

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2024'3 (56)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

Подписной индекс
79315

в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

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

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



Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

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

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

Ответственный секретарь, технический редактор –
Гончарова Алена Юрьевна

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)

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

Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)

Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)

В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)

Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)

Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)

И. А. Сворцова, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Смагина, д-р иск., доц. (Россия)

С. И. Хватова, д-р иск., доц. (Россия)

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)

Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)

В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)

Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)

Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)

Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

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

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

Подписано в печать 23.09.2024. Дата выхода 30.09.2024.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 16,4. 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

2024'3 (56)

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. 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 Budyonovsky 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

IN ALLIANCE WITH THE WORD

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

THE TWENTIETH AND
TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVE WORK

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

ASPECTS OF MASS
MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

**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

<i>Селицкий А. Я.</i> Григорий Вальяно: материалы к биографии. На службе у Михаила Лентовского. Статья третья	5
<i>Selitsky A.</i> Grigori Valliano: materials for a biography. In Mikhail Lentovsky's service. Article three	
<i>Андрущенко Е. Ю.</i> «Картины Тихого Дона» в творчестве ростовских композиторов: 1940–1980-е годы (очерк 1)	16
<i>Andrushchenko E.</i> "Pictures of the Quiet Don" in the works by Rostov composers: 1940s–1980s (essay 1)	
<i>Воротынцева Л.</i> Минималистская лексика как путь достижения «новой простоты» в творчестве Г. Толстенко	22
<i>Vorotyntseva L.</i> Minimalist vocabulary as a way to achieve a "new simplicity" in the work by G. Tolstenko	

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD

<i>Денисов А. В.</i> «Французский по-русски»: скрытые подтексты в куплетах Трике из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского	29
<i>Denisov A.</i> "French in Russian": hidden subtexts in Couplets of Trique from the opera "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky	

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

<i>Тарасевич Е. Е.</i> Музыкотерапия: история и современность	37
<i>Tarasevich E.</i> Music therapy: history and modernity	

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

<i>Копосова И. В.</i> Полистилистика в симфонии: финская версия	47
<i>Koposova I.</i> Polystilistics in the symphony genre: Finnish version	
<i>Мо Кайтин, Лобзакова Е. Э.</i> Преломление полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина	57
<i>Mo Kaiting, Lobzakova E.</i> Refraction of polyphonic techniques in the piano sonatas by N. Kapustin	
<i>Батагова Т. Э.</i> О формах синтеза в современной фортепианной музыке московских композиторов	67
<i>Batagova T.</i> On the forms of synthesis in modern piano music by Moscow composers	

**МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS**

<i>Комарова А. А.</i> Аудиовизуальная репрезентация ностальгического концепта в кинематографе	75
<i>Komarova A.</i> Audiovisual representation of the nostalgic concept in cinema	
<i>Меньшиков Л. А., Войнова З. А.</i> Жест как медиум музыки и танца: Театр Пины Бауш в контексте теории музыкального жеста	82
<i>Menshikov L., Voynova Z.</i> Gesture as a medium of music and dance: The theatre of Pina Bausch in context of the musical gesture theory	

**РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE**

<i>Шак Ф. М.</i> Исследование о джазе У. Сарджента в исторической перспективе	95
<i>Shak F.</i> A jazz study by W. Sargeant in historical prospect	
<i>Лубяная Е. В.</i> Становление музыки фьюжн в условиях культурной революции 1960–1970-х годов.....	102
<i>Libyanaya E.</i> The formation of fusion music in the conditions of cultural revolution of the 1960s–1970s	

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY**

<i>Лебедев А. Е.</i> Тема Страшного суда в музыке для баяна и сочинениях с его участием	110
<i>Lebedev A.</i> The theme of the Last Judgment in modern music for bayan and works with its participation	
<i>Чекалин А. А.</i> Струнные квартеты Б. Тищенко как макроцикл	118
<i>Chekalin A. V.</i> Tishchenko's string quartets as macrocycle	
<i>Жабинский К. А.</i> Эпистолярный источник как «свидетель защиты» (о неопубликованном письме Н. Буланже к С. Рахманинову)	126
<i>Zhabinsky K.</i> An epistolary source as a "defense witness" (On the unpublished N. Boulanger's letter to S. Rachmaninov)	

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 782.9+7.07

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_05

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГРИГОРИЙ ВАЛЬЯНО: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ. НА СЛУЖБЕ У МИХАИЛА ЛЕНТОВСКОГО.

Статья третья

Творческая биография Григория Ставровича Вальяно (1830–1888) делится на два крупных периода. В 1864–1875 годах он держал антрепризу в Ростове-на-Дону, репертуар которой с 1869 года был переориентирован преимущественно на оперетту. Тем самым в историю жанра Вальяно вписал свое имя как создателя первого в России чисто опереточного театра. Несмотря на зрительский успех, предприятие прекратило свое существование по причине финансовых неудач. Последующие годы, за отдельными исключениями, он трудился в чужих антрепризах.

Отдельную яркую страницу жизни и деятельности Вальяно составляют несколько лет службы в Москве у Михаила Лентовского, одного из самых ярких организаторов театрального дела в России последней четверти XIX века. Здесь Вальяно играл на сцене, выполнял обязанности второго режиссера, активно помогал владельцу в реализации его смелых хозяйственных инициатив, участвовал в разработке сценических решений, подборе костюмов и реквизита, переводил либретто парижских и венских оперетт.

Энергичный, опытный, разносторонне одаренный, он был для Лентовского ценным приобретением. В свою очередь, Лентовский сыграл в профессиональной судьбе бывшего ростовчанина роль решающую и при этом двойственную. С одной стороны, Вальяно получил возможность играть с сильными партнерами, выступать перед московской и петербургской публикой, находиться в гуще грандиозных проектов. С другой стороны, «эпоха Лентовского» завершилась для него катастрофой – унижительной отставкой, нанесшей ему сильнейший удар.

В предлагаемой статье впервые вводятся в научный обиход газетные и журнальные публикации 1870–1880-х годов, а главное, сохранившиеся девять писем Вальяно к Лентовскому, никогда не публиковавшиеся и не комментировавшиеся. Они проливают свет на соответствующий период художественной жизни артиста, впервые подвергающийся описанию и осмыслению.

Ключевые слова: Оперетта в России XIX века, театральное дело М. Лентовского, сад и театр «Эрмитаж» в Москве, переписка Г. Вальяно и М. Лентовского, театральные антрепризы в провинции.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. На службе у Михаила Лентовского. Статья третья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 5–15.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_05

A. SELITSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORI VALLIANO: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY. IN MIKHAIL LENTOVSKY'S SERVICE.

Article three

The creative biography of Grigori Valliano (1830–1888) is divided into two major periods. In 1864–1875, he ran an enterprise in Rostov-on-Don, whose repertoire since 1869 has been reoriented mainly to operetta.

Thus, in the history of the genre, Valliano inscribed his name as the creator of Russia's first purely operetta theater. Despite the success of the audience, the company ceased to exist due to financial failures. In the following years, with some exceptions, he worked in other people's businesses.

A separate bright page of Valliano's life and work consists of several years of service in Moscow with Mikhail Lentovsky, one of the most prominent organizers of theatrical business in Russia in the last quarter of the 19th century. Here, Valliano played on stage, performed the duties of a second director, actively helped the owner in the implementation of his bold economic initiatives, participated in the development of set design solutions, the selection of costumes and props, or translated the librettos of Parisian and Viennese operettas.

Energetic, experienced, and multi-talented, he was a valuable asset to Lentovsky. In turn, Lentovsky played a decisive and at the same time dual role in the professional fate of the former Rostov resident. On the one hand, he got the opportunity to play with strong partners, perform in front of Moscow and St. Petersburg audiences, and be in the thick of grandiose projects. On the other hand, the "Lentovsky era" ended in disaster for him – a humiliating resignation, which dealt him a severe blow.

The proposed article introduces for the first time into research using some newspaper and magazine publications of the 1870s–1880s, and, most importantly, the nine letters of Valliano to Lentovsky that have never been published or commented on. They shed light on the corresponding period of the artist's artistic life, which is being described and comprehended for the first time.

Keywords: Operetta in Russia of the 19th century, M. Lentovsky's theatrical affairs, the Hermitage Garden and Theatre in Moscow, correspondence between G. Valliano and M. Lentovsky, theatrical enterprises in the province.

For citation: Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. In Mikhail Lentovsky's service. Article three. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 5–15.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_05

«Маг и чародей»

М. В. Лентовский

После трех лет скитаний по городам и театрам (см.: [1]) в биографию Вальяно вошел персонаж, надолго определивший судьбу ростовского экс-антрепренера. Он сближался с ним и отдалялся, приходил в его предприятия и уходил; уходя, ощущал незримую связь, подобную притяжению мощного магнита, вновь возвращался, испытывая радость причастности к захватывающим театральным инициативам – и горькие обиды. В 1878 году Вальяно начал служить у личности совершенно незаурядной – Михаила Валентиновича Лентовского (1843–1906). О персоне гениального антрепренера стоит напомнить.

Масштаб его фигуры, яркая одаренность, размах деяний, превратности судьбы ошеломляют. Уроженец Актарска, маленького городка Саратовской губернии, сын бедного музыканта, он снискал расположение великого Михаила Щепкина, у которого взял несколько уроков сценического мастерства, что не преминул указать потом в своей визитной карточке. Совсем молодым поступил на сцену Малого театра в Москве и уже оттуда, в традициях этого театра, был отправлен в провинцию «поднабраться мастерства», играл, в том числе, в опереттах и водевилях, пробовал себя в режиссуре. Восьмилетний маршрут такой «стажировки» пролет через Орел, Казань, родной Саратов, Харьков,



Одессу. Поработал он и в Новочеркасске, где даже удостоился бенефиса («Гамлет», заглавная роль), о чем не сообщается ни в одной из биографий Лентовского и что запечатлено на страницах издававшихся в городе газет «Донские войсковые ведомости» и «Донской вестник» за 1867–1868 годы. Здесь артист обратил на себя

внимание «красивою наружностью, приятным голосом и недюжинным сценическим дарованием» [2, с. 32]. В заслуживающем доверия издании сказано, что в те годы Лентовский служил статистом у Вальяно [3, с. 10]. Других подтверждений этому факту нет, в то же время личное их знакомство, учитывая территориальную близость Ростова и Новочеркаска, более чем вероятно.

В Малый театр он вернулся, как отмечалось в печати, «опытным, обыгравшимся в провинции актером» [4, с. 63]. Выходил на сцену в опереточных спектаклях, продолжал осваивать профессию режиссера, приобрел известность и авторитет в театральной среде. Однако мысль открыть свое театральное дело не давала покоя. Первые шаги в этом направлении он предпринял, еще служа в Малом. С весны 1877-го Лентовский возглавил Летний театр при Артистическом кружке, руководимом Александром Островским и Николаем Рубинштейном, собрал сильных артистов, большой оркестр, хор, балет. Художником пригласил Карла Вальца – непревзойденного мастера сценических «чудес», главного декоратора Большого театра, который в этом же году оформит премьеру «Лебединого озера» Чайковского, позднее целый ряд балетов-феерий, будет сотрудничать с хореографом Александром Горским, практиковать в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже. Затем Лентовский становится во главе опереточной труппы театра Солодовникова (где в последующем разместится Московский театр оперетты). Тем самым он активно борется с монополией императорских театров, отстаивая право на существование театров частных; в провинции антрепризным предприятиям жилось вольготнее.

С этих пор одновременное руководство несколькими театральными заведениями в двух, а то и трех городах становится нормой его существования. Скоро журнал «Зритель» поместит карикатуру: Лентовский обедает, на тарелке перед ним театры «Буфф», «Аркадия», «Скоморох», «Фантастический театр», «Эрмитаж», театр в Нижнем Новгороде, еще не осуществленные проекты. Подпись: «Авось переварит...» [4, с. 189].

Воспользовавшись внутренними пертурбациями в Малом, в 1882 году он ушел «по собственному желанию», с сохранением звания артиста императорских театров. Жажда самостоятельной деятельности теперь уже непреодолима настолько, что Лентовский отвергает предложение директора императорских театров Ивана Всеволожского занять должность оперного режиссера Большого театра.

В 1878 году Лентовский арендовал театр и сад «Эрмитаж»¹, который станет любимым детищем антрепренера и принесет ему всероссийскую известность. В XVIII веке сад принадлежал Льву Пушкину, деду поэта, впоследствии среди его владельцев значился московский генерал-губернатор граф Александр Тормасов. В 1830–1840-е годы сад приходил в запустение, арендаторы часто сменялись. Сняв «Эрмитаж», Лентовский, который никогда не был женат, переселился с сестрой и матерью в маленький домик в саду. Сад он решительно перестроил, возвел новые здания, провел электрическое освещение. В результате революционных преобразований в «Эрмитаже» расположились, помимо театра, ресторан, кегельбан, читальня, открытый амфитеатр «Фантастический театр», посередине пруда – музыкальная эстрада, а вокруг него – шатры цыганского табора, дающего концерты. Собравшиеся слушали игру двух оркестров, пение русского хора, выступление комика-куплетиста, с замиранием сердца лицеزدели цирковые номера гимнастов, иллюзионистов и канатоходца, состязания по бегу и борьбе, могли видеть стрелков в цель, укротителей диких зверей, полет на воздушном шаре.

Не имея никакого личного капитала, Лентовский воровал гигантскими денежными суммами. Брал в долг; не вернув его до конца, влезал в новый; получал огромные доходы, но финансовой стабильности не знал никогда: щедро платил артистам и другим работникам, тратился на строительство и благоустройство, техническое оснащение. Его постоянно преследовали кредиторы (московская легенда гласит, что одного из них, проявившего неуважение и чрезмерную настойчивость, он сбросил в пруд, и присутствовавший при происшествии генерал-губернатор князь Владимир Долгоруков занял сторону обидчика), но и желающие «вложиться в Лентовского» не переводились.

К нему валом валила публика, его любили артисты, выдающиеся современники поддавали под его магнетическое обаяние. Предоставим им слово.

Александр Плещеев, сын поэта, в молодые годы актер провинциальных и столичных театров, редактор и обозреватель газеты «Театральный мирок»: «Имя Лентовского займет одну из светлых страниц истории не только развития частной антрепризы, но и вообще истории русского театра» [5, с. 1]. «В России нет другого Лентовского, обладающего такой фантазией, таким богатством вкуса и запасом энергии» [6, с. 1].

Карл Вальц (представлен выше): «Лентовский, безусловно, был самой оригинальной личностью, с которой меня когда-либо сталкивала

судьба. Одаренный громадными способностями как режиссер, безалаберный, талантливый и сумбурный, он был типом шалого русского человека... Нажить и прожить сотни тысяч рублей было для него пустяшным делом... Бравата и артистичность были его плотью и кровью... Административные таланты Лентовского были феноменальны... [Он] завербовал себе превосходных артистов». Далее в числе лучших актеров Лентовского мемуарист называет Вальяно [7, с. 182–183].

Влас Дорошевич, один из самых читаемых публицистов, театральный критик: «Это был не человек, а легенда... Красавец. Богатырь. С шапкой черных кудрей. Борода надвое... От него веяло энергией, несокрушимой силой. И красотой. Громкий голос. Красивый жест... Лентовский развлекал жадную до зрелищ Москву невиданными зрелищами. И Москва его за это боготворила... Я видел все увеселительное, что есть в мире. Ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке нет такого сказочного увеселительного сада, каким был московский “Эрмитаж”» [8, с. 69, 71].

Владимир Гиляровский, писатель, автор колоритных очерков о дореволюционной Москве, журналист, криминальный репортер: «Кто-то в публике, указывая на статную фигуру М. В. Лентовского в белой чесучовой поддевке, бросил крылатое слово: Московский маг и чародей. Слово это подхватили газеты, и это имя осталось за ним навсегда... Только “маг и волшебник” мог создать из развалин то, что сделал Лентовский в саду “Эрмитаж”. Когда-то там было разрушенное барское владение с вековым парком, огромным прудом и остатками дворца... И вырос “Эрмитаж” среди задворков убогих... засверкал огнями электричества и ослепительных фейерверков, загремел оркестрами из знаменитых музыкантов!.. Антон Павлович Чехов с братом Николаем, художником, работающим у Лентовского, вместе с архитектором Шехтелем² стоят у тира и любуются одним своим приятелем...» [9, с. 320–323].

Москва, сад и театр «Эрмитаж». 1880-е гг.



Александр Островский, не только «первый драматург страны», но и общественный деятель, добивавшийся административных преобразований для улучшения положения артистов и подготовивший, выражаясь современным языком, служебную записку в дирекцию Императорских театров, в которой, в частности, говорится о Лентовском: «Талантливый и ловкий антрепренер... ведет свои дела с большим успехом и уважением к искусству, он не жалеет никаких издержек, где видит выгоду, и не упустит выгоды, где она представляется, зато и не боится убытков; при всей строгости художественной дисциплины на сцене, отношение его к артистам выше всякой похвалы, а артисты его любят безгранично» [10, с. 108].

Константин Станиславский, будущий создатель Художественного театра, начинавший свою актерскую карьеру в домашнем любительском театре с ролей в водевилях и опереттах, на всю жизнь сохранивший любовь к «хорошей оперетке»: «Лентовский собрал прекрасные артистические силы, среди которых были подлинные таланты, певцы и артисты всех амплуа. Энергией этого исключительного человека было создано летнее театральное предприятие, не виданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте. Он обладал огромной силой, импозантной фигурой с широкими плечами, с красивой черной окладистой бородой немного восточного типа и с длинными русскими волосами под старинного боярина. Громкий голос, энергичная уверенная походка, русская поддевка из тонкого черного сукна, высокие лаковые сапоги придавали всей его фигуре молодцеватую стройность. Большая золотая цепь, увешанная всевозможными брелоками и подношениями от публики и именитых лиц, не исключая и коронованных. Русский картуз с большим козырьком и огромная палка, почти дубина, утрашавшая всех скандалистов. Лентовский неожиданно появлялся во всех углах своего огромного сада, не упуская из виду ничего, в нем происходившего» [11, с. 131, 133–134].

Он заказывал для своего театра оперу Чайковскому, который смотрел одну из его феерий, и тот ответил согласием, хотя замысел остался нереализованным. Мастер устройства массовых зрелищ, Лентовский разработал проект и осуществил организацию «народного праздника» по случаю коронации Александра III в 1883 году.

Образ антрепренера на пике его славы встречается в целом ряде произведений Чехова. Однажды под острое перо 22-летнего фельетониста попал, в связи с Лентовским, и сам Вальяно (Чехов не мог не помнить, что его собственное увлечение театром началось в Таганроге с посещения

поставленной Вальяно «Прекрасной Елены», но о том, что они земляки, умолчал): «В саду “Эрмитаж” во время репетиции случился скандал. Гг. Чернов и Вальяно, куря сигары, заронили искру в чье-то кисейное платье, только что принесенное горничной и лежавшее на сцене на табурете. Платье, разумеется, загорелось» [12, с. 142]³.

В жанровом отношении Лентовский отличался всеядностью – подобно практически всем антрепренерам и даже дирекции императорских театров; как актер, он тоже играл в широчайшем репертуарном диапазоне (от Шекспира до сомнительного водевиля); то же можно сказать о его режиссуре. Но, думается, мы не сильно погрешим против истины, если заявим, что сердце его принадлежало оперетте. В жизни Лентовского – артиста, режиссера, предпринимателя – жанр этот стал путеводной звездой. Его возвращение из провинции на сцену Малого театра началось с оперетты и преимущественно опереттой продолжилось. Опереттой «Дочь мадам Анго» Шарля Леккока открыл он представления в Летнем саду, ставил оперетты и играл в театре Солодовникова... Так будет в «Эрмитаже» и других его театрах.

Служба и дружба. Катастрофа

Итак, Вальяно поступил на службу к Лентовскому в 1878 году, когда и начался взлет антрепренера, ставшего летом давать спектакли в «Эрмитаже», а в холодные месяцы – в театре «Буфф». Именно в это время труппа пополнилась новыми артистами, в их число вошел и Вальяно, которого биограф Лентовского упоминает специально. Об актерском ансамбле, собравшемся в сезоне 1882/1883 года, тот же автор пишет: «такой по составу труппы Россия еще не знала. Действительно, было собрано все лучшее, что тогда имелось в области оперетты» [4, с. 102, 163]. Репертуарную направленность театра недвусмысленно манифестировал занавес с изображениями портретов упомянутого Леккока, Жака Оффенбаха, Флоримона Эрве, Франца Зуппе – тех, кого позже назовут классиками парижской и венской оперетты. Наступил второй, после Ростова, звездный час Вальяно, который длился несколько лет и закончился крайне драматично.

