичная кода вновь напоминает слушателю о предшествующей «Арии», варьируя начальные мотивы второй темы Grave. Благодаря этому формируется интонационно-тематическая арка, подчеркивающая видимое драматургическое единство I и II частей.

Цикл завершается динамичным, грациозно-увлекательным Финалом, где преобладают радостные, безмятежные эмоции. Общий песенный характер авторского высказывания оттеняется некоторыми элементами танцевальности, светлые воспоминания – безыскусными лирическими признаниями. Подобное взаимодействие жанровых сфер характерно для камерно-инструментальных сонат, претворяющих классикоромантические традиции XIX – начала XX столетий. Отсутствием видимой конфликтности предопределяются и композиционное построение данной части цикла (сонатная форма с развернутым эпизодом вместо разработки и сокращенной репризой), и выбранная тональность B-dur.

Как и в предыдущих частях, основной музыкальный материал излагается канонически: первоначально экспонируется в партии фортепиано,

затем вступает солирующий гобой. Мелодическая линия главной темы сочетает в себе черты канглиенности и инструментальности (с характерными скачками на октаву, сексту, квинту). Тема интонируется гобоем в достаточно высоком регистре, однако динамический нюанс (*p*) подразумевает сдержанное, как бы отдаленное звучание. В процессе исполнения необходимо добиваться рельефного воссоздания «двухуровневой» контрастно-полифонической фактуры: двухголосный канон является, в свою очередь, составной частью контрапунктического взаимодействия в духе басо-остинатной техники (см. партию левой руки в сопровождении; Пример 7).

Короткий связующий раздел предваряет тему побочной партии, излагаемую в тональности субдоминанты (Es-dur), что вызывает ассоциации с ладогармоническим развитием сонат периода ранней классики. При этом у гобоя отчетливо слышна тональность Es-dur, а в басу – Ces-dur, трезвучие соответствующей VI «неаполитанской» ступени, благодаря чему создается ярко выраженный политональный эффект (Пример 8).

Заключительная партия, развивающая основные мотивы главной темы, утверждает субдоминантовую тональность Es-dur.

Классическая разработка в финальной части заменена развернутым контрастным эпизодом с новой темой. Последняя контрастирует в образно-эмоциональном плане основному тематическому материалу Сонаты. В партии гобоя, на фоне размеренной ритмической пульсации у фортепиано, излагается таинственная, причудливо синкопированная восходящая мелодия. Порой она приобретает несколько изломанный характер благодаря неожиданно появляющимся хроматическим мотивам (Пример 9).

После изложения указанного материала следует его активное развитие. Тема серединного эпизода проводится еще несколько раз, постепенно обновляясь, варьируясь, насыщаясь различными экспрессивными интонациями.

Кульминация данного эпизода своеобразно подытоживает предшествующее драматургическое развитие видоизмененным повторением главной темы финала. В этом фрагменте названная тема звучит уверенно, торжественно, даже несколько помпезно, чему способствует выставленный динамический нюанс *ff*. В партии фортепиано преобладает массивное и яркое октавное изложение, оттеняющее мелодию гобоя. Тема в увеличении проводится в A-dur, весьма удаленном от основной тональности Сонаты.

Исполнительская сложность данного раздела предопределяется выдержанным звуковым балансом двух партий. Необходимо учитывать регистровые и тембровые возможности гобоя,

соблюдая при этом динамическую умеренность фортепианного звучания.

Весьма протяженный эпизод посвящен развитию отдельных интонаций главной темы, после чего осуществляется переход к репризе, на протяжении которой, помимо тональных сдвигов, каких-либо ощутимых изменений не происходит. Побочная тема, согласно классической традиции, излагается в основной тональности B-dur.

Следует заметить, что в последующих сочинениях музыкальный язык композитора подвергался интенсивному обновлению и усложнению. Начиная с 1950-х годов, отмеченная тенденция в творчестве Дютийе привела к постепенному сближению с Вторым авангардом. По мнению исследователей, этому способствовала активная работа композитора в драматическом театре, кинематографе, а также на радио [1, с. 179; 7, с. 219]. В указанный период, наряду с О. Мессианом, А. Жоливе, П. Булезом и другими французскими мастерами, Дютийе предпринимал творческие эксперименты, обу-

словленные развитием додекафонной техники Новой венской школы в русле позднейшего сериализма [8, с. 86; 9, с. 137]. Исходя из этого, а также в силу определенного догматизма, присутствующего авангардным течениям в послевоенной музыкальной культуре Западной Европы, автор Сонаты для гобоя занимал остро критическую позицию в плане художественно-эстетической оценки собственных произведений второй половины 1940-х годов.

Впрочем, сегодняшнее восприятие раннего камерного творчества Дютийе отличается гораздо большей взвешенностью и объективностью. Современные музыканты единодушно отмечают бесспорный вклад французского мастера в развитие академического исполнительства на деревянных духовых инструментах. Столь же бесспорной заслугой Дютийе является обогащение сольного и ансамблевого репертуара для гобоя высокохудожественными сочинениями, которые повсеместно фигурируют ныне в концертных программах и учебно-педагогическом репертуаре.

●—————● ПРИЛОЖЕНИЕ ●—————●

Пример 1
Дютийе А. Соната для гобоя и фортепиано. Ч. I.
Главная тема

ARIA
Grave ♩ = 50

Oboe

Piano

Grave ♩ = 50

pp (calme et uniforme)

pp

8^{va}

pp

(8).....

sempre pp

1

pp

poco

pp un peu en dehors

p

pp

calme

pp

2

ad lib.

sempre f

f (ad lib.)

p

SCHERZO
3 Vif (♩ = 144)

Vif (♩ = 144)

pp staccato

sfp

sfp

sfp

sfp

8^{vb}
Sch. (sourde seulement)

(8)

SCHERZO
3 Vif (♩ = 144)

Vif (♩ = 144)

p

più p

Sch. (sourde seulement)

Пример 6
Ч. II. Кульминация

The musical score for Example 6, Part II, Culmination, is presented in two systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by dense, multi-voiced chords and complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *sfz* (sforzando), *m.g.* (mezzo-giochiato), and *Ped.* (pedal). The vocal line is marked *f marcato* and features a melodic line with various ornaments and slurs. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Пример 7
Ч. III. Главная партия

The musical score for Example 7, Part III, Main Part, is presented in two systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Assez allant* with a quarter note equal to 96 ($\text{♩} = 96$). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with dynamic markings including *m.d.* (mezzo-dolce), *m.g.* (mezzo-giochiato), and *p* (piano). The vocal line is marked *p* and features a melodic line with various ornaments and slurs. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature (C).

ЛИТЕРАТУРА

1. Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: очерки. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
2. Mari P. Henri Dutilleux. Paris: Hachette, 1973. 221 p.
3. Анри Дютийе // Музыкальные сезоны. 2018. URL: <https://musicseasons.org/anri-dyutije/> (дата обращения: 10.11.2023).
4. Юргенсон П. Б. Гобой. М.: Музыка, 1973. 72 с.
5. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. М.: Музыка, 1975. 160 с.
6. Стефанович Д. В. Ненормативные оркестровые и ансамблевые составы в музыке XX века // Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков: проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики: межвуз. сб. науч. тр. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 8–12.
7. Humbert D. Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical. Paris: Champion – Slatkine, 1985. 256 p.
8. Porcile F. La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
9. Barraud H. La France et la Musique occidentale. Paris: Gallimard, 1956. 214 p.

REFERENCES

1. *Kunitskaya R.* Frantsuzskie kompozitory XX veka [French Composers of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 208 p.
2. *Mari P.* Henri Dutilleux. Paris: Hachette, 1973. 221 p.
3. Henri Dutilleux. In: *Muzykal'nye sezony* [Musical Seasons]. 2018. URL: <https://musicseasons.org/anri-dyutije/> (date of application: 10.11.2023).
4. *Yurgenson P.* Goboy [Oboe]. Moscow: Muzyka, 1973. 72 p.
5. *Fedotov A.* Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methodology of Wind Instruments Playing to Train]: textbook. Moscow: Muzyka, 1975. 160 p.
6. *Stefanovich D.* Nenormativnye orkestrovyye i ansamblevyye sostavy v muzyke XX veka [Non-standard orchestral and ensemble performing staffs in the 20th century music]. In: *Instrumental'noe iskusstvo na rubezhe XX–XXI vekov: problemy sovremennogo tvorchestva, ispolnitel'stva, pedagogiki* [Instrumental art at the boundary of the 20th–21st centuries: Problems of modern creative work, performing art, pedagogy]: collected articles. St. Petersburg: A. Herzen Russian State Pedagogical University, 2004. Pp. 8–12.
7. *Humbert D.* Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical. Paris: Champion – Slatkine, 1985. 256 p.
8. *Porcile F.* La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
9. *Barraud H.* La France et la Musique occidentale. Paris: Gallimard, 1956. 214 p.

Чистяков Роман Вячеславович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетического воспитания
детей дошкольного возраста
Московский педагогический государственный университет
Россия, 119991, Москва
fanddt1980@yandex.ru
ORCID 0000-0002-2679-7455

Roman V. Chistyakov

Ph. D. (Art), Associate Professor
at the Department of Pre-school Age Children Esthetic Education
Moscow Pedagogical State University
Russia, 119991, Moscow
fanddt1980@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2679-7455

А. Д. РЕШЕТНИК

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ТВОРЧЕСТВА А. Д. КАМЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Понятие фортепианной культуры фигурирует во многих исследованиях и публикациях, однако представление советской фортепианной культуры в комплексном ключе нуждается в анализе, в связи с чем тема статьи является актуальной. Материалом для анализа стали различные публикации, посвященные проблемам советского пианизма, в центре которых располагается фигура выдающегося деятеля А. Д. Каменского. В статье отмечается, что универсализм фортепиано позволял этому инструменту образовывать вокруг себя смысловое художественное поле, в котором происходила коммуникация со слушателем. В этом смысловом поле для исполнителя-виртуоза, каковым и был А. Д. Каменский, ставились особые задачи. Характерный для музыкального мышления конца XIX–XX веков фортепианоцентризм, предполагавший именно этот инструмент в качестве основы популяризации и распространения музыки, наделил пианиста новой ролью – популяризатора и просветителя. В рамках представлений о пианисте-виртуозе исполнительский и композиторский род музыкальной деятельности тесно связаны. Получивший распространение в советской фортепианной культуре универсальный подход к фортепиано в первой половине XX века был подкреплен новыми тенденциями в образовании, целью чего было создать образ советского исполнителя-просветителя, ретранслятора советских ценностей.

В центре исследования – анализ феномена интегрального пианизма, характерного для фортепианной культуры первой половины XX века и ставшего отличительной особенностью деятельности А. Д. Каменского. Основными задачами, которые ставит перед собой автор статьи, являются раскрытие интегральности в качестве основополагающего свойства пианизма, а также выявление основных траекторий взаимодействия концертно-исполнительской, композиторской, воспитательно-педагогической и просветительской граней деятельности А. Д. Каменского. В статье подчеркивается, что А. Д. Каменский создал множество фортепианных транскрипций. В частности, отмечается, что Б. Асафьев высоко оценивал его транскрипцию «Весны Священной» И. Ф. Стравинского. Итогом проведенного анализа является финальный тезис об интегральности творчества А. Д. Каменского, сочетающего в себе просветительскую, композиторскую, педагогическую и собственно пианистическую грани деятельности.

Ключевые слова: А. Д. Каменский, фортепианное исполнительство, советский пианизм, интегральность как творческий феномен.

Для цитирования: Решетник А. Д. Интегральность как свойство творчества А. Д. Каменского в контексте фортепианной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_130

A. RESHETNIK

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

INTEGRITY AS A FEATURE OF A. KAMENSKY'S WORK IN THE CONTEXT OF PIANO CULTURE

The concept of piano culture appears in many studies and publications, however, the presentation of Soviet piano culture in a comprehensive manner requires analysis. Hence, the topic of the article is considered relevant. The material for analysis comes from various publications devoted to the problems of Soviet pianism, in the center of which stands the outstanding figure of the A. Kamensky. The article notes that the universalism of the piano allowed this instrument to form a semantic artistic field around it, in which communication with the listener took place. In this semantic field, specific tasks were set for

the virtuoso performer. Pianocentrism, characteristic of musical thinking at the end of the 19th and 20th centuries, which assumed this particular instrument as the basis for the popularization and dissemination of music, gave the pianist a new role as popularizer and educator. Within this framework of ideas about a virtuoso pianist, performer and composer roles were closely related. The universal approach to the piano, which became widespread in Soviet piano culture, was reinforced in the first half of the twentieth century by new trends in education, the goal of which was to create a new image of the Soviet performer. The focus of the study is the analysis of the phenomenon of "integral" pianism, characteristic of the piano culture of the first half of the twentieth century, which became a distinctive feature of A. Kamensky's performance. The main goal of the author is to reveal integrity as a fundamental property of pianism, as well as to identify the main trajectories of interaction between concert performance, composition and pedagogical activity of A. Kamensky. The article emphasizes that A. Kamensky created many piano transcriptions. In particular, it is noted that B. Asafiev highly appreciated his transcription of "The Rite of Spring" by I. Stravinsky. The result of the analysis is the final thesis about the integrity of Kamensky's work, that combines education, composition, pedagogy and pianism.

Keywords: A. D. Kamensky, piano performance, Soviet pianism, integrity as a creative phenomenon, communicative model of pianism

For citation: Reshetnik A. Integrity as a feature of A. Kamensky's work in the context of piano culture // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_130

Интенсивное развитие советской фортепианной культуры в первой половине XX века напрямую связано с преемственностью традиций русской фортепианной школы, определившей существенные черты отечественного пианизма. А. Д. Алексеев в своей работе «Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма» выделяет три ключевых свойства русской пианистической школы. Прежде всего, он говорит о серьезном отношении исполнителя к искусству, как средству воздействия на человека и возможности его воспитания. Также важным аспектом является развитие принципов художественного мышления в соответствии с умением ставить глобальные задачи. Необходимым свойством является наличие широкого художественного кругозора, определяющее свойство в «умении проникать в замысел композитора». [1, с. 26]. Благодаря этим основам, на горизонте российского пианизма появились такие выдающиеся фигуры как: С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Скрябин, Н. Метнер, блестяще сочетавшие в себе качества исполнителя и композитора.

Развитие композиторского и исполнительского потенциала было обоюдным в контексте реформы музыкального образования. Реформа музыкального образования 1925 года, идеологами которой выступили В. В. Щербачев и Б. В. Асафьев, опираясь на поддержку А. В. Оссовского, предложила систему преподавания практического сочинения, тесно связанную с теоретическими дисциплинами: мелодикой, гармонией и полифонией [2, с. 42]. «Одним из принципиальных нововведений было решение начинать занятия свободной композицией с

первого года обучения, параллельно с теоретическими дисциплинами» [Там же]. В докладной записке, аргументирующей необходимость реформы композиторского образования, говорилось, что музыкант «должен быть, прежде всего, мыслящим, широко образованным и инициативным музыкантом, он должен уметь не только излучать свою творческую энергию... но и преломлять в себе излучения окружающей среды, быть художественным политиком...» [Там же].

Эти изменения повлекли за собой взаимодействие теории и практики. А в воспитании пианиста-виртуоза, его навыках создания различных фортепианных транскрипций, особую роль играли факультативные занятия композицией и в частности, это было особенно важно для творческого формирования А. Д. Каменского.

Стремление к воспитанию универсальной личности музыканта, который должен быть «художественным политиком» и транслировать гуманистические идеи через мир звуков, не менее актуальна для формирования нового типа пианиста. Композитор и пианист, которые в большинстве случаев органично сочетались в деятельности музыканта, образовывали две взаимозависимые части творчества, позволяя говорить о творческой универсальности.

Универсализм фортепиано, позволял этому инструменту находиться в центре художественного поля, которое стало питательной средой фортепианной культуры, что наложило на личность пианиста-виртуоза особый груз ответственности за слушателя, предполагая необходимость просветительской и пропагандистской деятельности.

В работе «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауз говорил о том, что «концертирующий пианист должен быть пропагандистом, как и всякий другой художник» [3, с. 173]. Приводя в качестве наглядного примера деятельность Святослава Рихтера, Нейгауз отмечал, что пианист широко пропагандирует советскую, русскую и западную классическую музыку, противопоставляя ему далее Владимира Горовица, который в своем выборе репертуара отталкивался от того, что любит публика. Так, один в итоге «идет на поводу у публики, а другой ведет ее за собой, учитывая в то же время ее возможности и ее характер». «Девиз молодого Горовица – успех, прежде всего! Девиз Рихтера – прежде всего искусство. Второй девиз включает идею служения народу, первый предполагает идею угождения публике» [3, с. 173]. На примере высказываний Нейгауза, мы можем отметить то, что воспитательная и просветительская функции пианиста являются наиважнейшими носителями советской фортепианной культуры.

С. Я. Вартанов в своей докторской диссертации [4, с. 24] представляет коммуникативную цепочку, выстраивающую модель отношений композитора, исполнителя и слушателя. Тетрада: *исполнитель – произведение – инструмент – аудитория*, описывается С. Я. Вартановым на примере множества великих композиторов-пианистов, которые внесли свой весомый вклад в формирование коммуникативной системы фортепианной культуры. Это прежде всего: Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Рахманинов, К. Дебюсси. Примечательно, что, представляя коммуникативную систему, С. Я. Вартанов отталкивается именно от исполнительства, в то время как в интегральной системе композитор-пианист, он же ставит автора музыкальных произведений на первое место, аргументируя это тем, что, именно создатели литературы для фортепиано, «соединили в одном лице творцов великих произведений и законодателей в сфере интерпретации» [4, с. 27].

Г. Г. Нейгауз предлагает исполнителю в качестве основы взаимодействия диалектическую триаду: *теза – музыка, антитеза – инструмент, синтез – выступление*, утверждая, что музыка живет внутри нас, а слух музыканта – это инструмент, частица объективного внешнего мира, которую нужно подчинить внутреннему миру творческой воли. На этой диалектике внутреннего и внешнего, тезы, антитезы, синтеза и резонанса со слушателем, в итоге выстраивается система взаимодействия пианиста с публикой [3, с. 15]. В такой, более сложной конфигурации восприятия, рождается синтетическая фигура посредника и создателя: композитора и пианиста, которая и оказывается в центре парадигмы фортепианной культуры.

Разделение композиторской и исполнительской видов деятельности заняло в истории европейской музыкальной культуры около полутора столетий, о чем сказано в диссертации Н. И. Мельниковой. Рассматривая историю понятия «виртуоз» и ссылаясь на работу А. И. Климовицкого, автор отмечает, что, «если в конце XVII века в Италии так называли *музыканта-профессионала*, в отличие от *любителя*, то позднее виртуозом стали уже именовать *музыканта-исполнителя*, в отличие от *композитора* [5, с. 28]». Окончательное разделение профессий и разлом прежних представлений о целостности личности музыканта – универсала – автора и исполнителя одновременно отмечается уже к концу первой четверти XIX столетия [6, с. 21]. Виртуозные импровизации и фантазии, которые далее перерастали в создание транскрипций, как справедливо утверждает Мельникова, «представляли собой мощные отголоски былого профессионального универсализма музыканта: в них присутствовала композиторская "выдумка" исполнителя, помноженная на блестящее владение инструментом» [Там же].

При внешнем разделении композитора и исполнителя, следует отметить, что все же исполнительская и композиторская сфера музыкальной деятельности неразрывно связана с универсальностью творческой личности и интерпретации произведения. Б. Асафьев писал, что «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее – в его повторных воспроизведениях слушателями» [7, с. 36].

Независимо от того, какой род деятельности музыканта считать ведущим в парадигме художественных взаимодействий *композитор – исполнитель*, очевидно, что пианист-интерпретатор и пианист-композитор предстают некоей универсальной интегральной фигурой, объединяющей в себе обе формы творчества. Об универсализме музыканта-пианиста писал и Г. Нейгауз, говоря о том, что, «для фортепиано написана музыка, по своему объему, разнообразию, богатству и красоте не уступающая ни симфонической, ни камерной, ни оперной, ни хоровой музыке» [3, с. 15], он утверждал, что вне этого важнейшего критерия «универсальности, никто не может быть полезным и желанным деятелем в наше время» [Там же].

Основой фортепианной культуры пианиста являются: культура мышления / слышания, эстетика и широта художественного и, в частности, музыкального кругозора.

Т. В. Чередниченко, в своей работе «Композиция и интерпретация: три среза проблемы» говорит о том, что музыкальная культура

XX века определяется как эпоха «исторического музицирования», в которой на центральных позициях оказывается уже не композитор, а именно интерпретатор. Последний является одновременно и слушателем произведения (по отношению к автору), и его создателем (по отношению к слушателю). Интерпретатор является также мыслителем, представляющим подобно критику и ученому, свою собственную версию ответа на вопрос: «что значит» данное произведение. В таком случае, он сам становится равен музыке, ибо, только в процессе исполнения, последняя «обретает самую себя, свою звуковую материю и смысловую осуществленность» [8, с. 44].

Многогранность, присущая исполнительскому творчеству, не только определяет диалектику авторства музыкального произведения (в парадигме композитор/исполнитель), но также и экстремально расширяет поле деятельности и возможностей пианиста – носителя «интонируемых смыслов» [7, с. 25] и ценностей фортепианной культуры.

Н. И. Мельникова, раскрывая процесс выделения музыкально-исполнительского искусства в самостоятельную сферу в эпоху романтизма, в своей докторской диссертации отмечает, что этот процесс сопровождался возникновением «принципиально новой, ранее не востребованной музыкальной культурой функции исполнительства» [6, с. 21].