Обстоятельства его попадания к Лентовскому доподлинно не известны. В литературе, помимо нейтральных констатаций самого факта, встречаются две точки зрения на этот счет, и обе они основаны на догадках. В воспоминаниях Григория Пальма говорится: «старик перекочевал в Москву к *приютившему* его Лентовскому» (курсив мой. – А. С.) [13, с. 740]. «Старику», напомним, было на тот момент 48 лет. Автор объ-

емистого труда об оперетте Моисей Янковский утверждает: «...собирая опереточные силы, московский антрепренер *выписывает* из провинции актеров, в том числе Вальяно» (курсив мой. – А. С.) [14, с. 275].

Так или иначе, – удовлетворяя ли просьбу Вальяно, проявляя ли инициативу, – Лентовский получил в его лице ценнейшего работника. Энергичный, разносторонне одаренный, Вальяно оказался для него подлинной находкой. Он не только выходил на сцену в комических ролях, но и, по своему обыкновению, реализовывал себя в самых разных театральных профессиях. Служил вторым режиссером, то есть вел предварительную работу над спектаклями, перед тем как в дело вступал сам Лентовский [3, с. 102]. Добавим к сказанному подбор костюмов и реквизита, участие в разработке сценографических решений, переводы либретто – и станет очевидным, что в предприятиях «мага и чародея» наш герой был фигурой особенной, если не уникальной, – даже рядом с выдающимися специалистами, которых Лентовский привлекал к сотрудничеству. Видимо, недаром ростовский корреспондент московской театральной газеты, сообщая о сценическом искусстве родного города, выказывает осведомленность о «послеростовской» судьбе Вальяно (хотя с момента его отъезда прошло почти 10 лет) и как бы между прочим называет его «маэстро Лентовского» [15, с. 5]. Маэстро! – То есть выдающийся деятель!

В изданных источниках говорится, что, придя к Лентовскому, Вальяно прослужил у него почти до конца своих дней (см., например: [16, с. 75]). Будь это так, «эпоха Лентовского» могла бы считаться для Вальяно вторым после Ростова периодом оседлости и относительной стабильности. На деле все сложилось иначе.

Пролить свет на бурные события последнего десятилетия жизни нашего героя помогают сохранившиеся в архивно-рукописном отделе Бахрушинского музея девять писем Вальяно к Лентовскому, никогда ранее не публиковавшиеся и не комментированные. Содержание и датировка писем, места их отправки, с одной стороны, обогащают и уточняют фактологию, почерпнутую из периодики тех лет, с другой, – задают новые загадки, которые пока остаются неразгаданными⁴. Впервые вводимые в научный обиход, эти послания заслуживают цитирования или краткого пересказа.

Хронология выстраивается следующим образом.

1879, март, на следующий год после начала службы. Лентовский в Петербурге, затем в Париже, Вальяно в Москве, где полным ходом идет капитальная реконструкция сада «Эрмитаж».

Большая часть восьмистраничного письма читается как подробный, по пунктам, доклад деятельного и инициативного управляющего, вникающего во все подробности строительных и отделочных работ. Владелец предприятия узнает о расширении сцены, реконструкции помещения в целом и прилегающей территории с «декорационным сараем», террасой, зданием буфета, о том, как ревниво отстаиваются помощником интересы заказчика в спорах с архитекторами и подрядчиками. Письмо дышит энергией и чувством удовлетворения от участия в большом деле, оно написано человеком, знающим себе цену. «Целую» в последних строчках, упоминаемые подробности личного общения, понятные только им двоим («дерзаю напомнить бабушкины советы») свидетельствуют об отношениях товарищеских, но с соблюдением субординации [17, л. 1–4].

Однако между весной и осенью случилось некое происшествие, в результате которого Вальяно вышел из труппы Лентовского.

1879, октябрь, письмо из Одессы. Истинный вопль раздражения и досады! Отправитель не стесняется в выражениях. «Куда я попал! Болото, пародия театра, насмешка над опереттой, клоака. Во главе – дурак, ничего не понимающий, поддающийся всякому первому нашептыванию... Старые оперетки... ставятся с отчаянными купюрами, балаганно, мерзко. Вообразите, какво мне, привыкшему за полтора года к Вашему честному и энергическому ведению дела! Как актера меня публика принимает, но я играю мало. Как режиссер я нравственно гибну. Надо побыть здесь, чтобы узнать Вам и Вашему театру цену! Я на ножах, но сил и терпения моего уже не хватает». Далее – о поисках другого места, о планах уехать в Николаев, где он вскоре и окажется, и тут же: «Напишите, когда я Вам нужен, и если нужен, то с каких пор? Возвратиться к Вам будет для нас⁵ праздник» [18, л. 1–2].

С чем связан переезд в Одессу, – можно только выдвигать гипотезы. Позволил ли себе крутой нравом Лентовский какую-либо резкость, после которой оставаться у него Вальяно считал невозможным? Уехал ли он на юг для поправки здоровья – собственного или своей жены (в письме об этом не сказано ни слова)? Немыслимо, чтобы уход совершился по своей охоте; он не мог не понимать: в его положении лучшего места службы нет и быть не может. Они расстались, но в тексте – ни тени обиды, получатель остается для него «многоуважаемым», «добрым патроном».

1879, декабрь, письмо из Николаева, где Вальяно уже во второй раз работает в труппе Максимова. Здесь дела обстоят лучше, чем в Одессе, он даже имеет бенефисные спектакли, но все это

не идет ни в какое сравнение с постановкой дела у Лентовского. Однако, – вспоминает Вальяно русскую поговорку, – «лучше маленькая рыбка, чем большой таракан». Причины размолвки продолжают его тревожить. Заверяя в своем уважительном отношении, признает *обоюдные* несовершенства: «Вы знаете, что я Вам искренне предан; если же иногда ворчу или ругаюсь за глаза, то положение, лета и толчки судьбы-индейки могут служить в извинение. Кто бабке не внук⁶, и у кого нет слабостей. Лучше Вас антрепренера вообразить не могу... а как человека, несмотря на Ваши слабости, я понял и высоко ценю» [19, л. 1–4].

1880, январь, оттуда же. Вальяно прозрачно намекает, что Лентовский потерял в его лице надежного соратника, служившего ему верой и правдой: «Сожалею, что Вас подлецы ввели в 9½ т[ысяч] убытка, но еще подлее, если это произошло от неприсмотра доверенных лиц» [20, л. 1–3].

Сквозь все три письма настойчиво проходит лейтмотив: «Рад моему обязательству возвратиться к Вам на служение», «Прошу не сомневаться в глубокой и искренней преданности», «Жду приказ, когда явиться?». О неокончателности разрыва говорит и продолжающаяся работа Вальяно над французскими либретто для Лентовского (упоминаются несколько таких работ).

И Лентовский сменил гнев на милость – вернул изгнанника под свое крыло. Весной 1880 года Вальяно входит в громадную, численностью 220 человек, труппу Лентовского во вновь открытом «Эрмитаже» [21, с. 1–2] – том самом, поражавшем воображение современников «Эрмитаже», в перестройке которого он принимал энергичное участие годом ранее. Вальяно вновь весьма активен в разных ипостасях, и не только собственно театральных: он – вечный борец за справедливость. Давно отошедший от дворянской среды потомок именитых родов не утратил представлений о чести – своей и чужой. Некогда в Ростове он отстаивал честное имя оболганного журналиста [22]. В Одессе рассорился с антрепренером, вступившись за дирижера Дусса, которого незаслуженно «отпихнули на второй план, в полутень», а затем уволили; уже находясь в Николаеве, хлопотал (безуспешно) за него [17; 19]⁷. Сейчас в Москве ходатайствует за работников производственных цехов: портные и швеи, которые «работают усердно с 8½ часов утра до 10½ вечера, просят ради Пасхи на свои нужды». Им задолжали, деньги нужны немедленно, пока не закрылись магазины перед праздником. (И опять – народная поговорка, которыми, похоже, он любил пересыпать свою речь: «Дорого яичко на Красный день» [23, л. 1]).

Последующие годы в биографии Вальяно – продолжение «эпохи Лентовского». Его имя как актера и режиссера мелькает в периодической печати, позже запечатлется в мемуарной литературе. Из воспоминаний о детстве актера Павла Орленева: «Мы жили в это время (начало 1880-х гг. – А. С.) на Цветном бульваре в доме Торопова, там же помещалась семья известного режиссера и опереточного комика Григория Ставровича Вальяно... Отец мне разрешил учиться гимнастике и фехтованию вместе с братьями Вальяно, Ставром и Дмитрием, приходящими учениками кадетского корпуса» [24, с. 8].

Самое раннее из зафиксированных свидетельств напряжения в отношениях – короткое письмо к Лентовскому спустя пять с половиной лет после «второго пришествия» к нему Вальяно.

1885, сентябрь, оба находятся в Москве. «Не соблаговолите ли Вы видеть старого, преданного Вальяно? Завтра, 1 октября, в 11 часов утра зайду, примите меня. Всегда готовый к услугам...» [25, л. 1].

Есть основания полагать, что кризис назревал раньше и к этому моменту обозначился уже со всей определенностью. Когда «маг и чародей» начал охладевать к соратнику, каковы причины недовольства антрепренера, остается неизвестным.

По информации московского еженедельника, весной и в начале осени 1885 года Вальяно – успешный артист и режиссер в петербургской труппе Григория Арбенина (настоящая фамилия Пальм) [26, с. 2; 27, с. 2]. Некогда Пальм начинал в Ростове у Вальяно, а в это время он – один из сподвижников Лентовского, фактически копирующий его спектакли. Этот эпизод, при всей его краткости, важен как в биографии Вальяно, так и в судьбе оперетты в России. Незадолго перед этим театр Лентовского с успехом гастролировал на берегах Невы, напоминая столичной публике об Оффенбахе и его последователях. Произошло это много позже ставших уже забываться спектаклей французской труппы (1860-е годы), после триумфов первой русской звезды «легкого жанра» Веры Лядовой, к тому времени давно умершей (1870) и, как оказалось, незаменимой: вместе с ней петербургские подмостки покинула и оперетта. Как начиная семью годами ранее службу у Лентовского в Москве, так и сейчас, в труппе Арбенина, Вальяно вновь оказывается у истоков исторического явления – возрождения искусства оперетты в Петербурге.

Здесь ему посчастливилось соприкоснуться с талантливым молодым музыкантом – дирижером Гуго Варлихом, чехом по происхождению, обосновавшимся в России. Он руководил оркестром в увеселительном саду «Аркадия», позднее будет служить в Малом театре, возглавит

Придворный оркестр, в первые советские годы переименованный в Петроградский государственный симфонический, впоследствии Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии. Таким образом, на этом посту он выступил предшественником Николая Малько, Александра Гаука, Евгения Мравинского, Юрия Темирканова. В 1900-е годы Варлих осуществит премьеры «Поэмы экстаза» Скрябина, некоторых сочинений Рахманинова.

Явился ли переход на петербургскую сцену добровольным, была ли то «творческая командировка» или «ссылка», – вопрос остается открытым. Ясно другое: служба эта не отвечала внутренним потребностям Вальяно, коль скоро в начале нового театрального сезона, уже заявленный как входящий в состав арбенинского коллектива, он просит Лентовского принять его для разговора. Относительно цели встречи сомневаться не приходится: бить челом о восстановлении на службе. Либо антрепренер так и не принял просителя, либо разговор все-таки состоялся и закончился отказом. Через месяц другому адресату он признается, что остался «без места» [28, л. 1].

Развязка драмы наступила через полтора года. Последнее послание «патрону»:

1887, апрель. Письмо человека отчаявшегося, у которого почва уходит из-под ног: «Кроме Ваших слов, неоднократно шутливым образом передаваемых лично, о том, что я непригоден Вашему делу и что мне... нечего делать у Вас, кроме серьезных отзывов, сделанных мне г. Станкевичем, что он на моем месте давно бы ушел со службы г-на Лентовского, я в течение истекшего зимнего сезона имел сотни случаев убедиться, что я для Вас человек совершенно лишний». Похоже, у Лентовского, в чьем громадном предприятии служили сотни людей, к тому времени существовало что-то вроде контрактной службы, куда надлежало «обращаться с заявлением своих услуг». Что Вальяно и сделал – несмотря на то, что уже несколько лет на службе состоял. Используя позднейшую лексику, его «волоkitят» и «отфутболивают»: просят зайти через месяц, по истечении которого говорят, что «ничего не знают и не могут приступить ни к каким распоряжениям до Вашего возвращения... Вы приехали больной, не принимали и не принимаете, что и заставляет меня писать Вам...» [29, л. 1].

Стиль изложения – суховатый, более официальный, чем прежде, без столь любимых отправителем пословиц, и в то же время скрыто взволнованный, что выражается в не характерных для речи грамотного человека длинных неуклюжих фразах.

Совершенно очевидно, что Лентовский ведет себя с ним, мягко говоря, не лучшим образом, в не свойственном ему стиле (выше приведены слова Островского: «отношение его к артистам выше всякой похвалы»). Личных встреч избегает, общается через третьих лиц. Понятно, что дело идет к увольнению, но мотивы его неясны. Антрепренер избавляется от артиста только тогда, когда тот перестает пользоваться успехом у публики, но печать называет его в числе лучших.

К тому же Вальяно – не только актер. Выходит, он перестал устраивать хозяина одновременно во всех видах деятельности? Объяснений случившемуся видится два. Первое: обострилась (или родилась заново) личная неприязнь московского антрепренера, припомнившего размолвку 1879 года. Второе: впал в немилость в результате внутритеатральных интриг, увы, не редких в артистической среде. Вспыхнуть она могла не потому, что Вальяно плох, а, наоборот, потому что «слишком хорош», чересчур заметен, уж очень приближен к первому лицу.

Как видно, актер болел, и болезнь быстро прогрессировала. Пока Вальяно оставался в Москве, пресса ничего подобного не наблюдала. Но, возможно, многоопытный Лентовский заметил первые симптомы угасания раньше других? Или болезнь спровоцировал сам разлад с ним? Словом, второй и окончательный разрыв с Лентовским порождает вопросов еще больше, чем первый.

Оценивая всю вторую половину творческой биографии Вальяно (1875–1888), открывшуюся отъездом из Ростова и включившую в себя службу в Петербурге, Николаеве, Одессе, а также последние месяцы уже после ухода от Лентовского, приходишь к следующим выводам. Потерпев в Ростове фиаско финансовое, 45-летний Вальяно нисколько не разочаровался в театре вообще и оперетте в частности, сохранил созидательный дар и жажду деятельности. Человек, созданный для театра, всецело и бескорыстно ему преданный, он не мог сидеть без дела: накопленный опыт требовал применения, многочисленные таланты рвались на волю. И, как показано выше, были востребованы.

В общей сложности семь лет вращения в орбите Лентовского – срок немалый. Кем был Вальяно для Лентовского, кем – Лентовский для

Вальяно? Принимая на службу прославившегося на всю театральную Россию ростовского антрепренера, режиссера, артиста, переводчика либретто, Лентовский, безусловно, знал, какую видную фигуру опереточной сцены он получает в свое распоряжение. Только за выполнение обязанностей управляющего Лентовский должен был считать его – по крайней мере, на определенном этапе – своей правой рукой.

Если продолжить уподобление Лентовского «магу и волшебнику», уместно будет напомнить о той не всегда и не всем заметной, но исключительно важной роли, которую в цирке играют ассистенты иллюзиониста. В письмах рассеяны детали, указывающие на их неформальное общение. Чего стоит только упоминание прозвища «старый чорт», данного ему Лентовским: такая ирония и фамильярность возможна только между товарищами. Короче говоря, «второго Вальяно», при всей сложности их отношений, у него не было.

Сам же Лентовский сыграл в профессиональной судьбе бывшего ростовчанина роль решающую и при этом двойственную. С одной стороны, в Москве, рядом с личностью такого масштаба, у Вальяно, надо полагать, вновь расправились крылья. Он получил возможность играть с сильными партнерами, выступать перед московской и петербургской публикой, служить под началом одного из крупнейших антрепренеров, вновь окунуться в атмосферу любимого жанра – оперетты. Находясь в гуще грандиозных начинаний, захватывающих инициатив, порой смахивающих на авантюры, наверняка видел в своем «патроне» – по направленности творческих устремлений – родственную душу, а по размаху свершений – свою несбывшуюся мечту, которая ни в Ростове, ни в любом другом провинциальном городе осуществиться не могла. Работа у московского антрепренера, несомненно, явилась для Вальяно после 1875 года главной удачей. С другой стороны, финал «эпохи Лентовского» нанес подопечному сильнейший удар, сравнимый с тем, что он испытал после крушения собственной антрепризы в Ростове, или даже его превосходящий.

Жить Вальяно оставалось меньше года. Его ждал еще один театральный сезон, снова в провинции и снова во главе собственного дела.

Об этом – в следующей статье.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Не путать с нынешним парком «Эрмитаж» на ул. Каретный ряд, где находится театр «Новая опера». Сад располагался в районе Божедомки, ныне ул. Дурова. В настоящее время участок застроен.

² Федор (Франц-Альберт) Шехтель – один из самых крупных российских архитекторов рубежа XIX–XX веков, по проектам которого сооружены в Москве Ярославский вокзал, множество промышленных предприятий,

гостиниц, доходных домов, банков; церкви, частные особняки, дачи, усадьбы, общественные здания возводились также в ряде губерний, среди которых, в частности, библиотека им. А. П. Чехова и другие постройки в Таганроге.

³ Недавно Лентовский стал даже персонажем восьмисерийного биографического телефильма «Шалапин» (режиссер Е. Анашкин, 2023), весьма слабого, где представлен в совершенно превратном виде при полном отсутствии портретного сходства (артист Роман Мадянов).

⁴ Переписка была взаимной, но письма Лентовского к Вальяно безвозвратно утрачены. Последний архива после себя не оставил.

⁵ Вальяно имеет в виду себя и свою жену актрису М. К. Славину.

⁶ Русская поговорка (ее первая часть – «Кто Богу не грешен...»), смысл которой таков: как бабка не без внука, так человек не без греха.

⁷ Вскоре маэстро окажется в Москве у Лентовского, возможно, по рекомендации Вальяно – и раньше него.

ЛИТЕРАТУРА

1. Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Между провинцией и столицей (1875–1878). Статья вторая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 5–9.
2. Леонов Л. А. Новочеркасский театр // Донской вестник. 1867. № 8 (21 августа). С. 32.
3. Камнев Б. М. Из ростовской старины. Ростов н/Д: Тип. М. Фонштейн, 1895. 64 с.
4. Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 303 с.
5. Плещеев А. А. Еженедельная беседа // Театральный мирок. 1885. № 5 (2 февраля). С. 1.
6. Плещеев А. А. Еженедельная беседа // Театральный мирок. 1885. № 20 (20 мая). С. 1.
7. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. 240 с.
8. [Дорошевич В. М.] Театральная критика Власа Дорошевича / сост. С. В. Букчин. Минск: Харвест, 2004. 863 с.
9. Гиляровский В. А. Трущобные люди. Мои скитания. Люди театра. Москва газетная. Москва и москвичи. Друзья и встречи. Рассказы и очерки. Репортажи. Стихотворения. М.: АЛЬФА КНИГА, 2022. 1277 с.
10. Островский А. Н. Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Художественная литература, 1952. Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи: 1859–1886. С. 97–109.
11. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. [М.]: Academia, 1933. 734 с.
12. Чехов А. П. Кое-что // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1975. Т. 2: [Рассказы. Юморески.] 1883–1884. С. 140–142.
13. Пальм Г. А. Театр в провинции: из далекого прошлого // Исторический вестник. 1912. Т. 11. С. 718–741.
14. Янковский М. О. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.–Л.: Искусство, 1937. 456 с.
15. Алексанов И. Я. Ростов-на-Дону // Театральный мирок. 1884. № 22 (2 июня). С. 5.
16. Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. 4. Отд. 1. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1895. 484 с.
17. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 144 (Лентовские М. В., А. В.). Оп. 1. Ед. хр. 54: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 18 марта 1879 г.
18. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 55: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 8 октября 1879 г.
19. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 54: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 28 декабря 1879 г.
20. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 57: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 23 января 1880 г.
21. Синяя Борода. Московские вести // Суфлер. 1880. № 31 (1 мая). С. 1–2.
22. Селицкий А. Я. Несостоявшийся приезд в Новочеркасск примы-балерины Императорских театров в зеркале газеты «Донской вестник» // Музыковедение. 2021. № 2. С. 26–33.
23. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 52: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 14 апреля 1883 г.
24. [Орленев П. Н.] Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.–М.: Искусство, 1961. 343 с.
25. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 53: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 30 сентября 1885 г.
26. Б. п. Театральные вести и заметки // Театральный мирок. 1885. № 14 (13 апреля). С. 2.
27. Я. К. Петербургские театры и увеселения // Театральный мирок. 1885. № 34 (31 августа). С. 2.
28. ГЦТМ. Ф. 130 (Крюковский А. Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 70: Вальяно Г. С. Письмо А. Ф. Крюковскому от 5 ноября 1885 г.
29. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 59: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 11 апреля 1887 г.

REFERENCES

1. *Selitskiy A.* Grigoriy Val'yano: materialy k biografii. Mezhdru provintsiey i stolitsey (1875–1878). Stat'ya vtoraya [Grigori Valliano: materials for a biography. Between the province and the capital (1875–1878). Article two]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 2. Pp. 5–9.
2. *Leonov L.* Novoчеркасский театр [Novoчеркасс Theatre]. In: Donskoy vestnik [Don Bulletin]. 1867. No. 8 (August 21). P. 32.
3. *Kamnev B.* Iz rostovskoy stariny [From the Rostov Antiquity]. Rostov-on-Don: M. Fonshtein's Printing House, 1895. 64 p.
4. *Dmitriev Yu.* Mikhail Lentovskiy [Mikhail Lentovsky]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 303 p.
5. *Pleshcheev A.* Ezhenedel'naya beseda [Weekly Conversation]. In: Teatral'nyj mirok [The Theatrical Little World]. 1885. No. 5. February 2. P. 1.
6. *Pleshcheev A.* Ezhenedel'naya beseda [Weekly Conversation]. In: Teatral'nyj mirok [The Theatrical Little World]. 1885. No. 20. May 20. P. 1.
7. *Val'ts K.* Shes'tydesyat pyat' let v teatre [Sixty-five years in the theatre]. Leningrad: Academia, 1928. 240 p.
8. [Doroshevich V.] Teatral'naya kritika Vlasa Doroshevicha [Theatre criticism of Vlas Doroshevich]. Comp. by S. Bukchin. Minsk: Kharvest, 2004. 863 p.
9. *Gilyarovskiy V.* Trushchobnye lyudi. Moi skitaniya. Lyudi teatra. Moskva gazetnaya. Moskva i moskvichi. Druz'ya i vstrechi. Rasskazy i ocherki. Reportazhi. Stikhotvoreniya [Slum people. My wanderings. People of the theatre. Moscow of newspapers. Moscow and Muscovites. Friends and meetings. Short stories and essays. Reports. Poems]. Moscow: AL'FA KNIGA, 2022. 1277 p.
10. *Ostrovskiy A.* Klubnye stseny, chastnye teatry i lyubitel'skie spektakli [Club stages, private theatres and amateur performances]. In: Ostrovskiy A. Polnoe sobranie sochineniy: v 16 t. [Complete Works: in 16 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1952. Tom 12: Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi: 1859–1886 [Vol. 12: Articles about the theatre. Notes. Speeches: 1859–1886]. Pp. 97–109.
11. *Stanislavskiy K.* Moya zhizn' v iskusstve [My Life in Art]. [Moscow:] Academia, 1933. 734 p.
12. *Chekhov A.* Koe-chto [Something]. In: Chekhov A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. [Complete Works and Letters: in 30 vol.] Moscow: Nauka, 1975. Tom 2: Rasskazy. Yumoreski: 1883–1884 [Vol. 2: Short Stories. Humorous: 1883–1884]. Pp. 140–142.
13. *Pal'm G.* Teatr v provintsii: iz dalekogo proshlogo [Theatre in the province: from the distant past]. In: Istoricheskiy vestnik [Historical Bulletin]. 1912. Vol. 11. Pp. 718–741.
14. *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]. Moscow–Leningrad: Iskusstvo, 1937. 456 p.
15. *Aleksanov I.* Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don]. In: Teatral'nyj mirok [The Theatrical Little World]. 1884. No. 22 (June 2). P. 5.
16. *Vengerov S.* Kritiko-biograficheskiy slovar' russkikh pisateley i uchenykh [Critical and Biographical Dictionary of Russian Writers and Researchers]. Vol. 4. Part 1. St. Petersburg: M. Stasyulevich's Printing House, 1895. 484 p.
17. Gosudarstvennyy tsentral'nyi teatral'nyi muzey imeni A. Bakhrushina (GTsTM) [A. Bachrushin State Central Theatre Museum (SCTM)]. F. 144 (Lentovsky M., Lentovsky A.). L. 1. Ex. 54: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 18 marta 1879 g. [Letter to M. Lentovsky dated March 18, 1879].
18. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 55: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 08 oktyabrya 1879 g. [Letter to M. Lentovsky dated October 08, 1879].
19. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 54: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 28 dekabrya 1879 g. [Letter to M. Lentovsky dated December 28, 1879].
20. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 57: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 23 yanvaryaya 1880 g. [Letter to M. Lentovsky dated January 23, 1880].
21. *Sinyaya Boroda.* Moskovskie vesti [Moscow News]. In: Sufler [The Prompter]. 1880. No. 31 (May 1). Pp. 1–2.
22. *Selitskiy A.* Nesostoyavshiysya priезд v Novoчеркасск primy-baleriny Imperatorskikh teatrov v zerkale gazety «Donskoy vestnik» [The failed arrival of the Prima ballerina of the Imperial theatres to Novoчеркасск in the mirror of the newspaper “Don Bulletin”]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2021. No. 2. Pp. 26–33.

23. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 52: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 14 aprelya 1883 g. [Letter to M. Lentovsky dated April 14, 1883].
24. [Orlenev P.] Zhizn' i tvorchestvo russkogo aktera Pavla Orleneva, opisannye im samim [The Life and Work of the Russian actor Pavel Orlenev described by himself]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1961. 343 p.
25. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 53: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 30 sentyabrya 1885 g. [Letter to M. Lentovsky dated September 30, 1885].
26. *B. p.* Teatral'nye vesti i zametki [Theatrical news and notes]. In: Teatral'nyj mirok [The Theatrical Little World]. 1885. No. 14 (April 13). P. 2.
27. *Ya. K.* Peterburgskie teatry i uveseleniya [Petersburg theaters and amusements]. In: Teatral'nyj mirok [The Theatrical Little World]. 1885. No. 34 (August 31). P. 2.
28. GTsTM [SCTM]. F. 130 (Kryukovsky A.). L. 1. Ex. 70: Val'yano G. Pis'mo A. Kryukovskomu ot 5 noyabrya 1885 g. [Letter to A. Kryukovsky dated November 5, 1885].
29. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 59: Val'yano G. Pis'mo M. Lentovskomu ot 11 aprelya 1887 g. [Letter to M. Lentovsky dated April 11, 1887].

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

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«КАРТИНЫ ТИХОГО ДОНА» В ТВОРЧЕСТВЕ РОСТОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: 1940–1980-е ГОДЫ (очерк 1)

Данная публикация посвящена 275-летию Ростова-на-Дону, отмечаемому в сентябре 2024 года. Автор упоминает, что Ростовский союз композиторов изначально формировался как профессиональная организация, призванная уделять особое внимание региональным проблемам художественной культуры – от целенаправленного изучения и творческого претворения многонационального фольклора Юга России до создания музыкальных произведений, запечатлевающих крупнейшие события прошлого и настоящего в жизни донского края. Исходя из этого, общая совокупность указанных произведений может быть уподоблена «звуковой летописи» региона. При этом «панорамный» охват разнообразных «картин Тихого Дона» естественно обуславливается различием авторских подходов к решению соответствующих «хроникальных» задач. В качестве «иллюстраций» далее характеризуются произведения советского периода (1940–1980-х годов), раскрывающие «донскую тему» и принадлежащие широко известным ростовским композиторам старшего поколения – А. Артамонову, Л. Израйлевичу и Г. Балаеву. Так, Первая («Казачья»), Четвертая и Пятая («Песнь о Волге-Доне») симфонии, а также опера «Кондрат Булавин» А. Артамонова репрезентируются как образцы ярко выраженного драматического («театрально-действенного») подхода к воплощению обозначенной темы. Оркестровые и вокально-оркестровые произведения Л. Израйлевича («Донская симфоническая трилогия», «Ты кормилец наш, славный тихий Дон», «Азов-град» и др.) рассматриваются в качестве примеров эпического («сказового») решения. Песни Г. Балаева, посвященные «любимому городу» Ростову и в целом донскому краю, запечатлевают лирический ракурс воплощения «региональной» тематики. Возникающая при этом «классическая триада» – сопряженность драмы, эпоса и лирики – позиционируется автором статьи с учетом дальнейшего освещения множественных композиторских подходов к воссозданию «картин Тихого Дона».

Ключевые слова: Ростовский союз композиторов, воплощение «донской тематики» в композиторском творчестве, А. Артамонов, Л. Израйлевич, Г. Балаев, произведения 1940–1980-х годов.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. «Картины Тихого Дона» в творчестве ростовских композиторов: 1940–1980-е годы (очерк 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 16–21.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_16

E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

“PICTURES OF THE QUIET DON” IN THE WORKS BY ROSTOV COMPOSERS: 1940s–1980s (essay 1)

This publication is dedicated to the 275th anniversary of Rostov-on-Don to be celebrated in September of 2024. The author notes the Rostov Union of Composers was initially formed as a professional organization missed to pay special attention to regional problems of artistic culture – from the purposeful study and creative implementation of the multinational folklore of the South of Russia to the creation of musical works capturing the major events of the past and present in the life of the Don region. Based on this, the totality of these works can be likened to a “sound chronicle” of the region. At the same time, the “panoramic” coverage of the various “pictures of the Quiet Don” is naturally conditioned by the difference in the author’s approaches to solving the corresponding “chronicle” problems. The works of the Soviet period (1940s–1980s) that reveal the “Don theme” and belong to the well-known Rostov composers of the older generation – A. Artamonov, L. Izrailevich and G. Balaev – are further characterized as “illustrations”. Thus, the First (“Cossack”), Fourth and Fifth (“Song of the Volga-Don”) symphonies, as well as the opera “Kondrat Bulavin” by

A. Artamonov are presented as examples of a clearly expressed dramatic (“theatrical-action”) approach to the embodiment of the designated theme. Orchestral and vocal-orchestral works by L. Izrailevich (“Don Symphonic Trilogy”, “You are our breadwinner, the glorious quiet Don”, “Azov City”, etc.) are considered as examples of an epic (“story-tale”) solution. G. Balaev’s songs devoted to the “beloved city” of Rostov and the Don region in general capture the lyrical perspective of the embodiment of the “regional” theme. The emerging “classical triad” – the conjugation of drama, epos and lyricism – is positioned by the author of the article taking into account the further elucidation of multiple composers’ approaches to recreating the “pictures of the Quiet Don”.

Keywords: Rostov Union of Composers, embodiment of the “Don Themes” in composers’ work, A. Artamonov, L. Izrailevich, G. Balaev, works of the 1940s–1980s.

For citation: *Andrushchenko E. “Pictures of the Quiet Don” in the works by Rostov Composers: 1940s–1980s (essay 1). In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 16–21.*

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_16

Как известно, в качестве приоритетной задачи Ростовского союза композиторов с момента его организации (1939) декларировалось целенаправленное «изучение народного творчества» многонационального Юга России и «создание на фольклорном материале оригинальных сочинений» в различных (преимущественно академических) жанрах [1, с. 14]. Толкование упомянутой задачи в дальнейшем приобретало все более масштабный характер, и сегодня эти произведения воспринимаются как «звуковая летопись», своеобразно запечатлевающая множественные грани исторического и культурного бытия донского края. Разумеется, аналогичные опыты появлялись и в «досоюзный» период (назовем хотя бы симфоническую фантазию «Казачий пляс» или вокальный цикл «Казачка в старых и новых песнях» Н. Гольма), однако рубеж 1930–1940-х годов воспринимается как безусловно значимая веха в композиторском освоении «региональной тематики», продолжающемся и поныне.

Одним из первопроходцев на этом пути выступил **Алексей Артамонов** (1906–1994), уроженец города Новочеркаска – столицы донского казачества. Профессиональное обучение А. Артамонова протекало в стенах Ростовского музыкально-практического института (бывшей Донской консерватории), где талантливый юноша на протяжении 1922–1927 годов занимался в классах композиции М. Гнесина и фортепиано В. Шауба. Тогдашние педагоги Алексея весьма активно поддерживали его интерес к театральному искусству и казачьему фольклору. В дальнейшем именно две соответствующих тематических линии на протяжении многих десятилетий оставались магистральными в композиторском творчестве А. Артамонова.

Так, довоенные годы (1936–1941) принято именовать «театральным периодом» многогранной профессиональной деятельности молодого

музыканта¹. Приступив к работе в Ростовском драматическом театре им. М. Горького в качестве композитора, дирижера, музыкального руководителя, он демонстрировал впечатляющую творческую активность, сочинив музыку более чем к 30 спектаклям – от классических пьес К. Гольдони, Ф. Лопе де Веги, П. О. Бомарше, Ф. Шиллера, А. Чехова до современного репертуара. К числу памятных страниц истории отечественного театрального искусства принадлежит сотрудничество А. Артамонова с выдающимся режиссером Ю. Завадским и прославленными актерами В. Марецкой, Н. Мордвиновым, Р. Пляттом. Все они с большой симпатией относились к творчеству молодого донского композитора. Наиболее популярные спектакли с музыкой Артамонова успешно ставились в различных городах Советского Союза – Москве, Тбилиси, Ашхабаде, Кিশиневе, Пскове...

Важно и другое: эта музыка впоследствии становилась материалом для крупных музыкальных сочинений донского мастера в академических жанрах – его симфоний, опер, оркестровых увертюр и поэм. Именно в театре формировались важнейшие черты композиторского мышления А. Артамонова: обостренное «событийное» ощущение музыкального действия, ясность мелодики, опора на песенные и танцевальные жанры, органичное претворение национально-этнического колорита. Достаточно упомянуть Первую, «Казачью» симфонию (1940), наиболее ранний образец этого жанра в творчестве ростовских авторов. Не случайно Д. Шостакович назвал это сочинение «талантливым источником донского симфонизма» (цит. по: [2, с. 120]). Как отмечает современный исследователь, все 4 части Первой симфонии А. Артамонова – «...классического по структуре цикла – строятся на подлинных народно-песенных темах разных жанров: военной, эпической, протяжной, плясовой, изобретательно развитых, позволяющих

программно конкретизировать образное содержание данного сочинения» [1, с. 15]. Именно яркость и рельефность музыкального тематизма, сочетаемая с подлинной театральностью симфонического повествования, позволяет композитору живо запечатлеть картины боевых походов красного казачества, стремительных кавалерийских «марш-бросков», отдыха в недолгие часы привала, традиционных воинских игр и плясок.

Другое известное сочинение А. Артамонова – героико-драматическая Четвертая симфония (1950) – связано тесными узами преемственности с его более ранней музыкой к театральному спектаклю «Фельдмаршал Кутузов» (по исторической драме Вл. А. Соловьева), посвященному событиям Отечественной войны 1812 года. В указанной симфонии также ясно ощущается связь с различными жанровыми сферами казачьего фольклора, при этом «...столь убедительный синтез драматического и жанрового начал достигается композитором впервые, что позволяет говорить о глубокой симфонизации народно-песенного материала» [1, с. 22].

Пятая симфония «Песнь о Волге-Доне» (1951, слова Н. Ситковского и народные) представляется интересным образцом самобытного толкования вокально-оркестрового жанрового «микста», широко распространенного в европейской музыке начиная с Л. Бетховена. Чередование оркестровых и хоровых эпизодов на протяжении цикла характеризуется активным взаимодействием авторских и подлинных фольклорных тем – современных волжских и донских песен, которое завершается масштабной кульминацией в итоговом хоровом гимне «Слава людям Волго-Дона». Здесь, как и в Первой симфонии, «...жанровость по сути репрезентируется в “чистом” виде, становясь определяющим фактором драматургического развития» [1, с. 42]. Благодаря этому повествование о недавнем событии – строительстве и торжественном открытии Волго-Донского канала – обретает впечатляющий размах, присущий историческим жанрам казачьего песенного фольклора.

Своеобразным обобщением указанной серии «картин Тихого Дона», многогранно претворяемых А. Артамоновым, является народная героическая музыкальная драма «Кондрат Булавин». Эта опера, создававшаяся на протяжении двух с лишним десятилетий (первая редакция – 1965–1972, вторая – 1988), пронизана интонациями старинных донских песен. Показательно стремление композитора к индивидуальному преломлению традиций М. Мусоргского², сочетаемое с опорой на «...принципы симфонического обобщения и развития материала <...>. Исторические события далекого прошлого...

трактованы здесь... в остроконфликтном ключе. При этом ярко выраженному *драматическому* дарованию А. Артамонова присущи черты полнокровности и энергии, активности и пафоса, жизнеутверждающая, оптимистическая направленность» (курсив мой. – Е. А.) [1, с. 41]. Сказанное выше в полной мере соотносится с авторским подходом к воплощению «донской темы» как целого, тем более что современные мотивы, резонирующие личным впечатлениям, переживаниям и размышлениям композитора, явственно доминируют в его творческом наследии.

Иной ракурс художественного восприятия и запечатления «картин Тихого Дона» представлен в творчестве еще одного уроженца этих мест – ростовчанина **Леонида Израйлевича** (1909–1993). Его многогранное дарование раскрылось не сразу: на рубеже 1920–1930-х годов, обучаясь в Ростовском музыкальном техникуме (классы трубы и композиции Н. Хейфеца), юный Л. Израйлевич мечтал прежде всего о профессии концертирующего инструменталиста и дирижера. Сочинение музыки рассматривалось при этом как дополнительное амплуа, позволявшее при необходимости расширять собственный исполнительский репертуар. В дальнейшем, следуя примеру своего педагога, одаренный музыкант продолжил обучение в Ленинградской консерватории (класс оркестрового дирижирования Н. Михайлова), которую успешно окончил в 1940 году, незадолго до Великой Отечественной войны.

Естественно, по окончании консерваторского обучения Л. Израйлевич мечтал о возвращении в родные края, но сложилось иначе. Выполняя ответственное задание высоких правительственных инстанций, выпускник столичного вуза отправился в отдаленные районы Восточной Сибири. Местом его активной профессиональной деятельности в качестве музыканта-инструменталиста, дирижера, педагога на протяжении 1940–1944 годов была Тувинская народная республика (она де-юре сохраняла тогда статус независимого государства). Здесь Л. Израйлевич выступил в качестве организатора и первого руководителя профессиональных коллективов – хора при Музыкально-драматическом театре, духового оркестра Народной революционной армии. По инициативе и при непосредственном участии «советского специалиста» в Туве проводились многообразные творческие акции – фестивали, концерты, праздники народного творчества [3, с. 359–363]. В дальнейшем (1944–1955) столь же продуктивно работал Л. Израйлевич, занимая должности художественного руководителя Бурят-Монгольской и Киргизской филармоний, возглавляя Бурятский ансамбль народ-

ной песни и танца. Вполне естественным следует признать и появление композиторских работ, связанных в ту пору, как правило, с массовыми жанрами вокальной и инструментальной музыки (хоры, песни, оркестровые марши), которые опирались на соответствующие фольклорные источники.

По мнению современного отечественного исследователя, столь тесная сопряженность с народным творчеством отдаленного региона явилась весьма значимым этапом в процессе тогдашнего становления Л. Израйлевича-композитора. Прежде всего, речь идет о «...бережном авторском подходе к национальному мелосу... понимании его специфических свойств... наряду с художественными инновациями. У Л. Израйлевича они проявляются в использовании полифонических приемов развития, поисках интересных гармонических решений и др.» [3, с. 364]. Разумеется, дальнейшие художественные поиски могут привести «...к созданию индивидуальных концепций, в которых национальный мелос осваивается с использованием различных методов фольклоризма, приводящим порой к видимой трансформации исходного музыкального образа» [Там же, с. 367]. Однако сущностные основы композиторского «диалога» с народным творчеством в целом сохраняются. Речь идет о приоритетной значимости эпики в постижении и воссоздании соответствующего «образа мира».

При этом, разумеется, конкретные проявления эпического в различных национальных контекстах могут не совпадать друг с другом. Так, в тувинском и бурятском фольклоре для Л. Израйлевича доминирующими являются широко трактуемые «хореографические» элементы (танцевальность и связанные с ней элементы речевой интонационной пластики), тогда как важнейшей составляющей донского мелоса выступает песенно-сказовое начало. Заметим, что преобладающим жанровым определением в сочинениях Л. Израйлевича – «картинах Тихого Дона» – становится именно фольклорный «сказ», дополняемый родственными именованиями «легенда» или «дума». Таковы, в частности, «Донская симфоническая трилогия» («Сказ о Федоре Подтелкове», «Дума о Доне», «Моя Родина», 1961–1966), симфонический сказ «Азов-град» (1987), произведения для хора и оркестра – сказ «Ты кормилец наш, славный тихий Дон» (1968), легенда «Трубачи Первой Конной» (стихи В. Саянова, 1957), в которых события далекого прошлого и недавней истории донского края запечатлеваются как бы сквозь призму народного мирозерцания. К названным сочинениям непосредственно примыкают вокально-симфонические опусы с чертами кантатности и поэмности: «Бессмерт-

ник» (1956), «Казачья слава» (1984, оба – на слова А. Софронова), «Песни Тихого Дона» (1967), отголоски соответствующей тенденции заметны в ряде камерно-инструментальных произведений («Донская поэма» для скрипки и фортепиано, 1972) и т. д. Во всех упомянутых сочинениях явно доминируют *эпический* тип высказывания, объективная широта авторского взгляда, созерцающего многообразные приметы неостановимого «бега времени» в меняющемся культурном ландшафте родного края.