Несмотря на то, что понятие фортепианной культуры, фигурирует во многих исследованиях и публикациях, неоднократно упомянутых выше, тезис о явлении советской фортепианной культуры как комплексного, интегрированного явления, требует комплексного анализа.

Говоря о советской фортепианной культуре, невозможно также обойти понятия «советского пианизма» и «советского стиля», проявляющегося и в композиторском творчестве и в исполнительской – пианистической деятельности. Все эти определения становятся объектами споров, в которых, даже сам факт их существования, подвергается сомнению. В статье, прослеживающей процесс формирования понятия «советский фортепианный стиль» по материалам публикаций в журнале «Советская музыка», С. Г. Денисов рассматривает период 1933–1939 годов, в рамках которого закрепилось это понятие. Приводятся взаимоисключающие точки зрения, и подчеркивается, что вплоть до 1936 года критики указывают исполнителям на характеристики гипотетического «советского исполнительского стиля», а затем констатируют то, что он уже создан [9, с. 221].

Через полемику на страницах «Советской музыки» – одного из влиятельнейших музыкальных журналов своего времени, становится оче-

видным, что понятие «советский фортепианный стиль» понимается как идеологическое. Наряду с тем, невозможно не согласиться, что социополитический контекст нельзя изъять из понимания советской музыкальной культуры и ее стилистической артикуляции.

И. С. Воробьев, в своей монографии, посвященной изучению соцреалистического «большого стиля» в советской музыке, раскрывает тезисы становления последнего в качестве единой стилистической основы отечественного музыкального искусства первой трети XX века. Он представляет его в качестве музыкального аналога соцреализма, опирающегося на историко-политические идеи, осознанно конструируемые в музыке, проявляющиеся независимо от творческой области [10, с. 368].

Несмотря на то, что композиторская и исполнительская области тесно связаны, говоря о «большом стиле» и «советском пианизме», как было определено выше, необходимо подчеркнуть, что последний включал в себя определенную общественно-просветительскую функцию. В определении понятия «советского пианизма» М. С. Друскина о том, что «в основании нового, советского стиля исполнения лежит новая общественная роль музыканта; деятельность музыканта» [11, с. 62].

Понятие советской пианистической культуры выстраивается на основе феномена личности пианиста-виртуоза XX века, сочетающего в себе мастерство композитора, педагога и общественного деятеля и музыковеда, каковым был выдающийся советский пианист А. Д. Каменский. Именно эти грани деятельности пианиста, включающие воспитательные и просветительские, становятся ключевыми в его творческой деятельности.

Синонимичные по сути своей понятия «советский фортепианный стиль», «советский пианизм», по мнению А. Д. Каменского оказываются в фокусе исследователей, начиная с момента образования СССР – то есть в 1922–1923 годах. Он пишет: В частности, образование таких структур как Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов и Ассоциация Современной музыки связано с идеей обновления и пересмотра сложившихся культурных традиций. Этой идеей была охвачена вся культура того времени, а «бурная политическая реорганизация постепенно выкристаллизовывала определение “советский” как набор идейно-политических требований, основанных на марксистско-ленинской эстетике, к деятелям искусства» [12, с. 63].

А. Д. Каменский подчеркивает необоснованность противопоставления советского и западного стиля исполнительства [13, с. 34]. И в этом

состоит общественная позиция его творческой деятельности: ставить профессиональные факторы пианизма на первое место, а обобщенно-идеологические – на второе.

Тема, включающая в себя не только дискуссию о понятии «советского пианизма», а в более широком, неограниченном временными рамками, контексте в словосочетании «национальной исполнительской школы», ставшая весьма актуальной в дискурсе 2000-х годов, представляется с различных взаимоисключающих позиций. Некоторые исследователи данного вопроса, и в частности С. В. Грохотов в работе «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией, ставят под вопрос понятие советского пианизма как такового [14, с. 71].

А. М. Меркулов, в статье «Русская фортепианно-исполнительская школа или школы?» утверждает, что представление о «единой русской школе» вообще не возникало вплоть до октября 1917 г., и это, несмотря на то, что существовало немало выдающихся русских пианистов, обладавших бесспорной индивидуальностью, предпочитаемыми средствами выразительности и различными репертуарными представлениями [15, с. 48]. В конце статьи Меркулов делает вывод, что понятие «русская фортепианно-исполнительская школа» следует использовать во множественном числе, ввиду неоднородности явления [Там же, с. 49].

1930-е годы, стали периодом коренного слома прежних систем функционирования художественного творчества. В 1932 году был создан Союз композиторов СССР и одновременно с этим, произошла фактическая ликвидация Ассоциации современной музыки (АСМ, существовала с 1924 по 1931), Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ, 1923–1932). Рассуждая, в рамках той же полемики, о создании единого органа управления в лице Союза Композиторов СССР в русле «перестройки литературно-художественных организаций» [16, с. 62], А. Д. Каменский говорит о необходимости деятельности «лаборатории советского исполнителя – научно-производственной концертной организации, дающая возможность передовой группе советских музыкантов реализовать свои достижения». В числе задач, которые он ставит перед «творческо-производственной лабораторией»¹, в первую очередь те, что служат «данью идеологии». Среди них – «критическое усвоение опыта прошлого и настоящего буржуазного исполнительства <...> Бдительность по отношению к анархическим наскокам, кустарному крохоборчеству и беспринципному шарлатанству. Неустанная борьба против отсталых и пережиточных типов нашего исполнительства и

вместе с тем борьба за каждого ценного артиста – иначе говоря, активная работа по воспитанию кадров исполнителей», «всемерное расширение сферы деятельности, втягивание в орбиту своего влияния талантливой молодежи, воспитание ее, руководство ею» [16, с. 62]. На пути обогащения пианистического репертуара новыми произведениями современных композиторов, а также для пропаганды советской музыки, А. Д. Каменский сделал очень много, создав множество различных фортепианных транскрипций как популярной классической музыки, так и фрагментов советских опер и балетов.

Эта новая общественная роль советского музыканта и советского пианиста, напрямую связана с институциями, в рамках которых развивалась идеологическая направленность творческого процесса. Так, исчезновение организаций к 1932-му году послереволюционных организаций, которых было в общей сложности более сорока, и в их числе РАПМ и АСМ, было связано со стремлением сфокусировать творческую направленность. Несмотря на то, что уже в 1920-х годах антимодернистская и антизападная позиция заявила о себе, и в том числе в деятельности РАПМ, ликвидация институций стала попыткой утверждения единой художественной системы. Альтернативой последним должен был стать Союз композиторов, а дискуссионным пространством – журнал «Советская музыка». На его страницах было опубликовано множество исследований: о сущности большого и локального советских стилей. В этом журнале неоднократно публиковался и А. Д. Каменский. Поставленная перед оставшимися органами управления музыкальной культурой задача состояла в установлении единства государственной политики в музыке и взаимодействие музыкантов в рамках общих принципов.

Рассуждая на страницах журнала «Советская музыка» о проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства, А. Д. Каменский писал: «Европейское концертное исполнительство последнего десятилетия, несмотря на отдельные выдающиеся явления, в целом явно деградирует, свидетельствуя о своей изношенности и бесперспективности. В противовес этой обусловленной загниванием капиталистической культуры, картине упадка и депрессии, молодое советское искусство, полное свежих, еще не перебродивших сил, безусловно, должно вызывать к жизни целые поколения музыкантов-исполнителей, которые сумеют сказать свое значительное, глубокое по силе воздействия слово. И не нужно быть пророком, чтобы предсказать невиданный расцвет исполнительства в ближайшие годы» [12, с. 65]. Далее он определяет черты

советского пианизма, его характеристики: первый – «чувство ответственности за творческую работу, осознание целевого назначения каждого творческого задания, каждого публичного выступления» [Там же, с. 67].

Описывая этапы становления творческой личности музыканта, а также различные сложности, и даже «жертвы», которые формируют в отдельных случаях образ «музыканта-мученика», он утверждает, что осознание – не есть нечто новое, что существовало всегда и везде. Однако осознанное отношение к публике должно формироваться не вокруг развлекательной функции, а в принципиально ином контексте. В условиях недопустимости существования элитарной культуры, предлагается отказаться от культивации «мистицизма и крайнего индивидуализма жрецов искусства, платящих непостоянной изменчивой публике «высоким», иногда имеющим рекламный характер высокомерным презрением» [Там же], А. Д. Каменский видит функции советского пианизма в стирании границ, между элитарным и общедоступным. Не умаляя достоинств отдельных виртуозов-пианистов на Западе и, одновременно, призывая использовать и учиться многому из «многолетнего творческого опыта буржуазной исполнительской культуры», он ссылается на «сужение репертуарного круга и прогрессирующее с годами абстрагированное философствование мастера такой глубочайшей культуры, как Артур Шнабель». Достается и Артуру Рубинштейну за присутствующий у него «налет салонного шика и чувственной эротики», а В. Бакхаузу за его же «абсолютную выхолощенность чувства и циничную самоуверенность» [12, с. 66]. В целом, подобная критика западной культуры была свойственна публикациям этих лет. С. Г. Денисов в своей кандидатской диссертации отмечает, что Каменский, так же, как и создатель программной статьи М. С. Друскин, на которую исследователь опирается в характеристике понятия советского исполнительского стиля, впоследствии раскаялся в выраженных суждениях. В связи с чем, в архивах сохранилась стенограмма обсуждения его кандидатуры при выдвижении на должность профессора. Из нее следует, что «Проф. Рензин И. М. – указывает, что было время, когда Каменский стоял на неправильном пути «современничества» <...> На этом нужно было остановиться подробнее. <...> Доц. Каменский А. Д. – заявляет, что в свое время (1931–32 гг.) перестал исполнять западноевропейскую музыку, потому что счел необходимым и нашел в себе силы оторвать себя от этой музыки, т. к. он политически настолько вырос, что смог за ней увидеть чуждое нам содержание. Но, что объективно нужно признать, что это увлече-

ние принесло некоторый вред не только ему самому, но и другим». Протокол заседания фортепианно-органный факультета ЛГК от 5 октября 1937 года [9, с. 29].

Известна критика Г. М. Коганом таких исполнителей как: Жиль Марше, Ив Нат, Хосе Итурби, Вильгельм Бакхауз, Игнац Фридман [17, с. 37]. Г. М. Коган утверждал, что «Фридмановский Шопен совершенно чужд и неприемлем для советского слушателя» [17, с. 38]. В этом смысле критические реплики А. Д. Каменского не менее категоричны. Этой полярной с точки зрения ценностных ориентиров культуре, он противопоставляет иную с аксиологических позиций советскую пианистическую традицию, которая формируется в тесном взаимодействии со слушателем, однако в отличии от зависимости западноевропейского музыканта от слушательских предпочтений, движима гуманистическими идеалами.