Композитора **Георгия Балаева** (1923–2012), без преувеличения, можно было бы назвать певцом донского края и Ростова-на-Дону, где родился и прожил свою долгую жизнь этот замечательный музыкант. Многие из его песен (их насчитывается более 400) для солистов, вокальных ансамблей и хоров посвящены любимому городу и живописному району Нор-Нахичевань. Кроме того, Г. Балаевым были сочинены «вокальные посвящения» нескольким городам Ростовской области (Азову и Таганрогу, Новочеркаску и Волгодонску). С региональной тематикой связаны его популярные песни «Донские огоньки», «Южный ветер», «На Дону широком», «Станичный романс», «Ростовский вокзал», «Приголубь, волна донская», «Ростовчане-однопольчане». Широко известен вокальный цикл «Песни Дона» (1951), созданный композитором на слова отечественных поэтов, и т. д.

Впрочем, следует заметить, что для старшего поколения ростовчан самой значительной сферой композиторского наследия Г. Балаева являются эстрадно-симфонические произведения – увертюры, фантазии, сюиты, миниатюры... На протяжении четырех с лишним десятилетий (1947–1990) он возглавлял эстрадный оркестр, чья интенсивная концертная деятельность фактически олицетворяла собой указанную область музыкальной культуры в регионе. Именно для оркестра под управлением Г. Балаева создавалось большинство упомянутых произведений (всего около 120), многие из которых – «Барыня», «Цыганский танец», «Лезгинка», «Лирическая босса-нова», «Зимняя картинка», «Счастливый вальс» и другие – вошли в сокровищницу отечественной легкой музыки второй половины XX столетия. Их неоднократно исполняли российские оркестровые коллективы под управлением Ю. Силантьева и Ю. Саульского, М. Кажлаева и К. Назаретова, а также их зарубежные коллеги – оркестры М. Лиграна, К. Влахы и др.

В былые годы отечественное радио и телевидение с завидным постоянством транслировали эстрадно-оркестровые пьесы Г. Балаева. Так, в 1980 году торжественное открытие летних Олимпийских игр в Москве сопровождалось

исполнением «Приветственной увертюры», сочиненной по заказу Национального олимпийского комитета СССР. Другой показательный пример – Фантазия на тему русской плясовой «Барыня» («Русский танец»), традиционно завершавшая программы Международного фестиваля искусств «Русская зима» в Кремлевском дворце съездов на протяжении 1970–1980-х годов. Но, пожалуй, самым известным эстрадно-симфоническим произведением Г. Балаева в течение долгого времени оставался «Счастливый вальс» (другой вариант названия – «Зимний вальс»), музыкальный «эпиграф» новогодних «Голубых огоньков», транслировавшихся по Первому (Всесоюзному) каналу Центрального телевидения. Именно к этому популярнейшему вальсу, наряду с некоторыми другими произведениями для эстрадного оркестра, относился весьма лестный отзыв из уст А. Пахмутовой – признанного классика отечественной популярной музыки: «Такие композиторы-мелодисты, как Георгий Балаев, рождаются очень редко» (цит. по: [4, с. 115–116]). Следует заметить, что и сегодня, по прошествии более чем шестидесяти лет с момента создания, «Счастливый вальс» нисколько не утратил своего обаяния. Как отмечают современные специалисты, это произведение может быть причислено к сфере «...“музыкальной классики”, перемещенной в сферу массового потребления при сохранении оригинального облика»; в «Счастливом вальсе» мелодическая широта и доступность художественного высказывания обрели «высокопрофессиональную, подлинно академическую форму» и др. [Там же, с. 114; 5, с. 37]³.

Аналогичные достоинства присущи лучшим песням Г. Балаева, хотя надлежит учитывать, что образно-эмоциональный и жанрово-стилистический диапазон последних заведомо несопоставим с оркестровой музыкой. «Ее содержательная

палитра... чрезвычайно разнообразна. Здесь можно встретить характеристические пьесы, в целом опирающиеся на жанрово-бытовые истоки, наряду с проникновенными зарисовками лирических состояний, мира природы и времен года, урбанистическими ландшафтами, сельскими пейзажами, сказочными мотивами» [4, с. 120–121]. Напротив, песенный жанр по преимуществу трактуется композитором в *лирическом* плане: «Основой вокального наследия Г. Балаева является лирика, представленная в широком диапазоне соответствующих разновидностей. <...> Среди авторов, на слова которых создавались его песни, – известные отечественные мастера данного жанра (М. Матусовский, В. Харитонов, С. Островой и др.), но преобладают в “балаевском” перечне, бесспорно, ростовские и донские стихотворцы» [Там же, с. 104]. Именно этим счастливым «двуединством» – особым вниманием, уделяемым поэзии ростовчан-современников, и «лирическим стержнем» песенного творчества Г. Балаева⁴, – в значительной мере обуславливается индивидуальное преломление донской тематики, характерное для названного композитора.

Учитывая сказанное, допустимо полагать, что наследие характеризуемых представителей старшего композиторского поколения своеобразно репрезентирует в избранном контексте общепринятую классическую «триаду» основополагающих типов художественного творчества: драматического (А. Артамонов), эпического (Л. Израйлевич) и лирического (Г. Балаев). Разумеется, освещение названной темы в соответствующих ракурсах отнюдь не исчерпывает весьма обширного творческого диапазона «звуковой летописи Дона», скорее – является началом более протяженного и обстоятельного освещения последней в ряде самостоятельных аналитических очерков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В некоторых биографических публикациях фигурирует упоминание о «первом» (1936–1941) и «втором» (1951–1967) «театральных периодах» (см.: [1, с. 23]).

² Указанная тенденция в известной степени мотивируется хронологической близостью событий русской истории конца XVII – начала XVIII веков (эпоха Петра I), воссоздаваемых, к примеру, в «Кондрате Булавине» и «Хованщине».

³ В данном случае «профессионализм» академического плана изначально подразумевал необходимый образовательный фундамент: с 1940 по 1949 годы (длительный перерыв был мотивирован призывом в Красную Армию и последующим участием в боевых действиях на фронтах Великой Отечественной войны) Г. Балаев обучался на теоретико-композиторском отделении Ростовского музыкального училища (классы композиции Т. Сотникова, И. Готтбейтера).

⁴ Заметим, кстати, что некоторые исследователи рассматривают «лирическую доминанту» как первооснову художественной индивидуальности Г. Балаева, независимо от конкретной жанровой сферы: «По своей творческой манере и эмоциональному складу Георгий Балаев прежде всего лирик» [4, с. 115].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. Алексей Артамонов // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 1. С. 4–42.
2. Бугаева М. А. Дела Артамонова // Донской временник: Год 2006-й. Ростов н/Д: ДГПБ, 2005. С. 119–120.
3. Карелина Е. К. Тувинские страницы (к творческой биографии Л. И. Израйлевича) // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 358–368.
4. Кинус Ю. Г. Композитор Георгий Балаев: «Жизнь удалась...». Ростов н/Д: Печатный Двор, 2021. 248 с.
5. Калошина Г. Е. Искусство «играющего бытия» (К 85-летию Георгия Балаева) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 35–41.

REFERENCES

1. Tsuker A. Aleksey Artamonov [Alexei Artamonov]. In: Kompozitory Rossiyskoy Federatsii [Composers of the Russian Federation]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. Issue 1. Pp. 4–42.
2. Bugaeva M. Dela Artamonova [Alexei Artamonov's Affairs]. In: Donskoy vremennik: God 2006-y [The Don Chronicle: Year 2006]. Rostov-on-Don: Don State Public Library, 2005. Pp. 119–120.
3. Karelina E. Tuvinskie stranitsy (k tvorcheskoy biografii L. I. Izraylevicha) [The Tuva pages (towards the creative biography of Leonid Izraylevich)]. In: Sovremenyje aspekty khudozhestvennogo sinteza [The modern aspects of artistic synthesis]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2009. Pp. 358–368.
4. Kinus Yu. Kompozitor Georgiy Balaev: «Zhizn' udalas'...» [The composer Georgi Balaev: "The Life Was a Success..."]. Rostov-on-Don: Pechatnyj Dvor, 2021. 248 p.
5. Kaloshina G. Iskusstvo "igrayushchego bytiya" (K 85-letiyu Georgiya Balaeva) [The Art of "Playing Existence" (Towards the 85th birthday of Georgi Balaev)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2007 [South-Russian Musical Anthology – 2007]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2008. Pp. 35–41.

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

Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского

**МИНИМАЛИСТСКАЯ ЛЕКСИКА КАК ПУТЬ ДОСТИЖЕНИЯ
«НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ТОЛСТЕНКО**

Статья посвящена особенностям применения минималистской лексики на пути достижения «новой простоты» в творчестве современного ростовского композитора Г. Толстенко. Автором статьи рассматриваются конкретные примеры соответствующих художественных концепций, связанных с музыкальной лексикой минимализма как инструментом реализации «новой простоты».

Цель настоящего исследования – изучение некоторых возможных подходов к воплощению «новой простоты» сквозь призму творческой индивидуальности Г. Толстенко. Основная задача – проанализировать лексику минимализма в инструментальных сочинениях современного отечественного автора, понимая под минимализмом предельную лаконичность средств выражения. Предмет исследования – «новая простота» в композиторском творчестве рубежа XX–XXI столетий.

В работе представлены музыкальные произведения Г. Толстенко, в которых наглядно реализуется технический аспект минимализма, – камерно-ансамблевая сюита «Infinito» и оркестровая диалогия «Звуки Акаши». Автор последовательно рассматривает особенности музыкального языка, драматургии, структуры и образно-смысловой стороны сочинений. При этом исследователь характеризует «новую простоту» одновременно и как стилевую тенденцию, и как концептуальный ориентир творческой деятельности художника, целью которой, прежде всего, является возрождение традиционной музыкальной коммуникации.

В современном музыкальном искусстве «новая простота» раскрывается по-разному, но так или иначе соотносится с ориентацией на языковое опрощение. При этом каждый из композиторов тяготеет к выбору собственного пути: краеугольным камнем для индивидуальных творческих решений является тот или иной философско-эстетический концепт. Тем не менее, в музыке приверженцев «новой простоты» нашего времени, среди которых А. Пярт, А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, В. Сильвестров, А. Харютченко, А. Ковалева и др., присутствует некая общность; целостное ее осмысление обуславливает актуальность настоящего исследования.

Ключевые слова: композиторское творчество рубежа XX–XXI веков, «новая простота», техническое опрощение, минимализм, концептуальность.

Для цитирования: Воротынцева Л. Минималистская лексика как путь достижения «новой простоты» в творчестве Г. Толстенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 22–28.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_22

L. VOROTYNTSEVA

M. Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts

**MINIMALIST VOCABULARY AS A WAY TO ACHIEVE A “NEW SIMPLICITY”
IN THE WORK BY G. TOLSTENKO**

The article is devoted to the peculiarities of the use of minimalist vocabulary on the way to achieving a “new simplicity” in the musical work of the contemporary Rostov composer G. Tolstenko. The author seeks to consider specific examples of his musical concepts and to identify the musical vocabulary of minimalism as a tool for implementing the “new simplicity”.

The purpose of this study is to study one of the ways to embody the “new simplicity” through the prism of G. Tolstenko’s philosophical and aesthetic concepts. The main task is to analyze the vocabulary of minimalism in the instrumental compositions of a contemporary author, understanding minimalism as the maximum conciseness of the means of expression. The subject is the “new simplicity” in the composer’s work in the boundary of the 20th–21st centuries. The work presents musical works in which the technical

side of minimalism has manifested itself, such as chamber instrumental Suite “Infinito” and orchestral dilogy “The Sounds of Akasha”. The author tries to reveal the peculiarities of the musical language, drama, structure and content of the compositions.

The researcher thinks of the “new simplicity” both as a stylistic trend and as a conceptual position of the creator, the purpose of which, first of all, is the revival of musical communication.

In modern musical art, the “new simplicity” reveals itself in different ways, but one way or another, it is aimed at linguistic enlightenment. Each author follows his own path. It is the philosophical and aesthetic concept that is the cornerstone for individual creative solutions. Nevertheless, in the music of the adherents of the “new simplicity” of our time, among whom A. Pyart, A. Rabinovich-Barakovsky, V. Martynov, V. Silvestrov, A. Kharyutchenko, A. Kovaleva, etc., there is some commonality, the identification of which ultimately constitutes the relevance of this study.

Keywords: creative work by composers in the boundary of the 20th–21st centuries, “new simplicity”, technical simplification, minimalism, conceptuality.

For citation: Vorotyntseva L. *Minimalist vocabulary as a way to achieve a “new simplicity” in the work by G. Tolstenko*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 22–28.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_22



Как известно, творческое направление, именуемое «новой простотой», органично впитало в себя минималистскую лексику, что становится очевидным при анализе музыки некоторых современных композиторов. В подобных произведениях, опираясь на технические ресурсы минимализма (прежде всего, как средство опрощения музыкального языка), представители «новой простоты», в частности А. Пярт, А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, В. Сильвестров, А. Харютченко, А. Ковалева и другие, возрождают основную функцию музыкального искусства – коммуникативность.

Известно, что минимализм и «новая простота» в СССР развивались в неофициальной плоскости. По мнению М. Катунян, «новая простота» оппонировала одновременно двум течениям: идеологически – советскому официозу, культурологически – любому академизму [1, с. 144].

Е. Чigareва связывает появление минимализма с интеграционными процессами в музыкальном искусстве последней трети прошлого столетия, способствовавшими обновлению академической стилистики: «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, дошедшей к границе сложности, – и возникла необходимость его (музыкального искусства) обновления или попытки “начать сначала” (новая простота, неоромантизм, минимализм)» [2, с. 307]. Указывая на различные смыслы, заложенные в понятии минимализма, В. Сильвестров отмечает: «Есть минимализм репетитивный.

Есть духовный – это, допустим, Веберн, особенно поздний. Когда мало звуков, пространства. А возможен и композиторский минимализм. Он сейчас очень требуется» [3].

Методы развития «простого» музыкального тематизма основываются на вариантном проведении исходного материала (паттерна). Формируются особенности метроритмической стороны музыкальной композиции, обусловленные техникой варьирования основного материала. Многократное повторение одного и того же мотива или фразы обуславливает статику интонационной процессуальности и способствует возникновению состояния длящейся погруженности слушателя в акустическое пространство, создаваемое автором.

Репетитивность, как способ достижения «новой простоты», характерна и для камерных сочинений ростовского композитора Г. Толстенко, концептуальные замыслы которых так или иначе связаны с буддистским мирозерцанием. К числу этих произведений относится сюита «Infinito» для инструментального квинтета (1996), где в качестве универсалии выступает архаика. Каждая из трех частей циклической композиции основывается на бесконечных паттернах, «выращенных» из единого звука *d*.

Медитативность, ярко выраженное «...преобладание тихой, медитативной музыки» [4, с. 9] – весьма значимая черта творческого метода Г. Толстенко, что представляется типичным для минимализма как такового. Исследователи указывают: именно Толстенко «...первым из донских композиторов обратился к медитативным, сонорным и минималистским принципам построения музыкальной фактуры и композиции» [цит. по: 5, с. 188]. При внешней статичности, даже «застылости», его музыка отличается не-

обычайной образно-смысловой концентрированностью и насыщенностью, в подобных сочинениях каждый звук, пауза, авторская ремарка приобретают особую весомость. В этой музыке нет места случайности или стихийности. Минималистский подход реализуется посредством индивидуально трактованной репетитивной техники, обусловленной «...взаимодействием остинатности и импровизационности (вариативности)» [Там же, с. 198]. Заметим, что данные характеристики рассматриваются композитором как основополагающие формы бытия музыкального искусства в целом.

«Infinito» представляется неким обобщением множественных интонационных процессов второй половины минувшего столетия. Композитор стремится придать звуковым образам символическую обобщенность, апеллируя к памяти человеческой культуры как целому. В частности, пентатоника выступает здесь символом вечного, неизблемого, неизменного, исконной земной сущности, не имеющей начала и конца.

Техника аддиции, используемая автором сюиты, реализуется при помощи ультрахроматизма. Каждый последующий паттерн подвергается минимальному варьированию за счет микрохроматики и мельчайших ритмических преобразований. Ультрахроматика выводит звуковые элементы на уровень творческого замысла, художественной концепции, что связано с новым пониманием музыкального звучания как континуума, отражающего непрерывность и бесконечность бытия, которые декларируются приверженцами современного минимализма.

Авторский концептуальный замысел данного произведения также весьма близок минимализму. Среди распространенных значений слова «infinito» – «вечность», «бесконечность», «беспредельность». Именно так репрезентируется антинормичность динамической статики в названном цикле. Экспонируемый инвариант ключевого паттерна умышленно погружает слушателя в транс. Флейтист, ударяя по клапану *D* на динамическом нюансе *f*, как бы представляет воочию исток всего произведения – звук *d* в исходной ритмической периодичности, сопровождаемой короткими паузами. Начальные такты цикла уподобляются подчеркнуто замедленной материализации звукового Универсума в бескрайней пустоте (тт. 1–5).

На протяжении сочинения «...звук *d* выступает в качестве смысловой опоры. “*Deo*” в христианской традиции – многовековой символ соборного начала и духовной устремленности к высшим метафизическим реалиям бытия. Тип мышления Г. Толстенко можно определить как религиозно-концептуальный, выявляющий не-

кую общность восточной и западной культур в преломлении авторского мировидения. Упомянутый “единичный тон” словно “распатывает” звуковое пространство, казалось бы, ограниченное конкретными интонационно-высотными параметрами, за счет разнообразных микрохроматических расщеплений» [6, с. 181]. Это становится очевидным уже в ц. 1, где вступают другие участники ансамбля, интонируя упомянутый звук. Каждый последующий паттерн подвергается аддитивным изменениям, реализуемым при помощи тембра, микрохроматики, интонационного нагнетания и ритмических трансформаций. В первом разделе формы насчитывается 12 соответствующих паттернов.

Следует заметить, что несомненная целостность звуковой формы обеспечивается в данном случае, помимо ощутимого интонационного единства, последовательно реализуемой сегментарной повторностью, благодаря которой достигается эффект движения по спирали. Так, мелодический восходящий ход, впервые появившийся в ц. 3, безостановочно воспроизводится и в дальнейшем, охватывая все более обширный диапазон.

Очередной этап композиционного развертывания «...вызывает ощущение мнимой контрастности (поскольку минималистская музыка лишена контраста в привычном смысле). Это “музыка аффекта”, но присущая ей аффектация – особого рода. Кажется, что в ц. 7 репрезентируется принципиально иной культурный пласт, что обусловлено искренним стремлением к сближению культур и, как следствие, – к их диалогу. В высоком регистре на *p* прозрачно звучит “белая” пентатоника; в то же время вибрирующий кластер, исполняемый фортепиано, охватывает “черные” клавиши. Что это? Игра светотени или отражение авторского мироощущения, рефлектирующего в “дуалистической” плоскости единства и всеохватности мироустройства? Ритмическая разновременность придает исполнительскому интонированию данного эпизода какую-то осязаемую воздушность, особую разреженность» [6, с. 182]. Упомянутая структура повторяется девять раз в первоначальном виде. Следует напомнить, что в различных религиозных конфессиях (включая христианство) число 9 характеризуется как ангельское, небесное, символизирующее полноту Универсума и Истины. В культурах Востока с этим числом связан процесс духовного постижения и совершенствования.

Следующая часть («Вечность») посвящена категории пустоты. Напомним, что пустота в буддизме – единственное понятие, характеризующее реальность и не допускающее ограниче-

ний, исключений и качественных оттенков. По утверждению Далай-Ламы XIV, шуньята (пустота) включает в себя пустотность как абсолютную истину и ум, осознающий пустотность.

Концептуальной основой рассматриваемой части цикла являются традиционные идеи восточной философии, склонной отождествлять пустоту и вечность. По утверждению автора, он стремился воплотить здесь категорию времени, причем не в общеизвестном ракурсе «неумолимости» и «непреклонности», а в ином – как пульсации жизни, «биения сердец живых существ». И это «биение» целенаправленно воссоздается с помощью минималистских репетитивных техник.

Концептуальный замысел порождает определенную авторскую лексику, призванную воссоздать «звучание пустоты». Автор уделяет особое внимание используемым средствам музыкальной выразительности: буквально все они запечатлевают указанную «пустотность» (заметим, что само по себе «звучание пустоты» предполагает некую дихотомию). Исходя из этого, весьма значимыми оказываются приемы исполнительского «произношения звуков», которые позволяют реализовать тембровую агогику, зафиксированную в авторской партитуре.