Каменский говорит о многомиллионной аудитории советских слушателей, которые «жадно тянутся к культуре», а действительность, связанная с бурным культурным ростом, ставит особые задачи. Так, исполнитель призван быть одним из активных участников «великой армии инженеров душ нового человечества».

Очевидно, что этот текст, ставший результатом расшифровки стенограммы выступления Каменского на творческой дискуссии в Ленинградском Союзе композиторов, мог появиться именно в середине 1930-х годов, когда борьба с «формализмом» в композиторском творчестве набирала новые обороты [13]. Безусловно, что исполнителей не обвиняли в формализме, однако в случае «неправильного» выбора репертуара, можно было получить обвинения в распространении формализма.

В конце 1930-х годов появляется и сам термин «советский пианизм», что также отмечает С. Г. Денисов в своей диссертации [9, с. 21]. Он выделяет как минимум четыре значения этого понятия, опираясь на публикации в том же журнале «Советская музыка», учитывая его пропагандистскую направленность. Эти четыре значения пианизма Денисов определяет следующим рядом:

- фортепианное искусство в целом;
- стиль исполнения (индивидуальный стиль, а также стиль эпохи, страны, художественного направления и т. п.)
- индивидуальная манера обращения исполнителя с инструментом – особенности прикосновения, характер моторики, пластики, специфика виртуозных приемов;
- особенности фортепианной музыки, отражающие «технологические» стороны

исполнения. Эти значения фортепианного стиля в целом, можно спроецировать на понятие советского пианизма, однако с акцентом на идейно-политических факторах. «Центральным понятием в полемике о фортепианном исполнительстве в это время является *стиль*, а главной темой – создание *советского исполнительского стиля*» [9, с. 25].

В этом контексте выступление Каменского на творческой дискуссии выглядит вполне понятным и его слова не носят обличающей окраски, он лишь говорит о том, что для него представляется важным, и определяет для себя пространство фортепианной культуры, в котором он намеревается работать для нового советского слушателя.

М. С. Друскин, рассуждая в статье 1934 года о советском исполнительском стиле, говорит о том, что он должен вобрать в себя лучшее, что может быть найдено как в прошлых, так и в современных исполнительских культурах». «Замыкавшееся в кругу узко-профессиональных интересов, исполнительское искусство, в котором «интерпретатор-творец» вытеснялся «типом цехового музыканта», породил «глубоко ненормальное художественное отставание исполнителей от передовых запросов времени» [18, с. 65]. М. С. Друскин утверждал, что музыкант-исполнитель должен быть, прежде всего, «двигателем музыкальной культуры». Продвигать новую музыкальную культуру возможно лишь через интонационный строй современной эпохи во взаимодействии с современными композиторами. Необходимость творческого, не закостенелого и не ремесленного отношения к деятельности музыканта – очевидна. При этом невозможно не принимать во внимание необходимость пропаганды музыки советских композиторов, отражающей дух нового времени и новые художественные смыслы, посредством исполнительской деятельности. Именно этот фактор, для С. Г. Денисова, также цитирующего данную публикацию, служит подтверждением характеристик исполнительского стиля и с ним напрямую связана идея рождения нового исполнителя.

Репертуарная политика, которая напрямую связанная с артикуляцией советских культурных ценностей, также служила универсальной трактовке пианизма. Репертуарное поле стремилось быть достаточно широким, чтобы удовлетворять запросам публики. Необходимость популяризации классики и музыки советских композиторов, ставила задачи профессионального универсализма по отношению к исполнителю. Ему были необходимы также и определенные композиторские навыки, для расширения реперту-

ара за счет создания специальных концертных обработок, сочинений написанных изначально для оркестра или фортепианных транскрипций оперной музыки.

Известно, что А. Д. Каменский создал немало концертных обработок самой разной музыки. В частности, следует отметить, что Б. Асафьев высоко оценивал его транскрипцию «Весны Священной» Стравинского², характеризуя Каменского в письме к Прокофьеву как высокоталантливого автора: «очень даровитый малый сделал на мой взгляд замечательную транскрипцию эпизодов из *Sacre* (вступление – хоры. – хожд. девушек – величание)» [20, с. 11]. Транскрипции симфонических, вокальных произведений, а также отдельных фрагментов из балетов и опер в интерпретации А. Д. Каменского, отражали не только знание исполнительских тонкостей фортепиано, но и прекрасное композиторское понимание того, как должен звучать оркестр, представленный возможностями фортепианной фактуры. В качестве подтверждения справедливости этого тезиса, приведем высказывания Г. Г. Нейгауза о А. Д. Каменском: «...Кроме его ценной педагогической работы, следует особо отметить его большую и плодотворную работу в области переделок и обработок для фортепиано многих советских и некоторых западноевропейских произведений, работу превосходную и выполняемую почти им одним. Каменский много сделал для пропаганды советской музыки» [21].

Г. Г. Нейгауз подчеркивает, что «вся система нашего музыкального воспитания, основанная на глубоком, всестороннем идейно-политическом и культурном развитии учащегося, явилась лишь частью нашей общей воспитательной системы, с ее характерной направленностью и целеустремленностью, с ее умением, максимально развивая личные свойства индивида, включать его в работу коллектива, общества, социалистического государственного организма в целом. И поэтому, несомненно, можно уже говорить о рождении советской пианистической культуры, о советском стиле исполнения» [19, с. 92]. Очерчивая, таким образом, понятие интегральной советской пианистической культуры, Г. Г. Нейгауз подчеркивает ее воспитательные и социальные функции.

Подводя итоги исследования, отметим интегральность в качестве отличительного свойства творчества А. Д. Каменского, сочетавшего в себе различные грани одаренности. Он вел просветительскую, композиторскую, педагогическую виды деятельности, но все они были сосредоточены вокруг его пианистического таланта и уникальной человеческой личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Подопределением «творческо-производственной» понимается создание совместных кружков композиторов и исполнителей, в которых творческие процессы создания и исполнения новых произведений находятся непосредственном контакте друг с другом, Каменский на протяжении всей своей творческой деятельности был пропагандистом современной музыки, и не только советской.

² Пять фрагментов из балета «Весна священная» И. Стравинского (1926) в собрании нотных рукописей Каменского в РНБ среди других переложений хранится Концертный парафраз для фортепиано на фрагменты из балета Стравинского «Весна Священная» (черновые автографы и чистовая копия переписчика).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А. Д.* Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. М.–Л.: Госмузиздат, 1948. 311 с.
2. *Емельянова М. Э.* Музыкальная культура Ленинграда 1930-х – середины 1950-х гг. в творческой биографии Г. В. Свиридова: дисс. ... канд. истор. наук. СПб.: 2017, 949 с.
3. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1967. 312 с.
4. *Вартанов С. Я.* Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры: дисс. ... докт. иск. Саратов, 2013. 438 с.
5. *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
6. *Мельникова Н. И.* Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: дисс. ... докт. иск. Новосибирск, 2002. 317 с.
7. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
8. *Чередниченко Т. В.* Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М.: НИЦ «Московская консерватория», 1988. С. 43–44.
9. *Денисов С. Г.* К истории понятия «советский стиль» в фортепианном исполнительском искусстве // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 205–227
10. *Воробьев И. С.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
11. *Друскин М. С.* К вопросу о стиле исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.
12. *Каменский А. Д.* К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства: (В порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. № 12. С. 61–68.
13. *Каменский А. Д.* Против формализма и фальши: Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе композиторов: (сокращенный стеногр. отчет) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 28–57.
14. *Грохотов С. В.* Советский пианизм: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность: сб. ст. и материалов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского). С. 70–84.
15. *Меркулов А. М.* Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Художественное образование и наука. 2015. № 3. С. 45–55.
16. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 60–67.
17. *Коган Г. М.* Проблемы теории пианизма (Критический обзор русской литературы) // Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968. С. 7–47.
18. *Друскин М. С.* К вопросу о стилях исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.
19. *Нейгауз Г. Г.* Наша пианистическая культура // Советская музыка. 1937. № 10. С. 89–93.
20. *Савкина Н. П.* Родом из Петербургской консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 7–17.
21. *Каменский А. Д.* Проблемы советского фортепианного творчества. ЦГАЛИ. Фонд 686, опись 1. Дело 207.

REFERENCES

1. *Alekseev A.* Russkie pianisty: ocherki i materialy po istorii pianizma [Russian pianists: essays and materials on the history of pianism]. Vyp. 2. Moscow–Leningrad: Gosmuzizdat, 1948. 311 p.
2. *Emel'ianova M.* Muzykal'naiia kul'tura Leningrada 1930-kh – serediny 1950-kh gg. v tvorcheskoi biografii G. V. Sviridova [Musical culture of Leningrad in the 1930s – mid-1950s. in the creative biography of G. V. Sviridov]: diss. ... kand. istor. nauk. St. Petersburg: 2017, 949 p.

3. Neigauz G. Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga [About the art of piano playing. Notes from a teacher]. Moscow: Muzyka, 1967. 312 p.
4. Vartanov S. Kontseptsiiia interpretatsii sochineniia v sisteme fortepiannoi kul'tury [The concept of interpretation of a composition in the system of piano culture]: diss. ... dokt. isk. Saratov, 2013. 438 p.
5. Klimovitskii A. O tvorcheskom protsesse Betkhovena [About Beethoven's creative process]. Leningrad: Muzyka, 1979. 176 p.
6. Mel'nikova N. Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskii fenomen [Piano performing art as a cultural phenomenon]: diss. ... dokt. isk. Novosibirsk, 2002. 317 p.
7. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
8. Cherednichenko T. Kompozitsiia i interpretatsiia. Tri sreza problemy [Composition and interpretation. Three aspects of the problem]. In: Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' [Musical performance and modernity]. Vyp. 1. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 1988. Pp. 43–44.
9. Denisov S. K istorii poniatiiia «sovetskii stil'» v fortepiannom ispolnitel'skom iskusstve [On the history of the concept of "Soviet style" in piano performing arts]. In: Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2019. No. 3 C.205–227
10. Vorob'ev I. Sotsrealisticheskii «bol'shoi stil'» v sovetskoii muzyke (1930–1950-e gody) [Socialist realist "big style" in Soviet music (1930–1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 688 p.
11. Druskin M. K voprosu o stile ispolneniia [On the issue of performance style]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1934. No. 7. Pp. 63–66.
12. Kamenskii A. K probleme bor'by za stil' sovetskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva: (V poriadke obsuzhdeniia) [On the problem of the struggle for the style of Soviet musical performance: (For discussion)]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1935. No. 12. Pp. 61–68.
13. Kamenskii A. Protiv formalizma i fal'shi: Tvorcheskaia diskussiia v Leningradskom Soiuze kompozitorov: (sokrashchennyi stenogr. otchet) [Against formalism and falsehood: Creative discussion in the Leningrad Union of Composers]: (abbreviated transcript)]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1936. No. 5. Pp. 28–57.
14. Grokhotov S. Sovetskii pianizm: mezhdou ideologii i mifologii [Soviet pianism: between ideology and mythology]. In: Fortepiannaia kul'tura Rossii: istoriia i sovremennost' [Piano culture of Russia: history and modernity]: sb. st. i materialov. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 2016. (Nauch. tr. Mosk. gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo). Pp. 70–84.
15. Merkulov A. Russkaia fortepianno-ispolnitel'skaia shkola ili shkoly? [Russian piano performing school or schools?]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2015. No. 3. Pp. 45–55.
16. Postanovlenie Politbiuro TsK VKP(b) «O perestroike literaturno-khudozhestvennykh organizatsii» 23 apreliia 1932 g. [Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks "On the restructuring of literary and artistic organizations" April 23, 1932]. In: Partiinoe stroitel'stvo [Party construction]. 1932. No. 9. Pp. 60–67.
17. Kogan G. Problemy teorii pianizma (Kriticheskii obzor russkoi literatury) [Problems of the theory of pianism (Critical review of Russian literature)]. In: Voprosy pianizma [Questions of pianism]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1968. Pp. 7–47.
18. Druskin M. K voprosu o stiliakh ispolneniia [On the issue of performance styles]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1934. No. 7. Pp. 63–66.
19. Neigauz G. Nasha pianisticheskaiia kul'tura [Our pianistic culture]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1937. No. 10. Pp. 89–93.
20. Savkina N. Rodom iz Peterburgskoi konservatorii [Originally from the St. Petersburg Conservatory]. In: Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2022. No. 1. Pp. 7–17.
21. Kamenskii A. Problemy sovetskogo fortepiannogo tvorchestva [Problems of Soviet piano creativity]. TsGALI. Fond 686, opis' 1. Delo 207.

Решетник Андрей Дмитриевич
преподаватель кафедры камерного ансамбля
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190031, Санкт-Петербург
andreireshetnik94@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8255-3083

Andrey D. Reshetnik
teacher of the chamber ensemble department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190031, St. Petersburg
andreireshetnik94@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8255-3083

Е. А. ЛУКЪЯНЕНКО*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО H-DUR, ОП. 8 И. БРАМСА
В СОВРЕМЕННОМ КОНЦЕРТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ:
ОЦЕНКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Статья посвящена Фортепианному трио H-dur (1854/1889) – одному из широко известных камерно-ансамблевых произведений, относящихся к раннему периоду творчества И. Брамса. Это сочинение, опубликованное через несколько месяцев после завершения, весьма положительно оценивалось современниками и фигурировало в концертных программах авторитетных музыкантов-исполнителей второй половины XIX века. Однако в конце жизни композитор осуществил радикальную переработку Трио H-dur, что повлекло за собой репертуарные коррективы: ранняя редакция указанного опуса была надолго забыта. В наши дни, благодаря видимой доступности обеих версий Трио, специалисты предпринимают сравнительно-аналитические изыскания, которые позволяют с максимальной точностью зафиксировать и описать преобразования соответствующего авторского текста. При этом оценки масштабов и значимости описываемых изменений расходятся. По мнению исследователя, допустимо рассматривать две соотносимые редакции как самостоятельные произведения, опирающиеся на родственный (в значительной мере совпадающий) музыкальный материал. Учитывая композиционные, драматургические и стилевые особенности обозначенных редакций, представляется возможным условно именовать раннюю версию Трио оп. 8 «полистилистической». В ней представлен индивидуальный синтез классических («бетховенских») традиций и достижений «ново-немецкой школы» (Ф. Лист, отчасти Р. Вагнер). Ощутимые трудности, сопутствующие исполнительскому прочтению данной версии, обуславливают ее адресацию: это концертирующие профессиональные музыканты с обширным артистическим опытом и художественным кругозором. Поздняя («классическая») версия Трио H-dur, значительно более компактная и лаконичная, характеризуется композиционной ясностью и драматургической целенаправленностью, что способствует успешному освоению данной редакции в контексте вузовского учебного процесса и концертно-педагогической исполнительской практики.

Ключевые слова: И. Брамс, камерно-ансамблевое творчество, Фортепианное трио H-dur оп. 8, авторские редакции 1854 и 1889 годов, концертно-педагогический репертуар музыкальных вузов.

Для цитирования: Лукьяненко Е. А. Фортепианное трио H-dur, оп. 8 И. Брамса в современном концертно-педагогическом репертуаре: оценки и перспективы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 140-145.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_140

E. LUKYANENKO*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***PIANO TRIO IN B MAJOR, Op. 8 BY J. BRAHMS
IN THE CONTEMPORARY CONCERT-PEDAGOGICAL REPERTOIRE:
APPRAISALS AND PROSPECTS**

The article is devoted to the Piano Trio in B major (1854/1889) – one of the well-known chamber ensemble works dating back to the early period of J. Brahms' work. This work, published a few months after its completion, was assessed very positively by contemporaries and appeared in the concert programs of respected performing musicians of the second half of the 19th century. However, at the end of his life, the composer carried out a radical revision of the Trio in B major, which entailed repertoire adjustments: the early edition of this opus was forgotten for a long time. Nowadays, thanks to the apparent availability of both versions of the Trio, experts are undertaking comparative analytical research that allows them to record

and describe the transformations of the appropriate author's text with maximum accuracy. At the same time, estimates of the scale and significance of the described changes differ. According to the researcher, it is permissible to consider two correlated editions as independent works based on related (largely coinciding) musical material. Taking into account the compositional, dramatic and stylistic features of the indicated editions, it seems possible to conditionally call the early version of the Trio op. 8 "poly-stylistic". It presents an individual synthesis of classical ("Beethovenian") traditions and achievements of the "new German school" (F. Liszt, partly R. Wagner). The tangible difficulties accompanying the performing reading of this version determine its address: these are professional concert musicians with extensive artistic experience and artistic outlook. The later ("classical") version of the Trio B major, much more compact and laconic, is characterized by compositional clarity and dramatic focus, which contributes to the successful development of this edition in the context of the high music school educational process and concert and pedagogical performing practice.

Keywords: J. Brahms, chamber ensemble work, Piano Trio in B major Op. 8, author's versions of 1854 and 1889 years, concert-pedagogical repertoire of high music schools.

For citation: Lukyanenko E. Piano Trio in B major, Op. 8 by J. Brahms in the contemporary concert-pedagogical repertoire: appraisals and prospects // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 140-145.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_140

Как известно, высочайший творческий уровень камерно-ансамблевой музыки Иоганнеса Брамса удостоверяется многочисленными единодушными отзывами зарубежных и отечественных музыкантов-исполнителей, а также весьма авторитетных исследователей. Пожалуй, лишь отдельные брамсовские опусы фигурируют сегодня в центре научных дискуссий, порождая разноречивые оценки и несходные интерпретации. К числу подобных сочинений принадлежит, в частности, Фортепианное трио H-dur, op. 8 (1854/1889). Прежде всего, показательны диаметрально противоположные характеристики данного цикла, представленные в специальной литературе. Согласно характеристике Е. Царевой, Трио H-dur – «...произведение вдохновенное и масштабное, еще одна "скрытая симфония" (проводится аналогия с ранними фортепианными сонатами Брамса. – Е. Л.)» [1, с. 58]. По мнению цитируемого автора, наиболее впечатляющими представляются «полное истинного воодушевления начало *Allegro con moto*» и «завершение *мажорного* трио *минорным* финалом», – в данном случае «драматические образы, которые утверждаются в заключительной части», уподоблены «пророческому предчувствию» молодого художника, возникшему «в самые светлые и безоблачные дни юности» [Там же, с. 58–59]¹.

Напротив, по утверждению Л. Кокоревой, Трио H-dur «...обнаруживает следы еще незрелого мастерства: рыхлость формы, несколько вялое, недостаточно концентрированное развитие», хотя музыка этого сочинения «...по-юношески свежа, непосредственна и окрашена в ярко выраженные романтические тона» [2, с. 451–452]. По-видимому, исходным моментом для соответствующего лаконичного высказыва-

ния явились более пространные рассуждения К. Гейрингера: «Полное юношеской свежести и задушевное по выдумке, мягкое и чувственное по звучанию и разнообразное по настроению – такое впечатление производит это наиболее раннее из опубликованных камерных произведений композитора <...> Только в одном характерном отношении Брамс... оказывается несостоятельным: он не знает чувства меры» [3, с. 239]. Вот почему, указывает К. Гейрингер, едва ли не в каждой из частей цикла «...чрезмерное богатство выдумки... приводит к очевидному романтическому распаду формы» или, по крайней мере, заведомо «...причиняет серьезный ущерб ее целостности» [Там же, с. 240].

Отмеченные разногласия фактически проецируются на последующую концертно-сценическую биографию Трио H-dur. Известно, что на рубеже 1880–1890-х годов Брамс повторно обратился к соответствующей партитуре (в связи с необходимостью переиздания op. 8) и подготовил новую редакцию названного цикла. Некоторые специалисты вообще не упоминают об этом (см.: [2; 4]) или довольно кратко отзываются о «переработке юношеского произведения» с позиции авторской «ревизии старых рукописей»; так, по мнению Е. Царевой, «речь шла в основном о сокращении, коснувшемся главным образом первой части. Сильно уменьшились развивающие разделы, разветвленный материал трех тем побочной партии заменила одна прекрасная тема... обобщившая образ романтического томления», и т. п. [1, с. 286].

Детальный сравнительный анализ первоначальной и обновленной редакций побуждает К. Гейрингера несколько иначе оценить фактический итог предпринятой «ревизии» Трио.

«Главная цель переработки заключается в стремлении упростить сочинение и ограничить его юношескую расточительность. Ни одна деталь не представляется композитору настолько незначительной, чтобы не подвергнуть ее пересмотру под углом данной точки зрения. <...> Десятки разнообразных изменений не удовлетворяют Брамса, и в конце концов он пишет заново целые разделы. Так, сокращения в первой части... приводят к необходимости обновления разработки и репризы, которая на этот раз не содержит фугато. Нечто подобное происходит с Adagio и финалом; лишь в скерцо композитор ограничивается только изменением коды. В своей “новой редакции” произведение... потеряло больше трети первоначального объема, зато необычайно выиграло в силе и законченности», – утверждает цитируемый исследователь [3, с. 240].

Необходимость более внимательного изучения двух упомянутых «версий», прежде всего, мотивируется рядом существенных композиционных и драматургических различий, о которых пишет К. Гейрингер. Поверхностная и схематичная оценка последних зачастую приводит к опрометчивым аналитическим обобщениям. Так, новейшая монография о полифоническом искусстве Брамса содержит примечательный тезис по поводу непосредственно выявляемой связи между имитационным контрапунктом и разработочной техникой в сонатных *allegri* этого композитора. Наглядным подтверждением сказанного представляется реприза I части Трио *H-dur*, с протяженным «бетховенским» фугато – своего рода «второй разработкой» [5, с. 30–31, 52]. Однако следует учитывать, что в поздней редакции Трио данный эпизод был полностью купирован, следовательно, Брамс фактически решил «уклониться» от намеченной ранее «бетховенской» линии как не соответствующей его подлинным художественно-концептуальным устремлениям (по крайней мере, в указанном *Allegro con moto* / *Allegro con brio*). Подобные «коррективы» обнаруживаются и в других частях цикла, что позволяет усомниться в правомерности рассуждений о «стремлении упростить сочинение и ограничить его юношескую расточительность» как «главной цели», будто бы подразумевавшейся композитором в процессе довольно основательной «ревизии старой рукописи» [3, с. 240; 1, с. 286].