Показательно, что «Вечность», будучи средней частью данного цикла, «...невелика по масштабам – 45 тактов – и состоит из двух разделов. Первый символически открывается звучанием музыки на фоне “пустого” звучания квинты и ноты у фортепиано и виолончели (т. 1), затем виолончель глиссандирует на нисходящей малой терции к звуку *d*. Начальные тт. 1–6 представляют собой интонационное зерно данной части, поскольку здесь экспонируются мелодические сегменты, подвергаемые в дальнейшем мелодико-ритмическому развитию. В окончаниях мелодических фраз композитор использует особое графическое *glissando*» [6, с. 183]. При этом длительность соответствующего звука необходимо выдерживать до конца, только переход к очередному звуку осуществляется посредством глиссандирования.

В т. 7 излагается первая мелодическая фраза у струнных, образуемая консонирующими интервалами – квартами и квинтами, на фоне мерного звучания нот в партии фортепиано. С интервалом ноты связана ассоциация, характерная для музыки XX – начала XXI века и подразумевающая непрерывное «дыхание времени».

Следует заметить, что «кульминация данной части (ц. 5) представляется важнейшим образно-смысловым моментом всей трилогии “Infinito”. Именно здесь авторское толкование “бесконечного” обретает ключевую роль. На пре-

дельно тихой динамике звучат маркированные чистые октавы вибратона, фортепиано и струнных; при этом каждый звук отмечен внутренней градуировкой и тембровым “распатыванием”. Композитор определяет названную тему как бесконечную, воспринимаемую слухом подобно непрерывному многократному повторению. Однако при изучении партитуры обнаруживается, что каждое последующее проведение музыкального материала дано в обновленном виде за счет энгармонических замен» [6, с. 184].

«Песнь о Шамбале» – заключительная часть цикла. Понятие Шамбалы принадлежит к числу древнейших в индийской философии. Так, в учениях классического индуизма и буддизма данное понятие соотносено с духовным уровнем бытия, на котором пребывают тонкие тела праведников. Созерцать мир Шамбалы могут лишь адепты, достигшие особого состояния просветления. В преданиях Индии и Тибета говорится о недоступной для простых смертных тайной обители Ашраме, в которой с давних времен живут великие мудрецы – носители высшего знания, наделенные необычайными духовно-психическими способностями.

Заключительная часть, характеризуемая в целом, представляет собой ярко выраженный образец синтезирующего мышления. Сказанное относится ко «...всем уровням музыкального языка: интонационному, ритмическому, фактурному. Эту музыку крайне сложно соотносить с какими-либо конкретными образными представлениями, тем не менее, здесь явно запечатлевается некая материализация духовных устремлений человека: от архаически-природного возникновения в глубинах небытия, через пустоту вечности, – к духовному просветлению и постижению истины.

Так, в ц. 1 звучит непостижимо-прекрасное соло струнных, воспринимаемое как субъективное начало, как стремление, а впоследствии – достижение Шамбалы. Это воплощение мечты, достигаемое путем сложного и противоречивого преодоления материальной чувственности – природной стороны человеческого существа. Интонационно указанная тема произрастает из насыщенных сплетений голосов струнной группы во второй части “Infinito”. Эта бесконечная мелодия сопровождается “пустыми” интервалами в партиях фортепиано и вибратона, а также одиночными пентатонными фигурами флейты (начиная с т. 9)» [6, с. 184–185].

Второй раздел указанной части характеризуется появлением флейтового соло на *pp* и контрастными динамическими сопоставлениями. «Небесное» звучание упорно возвращается к исходному тону *fis*, отмеченному фермой.

При этом «парящая» мелодическая линия, своеобразно «окрашиваемая» диезами, не покидает заданной тесситурной горизонтали – по-видимому, автор умышленно «разграничивает» пространство на две плоскости. Флейтовое соло может быть трактовано как символ идеального, устремленного навстречу ищущему и познающему творцу (т. 32).

В дальнейшем осуществляется постепенное сближение двух обозначенных противоположных начал: чувственно-материального и духовного. В ц. 5 фортепианная партия, снабженная ремаркой *Quasi celesta*, основывается на 9-тоновой серии, которая излагается в полиритмическом сочетании на выдержанной педали (это придает звучанию стереофонический оттенок). В качестве своеобразного контрапункта к упомянутой серии выступает основная тема в увеличении, интонируемая виолончелью и сочетаемая с «парящей» флейтовой темой в ритмическом уменьшении

Ц. 6 – завершающий этап не только «Песни о Шамбале», но и произведения в целом. Здесь органично сплетаются все интонационные фабулы трилогии, фактурное изложение отличается максимальной концентрированностью. Композитор сплавляет пульс времени, дыхание неба и субъективную устремленность в нерасторжимое единство. В заключительных тактах главенствует пентатоника – первооснова звуковой вселенной цикла. Мелодические фразы на пентатонной основе интонируются флейтой и фортепиано, в качестве контрапункта (партия виолончелей) выступает уже появлявшаяся ранее «черная» пентатоника. В т. 64 вступает флейта на *pp*, сопровождаемая фортепиано и струнными *pizzicato*.

«Infinito» репрезентирует важнейшие свойства минимализма в контексте «новой простоты»: обращение к своеобразно трактуемому состоянию аффекта как протяженной медитации, вплоть до итогового растворения в мировом эфире; автоцитирование, ориентируемое на музыкально-языковые комплексы; формирование виртуального слоя композиции, предопределенного особой записью нотного текста и способствующего органичному синтезу аудиального и визуального рядов сочинения. Отсюда произрастают специфические характеристики музыкальной композиции, прежде всего, вновь обретенная своеобразная тональность, утверждение мелодического начала, стремление к отходу от прежнего «техноцентризма» и обретению «новой простоты». Ультрахроматизм как принцип музыкального мышления отражает соответствующие представления о звуковом континууме и тяготение композиторского мышления к звукозерцанию.

Репетитивность и сонорика составляют техническую основу оркестровой дилогии «Звуки Акаши» (1994–1995). Как уже отмечалось, «это программное сочинение, истоки которого нужно искать в поэзии и живописи Н. Рериха. Более того, именно Рериховское общество помогло композитору осуществить аудиозапись дилогии, а также предложило дать конкретные названия обеим частям произведения. У художника было несколько картин, посвященных “Зову”, который наделялся, как и многое у Н. Рериха, символическим значением» [7, с. 144].

Первая часть дилогии открывается «музыкой ветра» и сонорной «точкой», образуемой разнонаправленными терцовыми форшлагами (партии флейт) на фоне сонорных линий, которые выдерживаются струнными. Возникает впечатление, как будто «случайный ветер распахнул окно» (строка из стихотворения современной поэтессы Н. Спириной, почитательницы рериховского творчества). Постепенно выстраивается упорядоченная фактурная вертикаль, где каждому темброво-фактурному блоку соответствует различная громкостная динамика. Мелодическая оформленность, хотя бы какие-то ее фрагментарные проявления здесь еще не обнаруживаются, поскольку «Зов» опирается на характерную для творческой манеры Г. Толстенко микротембрику: «...практически незаметно для слуха композитор расцвечивает *ges* первой октавы с помощью темброво-динамического “раздувания” в диапазоне большой терции. Помимо этого, струнный ансамбль, начиная с ц. 1, репрезентирует приемы ограниченной алеаторики, в частности, артикуляционной, микротоновой и фактурной – в данном случае шумозвуковой (согласно типологии Ю. Холопова)» [7, с. 144]. На сильных долях у контрабасов вводятся натуральные флажолеты с последующим глиссандированием к очередному звуку при сохранении тихой звучности. Партия альтов уподобляется протяженной вибрирующей педали на *g* малой октавы. По сути, все оркестровые голоса вовлечены в процесс микротонного расцвечивания исходного звука (тт. 1–5).

Логика развития в дилогии предопределяется микрорварьированием аддиционного типа. Так, во второй части цикла («Священный танец») из неясных звуковых вибраций постепенно формируется выразительная мелодия, затем воплощаемая в ритмически изысканном ритуальном танце. Мыслители Древней Индии неоднократно подчеркивали его божественное происхождение, отмечая, что Вселенная создавалась Шивой из хаоса именно в танце.

Указанная главная тема «...поручена скрипке solo, томно поющей мелодию, ладовая основа

которой может быть определена как миксодиа-tonика (образуемая несколькими равными или неравными полихордами). Восходящая группа шестнадцатых начинается со второй доли, вос-принимаясь подобно затакту к акцентированно-му звуку *des* второй октавы. Несмотря на доволь-но ограниченный диапазон ($c^1 - des^2$), эта тема отличается ярко выраженной импровизацион-ностью, в первую очередь, за счет ритмической и агогической “полетности”, а также устремлен-ности к самому высокому звуку при усиливаю-щейся динамике (т. 3). Звуковой каскад в конце т. 4 приводит ко второй фразе темы» [7, с. 149]. При этом сонорная вертикаль струнных сопря-гается с гулкими восьмыми, оттеняющими силь-ную долю (маримба, арфа и фортепиано – т. 5). Структурная завершенность темы достигается благодаря изобретательному ритмическому варьированию второй фразы.

В ц. 1 музыкальное пространство обогащает-ся новым тематическим элементом, порученным арфе, маримбе и фортепиано (к ним позднее присоединяются флейты). Данный раздел, снаб-женный авторской ремаркой *Comodo* («Удобно, непринужденно»), основывается «...на интона-ционном слиянии первой темы, элементы ко-торой непрерывно звучат у струнных, и второй, произрастающей из индийской раги (начиная с т. 7). Если обратиться к традиционному искус-ству индийских давадаси, то обнаруживается, что форма их храмовых танцев была построена по принципу чередующихся контрастных состо-яний – динамических и статических, и в данном контексте “Священный танец” реализует указан-ный формообразующий принцип» [7, с. 150].

В ц. 2 начинается очередной этап разверты-вания сакральной пляски, связанный с «накопле-нием энергии»: оно реализуется посредством фактурной уплотненности и ритмического укрупнения. Наглядным подтверждением ска-занному являются также значительное возраст-ание общего уровня звучности и активная роль глиссандирования. Помимо этого, на протя-жении данного раздела значительно активизи-руется ударная группа: наряду с 5 корейскими колоколами (темпл-блоками), композитором используется *Raganella* (трещотка), благода-ря которой оркестровый колорит приобретает особую красочность. Далее, «в ц. 3 на *fff* непре-ложно заявляет о себе “аккорд Кришны”, при-чем его звучание оттенено общим паузировани-ем других участников ансамбля; последующий ослепительный взлет тридцатьвторых знаменует начало очередного раздела, представляющего собой динамизированную репризу (цц. 4–8).

Функцию тематического обобщения и одно-временно интонационного “истаивания” выпол-няет *Largo* (ц. 9). Это постлюдия не только соб-ственно “Священного танца”, но и всей дилогии: мерное мелодизированное движение арфы вы-зывает ассоциации с бесконечностью абсолю-тного времени» [7, с. 151]. Заметим, что своеобра-зие толкования данной категории в индийской культуре обуславливается ключевой ролью идеи освобождения. Попутно высказывается негатив-ное восприятие физического времени, в котором поневоле пребывает человеческая душа. Высшая цель посвященного заключается в достижении состояния духовного вакуума, лишённого про-странства и времени, фактически адекватного небытию. Сходным образом можно интерпре-тировать и заключительный раздел «Священно-го танца».

Следует подчеркнуть, что «в музыкально-тех-ническом плане раздел *Largo* необычайно на-сыщен. Несмотря на медитативный характер звучания (об этом свидетельствуют замедлен-ность движения, мерные переборы арфы в ти-хой динамической нюансировке, протяженная линия развития), последний раздел является интонационно обобщающим. Начиная с т. 126, фактурные смены подчинены окрашенной ма-жором гармонической серии: *D–F–A–G–Des–E–As–C–B–Ges–Es–H*. Ритмоинтонационные фор-мулы из первой части, исполняемые флейтой в тихой динамике, отмеченные ремаркой *dolce*, а также плотные нисходящие аккордовые верти-кали, порученные вибратону, усиливают общее состояние неги. Эмоция-аффект музыкального послесловия – радостное упоение достигнутым осознанием бесконечности бытия» [7, с. 151]. Два завершающих такта ассоциируются с вни-мательным вслушиванием в материализованное «пространство Акаши»: на фоне выдержанного звука *e* интонируется нисходящий флейтовый мотив из первой части, оттеняемый сонорной звучностью других инструментов, краткой реми-нисценцией «музыки ветра» и постепенно зами-рающим вибрато струнных.

Таким образом, «новая простота» в рассма-триваемых сочинениях Г. Толстенко достига-ется за счет двух основополагающих постула-тов минимализма: определенной концепции и технических ресурсов. «Новая простота», спо-собствующая освобождению от технического перенасыщения, – это путь к концептуально мотивированному опрощению музыкальной лексики, в данном случае, с помощью минима-лизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–177.
2. Чигарева Е. И. От «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века) // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 307–321.
3. Валентин Сильвестров: Сейчас я не могу сказать, что я – композитор. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (дата обращения: 01.06.2024).
4. Северина И. М. «Музыка друзей» – фестиваль московских премьер // Музыка и время. 2002. № 10. С. 8–11.
5. Шабунова И. М. На пути к самобытному стилю: о творчестве Геннадия Толстенко // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 187–205.
6. Воротынцева Л. А. «Infinito» Г. Толстенко в контексте авторского мышления метамодернизма // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2022. Т. 26. С. 178–187.
7. Воротынцева Л. А. Об одном из духовных посланий композитора Геннадия Толстенко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2023. Т. 53. С. 141–152.

REFERENCES

1. 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. 144–177.
2. Chigareva E. Ot «umolchannogo slova» k «umolchannoy» muzyke (ob odnoy tendentsii v kompozitorskom myshlenii XX veka) [From the “silent word” to the “silent” music (about one tendency in the compositional thinking of the 20th century)]. In: Zvukovaya sreda sovremennosti [The sound environment of modernity]: collected articles in memory of M. Tarakanov. Moscow: State Institute of Art Studies, 2012. Pp. 307–321.
3. Valentin Sil'vestrov: Seychas ya ne mogu skazat', 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: 01.06.2024).
4. Severina I. «Muzyka družey» – festival' rossiyskikh prem'er [“Music of the Friends” as the Festival of the Russian Premieres]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2002. No. 10. Pp. 8–11.
5. Shabunova I. Na puti k samobytnomu stilyu: o tvorchestve Gennadiya Tolstenko [On the way to an original style: about the works by Gennady Tolstenko]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 187–205.
6. Vorotyntseva L. «Infinito» G. Tolstenko v kontekste avtorskogo myshleniya metamodernizma [“Infinito” by G. Tolstenko in context of the Meta-modernism author's thinking]. In: Dialog iskusstv i art-paradigm [A Dialogue of Arts and Art Paradigms]: Articles. Essays. Materials. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2023. Vol. 26. Pp. 178–187.
7. Vorotyntseva L. Ob odnom iz dukhovnykh poslaniy kompozitora Gennadiya Tolstenko [About one of the spiritual messages by composer Gennady Tolstenko]. In: Dialog iskusstv i art-paradigm [A Dialogue of Arts and Art Paradigms]: Articles. Essays. Materials. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2023. Vol. 53. Pp. 141–152.

Воротынцева Лилия Анатольевна

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Л. Матусовского
Россия, ЛНР, 91000, Луганск
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 Lugansk State Academy of Culture and Arts
Russia, LPR, 91000, Lugansk
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 78.01

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_29

А. В. ДЕНИСОВ

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

«ФРАНЦУЗСКИЙ ПО-РУССКИ»: СКРЫТЫЕ ПОДТЕКСТЫ В КУПЛЕТАХ ТРИКЕ ИЗ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П. ЧАЙКОВСКОГО

Куплеты Трике, звучащие в картине бала оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», обычно трактовались исследователями как второстепенный номер, имеющий декоративную функцию. Вместе с тем его конкретное решение имеет ряд специфических особенностей. Как известно, он представляет собой цитату популярной в первой половине XIX века песни французского композитора А. де Боуплана «Dormez, dormez chères amours» («Спите, спите, дорогая возлюбленная»). Она пользовалась известностью в Москве и Петербурге начала 30-х гг. XIX в. (об этом свидетельствуют соответствующие публикации), Чайковскому же была знакома по одному из сборников серии «Chants et chansons populaires de la France», хранившемуся в его библиотеке. Показано, что выбор данного первоисточника определялся вполне конкретными художественными мотивами (в аналогичной сцене пушкинского романа упоминается другое произведение – «Reveillez-vous, belle endormie» Ш. Дюфрени). Поэтический текст первоисточника представляет собой диаметрально противоположность содержанию предшествующей картины – объяснения Онегина с Татьяной. Выразительной выглядит и трансформация музыкального материала в сторону упрощения, фактически демонстрирующая уникальный для творчества Чайковского образец пародии (хотя и без карикатурного искажения). Выразительный эффект усиливается также самой формой преподнесения поздравительного текста Трике на исковерканном русском (вопреки традициям отечественной дворянской культуры XIX столетия). Исследователь приходит к выводу о том, что использованный Чайковским в куплетах прием семантической инверсии связан как с содержанием оперы в целом, так и с ее ведущими сюжетными планами – повседневно-бытовым и интроспективно-психологическим.

Ключевые слова: цитата, семантическая инверсия, пародия, куплеты Трике, бал, полилингвизм.

Для цитирования: Денисов А. В. «Французский по-русски»: скрытые подтексты в куплетах Трике из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 29–36.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_29

A. DENISOV

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

“FRENCH IN RUSSIAN”: HIDDEN SUBTEXTS IN COUPLETS OF TRIQUE FROM THE OPERA “EUGENE ONEGIN” BY P. TCHAIKOVSKY

Triquet's couplets from the ball scene from P. Tchaikovsky's opera Eugene Onegin, were usually interpreted by researchers as a facultative number with a decorative function. At the same time, its solution has some specific features. As is known, it is a quotation from the song of the French composer A. de Beauplan, “Dormez, dormez chères amours” (“Sleep, sleep, my dear beloved”), popular in the first half of the 19th century. It was known in Moscow and St. Petersburg in the early 1830s (as evidenced by publications), and was familiar to Tchaikovsky from one of the book from the series “Chants et chansons populaires de la France”, which was kept in his library. It is shown that its choice had very specific artistic motives (let us recall that in a similar scene of Pushkin's novel, a different work is mentioned – “Reveillez-vous, belle endormie” by Ch. Dufresny). The poetic text of the original source is a diametrical opposite to

the content of the previous scene of Onegin's explanation with Tatyana. The transformation of the musical material towards simplification also looks unusual, actually representing a unique example of parody for Tchaikovsky's heritage (though without caricature distortion). Its effect is also enhanced by the very form of presentation of the text of Triquet's congratulations in distorted Russian (contrary to the traditions of Russian noble culture of the 19th century). It is concluded that the method of semantic inversion used by Tchaikovsky in the couplets is connected both with the content of the opera as a whole and with its leading plot plans – domestic and introspective-psychological.

Keywords: quotation, semantic inversion, parody, Triquet couplets, ball, poly-lingualism.

For citation: Denisov A. "French in Russian": hidden subtexts in Couplets of Triquet from the opera "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 29–36.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_29

«Не стыдно ль вам плясать по-русски?»
П. Чайковский. «Пиковая дама»,
2 картина (Гувернантка)

Картина бала в доме Лариных – одна из ключевых в драматургии оперы «Евгений Онегин». Именно здесь происходит ряд событий, которые приобретают решающую роль в судьбах героев данной оперы. В этом контексте особое положение занимает номер, который обычно воспринимался как исключительно декоративный и даже вовсе второстепенный. Это знаменитые куплеты Трике. Анализируя оперу, исследователи достаточно редко уделяли внимание указанному номеру, как правило, давая лишь общую характеристику и констатируя бытовое предназначение: «Чайковский ввел куплеты в сцену бала, и в результате получилась живая, непринужденная бытовая сценка» [1, с. 386]; «Много вкуса и старания вносит композитор в выписывание маленьких подробностей быта, и фигура гувернера-француза Трике, поющего поздравительные куплеты имениннице (в стиле и характере старинного танца – менуэта), на минуту становится в центре внимания» [2, с. 47]. Вместе с тем, в этом номере есть ряд необычных особенностей, дающих возможность взглянуть на него под новым углом зрения. Более того, в подобном свете и содержание всей оперы может обрести непривычные смысловые оттенки.

Как известно, куплеты Трике основываются на цитате песни французского композитора А. де Боплана «Dormez, dormez chères amours» («Спите, спите, дорогая возлюбленная»). Она пользовалась известностью в Москве и Петербурге начала 30-х гг. XIX в. (о чем можно судить по ее публикациям), Чайковскому же была знакома по одному из сборников серии «Chants et chansons populaires de la France»¹ (Иллюстрация 1), находившемуся в его личной библиотеке (см.: [3, с. 255–263]; там же воспроизводится песня Боплана). При этом в соответствующем месте романа А. Пушкина (глава 5, XXVII) упоминается

не песня Боплана, а совершенно иное произведение – «Reveillez-vous, belle endormie» – одно из наиболее популярных сочинений французского поэта Ш. Дюффрени (см. о ней: [4]). Данное обстоятельство впоследствии стало поводом для упреков в адрес композитора, которого обвиняли, в частности, в поспешности работы и отказе от следования тексту романа².