Вероятно, оптимальному разрешению подобных дискуссий мог бы способствовать лаконичный комментарий, принадлежащий самому Брамсу: «Я заново написал мое Трио *H-dur* и хочу назвать его *op. 108* вместо *op. 8*» (цит. по: [6, с. 292]; курсив мой. – Е. Л.). Иными словами, упоминается не «редактирование» соответствующего

опуса, не «корректировка» избранных фрагментов партитуры, но фактическое ее *пересочинение*, целенаправленно «сплавляющее» звуковой материал более ранней «версии» с вновь создаваемыми фрагментами и разделами. Подобные случаи нередко встречаются в истории музыки романтической эпохи. Допустимо сослаться на известные примеры – авторские варианты некоторых симфоний А. Брукнера либо программных инструментальных композиций Ф. Листа, весьма явственно отличающиеся друг от друга. Аналогичные расхождения присущи двум названным редакциям Трио *H-dur* И. Брамса: их сравнительный анализ обнаруживает безусловное своеобразие двух *самостоятельных* (хотя и взаимосвязанных) опусов, что предопределяется общей логикой эволюционных процессов, характерных для авторского камерного стиля и художественно-эстетических воззрений композитора. Поистине впечатляет «...громоздкая работа, проделанная Брамсом на пороге 60-летия...» с позиции «критического пересмотра... творения юности» [7, с. 83–84]. При этом, однако, следует учитывать, что предпринимаемые аналитические операции не подразумевают «...однозначного решения вопроса: какой из двух вариантов лучше» в художественно-эстетическом аспекте и, следовательно, может быть рекомендован к преимущественному использованию в современной концертно-педагогической практике [Там же, с. 105].

Оценивая преобразования, осуществленные Брамсом в «заново написанном Трио», специалисты неизменно подчеркивают главенствующую роль лаконизма и целеустремленности в *композиционном изложении* практически всех частей масштабного цикла. Так, начальное *Allegro con moto*, III часть (*Adagio*) и финал были сокращены автором более чем на треть [7, с. 98]. Наряду с ярко выраженной компактностью фактурного изложения и темпоритмической «собранностью», обозначенная тенденция оказалась весьма привлекательной для позднейших интерпретаторов (особенно молодых музыкантов). С одной стороны, при несравненно меньших физических и психологических нагрузках, явно упрощалось решение задач, связанных с успешным построением «исполнительской формы»². С другой стороны, преодолевались видимые затруднения, обусловленные первоначальным «бицентризмом» *музыкальной драматургии* цикла.

Как известно, в редакции 1854 года прослеживалось некое «противопоставление» крайних частей при их видимой драматургической равнозначности. В частности, кода *Allegro con moto* наглядно репрезентировала «...подлинный

апофеоз основного образа I части <...> Мощный динамический подъем (Schneller) приводил к звучанию главной темы на *ff* (con forza, pesante)» [7, с. 90]. Этому «апофеозу» в дальнейшем отвечало фактически сходное – монументальное провозглашение соответствующей темы финала в коде финального Allegro molto agitato (с аналогичными ремарками *ben marcato*, Schneller, pesante): «Плотность фактуры, двойные ноты в партии струнных, обильная педализация, указанная автором, придавали партитуре подлинно листовский размах» [Там же, с. 102].

Напротив, окончание Allegro con brio (I часть в редакции 1889 года) было призвано запечатлеть «...синтез главной и побочной тем. Этому способствовал более спокойный характер движения – Tranquillo (ремарки автора – dolce, sostenuto), позволявший как бы осмыслить завершившееся действие. Тем самым кода приобретала довольно сдержанный, философский характер», выдерживаемый до заключительного «генерального crescendo» [7, с. 91]. В свою очередь, соответствующий раздел финальной части был драматургически переосмыслен: теперь окончание Allegro трактовалось подобно «...второй разработке, чему способствовали и единая тематическая основа, и приемы развития музыкального материала, и общность динамических указаний. Доминирующая в коде приподнятая, взволнованная атмосфера (*animato un poco*) усиливалась неуклонным нарастанием динамики от *pp* до *ff*, подчеркивая особую целеустремленность звукового потока» [Там же, с. 105]. Осмысление драматургической перспективы позволяло обнаружить не изначальную «оппозицию», но преемственную связь крайних частей сонатного цикла, мотивируемую их функциональным своеобразием в контексте единого целеустремленного развития.

Отмеченный «моноцентризм», с явной устремленностью развития к финалу, представляется вполне естественным развитием классических (прежде всего, бетховенских) традиций, освоение которых чаще всего протекает на сравнительно ранних этапах профессионального обучения молодых музыкантов-исполнителей. Поэтому исполнение второй редакции Трио op. 8 представляется закономерным продолжением и развитием соответствующей концертно-творческой практики. Более сложным представляется интерпретаторское воплощение ранней версии цикла, тяготеющей к *стилистическому «диалогу»* с традициями иного плана. Речь идет о воздействии художественных принципов «новой немецкой школы» (прежде всего, Ф. Листа) в плане композиционной масштабности, ладотональной и тембровой красочности, ораторской

декламационности, эпически-«многопланового» развертывания звуковой формы, упорядочиваемой и цементируемой посредством техники монотематических преобразований, интонационных связей, и т. д.³ Не случайно специалистами высказывается предположение о том, что позднее «автора, скорее всего, не удовлетворяла ощущавшаяся в сочинении “полистилистика”, при не достигнутом... органичном слиянии различных стилевых устремлений» [7, с. 83]. Аналогичная «многосоставность» прослеживается в чередовании и взаимодействии «классических» и «новоромантических» приемов фактурного изложения, педализации, фразировки и т. д. (см.: [9, с. 51, 53]). Особая роль указанных тенденций прослеживается в заключительной части цикла: «...финал, который превосходит по своим масштабам любую из предшествующих частей, – это, по сути, вполне самостоятельная пьеса, близкая симфоническим поэмам листовско-вагнеровского типа» [7, с. 98].

В целом, столь очевидное своеобразие первоначальной редакции Трио op. 8, заведомо сопряженное с дополнительными исполнительскими трудностями, едва ли позволяет рекомендовать названную партитуру для освоения в классе камерного ансамбля. Однако для зрелых, вполне сформировавшихся музыкантов-исполнителей именно этот вариант представляется чрезвычайно интересным: знакомство с творческим наследием «Йоганнеса Крейсlera-младшего» (так именовал себя 20-летний Брамс) таит в себе увлекательные перспективы новых художественных открытий, среди которых, естественно, особое место принадлежит упоминаемым выше нетривиальным «полистилистическим экспериментам».

Как известно, полистилистика, начиная с 1960-х годов, выдвигается на приоритетные позиции в камерно-ансамблевом искусстве, и современные концертирующие артисты с видимой охотой пополняют соответствующими произведениями свой репертуар. Однако сочинения Брамса, на поверхностный взгляд, не слишком располагают к «диалогам» с нынешней эпохой, будучи «обращенными в прошлое»: ведь автор Трио op. 8 якобы лишь «...претворяет опыт великих предшественников – Моцарта и позднего Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана» [4, с. 52]. Ограниченность подобной «стилевой идентификации» в наши дни выглядит бесспорной. Не будет преувеличением утверждать, что и современная слушательская аудитория по достоинству оценит аналогичные «предчувствия и предвестия», заключенные в раннем произведении великого романтического художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа над упомянутым циклом была завершена в конце февраля 1854 года. Тогда же Брамс узнал о драматическом событии – попытке самоубийства, предпринятой Р. Шуманом и явившейся тяжелым ударом для всех его друзей и почитателей. Вероятно, Шуман смог ознакомиться с партитурой Трио H-dur (или хотя бы отдельными частями данного произведения), однако посвятить ор. 8 глубоко почитаемому коллеге и покровителю в сложившихся обстоятельствах Брамс не решился.

² Скорее всего, указанная «доступность» принималась во внимание и самим Брамсом, который прокомментировал восторженные отзывы по поводу концертной премьеры «обновленного» Трио (февраль 1890 года) с подчеркнутой иронией: «...все нашли его мечтательным, романтическим и далее в таком же роде» (цит. по: [1, с. 286]).

³ Исходя из этого, общие принципы ладотональной организации инструментального «цикла сквозного развития», реализуемые в данной версии Трио H-dur, также отличаются видимым своеобразием, что, однако, учитывается не всегда (см.: [8, с. 157–161]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: моногр. М.: Музыка, 1986. 384 с.
2. Кокорева Л. М. Иоганнес Брамс. Камерные инструментальные ансамбли // Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие: в 3 кн. М.: Музыка, 1990. Кн. 2. С. 430–463.
3. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432 с.
4. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: исслед. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 292 с.
5. Червинская Н. В. Интертекстуальное пространство полифонии И. Брамса: моногр. Ростов н/Д: Мини Тайп, 2021. 254 с.
6. Rogovoy S. I. Pis'ma Iogannesa Bramsa. M.: Kompozitor, 2003. 636 с.
7. Bonduryanskiy A. Z. Dva varianta Trio H-dur op. 8 I. Bramsa (sravnitel'naya kharakteristika) // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Вып. 2. С. 82–105.
8. Shlifshteyn N. S. Zаметки o tsikle skvoznogo razvitiya v kamerno-instrumental'nykh ansamblyakh Bramsa // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 156–169.
9. Denezhkin V. A. Ob osobennostyakh artikulyatsii v fortepiannykh ansamblyakh I. Bramsa // Произведения отечественной и зарубежной классики в репертуаре студентов вуза: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1993. С. 37–56.

REFERENCES

1. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
2. Kokoreva L. Iogannes Brams. Kamernye instrumental'nye ansambli [Johannes Brahms. Chamber Instrumental Ensemble Works]. In: Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany in the 19th century]: textbook: in 3 vol. Moscow: Muzyka, 1990. Vol. 2. Pp. 430–463.
3. Geyringer K. Iogannes Brams [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka, 1965. 432 p.
4. Khramova I. Kamerno-instrumental'nye ansambli Bramsa [Chamber instrumental ensembles by J. Brahms]: research work. Nizhniy Novgorod: M. Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, 2012. 292 p.
5. Chervinskaya N. Intertekstual'noe prostranstvo polifonii I. Bramsa [The inter-textual space of J. Brahms' polyphony]: monograph. Rostov-on-Don: Mini Tipe, 2021. 254 p.
6. Rogovoy S. Pis'ma Iogannesa Bramsa [Johannes Brahms' Letters]. Moscow: Kompozitor, 2003. 636 p.
7. Bonduryanskiy A. Dva varianta Trio H-dur I. Bramsa (sravnitel'naya kharakteristika) [Two versions of J. Brahms' Trio in B major]. In: Kamernyj ansambly: Pedagogika i ispolnitel'stvo [Chamber ensemble: Pedagogics and performing art]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Issue 2. Pp. 82–105.
8. Shlifshteyn N. Zаметки o tsikle skvoznogo razvitiya v kamerno-instrumental'nykh ansamblyakh Bramsa [The notes on the cycle of through development in the chamber instrumental ensembles by J. Brahms]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 1. Pp. 156–169.
9. Denezhkin V. Ob osobennostyakh artikulyatsii v fortepiannykh ansamblyakh Bramsa [On the features of articulation in the piano ensemble works by J. Brahms]. In: Proizvedeniya otechestvennoy i

zarubezhnoy klassiki v repertuare studentov vuza: voprosy stilya i ispolnitel'skoy interpretatsii [The Russian and foreign classical works in the repertoire of the high school students: the issues of style and performing interpretation]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1993. Pp. 37–56.

Лукьяненко Евгений Александрович

доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lukyanenko-1976@bk.ru
ORCID: 0009-0009-6036-7639

Evgeniy A. Lukyanenko

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
and Concertmaster's Training
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lukyanenko-1976@bk.ru
ORCID: 0009-0009-6036-7639

Д. М. МУЕДИНОВ, Н. М. ЭФЕНДИЕВА, А. А. АБИБУЛАЕВ*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова***СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАСШИРЕНИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРА**

Статья посвящена Сонате для саксофона и фортепиано Э. Денисова (1970) – одному из наиболее ранних образцов отечественной камерно-ансамблевой литературы для указанного инструмента. Освещаются история создания названного опуса, различные аспекты его исполнительского воплощения в последней четверти XX столетия (Ж. М. Лондейкс, М. Шапошникова). Отмечается принципиальная устремленность композитора к взаимодействию различных стилевых тенденций – классической, «авангардной» академической и джазовой – как весьма перспективный подход, благоприятствующий развитию современного исполнительства и пополнению концертного и камерно-ансамблевого репертуара для саксофона. В исторической перспективе обозначаются наиболее важные следствия указанного подхода. Прежде всего, на протяжении двух десятилетий саксофон занимал одно из приоритетных мест в творчестве Э. Денисова («Две пьесы» для саксофона и фортепиано, «Concerto piccolo», Квintет для четырех саксофонов и фортепиано). Новые приемы игры на этом инструменте, использованные композитором в упомянутой Сонате, были с интересом восприняты и многообразно претворены другими отечественными мастерами указанного периода. Наконец, оригинальный синтез академических и джазовых стилевых составляющих привлек внимание целого ряда современных музыкантов «третьего направления», склонных к аналогичным сопряжениям и взаимодействиям. В наши дни Соната Э. Денисова рассматривается как пример подлинно универсальной реализации богатейших выразительных и технических возможностей саксофона. Это способствует ее регулярному включению в программы исполнительских конкурсов для молодых инструменталистов и все более активному распространению в концертно-педагогическом репертуаре музыкальных вузов (для академической и эстрадно-джазовой специализаций).

Ключевые слова: Э. Денисов, Соната для саксофона и фортепиано, Ж. М. Лондейкс, М. Шапошникова, новые приемы игры на саксофоне.

Для цитирования: Муединов Д. М., Эфендиева Н. М., Абибулаев А. А. Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова в контексте современных тенденций расширения отечественного камерно-ансамблевого репертуара // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 146-151.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_146

D. MUEDINOV, N. EFENDIEVA, A. ABIBULAEV*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University***SONATA FOR SAXOPHONE AND PIANO BY E. DENISOV
IN CONTEXT OF THE MODERN TENDENCIES IN EXPANSION
OF THE CHAMBER ENSEMBLE REPERTOIRE OF OUR COUNTRY**

The article is devoted to the Sonata for Saxophone and Piano by E. Denisov (1970) – one of the earliest examples of Russian chamber ensemble music for this instrument. The history of making the named opus, various aspects of its performing embodiment in the last quarter of the 20th century are covered (J. M. Londeix, M. Shaposhnikova). The composer's fundamental commitment to the interaction of various stylistic trends – classical, "avant-garde" academic and jazz – is noted as a very promising approach that is conducive to the development of modern performance and the replenishment of the concert and chamber ensemble repertoire for the saxophone. From a historical perspective, the most important consequences of this approach are outlined. First of all, for two decades the saxophone occupied one of the priority places in the work by E. Denisov ("Two Pieces" for Saxophone and Piano, "Concerto piccolo", Quintet

for Four Saxophones and piano). New techniques for playing this instrument, used by the composer in the mentioned Sonata, were received with interest and implemented in many ways by other masters of country in the indicated period. Finally, the original synthesis of academic and jazz stylistic components attracted the attention of a number of modern musicians of the “third direction”, who are prone to similar combinations and interactions. Nowadays, the Sonata by E. Denisov is considered as an example of a truly universal implementation of the rich expressive and technical capabilities of the saxophone. This contributes to its regular inclusion in the programs of performing competitions for young instrumentalists and its increasingly active dissemination in the concert and pedagogical repertoire of music high schools (for academic and pop-jazz specializations).

Keywords: E. Denisov, Sonata for saxophone and piano, J. M. Londeix, M. Shaposhnikova, new techniques for playing the saxophone.

For citation: Muedinov D., Efendieva N., Abibulaev A. Sonata for Saxophone and Piano by E. Denisov in context of the modern tendencies in expansion of the chamber ensemble repertoire of our country // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 146-151.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_146

Соната для саксофона и фортепиано, сочиненная Эдисоном Денисовым в 1970 году, неизменно упоминается отечественными исследователями как значимый образец камерно-ансамблевого репертуара современной эпохи [1, с. 59; 2, с. 8–9; 3, с. 103–104; 4, с. 21]. При этом зачастую подчеркивается особый вклад композитора в освоение нетрадиционных исполнительских приемов, до тех пор фактически не использовавшихся в советском академическом исполнительстве на саксофоне. Констатируется и «мастерское свободное применение серийной техники» [5, с. 119]. Исходя из вышесказанного, Соната Э. Денисова причисляется к произведениям «авангардной направленности» в «композиторском претворении жанровой модели» [2, с. 8]. Некоторыми авторами, напротив, констатируется ярко индивидуальное преломление музыкально-языковых элементов джаза [1, с. 60]. Весьма своеобразный жанрово-стилевой сплав, представленный в традиционном «облачении» камерно-ансамблевого сонатного цикла, нуждается, по нашему мнению, в более обстоятельном комментарии.

Как утверждал сам Э. Денисов, беседуя с Д. Шульгиным, концептуальный замысел будущей Сонаты предопределялся двумя основными мотивами. С одной стороны, саксофон воспринимался композитором более чем заинтересованно: «...это инструмент с большими возможностями... Инструмент огромного диапазона – и звуковысотного, и динамического, с совершенно фантастическим техническим потенциалом. Кроме того, это инструмент большой силы [звучания], который в оркестре всегда слышен, и большой чувственности, что также было для меня очень важным» [6, с. 205]. Другой мотив предопределялся давним пристрастием – джазовой музыкой: « – Вам нравится джазовая му-

зыка? – Очень. Она всегда меня интересовала, но только серьезная, а не коммерческая» [Там же]. Развивая лаконичный авторский «тезис», Ю. Холопов и В. Ценова пишут: «Стиль Денисова отнюдь не чужд элементам джазового языка – его острым “рваным” (rag) ритмам, мелодическим рисункам, напоминающим традиционные контуры джазовой импровизации. Однако Денисову не свойственно воспроизведение “натуральных” джазовых форм, как это делали Дебюсси, Равель, Мийо, Стравинский, Шнитке. <...> Саксофонная соната совершенно свободна от всякой банальности, органически присущей джазу, чего порой не стремились избежать...» названные крупнейшие мастера [5, с. 117–118].

По утверждению автора Сонаты, наиболее очевидное воздействие джаза прослеживается в крайних частях цикла. Так, в первой части (она уподобляется Э. Денисовым сонатному *allegro*) «...много аллюзий на джазовую музыку: синкопы, свинговые смещения акцентов – сильные доли все время движутся, смещаются, постоянное разрушение ровного пульса, размеры постоянно меняются <...>. Тема с самого начала выстраивается в джазовой манере: мелодическая линия явно quasi-импровизационная, очень синкопированная; и типичное сопровождение у фортепиано – аккорды “вразрез” – отдельные звуки с острыми акцентами. Аккорды эти при повторении постепенно объединяются во все более протяженные группы, блоки... то есть опять же чисто джазовые аллюзии» [6, с. 205]. В дальнейшем, на протяжении финала Сонаты, «...quasi-джазовое начало, которое в первой части было представлено только небольшими, даже крошечными намеками, выплескивается на поверхность и...развертывается с полной свободой. Это уже настоящая джазовая стихия. Здесь не только прямые аллюзии джаза, но, по сути

своей, вся музыкальная ткань – почти джазовая музыка: все ритмически раскрепощено, самостоятельно в каждом голосе, в каждой отдельной интонации, но это не *ad libitum* исполнителя, а выписано в нотах... до мельчайших деталей. <...> При этом в самом начале... остигатное движение баса у рояля несколько напоминает “квадрат” бути, хотя на самом деле – ноты другие. Здесь главное – имитация хода, его ритм» [Там же, с. 206].

Следует заметить, что серийная организация сонатного цикла воспринимается композитором как нечто второстепенное: «...в полном виде серия выстраивается только в финале <...>. К тому же и основной ряд, и дополнительная серия (из третьей части) – явно тональные: здесь и монограмма Д. Шостаковича, и мой любимый Ре мажор, и уменьшенные трезвучия, и разные септаккорды, словом, все, что угодно» [6, с. 207]. Столь же малозначительными представляются Э. Денисову параллели с классическим сонатным циклом: первая часть – условно «выполняет функцию» сонатной, вторая (*Lento*), «...по существу, является... довольно развернутой прелюдией к финалу», последний выстраивается в духе «ритмической прогрессии», и т. д. [Там же, с. 206]. Наконец, новые («авангардные») приемы игры упоминаются только в связи с «абсолютно раскрепощенной сольной импровизацией» в средней части (как признает автор, отчасти использование этих приемов было рекомендовано заказчиком и первым исполнителем Сонаты Ж. М. Лондейксом). Иными словами, рассматриваемый цикл прежде всего характеризуется преломлением джазовой стилистики, трактованной с позиции «концертирующей сонатности»: как отмечает Э. Денисов, «...технически – это одно из самых трудных моих произведений. Оно в полном смысле слова является виртуозным и очень эффектным не только для саксофониста, но и для пианиста тоже – партия фортепиано здесь очень сложная», что предопределило особый интерес к Сонате на различных исполнительских конкурсах в Западной Европе и США [Там же, с. 206, 207].