Иллюстрация 1. Сборник «Chants et chansons populaires de la France». Титульный лист



В то же время, обращение Чайковского именно к песне Боплана имело достаточно определенную мотивацию, связанную с *текстом* первоисточника. Напомним его начало:

Отдохнем здесь вдвоем,
Вкусим прелесть этих мест;
Пусть сладкий сон сомкнет ваши глаза,
Пусть шум воды сольется

С нежными звуками Филомелы.
Спите, спите, дорогая возлюбленная,
Ради вас я буду бодрствовать вечно.

Общее пасторально-идиллическое содержание песни А. Боплана, воспевающей прелести безмятежного отдыха влюбленной пары на природе, образует резкий контраст душевному состоянию Татьяны, отвергнутой Онегиным, который также «вкушает прелесть этих мест». В западноевропейской и русской поэзии упоминаемая в песне Филомела обозначала соловья³. Однако образ этой мифологической героини⁴ мог вызывать и другие ассоциации, напоминая о событиях, связанных с образом Татьяны в третьем действии: охваченный любовной страстью царь Терей преследовал дочь афинского царя Пандиона, желая обладать ею.

Содержание песни Ш. Дюфрени, о которой упоминает Пушкин, само по себе многозначительно. В ней также речь идет о сне главной героини, однако в совершенно ином качестве. По наблюдениям Е. Вольской, песня Дюфрени образует параллели с содержанием эпизода сна Татьяны из пятой главы романа, причем ключевую роль среди них играют общие мотивы *страха* и *искушения* («Если я появлюсь во сне, / Воспользуйся сладким заблуждением, / Вкушай удовольствие лжи») [6, с. 102]. Впрочем, данный эпизод, как известно, не нашел отражения в либретто оперы. Судя по всему, Чайковскому был необходим первоисточник, поэтический текст которого представлял бы полную противоположность содержанию предшествующей картины (объяснению Онегина с Татьяной)⁵ и был бы общеизвестен, чем и предопределяется обращение к песне Боплана.

Отдельного внимания заслуживает музыкальный материал цитаты. Композитор заимствует первоисточник целиком⁶, внося в него довольно заметные изменения. Прежде всего, они касаются вступления: если в оригинале использован самостоятельный материал (контрастирующий основному разделу), то в «Евгении Онегине» автор просто повторяет с небольшими изменениями начальные семь тактов вокальной партии и аккомпанемента. Далее, оказались выпущенными тт. 15–21, содержащие модуляцию в тональность доминанты, а также инверсию первого построения в отношении масштабов синтаксических структур (если в нем представлена группировка 2+2+3, то в пропущенном разделе – 3+2+2).

У Чайковского предельно простому аккомпанементу первоисточника (только при повторе материала тт. 1–7 происходят мелодизация и усложнение сопровождающего плана) сопутствуют и гармония (кроме Т и D, больше ничего

не появляется), и далекая от каких-либо изысков инструментовка (флейты и кларнеты, дублирующие друг друга в октаву в сопровождении струнных), которая откровенно напоминает звучание шарманки. Двухголосное изложение мелодии в инструментальном вступлении перекликается с интервальными соотношениями вокальных партий оригинала (у Боплана песня исполняется дуэтом – ср. Примеры 1 и 2), но решено более примитивно, почти везде – параллельными терциями. Говоря кратко, фактически цитируемый материал трактован как пародия – случай в творчестве П. Чайковского уникальный, если не единственный. В связи с этим Р. Эджекомб отмечает: «Трике, француз средних способностей, тем не менее, вызывает восторг у русских деревенских жителей восторг, неумело превратив колыбельную (именно таков жанр песни Боплана. – А. Д.) в поздравительную оду» [7, р. 31]. И данное превращение связано не столько с музыкальным материалом, сколько с новым вербальным текстом.

Сами по себе стихотворные поздравления были связаны в русской культуре с давней традицией. В ее рамках⁷ на протяжении первой половины XIX века сформировался и определенный круг поэтических средств, превратившихся почти в клише. Среди них – образы расцветающей/торжествующей природы («играющий зефир», восходящее «весеннее светило», улыбающиеся небеса, «очарованная земля», поющий «весенний соловей»), устойчивые фразеологизмы («прекрасный день»), сопоставления и метафоры.

Некоторые из этих приемов обнаруживают и в новом тексте куплетов Трике (достаточно вспомнить, что Татьяна называется в них *feeï de ces rives*, т. е. «с этих берегов», а также сравнивается с *розой*). Однако представлены они в откровенно гротескной форме, хотя бы потому, что, как отметил А. Жолковский, «Этот Трике, хотя пишет по-французски, но говорит с каким-то немецким акцентом (*не мешайт, начинайт, не забывают, расцветайт*)» [8, с. 67]⁸. Ранее Ц. Кюи критично оценил и французское произношение персонажа: «Трике произносит у г. Чайковского слово *mademoiselle* на трех нотах, то есть пять слогов превращает в три, а в словах *sourire, étolie* три слога превращает в два. <...> Чтобы француз Трике делал такие грубые ошибки в своем родном языке, это уже слишком странно. Могут сказать, что это мелочь, о которой не стоит распространяться. Это действительно мелочь, но мелочь характеристическая, указывающая на небрежное отношение к делу г. Чайковского...» [9, стб. 1542].

Гротескный эффект усиливают не только изменения музыкального материала и новый,

поздравительный текст с макаронизмами и «немецким акцентом». Трике, «истинный француз», поет большую часть куплетов на *исковерканном русском*, а не на французском языке, что было бы вполне уместно в контексте дворянского бала в России 20-х гг. XIX в. Вспомним строки из романа Пушкина: «И вот она в саду моем / Явилась барышней уездной, / С печальной думою в очах, / С французской книжкою в руках» (глава 8, V [курсив мой. – А. Д.]; кстати, песня Ш. Дюфрени упоминается в главе 5 именно на французском). Н. Александрова указывает, что «ведущим, сильным, полноценным языком для многих дворян был французский язык, а русский, увы, не всегда был достаточен даже для устного общения» [10, с. 172].

Впрочем, и в романе, и в опере ситуация оказывается более сложной. «Отношение к французской культуре и языку отразилось в облике Татьяны Лариной. Роль непереуездных французских элементов в создании психологических и речевых характеристик героини огромна. Татьяна Ларина не произносит ни одной французской фразы в тексте романа. Но она подчинена европейской культуре, ее жизнь пронизана французским языком и литературой» [11, с. 125]. Добавим, что ни одного французского слова Татьяна не произносит и в опере Чайковского. Но французский язык в ней вообще появляется только в сцене с Трике⁹, и то в пародийном качестве.

Судя по всему, в «Евгении Онегине» Пушкина фигура «мосье Трике» также имеет сниженный облик. Как пишет Ю. Лотман, «фамилия Трике образована по типу комедийных фамилий французов в русских пьесах XVIII – начала XIX вв. <...> Трике – triqué (франц. фамильярн.) – означает “битый палкой”; бить палкой кого-либо означало нанесение унижительного оскорбления человеку, недостойному быть вызванным на дуэль» [12, с. 280]. Явно комичными характеристиками наделено и описание самого исполнения куплетов: Трике, «поэт же скромный, хоть великий», поет их с «осанкой важной», «фальшивя», да еще и не по памяти, а с «листочком в руках».

Однако в опере Чайковского названные черты не просто утрированы. И музыкальные средства, и стилистика текста, и его содержание (особенно в сравнении с первоисточником¹⁰) показывают, что либреттист и композитор руководствовались более серьезной целью, чем просто создание комического эффекта. Цель эта заключалась в создании эффекта *семантической инверсии* по отношению к содержанию самой оперы, своего рода встроенного текста, все смысловые координаты которого были бы противопоставлены реальной действительности сюжета. Впоследствии в ином контексте аналогичный прием будет использо-

ван в «Пиковой даме» (где эффект семантической инверсии создает пастораль «Искренность пастушки»). Впрочем, в отличие от последней, в куплетах Трике идеальный мир пасторальной идиллии подвергнут максимальному гротескному снижению – подобно тому, как в предшествующей картине были «обращены в ничто» чувства и мысли самой Татьяны.

Принципиально важно, что куплеты Трике исполняются во вполне определенном *контексте*. Как отмечает Т. Юрченко, «бал представляется моделью игры с несколькими модификациями: это ритуал, продуманный и организованный (“сценическая игра”), а также пространство, где происходит стихийное разрушение ритуализованности бала, допускающее игру случая» [13, с. 11]. Но если нарушение норм этикетного поведения на балу у Лариных в итоге приводит взаимоотношения Онегина и Ленского к катастрофе, то «нарушения» художественного этикета при семантической инверсии в куплетах Трике косвенно напоминают об уже свершившейся ранее катастрофе внутренней – в душе главной героини¹¹.

Как воспринимались эти куплеты с течением времени? Сам композитор в переписке не комментировал происхождения их материала. В то же время, куплеты Трике оказались одним из немногих номеров оперы, вызвавших «взрыв настоящего восторга» после ее премьеры [15, с. 231]. Любопытно, что спустя всего шесть лет этот номер оценивался критиками в противоположном ключе, а его авторство, судя по всему, воспринималось как принадлежащее Чайковскому. Например, М. Иванов, очень высоко оценивая оперу, назвал куплеты Трике «неважными по музыке» [16, с. 2].

Скорее всего, уже в конце 1870-х гг. песня «Dormez, dormez chères amours» была не слишком известна и массовой отечественной аудитории, и многим профессиональным музыкантам. Так, Г. Ларош в отзывах на представления оперы в 1878 и 1879 гг., Н. Кашкин – в 1908 г. о происхождении куплетов Трике не упоминают вовсе. В цитируемой выше ругательной рецензии Кюи (1884 г.) отмечается, что для куплетов Трике была использована «музыка одной старинной французской песни» (какой именно – не сказано), сами куплеты при этом не имеют никакого музыкального значения, «кроме хорошей характеристики эпохи» [9, стб. 1542]. Позднейшие исследователи также нередко трактуют куплеты Трике как написанные Чайковским¹².

Анализируя оперу «Евгений Онегин», Б. Гаспаров указал: «Музыкальная среда оперы отличается живой картинностью, она ассоциируется с повседневным музыкальным опытом, подразу-

мевающим конкретные ситуации и социальные отношения. Напротив, психологический аспект оперы представлен музыкой скорее интроспективной и аналитической, чем репрезентативной, – музыкой, которая обращена скорее к способности слушателя вспоминать, проследить путеводные нити и придти к заключениям,

чем к его мгновенным реакциям, основанным на повседневном музыкальном опыте» [18, с. 117]. Не исключено, что куплеты Трике, воплощая именно повседневный музыкальный опыт, в то же время представляют собой одну из таких путеводных нитей, приводящих к пониманию художественной концепции оперы в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Cnants et chansons populaires de la France: Chansons choisies: Romances, rondes et complaintes.* [Paris:] Librairie Garnier frères, 1848.

² См., например: «В наскоро сляпанной Чайковским опере <...> Трике, что характерно, поет куплет на совершенно другой мотив <...> [нежели] мелодия Дюффрени–Гранваля» [5, с. 422].

³ См., в частности, элегии К. Батюшкова «Последняя весна» и В. Жуковского «Вечер», а также «Дамон» А. Дельвига.

⁴ Она была известна русской аудитории благодаря, например, одноименной трагедии И. Крылова.

⁵ То же самое относится и к тексту самих куплетов. Их начало содержит косвенную отсылку к известному стихотворению А. Дельвига «Прекрасный день, счастливый день», основная тема которого – торжество любви и расцветающей весны (напомним, что именины Татьяны празднуются в январе).

⁶ Помимо указанного выше издания (где жанр обозначен как «ноктюрн»), песня также неоднократно публиковалась в Париже на протяжении 1820-х гг. в близких (хотя и отличающихся деталями изложения аккомпанемента) версиях, а также с разными жанровыми обозначениями – например, в аранжировке для голосов и гитары Ж. Мейсонье фигурирует «романс». Уже в начале XX века, в сборнике «Échos de France» (3e Volume. Paris: Flaxland–Durand, 1908), этот «романс» (под названием «Le repos» – «Отдых») содержит уже весьма изысканно решенное фортепианное сопровождение, вступление же основывается на материале мелодии вокальной партии.

⁷ Среди известных примеров – «Поздравление М. Н. Дириной» Н. Языкова, «Куплеты на день рождения княгини Зинаиды Волконской в понедельник 3-го декабря 1828 года, сочиненные в Москве» П. Вяземского, Е. Баратынского, С. Шевырева, Н. Павлова, И. Киреевского.

⁸ В цитируемой работе показаны также истоки самого «метода», которым воспользовался пушкинский Трике в своих куплетах, когда «...смело вместо belle Nina / Поставил belle Tatiana».

⁹ Если не считать традиционных обращений «mesdames», «messieurs», «monsieur» в первой, четвертой и пятой картинах.

¹⁰ Обратим внимание на весьма выразительную деталь: текст песни Боплана призывает к возлюбленной сон; в тексте, произносимом Трике, речь идет о том, как «проснулся belle Tatiana».

¹¹ Добавим, что обе сюжетные ситуации четвертой картины «Евгения Онегина» были знакомы слушателям по разным литературным произведениям: музыкальный номер на праздничном собрании – «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана (поющая Олимпия на празднике, устроенном Спаланцани); дуэль после скандала на балу – «Семейство Холмских» Д. Бегичева (во время бала Чадский по вздорному поводу вызывает на дуэль Сердоликова, что приводит к гибели последнего). В комической форме мотив создания стихотворного поздравления на именины представлен также в «Шекспировых духах» В. Кюхельбекера (о связях этого произведения с «Евгением Онегиным» Пушкина см.: [14]).

¹² Редкие исключения – упоминавшиеся выше работы Б. Томашевского и Е. Вольской; см. также: [17, с. 133].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. А. Боплан. Песня «Dormez, dormez chères amours», тт. 8–11

Lent avec expression

Re - po - sons - nous i - ci tousleux, Gou - tons le char-me de cesieux,

Пример 2. П. Чайковский. «Евгений Онегин». 2 акт, 4 картина. Куплеты Трике, тт. 1–8

●═══════════════════════ ЛИТЕРАТУРА ════════════════════════●

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музгиз, 1959. 702 с.
2. Богданов-Березовский В. М. Оперное и балетное творчество Чайковского: Очерки. Л.–М.: Искусство, 1940. 120 с.
3. Яковлев В. В. Пушкин и музыка. М.–Л.: Музгиз, 1957. 264 с.
4. Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине: III. О куплете Трике // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг.: Изд. Императорской Академии наук, 1917. Вып. XXVIII. С. 67–70.
5. Набоков В. В. Комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство, 1998. 924 с.
6. Вольская Е. Я. «Куплет Татьяне» // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 101–105.
7. Edgcombe R. The varieties of musical pastiche: a taxonomy // The Musical Times. 2017. Vol. 158. № 1938. Pp. 27–43.
8. Жолковский А. К. Пушкин в роли Трике в роли Пушкина // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 53–67.
9. [Кюи Ц. А.] Музыкальные заметки: «Евгений Онегин». Лирические сцены г. Чайковского // Неделя. 1884. № 4 (4 ноября). Стб. 1539–1544.
10. Александрова Н. Ш. «Она по-русски плохо знала...» Билингвизм дворян в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и современные представления о природе билингвизма // Би-, поли-, транслингвизм и языковое образование: материалы IV Международной науч.-практ. конф. М.: РУДН, 2018. С. 169–178.
11. Чухонкина П. Е. Русско-французский билингвизм как художественная особенность творчества А. С. Пушкина // Мультилингвизм как социальный контекст языка: проблемы и перспективы: материалы Международной науч. конф. Армавир: АрГПУ, 2022. С. 123–128.
12. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
13. Юрченко Т. Н. Мифологема бала в русской литературе 20–40-х гг. XIX в.: автореф. дис. ... канд. филологич. наук (10.01.01). Горно-Алтайск, 2001. 18 с.
14. Коровин В. Л. «Шекспировы духи» В. К. Кюхельбекера в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина // Болдинские чтения – 2018. Н. Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2018. С. 22–31.
15. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 2: 1877–1884. 608 с.
16. Иванов М. М. Музыкальные наброски: «Евгений Онегин», лирические сцены г. Чайковского // Новое время. 1884. № 3108. С. 2.
17. Туманина Н. В. Чайковский и музыкальный театр. М.: Музгиз, 1961. 296 с.
18. Гаспаров Б. М. Евгений Онегин в век реализма // Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика-XXI, 2009. С. 87–132.

REFERENCES

1. *Al'shvang A. P. I. Chaykovskiy* [P. Tchaikovsky]. Moscow: Muzgiz, 1959. 702 p.
2. *Bogdanov-Berezovskiy V. Opernoe i baletnoe tvorchestvo Chaikovskogo: Ocherki* [Tchaikovsky's Opera and Ballet Works: Essays]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1940. 120 p.
3. *Yakovlev V. Pushkin i muzyka* [Pushkin and Music]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1957. 264 p.
4. *Tomashevskiy B. Zametki o Pushkine: III. O kuplete Trike* [Notes on Pushkin: 3. On the Couplet of Triquet]. In: *Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya* [Pushkin and his contemporaries: Materials and research works]. Petrograd: Publishing House of Imperial Academy of Sciences, 1917. Issue 28. Pp. 67–70.
5. *Nabokov V. Kommentarii k romanu A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»* [Comments on the novel “Eugene Onegin” by A. Pushkin]. St. Petersburg: Iskusstvo, 1998. 924 p.
6. *Vol'skaya E. «Kuplet Tat'yane»* [“A couplet for Tatyana”]. In: *Rossiyskiy literaturovedcheskiy zhurnal* [Russian Literary Studies Journal]. 1996. No. 8. Pp. 101–105.
7. *Edgecombe R. The varieties of musical pastiche: A taxonomy*. In: *The Musical Times*. 2017. Vol. 158. No. 1938. Pp. 27–43.
8. *Zholkovskiy A. Pushkin v roli Trike v roli Pushkina* [Pushkin in the Role of Triquet in the Role of Pushkin]. In: *Zholkovskiy A. Ochnye stavki s vlastitelem: Stat'i o russkoy literature* [Confrontations with the Ruler: Articles on Russian literature]. Moscow: Russian State University of Humanities, 2011. Pp. 53–67.
9. [Kyui Ts.] *Muzykal'nye zametki: «Evgeniy Onegin»*. *Liricheskie stseny g. Chaykovskogo* [Musical notes: “Eugene Onegin”. Lyrical scenes by Mr. Tchaikovsky]. *Nedelya* [A Week]. 1884. No. 4 (November 4). Col. 1539–1544.
10. *Aleksandrova N. «Ona po-russki plokho znala...» Bilingvizm dvoryan v romane A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin» i sovremennye predstavleniya o prirode bilingvizma* [“She didn't know Russian well...” Bilingualism of the nobles in A. Pushkin's novel “Eugene Onegin” and modern ideas about the nature of bilingualism]. In: *Bi-, poli-, translingvizm i yazykovoe obrazovanie* [Bi-, poly-, translingualism and language education]: materials of the 4th International research and practical conference. Moscow: Friendship of Peoples Russian University, 2018. Pp. 169–178.
11. *Chukhonkina P. Russko-frantsuzskiy bilingvizm kak khudozhestvennaya osobennost' tvorchestva A. S. Pushkina* [Russian-French bilingualism as an artistic feature of the works by A. Pushkin]. In: *Mul'tilingvizm kak sotsial'nyy kontekst yazyka: problemy i perspektivy* [Multilingualism as a social context of language: problems and prospects]: materials of the International research conference. Armavir: Armavir State Pedagogical University, 2022. Pp. 123–128.
12. *Lotman Yu. Roman A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»*. *Kommentariy: Posobie dlya uchitelya* [A. Pushkin's novel “Eugene Onegin”. Commentary: A Textbook for a Teacher]. Leningrad: Prosveshchenie, 1983. 416 p.
13. *Yurchenko T. Mifologema bala v russkoy literature 20–40-kh gg. XIX v.* [A mythologem of ball in Russian literature of the 20s–40s in the 19th century]: Abstract of Ph. D. Thesis (Philological sciences). Gorno-Altaysk, 2001. 18 p.
14. *Korovin V. «Shekspirovy dukhi» V. K. Kyukhel'bekera v «Evgenii Onegin» A. S. Pushkina* [“Shakespearean Spirits” by V. Kuchelbeker in “Eugene Onegin” by A. Pushkin]. In: *Boldinskie chteniya – 2018* [Boldino Readings – 2018]. Nizhny Novgorod: N. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, 2018. Pp. 22–31.
15. *Chaykovskiy M. Zhizn' Petra Il'icha Chaykovskogo* [Tchaikovsky M. Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky]: in 3 vol. Moscow: Algoritm, 1997. Vol. 2: 1877–1884. 608 p.
16. *Ivanov M. Muzykal'nye nabroski: «Evgenii Onegin»*, *liricheskie stseny g. Chaykovskogo* [Musical sketches: “Eugene Onegin”, lyrical scenes by Mr. Tchaikovsky]. In: *Novoe vremya* [New Time]. 1884. No. 3108. P. 2.
17. *Tumanina N. Chaykovskiy i muzykal'nyy teatr* [Tchaikovsky and the musical theatre]. Moscow: Muzgiz, 1961. 296 p.
18. *Gasparov B. Evgeniy Onegin v vek realizma* [Evgeny Onegin in the age of realism]. In: *Gasparov B. Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoy kul'ture* [Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. Pp. 87–132.

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190068, Санкт-Петербург
denisow_andrei@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3344-8023

Andrey V. Denisov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Foreign Music History Department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190068, St. Petersburg
denisow_andrei@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3344-8023

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

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



УДК 78.05

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_37

Е. Е. ТАРАСЕВИЧ

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

МУЗЫКОТЕРАПИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Со времен Античности музыкальное искусство не только выполняет ряд общественных функций – эстетическую, этическую, дидактическую, но и активно используется врачами и клиническими психологами в качестве основного или дополнительного средства лечения психических и психофизических заболеваний. Автором статьи предпринимается опыт последовательного (в опоре на немногочисленные сохранившиеся литературные первоисточники и имеющиеся данные об этнографических экспедициях) освещения путей распространения, развития и трансформации идеи целебного воздействия музыкального искусства на человеческий организм. Целью исследования является изучение исторического пути развития музыкальной терапии в проекции на ее современное состояние. Особое внимание уделяется представлениям о применении музыки в медицине Древней Греции, Рима, Индии и Китая – наиболее ранних цивилизаций, заложивших основы для возникновения последующих музыкально-терапевтических методов, в том числе созданных российскими специалистами.

Исследователь отмечает, что первоначальные представления о «музыкальном врачевании» как средстве исцеления души и очищения нравов принадлежат ко времени появления ранних трактатов европейских и арабских мыслителей Античности и Средневековья. К 1800–1840-м гг. относятся сведения об апробации музыкальных средств профессиональными медиками в психиатрических больницах России, Франции и других стран Европы, что явилось закономерным развитием идей, изложенных в первых научных работах того же периода. Начиная с 1890-х гг., аксиоматичность лечебного воздействия музыки подтверждается исследованиями отечественных ученых – физиологов И. М. Догеля, И. Р. Тарханова, И. М. Сеченова и других. К середине XX столетия слушание музыки и элементарная музыкальная импровизация были включены в перечень методов, успешно применяемых в смежных областях (коррекционной педагогике, абилитации, психологии, курортологии и других), что позволило расширить сферу практического применения соответствующей терапии.

Ключевые слова: лечебные свойства музыки, древние учения о «музыкальном врачевании», детская абилитация, современные методы музыкальной терапии.

Для цитирования: Тарасевич Е. Е. Музыкотерапия: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 37–46.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_37

E. TARASEVICH

M. Glinka Novosibirsk State Conservatory

MUSIC THERAPY: HISTORY AND MODERNITY

Since Antiquity, the art of music has played an important role in human life. It not only performs a number of social functions – aesthetic, ethical, didactic, but is also actively used by doctors and clinical psychologists as the main or additional means of treating mental and psychophysical diseases. The author

of the article makes an attempt to consistently, relying on the few surviving literary sources and available data on ethnographic expeditions, to trace the ways of dissemination, development and transformation of the idea of the healing effects of musical art on the human body. The purpose of the study, therefore, is to study the historical path of development of music therapy in relation to its current state.

As a result of the analysis of scientific articles, books and monographs by researchers in various fields of scientific knowledge, it was possible to conclude that the initial ideas about “musical healing”, as a means of healing the soul and purifying morals, belong to the time of the appearance of early treatises of Western European and Arab thinkers Antiquity and the Middle Ages. By the 1800–1840s refers to the testing of musical instruments by medical professionals in psychiatric hospitals, mainly in the Russia, France and a number of other European countries, which was a natural development of the ideas set out in the first scientific works of the same period. Since the 1890s the axiomatic nature of the therapeutic effects of music is confirmed by evidence-based scientific research by the Russian scientists, physiologists I. Dogel, I. Tarkhanov, I. Sechenov and others. Only by the middle of the last century, listening to music and elementary musical improvisation became part of a number of methods successfully used in related fields – correctional pedagogy, habilitation, psychology, balneology and others, thereby expanding the scope of their practical application.

Keywords: healing properties of music, ancient theories of “musical healing”, habilitation of children, modern methods of music therapy.

For citation: Tarasevich E. *Music therapy: history and modernity*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 37–46.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_37



Опыт применения средств музыкального искусства с лечебными целями в некоторых регионах мира насчитывает более двух тысяч лет. При этом отношение врачей, философов, музыкальных теоретиков к этому виду воздействия на разум и тело человека неоднократно изменялось: от раннего интуитивного доверия к восстановительным свойствам сильнейшего немедикаментозного вида лечения, через ироническое восприятие и отрицание, в связи с недостаточностью доказательной базы, – к научным дискуссиям и исследованиям последних лет, подтверждающим положительную динамику указанного лечения многих болезней с позиций физиологии и психологии.

Считается, что корни возникновения современной музыкотерапии уходят к древним племенным традициям. Музыкальные звуки, гортанные возгласы, вокальное интонирование, сопровождаемые ритмичным дыханием, элементами танца и жестикуляцией, использовались шаманами и целителями в прикладных целях и были неотъемлемой частью многих церемониальных ритуалов. Британский этномузиколог Джон Блэкинг (1928–1990), изучавший музыкальную культуру народов Южной Африки, пришел к выводу о том, что музыка – «...не второстепенный атрибут, использующийся в качестве аксессуара для украшения человеческого общества или роскошного времяпрепровождения, но неотъемлемая часть всех общественных процессов», в том числе целительных [1, р. 54]. Музыкальная культура Африки, Южной Америки, Юго-Западной Азии и других регионов мира, с

точки зрения особенностей восприятия музыки и степени ее влияния на человека, стала предметом исследований немецкого философа и психолога Карла Штумпфа (1848–1936). Изучая соответствующие эволюционные процессы, К. Штумпф прослушал «...более 30 тысяч восковых валиков с музыкальными записями (различных первобытных племен. – Е. Т.) со всего света», хранившихся в Берлинском этнологическом музее и Берлинском фонограммархиве [цит. по: 2, с. 61].

Особое значение шаманской песни сохранялось и в более поздней культуре коренных народов Сибири и Дальнего Востока, современные представления о которой во многом основываются на этнографических памятниках конца XIX – первой половины XX вв. Вокальное интонирование (нередко в сопровождении шаманского бубна) являлось неотъемлемым атрибутом успешного камлания, в том числе с целью выявления и устранения причин болезни.

Большую ценность представляют наблюдения, которые были получены в ходе этнографических экспедиций, совершенных учеными в отдаленные уголки нашей планеты вплоть до начала XXI века. Эти наблюдения подтверждают особое воздействие на организм человека одного из древнейших ударных инструментов – барабана. Среди всего музыкального инструментария, используемого в терапии, барабаны оказывают наиболее сильное воздействие путем синхронизации ритмов сердечных сокращений и дыхания. Монотонные гулкие удары по натянутой мембране эффективно использовались в качестве источника врачебной помощи, о чем свиде-

тельствует американский музыкотерапевт Дон Кэмпбелл (1947–2012). Наблюдая обряд инициации в отдаленной деревне на острове Бали в одной из индонезийских экспедиций 1971 г., исследователь был поражен архаичностью этого действия – под аккомпанемент барабанов и трещоток звучало песнопение «...с мощными ритмами, гортанными криками мужчин, перемежающимися сладкими лирическими мелодиями женской половины деревни <...> простые плавные движения женщин <...> с быстрыми резкими движениями мужчин» [3, с. 209].

Таким образом, несмотря на отсутствие явных преемственных связей между ритуалом врачевания шаманов (в тех регионах, где он существовал) и практикой музыкальной терапии, современные музыкотерапевтические техники, методы и способы оказываются связанными с культурой эпохи шаманизма своей духовной и практической направленностью.

Непосредственную связь музыкального искусства с тысячелетней историей народной медицины подтверждают отдельные артефакты: археологические и этнографические находки, сохранившиеся тексты великих письменных культур. Впрочем, и эти немногочисленные свидетельства в полной мере позволяют оценить высокую степень значимости музыки в процессе лечения и достигавшийся под ее воздействием положительный эффект.

Практика лечения музыкальным звуком в Древней Индии восходит к священным ведическим писаниям – наиболее ранним памятникам индийской литературы. Известно, что чудесным свойствам лечебной ритуальной музыки посвящено собрание текстов древнего индоарийского религиозно-культового канона, именуемое «Самaveda» («Веда песнопений»). Индийские целители, как и китайские мудрецы, владели тайными знаниями об особом искусстве врачевания музыкой, которое к V веку сформировалось в концепцию раги – мелодической импровизации, осуществляемой в фиксированных границах лада посредством заданных ритмических рисунков. Раги, нараспев читаемые во время проведения лечебных ритуалов, возвращали человеческому организму состояние гармонии. «Индийская музыка позволяет тренировать ум и душу <...>, – пишет Р. Керимов, профессор Факультета изящных искусств турецкого Университета Эрджиес. – Испокон веков здесь музыке отводится сакральная роль совершенствования духа, с помощью музыки, особенно медитативной, можно вознести душу над рамками обыденной жизни, достигнуть очищения и возвышения человеческого духа» [4, с. 61].

Несколько тысячелетий насчитывают традиции целительного музыкального воздействия на

тело и дух в Китае. В одном из наиболее ранних сохранившихся трактатов по традиционной китайской медицине «Хуанди нэй цзин» («Классика внутренней медицины Желтого императора»), в разделе «Су вэнь», сказано, что пять музыкальных тонов «...органически связаны с пятью органами человека (селезенка, легкие, печень, сердце и почки) и соответственно воздействуют на них» [5, с. 177]. Пять ступеней пентатоники считались в Древнем Китае небесным явлением, способным не только воспитывать, но и восстанавливать психофизическую целостность организма. Не случайно в традиционной китайской письменности древний иероглиф «лекарство» (藥) произошел от иероглифа, обозначающего понятие «музыка» (樂). С научной точки зрения, терапия при помощи пяти музыкальных звуков осуществляется благодаря резонансу совпадающих вибраций звуковых волн и физиологических вибраций тела в процессе вокализации¹.

В античной культуре заслуга философского осмысления катартического – нравственного и практико-медицинского – значения музыкального искусства принадлежит древнегреческому философу Пифагору (ок. 570–490 гг. до н. э.). В трактате Ямвлиха «О Пифагоровой жизни» отмечается, что «<...> музыка очень благотворно действует на здоровье, если заниматься ею подобающим образом. <...> Этот вид очищения он [Пифагор] называл “лечением музыкой”. <...> Были случаи, когда они [пифагорейцы] излечивали чувства и некоторые болезни, как говорят, настоящим пением» [6, с. 75–77]. Одному из элементов музыки, ритму как первооснове всех жизненных проявлений, уделяется особое внимание в учении Пифагора об эвритмии. Повсеместно выявляя правильные ритмы – не только в исполнении музыкального произведения, но и в мыслях, чувствах, поступках, – античный человек приобщался к жизни своего города, улавливал музыкально-числовые закономерности Космоса. Интересно, что истоком пифагорова строя, по мнению В. Е. Еремеева, наряду с учениями Древнего Египта и Вавилона, вероятно, являлась музыкально-акустическая теория Древнего Китая: «Пифагоров строй, как и китайская пентатоника, основан на квинтах, и квинтовый ход в нем начинается с мезы, которая соответствует у китайцев гуну, также являющемуся отправным в построении звукоряда» [цит. по: 7, с. 199].

Вслед за Пифагором, идею взаимосвязи музыкального искусства и врачевания в своих учениях развивали пифагорейцы, а также древнегреческие философы Сократ (ок. 469–399 гг. до н. э.) и Демокрит (ок. 460 – ок. 370 гг. до н. э.). Применению «строгой музыки» взамен «музыки

наслаждения» в процессе воспитания достойного гражданина отдавал предпочтение Платон (427–347 гг. до н. э.). По мнению философа, ухудшение нравов посредством «распущенных ладов» и темпераментных ритмов способствовало нравственному упадку, что, в свою очередь, неизменно приводило к различным физическим заболеваниям [цит. по: 8, с. 38]. Рассуждения Пифагора и Платона о воздействии на внутренний мир человека средствами музыкального искусства получили развитие в теории мимесиса Аристотеля (384–322 гг. до н. э.). Немало свидетельств, подтверждающих случаи исцеления души и тела средствами музыкотерапии, содержат и другие античные источники, в том числе трактаты раннехристианского философа Боэция (ок. 480 – ок. 525 гг. н. э.), многочисленные греческие предания. Целительный потенциал музыки в Древнем Риме признавали государственный деятель Гай Гракх (153–121 гг. до н. э.) и врач Гален (129–216 гг. н. э.).

Уже в античную эпоху ученые и философы постепенно осознают значимость индивидуального подхода в сфере применения средств музыкального искусства и их воздействия на психическое и физическое здоровье человека. Среди общих музыкально-медицинских тенденций времени А. Л. Готсдинер выделяет суждения Гиппократ (ок. 460 – ок. 370 гг. до н. э.), который «...требовал применять индивидуальный подход к лечению, так как был убежден, что не всякая музыка может быть рекомендована каждому больному» [9, с. 167]. Показательны в этой связи и возражения древнегреческого врача Сорана Эфесского (98–138 гг. н. э.) «против единообразного лечения музыкой душевнобольных» [Там же].

В период раннего Средневековья функция музыкального искусства в европейской медицине преобразуется. Музыка становится исключительным средством «морально-религиозного воспитания» [10, с. 170]. Лидирующие позиции античных мыслителей в сфере применения средств музыкотерапии наследует центральноазиатская наука стран арабского Востока, Средней Азии, Ирана. Так, попытку теоретического обоснования огромного целительного ресурса музыки в «Большом трактате о музыке» предпринял арабский философ Аль-Фараби (870–950 гг.).

В полной мере учитывая достижения своих арабских предшественников и следуя традициям Античности, оригинальную методологию с применением средств музыкального искусства создал персидский врач, ученый-энциклопедист Абу Али ибн Сина (латинизированное имя – Авиценна, 980–1037 гг.). «Музыка понималась им как средство искоренения человеческих пороков

и даже как своеобразное лекарство, избавляющее от некоторых болезней. Пение считалось хорошим средством укрепления здоровья» [11, с. 104]. Высказывания о принципах воздействия музыки на организм, о ее роли в жизни человека Абу Али ибн Сина включил и в созданную им энциклопедию «Канон врачебной науки» (1025), тем самым подводя итог развития греческой, римской, индийской и среднеазиатской музыкально-терапевтической мысли Древности.

Вслед за древнегреческим врачом Герофиллом (ок. 335 – ок. 280 гг. до н. э.), внимание философов и естествоиспытателей в эпоху Средневековья неизменно привлекает связь музыки и учения о пульсе. Так, в трактате «Opus tertium» английского мыслителя Роджера Бэкона (ок. 1214–1294) подчеркивается, что «биение пульса через равные интервалы подобно музыке». Излагая представленную в трудах Галена, Кассиодора (ок. 487 – ок. 578), Алкуина (ок. 735–804) концепцию о необходимом для врача владении теорией музыки, Р. Бэкон настоятельно рекомендует всем медикам не пренебрегать знаниями о музыкальных пропорциях [12, с. 9].

Философская рефлексия красоты и прекрасного, выраженного в музыке, живописи, архитектуре, природном ландшафте, получила развитие в поздних трудах («Мишне Тора», «Путеводитель растерянных») средневекового еврейского философа, ученого Моисея Маймонида (1135–1204). Будучи практикующим врачом, Маймонид отмечал благотворное воздействие музыкального искусства на поведение и психофизическое состояние человека, осознавая терапевтический потенциал красоты в целом. Согласно утверждению Маймонида, «наиболее важной задачей эстетического созерцания является восстановление физического здоровья, которое, в свою очередь, представлялось ему условием ясного мышления» [13, с. 45].

Возобновление интереса европейских ученых к музыкотерапии относится к эпохе Ренессанса, что, прежде всего, связано с развитием новых, свободных от средневековой схоластики научных методов исследования природных явлений. Так, музыку в качестве анестезирующего средства во время хирургических операций и акушерской помощи впервые применил французский врач Амбруаз Паре (1510–1590). К этому времени относятся и описания уникальных феноменов – психических эпидемий. Одной из наиболее масштабных явилась эпидемическая волна «пляски Святого Витта», охватившая Западную Европу. Как пишет Л. С. Брусиловский, городские хронисты свидетельствовали о том, что массовые психозы и приступы маниакального ужаса затухали, когда «встречали на сво-

ем пути мобилизованных музыкантов, игравших медленную успокаивающую музыку» [14, с. 275]. Полагаем, подобные случаи косвенно подтверждают возрождение интереса европейского общества к средствам музыкотерапии, указывают на ее возможности и масштабы.

Новая волна научных теорий, касающихся лечебных свойств музыки, их применения в медицинской практике и перекликавшихся с теорией аффектов (которая произросла из античной теории музыкального этоса), прокатилась по Европе XVII века. Любопытные наблюдения о силе воздействия музыкального искусства содержатся в трудах по эстетике Марена Мерсенна (1588–1648), Рене Декарта (1596–1650), Атаназия Кирхера (1601–1680). В книге «Магика», одной из десяти книг энциклопедии «Musurgia Universalis», А. Кирхер раскрывает медицинские свойства музыки, связывая их с особенностями темперамента человека, и подмечает, что «меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся грустную гармонию. Сангвиники <...> привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному вскипанию желчи <...>. Флегматиков трогают тонкие женские голоса...» [цит. по: 15, с. 195]. Оздоровляющее воздействие пения, танца и игры на музыкальном инструменте ученый-энциклопедист находит в соответствии идее гармонии мира – посредничестве между высшей гармонией макрокосма и гармонией человеческого микрокосма, гармонии души и тела.

Однако, в связи с переходом от сложившихся на закате Античности геоцентрических представлений о Вселенной к гелиоцентрическим, постепенно интерес ученых к сфере музыкотерапии угас. Применение музыкально-терапевтических методов в широкой медицинской практике европейскими врачами, появление новых научных теорий прекратилось. Музыкотерапия, еще не имевшая достаточных научных обоснований, постепенно была забыта почти на целое столетие, вплоть до конца XVIII века.

Продолжателем общеевропейской традиции музыкотерапии явились США, где в 1789 г. была опубликована первая работа о терапевтическом эффекте музыки – статья неизвестного автора «Music Physically Considered» («Музыка, рассматриваемая физически») в журнале «Columbian Magazine». Ссылаясь на свидетельства местных докторов, аноним описывал случай лечения музыкой «тяжелой и изнурительной депрессии [некоего] учителя танцев» [16, pp. 21–22]. В начале 1800-х гг. сведения о терапевтической ценности музыки появились в двух медицинских трудах. Во «Вступительном обзоре

о влиянии музыки на лечение болезней» (1804) американский врач Эдвин Эттли стремился показать, «какое колоссальное влияние музыка оказывает на мозг, а следовательно, и на тело» [17, с. 133]. Двумя годами позднее была издана диссертация его коллеги Сэмюэля Мэтьюза «О влиянии музыки на лечение и паллиативную медицинскую помощь» («On the effects of music in curing and palliating diseases»). Более поздние случаи упоминания лечебных свойств музыкального искусства в американской печати связаны с серией статей «Терапевтические силы музыки» («Medical powers of music»), опубликованных в 1840–1841 гг. Однако эти работы ограничивались довольно неясными сведениями о ранее описанных историях, не предоставляя специалистам достаточных научных доказательств.

Вместе с тем, «жестокий звуковой мир Великой Французской революции, – как пишет доцент Индианского университета Джиллиан Роджерс, – активизировал желание французских врачей и ученых изучить негативные и положительные воздействия звука» [18, p. 103]. Терапевтическими свойствами приятной музыки и, напротив, негативным влиянием оглушительно громких разрывов бомб и выстрелов, их сильными вибрациями на рубеже XVIII–XIX вв. интересовались врачи Марк-Антуан Пети, Этьен Сент-Мари, Жан-Шарль Десессарц. На наш взгляд, указанные сведения подтверждают гипотезу о происходившей в то время в научном мировом сообществе полемике на тему многогранных, но мало изученных возможностей музыкальных и шумовых звуков, их воздействия на организм и нервную систему человека.