Напротив, *музыковедческая* характеристика данного опуса акцентирует особую значимость фундаментальных «конструктивных параметров». Представляется безусловно важной «серийная организация, возглавляемая группой DSCH – символическим посвящением Шостаковичу»; кроме того, взаимодействие «основной» и «дополнительной» серий в заключительной части цикла уподобляется контрастным сопряжениям главной и побочной тем в сонатной форме: «Серийный метод Денисова предполагает работу с различными сериями как с указанным

тематическим материалом», вплоть до квинтовых интервальных транспозиций при повторениях [5, с. 118, 119]. Таким образом, «блестящее темпераментное концертное произведение виртуозного плана» в значительной степени формируется благодаря технической изобретательности автора, нетривиально использующего «актуальные» приемы серийной техники [Там же, с. 119]. Отсюда произрастает и приоритетное значение «...специфических (нетрадиционных) приемов игры на саксофоне... подчеркивающих современность этого произведения (*микротоны, фруллато, глissандо, мультифоника, слэп, альтиссимо-регистр*)» [4, с. 20–21]. В подобных истолкованиях рассматриваемая Соната предстает безусловно «авангардным проектом», на протяжении которого именно указанные «специфические приемы» обретают заведомо ключевую роль «...важнейших элементов музыкальной семантики, связанной с характером звукового материала и *принципами звукоизвлечения*» [2, с. 8–9]. Отмечаемые автором «джазовые истоки» названного цикла при этом фигурируют в качестве «привносимых» дополнительных элементов или даже игнорируются.

Вероятно, в подобных «заочных дискуссиях» должны учитываться и «диалоги» названного произведения с авторитетными музыкантами-исполнителями, чьи интерпретаторские толкования явились, по сути, «исходными импульсами» для современного восприятия Сонаты Э. Денисова. Показательно, в частности, что заказ на сочинение данного опуса был адресован композитору всемирно известным зарубежным музыкантом *академического* плана. «Мы с ним не были до этого знакомы: просто во время одного из концертных выступлений в Москве он разыскал меня через кого-то и попросил написать специально для него эту Сонату», – рассказывал позднее композитор [6, с. 204–205]. По-видимому, «заочный» характер общения двух музыкантов сохранялся вплоть до премьерного исполнения (оно состоялось в декабре 1970 года на Международном конгрессе музыкантов-саксофонистов в США, куда автору выехать не удалось). Ни композиторский художественно-концептуальный замысел, ни стилевое взаимодействие, положенное в основу Сонаты, ни собственно исполнительская интерпретация, скорее всего, не подвергались обсуждению¹; при этом Ж. М. Лондейкс высказал пожелание относительно более активного использования «авангардных» исполнительских приемов, о чем упоминалось выше и что опять-таки соответствовало тогдашним представлениям европейских музыкантов о путях развития академических традиций. Известно также, что французский музыкант с благодарностью принял авторское посвящение

Сонаты, первым записал данное сочинение на грампластинку (она была выпущена британской фирмой ЕМI), а в дальнейшем критически переоценил соответствующую запись и, с разрешения композитора, выпустил новую «исполнительскую версию» (о вероятных причинах Э. Денисов рассуждать не стал, как, впрочем, не высказался и по поводу сравнительных достоинств обеих звуковых версий). Указанные «творческие затруднения» позволяют предположить, что интерпретация Ж. М. Лондейкса, вероятно, оказалась не «конгениальным» воплощением данного опуса, но «стимулирующим фактором» для новых записей (их, по словам композитора, в течение 1970–1980-х годов появилось более десятка).

Исходя из этого, вызывают особый интерес профессиональные комментарии, относящиеся к упомянутой Сонате и высказанные прославленной отечественной саксофонисткой М. Шапошниковой. Ее прочтение данного сонатного цикла оценивалось композитором как «замечательное» [6, с. 102]. В дальнейшем Э. Денисов с большим воодушевлением откликнулся на премьеру «Concerto piccolo», осуществленную в Москве этой исполнительницей: «Мой Концерт... записали несколько выдающихся зарубежных саксофонистов. Исполнение Маргариты Шапошниковой – лучшее из всех, что я слышал. Потрясают ее эмоциональность, владение техникой, она использует самые современные приемы музицирования, остро воспринимает пульс сегодняшней музыкальной жизни» (цит. по: [7, с. 83–84]). В приведенной оценке профессионально-академические аспекты оказываются неотделимыми от эмоционально-образных, что следует признать исключительно важным для интерпретации «двуединого» замысла Сонаты Э. Денисова.

Именно данный аспект исполнительского воплощения подчеркивается в рассуждениях М. Шапошниковой. Называя упомянутый цикл «великолепным сочинением», признанным во всем мире, она подчеркивает, что произведения такого рода – подлинные явления в современном репертуаре, на которых «нужно учиться» – при-

чем в равной степени академическим и джазовым музыкантам: «...я задаю себе вопрос, почему нашей джазовой школой не изучаются, скажем, произведения... Эдисона Денисова? <...> Вероятно, для джазовых исполнителей Соната Э. Денисова представляет определенные трудности как в техническом, так и в музыкально-художественном плане» [8, с. 39]. Но столь же вероятно, что «определенные трудности» наблюдаются в процессе исполнительского воплощения Сонаты некоторыми академическими музыкантами². Не только общее единство «технического и музыкально-художественного планов», но и органический сплав различных стилей, присущий конкретному сочинению, является тем «проблемным полем», на котором, по мнению М. Шапошниковой, «нужно учиться». И подобные размышления в устах выдающейся отечественной исполнительницы не выглядят пустыми декларациями, поскольку М. Шапошникова является признанным интерпретатором не только современной академической, но и джазовой музыки.

В целом, Соната для саксофона и фортепиано, созданная Э. Денисовым более полувека назад, представляется по-своему уникальным произведением. Возникнув на пересечении различных стилевых тенденций, характерных для отечественного саксофонного искусства последней трети XX века, этот опус во многом предвосхитил творческие искания композиторов последующих поколений. С одной стороны, необходимо упомянуть «авангардные» сонаты С. Павленко, В. Артемова, Ю. Ищенко, И. Рехина, с другой, – «синтезирующие» опусы Х. Каревы, И. Катаева, А. Золкина [2, с. 7–9]. Весьма продуктивными явились аналогичные «соприкосновения» с джазом для композиторов «третьего направления» в советской и постсоветской музыке. Кроме того, и сегодня Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова пребывает в центре внимания концертирующих музыкантов-исполнителей, педагогов и студентов музыкальных вузов, устремленных к органическому жанрово-стилевому единству интерпретаторского прочтения данного цикла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На рубеже 1960–1970-х годов репутация Э. Денисова («закоренелого авангардиста») не вызывала доверия у официального руководства Союза композиторов, что препятствовало творческим поездкам в страны Запада; в свою очередь, Ж. М. Лондейкс не имел возможности посещать Советский Союз хотя бы дважды в год.

² Наглядным тому подтверждением является обзорная характеристика Сонаты, представленная в известном методическом пособии. Как полагает автор, «моторное движение, выдержанное в духе джаза», свойственно лишь заключительному *Allegro moderato*; облик сольной импровизации, присущий *Lento*, воспринимается подобно «созерцательному, несколько загадочному сольному монологу»; указанный опус причисляется к «концертному жанру в современном репертуаре», и т. д. [1, с. 59–60].

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов В. Д. Саксофон: Исторический очерк. М.: Музыка, 1990. 64 с.
2. Понькина А. М. Саксофон в музыкальной культуре XX столетия (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.03). Харьков, 2009. 20 с.
3. Понькина А. М. Соната для саксофона альты и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра // Научный вестник НМАУ: сб. науч. ст. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. Вып. 64. Кн. 1. С. 103–109.
4. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Казань, 2012. 27 с.
5. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов: монография. М.: Композитор, 1993. 312 с.
6. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2004. 440 с.
7. Степанова М. А. Искусство – это преодоление [о М. Шапошниковой] // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 81–84.
8. Шапошникова М. К. К вопросу об академической школе саксофона // Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах: сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. Вып. 175. С. 34–45.

REFERENCES

1. Ivanov V. Saksofon [Saxophone]: historic essay. Moscow: Muzyka, 1990. 64 p.
2. Pon'kina A. Saksofon v muzykal'noy kul'ture XX stoletiya (na materiale sonatnogo tvorchestva ukrainiskikh i zarubezhnykh kompozitorov) [A Saxophone in the 20th century musical culture (on the material of sonatas by Ukrainian and foreign composers)]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Kharkov, 2009. 20 p.
3. Pon'kina A. Sonata dlya saksofona al'ta i fortepiano E. Denisova: k probleme obnovleniya zhanra [Sonata for Saxophone and Piano by E. Denisov: Towards the problem of genre renovation]. In: Nauchnyj vestnik NMAU [Research Bulletin of National Music Academy of Ukraine]: collected research articles. Kiev: P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2006. Issue 64. Part 1. Pp. 103–109.
4. Begovatova M. Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspecte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta [A modern performing art of Saxophone playing in aspect of the instrument sound resources expansion]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Kazan, 2012. 27 p.
5. Kholopov Yu., Tsenova V. Edison Denisov [Edison Denisov]: monograph. Moscow: Kompozitor, 1993. 312 p.
6. Shul'gin D. Priznanie Edisona Denisova: Po materialam besed [Edison Denisov's Confession: On the materials of conversations]. The 2nd rev. ed. Moscow: Kompozitor, 2004. 440 p.
7. Stepanova M. Iskusstvo – eto preodolenie (o M. Shaposhnikovoy) [The Art is Overcoming (on M. Shaposhnikova)]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2000. No. 4. Pp. 81–84.
8. Shaposhnikova M. K voprosu ob akademicheskoy shkole saksofona [Towards the problem of Saxophone academic school]. In: Teoriya, metodika i istoriya ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh [Theory, methods and history of playing wind instruments]: collected works. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2010. Issue 175. Pp. 34–45.

Муединов Дилявер Меметович

кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой
музыкально-инструментального искусства

Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

Россия, 295015, Симферополь

d.muedinov@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8449-253X

Dilyaver M. Muedinov

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Musical Instrumental Art Department
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
d.muedinov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8449-253X

Эфендиева Наргис Мизробовна

преподаватель кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Россия, 295015, Симферополь
nargiskas@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-2037-265X

Nargis M. Efendieva

Lecturer at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
nargiskas@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-2037-265X

Абибулаев Алим Асанович

преподаватель кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Россия, 295015, Симферополь
abibulaev_a@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0016-7393

Alim A. Abibulaev

Lecturer at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295015, Simferopol
abibulaev_a@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0016-7393