Настоящим прорывом в музыкотерапии того времени стали эксперименты французского психиатра Жана-Этьена-Доминика Эскироля (1772–1840). Один из основоположников научной психиатрии, Ж.-Э. Эскироль, будучи ординатором уважаемой парижской психиатрической клиники, по своему усмотрению привлек к общепринятому процессу лечения душевнобольных группу музыкантов. Психиатр понимал музыку как «...“моральное лечение”, оказывающее нервам “легкое потрясение”, способное успокоить и расслабить» [18, с. 104]. В результате подобного музыкально-терапевтического лечения буйных пациентов заметно снижалась их эмоциональная напряженность, улучшались коммуникативные навыки прежде нелюдимых больных.

В качестве «средства отвлечения» в психиатрических больницах музыку использовали российские терапевты и психиатры П. А. Бутковский (1801–1844), И. Е. Дядьковский (1784–1841), П. П. Малиновский (1818–1868) и другие.

«Довольно хорошим средством, в котором психически больной может проявить некоторую самостоятельность и талантливость», называл музыку один из основоположников московской научной школы психиатрии С. С. Корсаков (1854–1900) [14, с. 276].

К концу XIX века накопленные знания и эмпирический опыт, главным образом, западно-европейских, арабских и североамериканских ученых в сфере музыкальной терапии получили естественное продолжение в экспериментально-физиологических исследованиях отечественных ученых. Так, стимулирующее действие музыкальных раздражителей на пульс и частоту дыхательных движений, в зависимости от применяемых средств музыкальной выразительности, отмечали врачи-физиологи И. М. Догель (1830–1916), И. Р. Тарханов (1846–1908), И. М. Сеченов (1829–1905). Например, в работе И. М. Догеля «Влияние музыки на человека и животных» (1888) констатировалось положительное воздействие маршевой музыки на мышечную активность. Благодаря трудам этих знаменитых ученых, а в дальнейшем – и психоневролога В. М. Бехтерева (1857–1927), получила развитие специальная область физиологии, связанная с изучением влияния различных видов музыкальной терапии на органы и системы человеческого организма. С именем В. М. Бехтерева, по инициативе которого в 1913 г. в России было основано Общество для выяснения лечебно-воспитательного значения музыки и гигиены, связан следующий этап развития отечественной музыкальной терапии. Идеи о лечебном воздействии музыки на личность психически больных и больных неврозами также были высказаны пионерами российского психоаналитического движения В. А. Гиляровским (1876–1959) и Ю. В. Каннабихом (1872–1939). Последний, в частности, утверждал, что именно занятия искусством позволяют достичь наиболее сильного психотерапевтического эффекта.

Однако прогресс стремительно развивающейся отечественной музыкотерапии был приостановлен, по нашему мнению, переориентацией советского государства на передовые достижения в области медицинской фармакологии и биологической терапии. В дальнейшем исследования воздействия музыкального искусства на человека проводились по большей части в рамках общей психологии, лечение и реабилитация музыкальными средствами осуществлялись преимущественно в комплексе культурно-досуговых мероприятий.

Таким образом, лидирующие позиции в области изучения лечебных свойств музыки, их научного осмысления на протяжении освещае-

мого периода принадлежали медицине. Представители музыковедения, педагогики, психологии и других наук обратились к теоретическому обоснованию соответствующего метода лишь во второй половине XX в.

Центры развития перемещаются на Запад, где, независимо друг от друга, зарождаются американская и шведская музыкально-терапевтические школы. Устойчивый интерес к сфере музыкотерапии в США в первую очередь подтверждается поочередным образованием нескольких музыкально-терапевтических ассоциаций, начиная с 1900-х гг.²

Однако по-настоящему широкое признание терапевтическое использование музыки получило в Северной Америке после Второй мировой войны. В 1944 г. в Мичиганском университете впервые была разработана академическая программа обучения по музыкальной терапии, впоследствии адаптированная десятками других колледжей и университетов по всей стране. Среди них фигурировали Канзасский университет, Чикагский музыкальный колледж, Тихоокеанский колледж и др. С целью разработки стандартов образовательной и клинической подготовки на университетском уровне, формирования подзаконных актов, в 1950 г. в Нью-Йорке была учреждена Национальная ассоциация музыкальной терапии (NAMT). К 1960-м гг. относится появление всемирно известной музыкально-терапевтической методики Пола Нордоффа и Клайва Роббинса для детей с психофизическими недостатками и нарушениями в развитии. Начиная с 1998 г., на территории США действует Американская ассоциация музыкальной терапии (AMTA). Сегодня возможность получения высшего образования по специальности «музыкальная терапия» (на уровне бакалавриата или магистратуры) существует почти во всех американских штатах, порой – в нескольких вузах.

Развитие музыкальной терапии в Швеции, прежде всего, связывают с именем Алекса Понтвика (1909–1979). Его работы о целебном воздействии классической музыки (главным образом, сочинений И. С. Баха) на человеческий организм, опубликованные в 1940-е гг., стали отправной точкой в становлении шведской музыкальной терапии. Позднее, на основании его концепции психорезонанса (проникновения музыки в глубинные пласты человеческого сознания) и под впечатлением от результатов, полученных в ходе работы с методикой Нордоффа – Роббинса, а также их просветительской деятельности на территории Швеции, в 1974 г. на территории страны создается самостоятельная Шведская ассоциация музыкальной терапии (SFM). В 1981 г. в столичном Королевском

колледже музыки были открыты первые специализированные курсы по музыкальной терапии.

К 1980-м гг. вновь заметно повысился интерес российских ученых к сфере музыкотерапии. Обращаясь к известным опытам и научным трудам зарубежных коллег, наши соотечественники – энтузиасты в области музыкотерапии – предпринимали попытки адаптировать полученный опыт с учетом российских реалий того времени, привнося в устоявшиеся методики иностранных коллег собственные идеи. Так, китайская методика вокалотерапии получила развитие в исследованиях доктора медицинских наук, профессора С. В. Шушарджана и его учениц – Н. И. Ереминой и Т. Н. Филаретовой. Древнеиндийское учение о семи чакрах, отвечающих за поддержание здоровья определенных человеческих органов, нашло отражение в энергоинформационной музыкотерапии психотерапевта Р. Э. Блаво. Древнерусские традиции лечения колокольным звоном были воплощены в колоколотерапии композитора и звонаря В. М. Петровского. Авторами современных новаторских музыкально-терапевтических методов являются: инженер-электроник Б. Н. Анисимов и инженер-физик А. Н. Кузнецов (метод музыкально-резонансной терапии), доктор педагогических наук В. И. Петрушин (музыкально-рациональная психотерапия), кандидат медицинских наук В. М. Элькин (методика цветовой диагностики и музыкотерапии), кандидат психологических наук О. А. Лучинина (личностно-ориентированная музыкальная психокоррекция).

Новой для отечественных музыкотерапевтов и чрезвычайно актуальной сферой применения средств и методов музыкальной терапии, начиная с 1990-х гг., стала детская абилитация. Успешно применяемая музыкантами, коррекционными педагогами, психологами, социальными работниками в абилитационной работе с больными детьми, музыкотерапия способствует их социализации и адаптации к окружающей среде, устраняя одну из сложнейших проблем в процессе реабилитации детей и подростков с ограниченными возможностями здоровья (далее – ОВЗ), а именно трудность с коммуникацией. В этой связи любопытен тот факт, что авторские методы, применяемые в сфере абилитации средствами музыкального искусства и ориентированные непосредственно на работу с детской аудиторией, принадлежат представителям музыкальных профессий. В качестве примера

назовем кантелетерапию композитора и мультиинструменталиста С. Я. Стангрита. Кантелетерапия, основанная на пении и игре на карело-финском народном инструменте – кантеле, в настоящее время является ведущим методом абилитации, который реализуется центром музыкальной терапии («Стангрит-центром») в Петрозаводске. Кроме того, отметим авторскую методику новосибирского композитора, виолончелиста и педагога-новатора А. И. Бороздина (1937–2021), требующую обстоятельного и всестороннего осмысления. Под его руководством, начиная с 1991 г., в новосибирском Академгородке функционировал (и ныне действует) Реабилитационный центр для детей и подростков с ограниченными возможностями, созданный в помощь детям с ОВЗ и их родителям [19]. Следует полагать, что именно такие музыканты, бесконечно преданные музыкальной педагогике и наполненные искренней любовью к детям, могут посвящать себя подобной сложнейшей стезе.

Факты, подтверждающие многовековой союз высшего из искусств – музыки – и медицины, начиная со времен Античности и до наших дней, позволяют осознать масштаб и глубину их исторически сложившихся взаимоотношений. Во многих странах мира применение музыкального искусства в сфере лечения и коррекции психофизических нарушений человеческого организма, претерпевая разнообразные идейно-содержательные трансформации, увенчалось формированием самостоятельного метода музыкотерапии.

Во второй половине XX столетия в Китае, странах Европы и Северной Америки были разработаны национальные стандарты качества, на основе которых музыкальная терапия получила официальное признание. Параллельно с указанными процессами, музыкотерапия интенсивно развивалась и в исследованиях целой плеяды выдающихся российских ученых. Начиная с последней четверти минувшего века и вплоть до настоящего времени, в нашей стране совершаются новаторские научные открытия в сфере музыкального врачевания, разрабатываются авторские музыкально-терапевтические методы, средства и техники. Это, несомненно, представляет теоретический и практический интерес для музыковедов, музыкальных терапевтов, специалистов, принадлежащих к смежным областям научного знания, а также всех наших соотечественников, неравнодушных к проблемам музыкальной терапии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на тысячелетнюю историю, музыкотерапия как отдельная дисциплина зародилась в Китае значительно позднее, в 1980–1990-х гг. За этот период в стране было проведено большое количество

исследований, касающихся специфических теорий и методов китайской музыкотерапии [5, с. 179]. Сравнительно недавно в китайском обиходе появился и сам термин «медицинская музыкальная терапия» (Chinese Medicine Music Therapy). В настоящее время музыкальная терапия в Китае по-прежнему требует тщательного изучения в плане клинической практики, а также углубленной разработки общей теории, что значительно ограничивает качество и объем предлагаемых музыкально-терапевтических услуг.

² К ним относятся: Национальное общество музыкальной терапии (1903); Национальная ассоциация музыки (1926); Национальный фонд музыкальной терапии (1941). Несмотря на то, что перечисленные ассоциации выпускали журналы, книги и организовывали образовательные курсы по музыкальной терапии, к сожалению, эта деятельность не привела к созданию упорядоченной музыкально-терапевтической системы и закреплению новой клинической профессии на государственном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Blacking J.* How musical is Man? Seattle–London: Washington University Press, 1973. 119 p.
2. *Бреан А., Скейе Г. У.* Музыка и мозг: Как музыка влияет на эмоции, здоровье и интеллект. М.: Альпина Паблишер, 2024. 316 с.
3. *Кэмпбелл Д.* Музыка для здоровья: Эффект Моцарта. Минск: Попурри, 2010. 416 с.
4. *Керимов Р.* Рага как ключевая концепция музыкального мышления в индийской классической музыке // *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. 2018. № 1. С. 51–64. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 02.06.2024).
5. *Ян Аожань.* Становление музыкотерапии на Востоке и Западе в исторической перспективе // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10. № 4. С. 175–182.
6. *Ямвлих.* О Пифагоровой жизни. М.: Алетея, 2002. 192 с.
7. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2009. Т. 5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. 1087 с.*
8. *Петрушин В. И.* Музыкальная терапия. Новые рубежи: От терапии к коучингу. Интегральный подход. М.: Городец, 2019. 512 с.
9. *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993. 193 с.
10. *Апанасенко Г. Л., Савельева-Кулик Н. А.* Музыкальная терапия: история, современность и перспективы развития // *Украинская медицинская летопись*. 2012. № 4. С. 170–173.
11. *Иванова Л. А.* Ибн Сина (Авиценна) в зеркале музыки. Некоторые музыкально-теоретические взгляды Ибн Сины. Воззрения Ибн Сины в области музыкальной теории // *Вестник ЧелГУ*. 2007. № 23. С. 100–105.
12. *Ноймайр А.* Музыка и медицина: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. М.: Классика-XXI, 2022. 312 с.
13. *Раевская Н. Ю.* Эстетика Маймонида: терапевтический взгляд на ценность красоты // *Medicine and health care organization*. 2019. Т. 4. № 2. С. 45–52.
14. *Брусиловский Л. С.* Музыкотерапия // *Руководство по психотерапии* / под ред. В. Е. Рожнова. Изд. 3-е, доп. и перераб. Ташкент: Медицина, 1985. 719 с.
15. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века: исследование. М.: Музыка, 1975. 352 с.
16. *Chu-En Lin.* A Comparison of Music as a Therapy Before and After the 20th Century in America // *Quill & Scope*. 2011. Vol. 4. Issue 1. Pp. 21–27.
17. *Бахтин В. В.* Роль музыкотерапии в музыкальной педагогике // *Человек творческий: философия, психология и социология творчества: Международная междисциплинарная коллективная монография* / сост. и ред. М. Ле Шансо, И. Э. Соколовская. М.: Энциклопедист-Максимум, 2021. С. 130–140.
18. *Rogers J. C.* Resonant Recoveries: French Music and Trauma Between the World Wars. New York: Oxford University Press, 2021. 364 p.
19. *Дубровская М. Ю., Тарасевич Е. Е.* Новосибирский музыкант А. И. Бороздин и его детский оздоровительно-образовательный центр в системе отечественной абилитационной педагогики // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11. № 2. С. 190–198.

REFERENCES

1. *Blacking J.* How musical is Man? Seattle–London: Washington University Press, 1973. 119 p.
2. *Brean A., Skeye G. U.* Muzyka i mozg: Kak muzyka vliyaet na emotsii, zdorov'e i intellekt [Music and The Brain: About the magical power of music and its fantastic effect on the brain]. Moscow: Al'pina Pablisher, 2024. 316 p.

3. *Campbell D.* Muzyka dlya zdorov'ya: Effekt Motsarta [The Mozart Effect Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit]. Minsk: Popurri, 2010. 416 p.
4. *Kerimov R.* Raga kak klyuchevaya kontseptsiya muzykal'nogo myshleniya v indiyской klassicheskoy muzyke [Raga as a key concept of musical thinking in the Indian classical music]. In: Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi. 2018. No. 1. Pp. 51–64. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/> (date of application: 02.06.2024).
5. *Yan Aozhan'.* Stanovlenie muzykoterapii na Vostoke i Zapade v istoricheskoy perspektive [Formation of music therapy in the East and West in historical perspective]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Journal of Music Research]. 2022. Vol. 10. No. 4. Pp. 175–182.
6. *Yamvolikh.* O Pifagorovoy zhizni [About Pythagorean Life]. Moscow: Aleteya, 2002. 192 p.
7. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [Spiritual Culture of China]: encyclopedia: in 5 vol. Ed.-in-chief M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2009. Vol. 5: Sciences, technical and military thought, healthcare and education. 1087 p.
8. *Petrushin V.* Muzykal'naya terapiya. Novye rubezhi: Ot terapii k kouchingy. Integral'nyj podkhod [Music therapy. New frontiers: From therapy to coaching. The integral approach]. Moscow: Gorodets Publishing House, 2019. 512 p.
9. *Gotsdiner A.* Muzykal'naya psikhologiya [Music psychology]. Moscow: Master, 1993. 193 p.
10. *Apanasenko G., Savel'eva-Kulyk N.* Muzykal'naya terapiya: istoriya, sovremennost' i perspektivy razvitiya [Music therapy: past, present and prospects of the development]. In: Ukrainskaya meditsinskaya letopis' [Ukrainian Medicine Annals]. 2012. No. 4. Pp. 170–173.
11. *Ivanova L.* Ibn Sina (Avitsenna) v zerkale muzyki. Nekotorye muzykal'no-teoreticheskie vzglyady Ibn Siny. Vozzreniya Ibn Siny v oblasti muzykal'noy teorii [Ibn Sina (Avitsenna) in the mirror of music. Some musical-theoretical views of Ibn Sina. His views in the field of musical theories]. In: Vestnik ChelGU [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2007. No. 23. Pp. 100–105.
12. *Noymayr A.* Muzyka i meditsina: Gaydn, Motsart, Betkhoven, Shubert [Music and Medicine: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert – Notes on Their Lives, Works, and Medical Histories]. Moscow: Klassika-XXI, 2022. 312 p.
13. *Raevskaya N.* Estetika Maymonida: terapevticheskiy vzglyad na tsennost' krasoty [Maimonid aesthetics: therapeutic view on beauty value]. In: Medicine and health care organization. 2019. Vol. 4. No. 2. Pp. 45–52.
14. *Brusilovskiy L.* Muzykoterapiya [Music therapy]. In: Rukovodstvo po psikhoterapii [Psychotherapy Manual]. Ed. by V. Rozhnov. The 3rd rev. and enlarg. ed. Tashkent: Medicine, 1985. 719 p.
15. *Shestakov V.* Ot etosa k affektu: Istoriya muzykal'noy estetiki ot antichnosti do XVIII veka: issledovanie [From ethos to affect: History of musical aesthetics from antiquity to the 18th century: research work]. Moscow: Muzyka, 1975. 352 p.
16. *Chu-En Lin.* A Comparison of Music as a Therapy Before and After the 20th Century in America. In: Quill & Scope. 2011. No. 4. Issue 1. Pp. 21–27.
17. *Bakhtin V.* Rol' muzykoterapii v muzykal'noy pedagogike [The role of music therapy in music pedagogy]. In: Chelovek tvorcheskoy: filosofiya, psikhologiya i sotsiologiya tvorchestva: Mezhdunarodnaya mezhdistsiplinarnaya kollektivnaya monografiya [A Creative Person: philosophy, psychology and sociology of creative activity; International interdisciplinary collective monograph]. Comp. and ed. by M. Le Shanso, I. Sokolovskaya. Moscow: Entsiklopedist-maximum, 2021. Pp. 130–140.
18. *Rogers J. C.* Resonant Recoveries: French Music and Trauma Between the World Wars. New York: Oxford University Press, 2021. 364 p.
19. *Dubrovskaya M., Tarasevich E.* Novosibirskiy muzykant A. I. Borozdin i ego detskiy ozdorovitel'no-obrazovatel'nyj tsentr v sisteme otechestvennoy abilitatsionnoy pedagogiki [Novosibirsk musician A. Borozdin and his children's health and educational centre in the system of Russian habilitation pedagogy]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Journal of Music Research]. 2023. Vol. 11. No. 2. Pp. 190–198.

Тарасевич Елена Евгеньевна

аспирант кафедры музыкального образования и просвещения
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
tarasevichelena96@yandex.ru
ORCID: 0009-0004-0129-1206

Elena E. Tarasevich

Postgraduate student at the Department of Music Education and Enlightenment
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Russia, 630099, Novosibirsk
tarasevichelena96@yandex.ru
ORCID: 0009-0004-0129-1206

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



УДК 78.08:785.1

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

И. В. КОПОСОВА

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

ПОЛИСТИЛИСТИКА В СИМФОНИИ: ФИНСКАЯ ВЕРСИЯ

Применение полистилистики привело, по словам М. Г. Арановского, к появлению «культурологической симфонии». Объектом изучения в статье стала ее финская версия, представленная сочинениями нескольких поколений композиторов. Первыми образцами такой симфонии стали опысы композиторов-авангардистов – Хенрика Отто Доннера (Первая симфония, 1964) и Кари Рюдмана («Симфония современных миров», 1968). Обе они имеют экспериментальную природу и связаны с процессом адаптации в искусстве Финляндии опыта новейшей европейской и американской музыки. В дальнейшем полистилистические приемы (цитата, аллюзия) и конфликтная драматургия, характерная для сочинений, выдержанных в этой технике, активно использовались в творчестве Калеви Ахо, крупнейшего современного финского симфониста. В статье рассматриваются особенности применения полистилистики в его Седьмой симфонии (1988), также имеющей поисковый характер: это единственная из симфоний автора, созданная на основе материалов его предшествующего сочинения – «Жизнь насекомых».

Предметом анализа в статье стали устройство всех названных сочинений, качество и количество использованного в них цитируемого материала, драматургические особенности. В выводах названы причины, определившие интерес всех авторов к полистилистическим средствам, обозначены варианты трактовки жанра, возникающие в каждом случае. Наряду с индивидуальными, выделены черты, которые можно считать присущими данной разновидности симфонии в целом: способность более емко и конкретно отображать действительность, а вместе с тем, – сложность и многомерность интертекстуальных связей, настраивающая на вариабельность восприятия и толкования художественной концепции. Совокупность этих свойств роднит «культурологическую симфонию» с «открытым произведением», характерным продуктом эпохи постмодернизма.

Ключевые слова: полистилистика, жанр симфонии во второй половине XX века, Х. О. Доннер, К. Рюдман, К. Ахо, Первая симфония Х. О. Доннера, «Симфония современных миров» К. Рюдмана, Седьмая симфония К. Ахо.

Для цитирования: Копосова И. В. Полистилистика в симфонии: финская версия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 47–56.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

I. KOPOSOVA

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

POLYSTYLISTICS IN THE SYMPHONY GENRE: FINNISH VERSION

The use of polystylistics led, according to M. G. Aranovsky, to the emergence of a «cultural symphony». In the article, the object of study was the Finnish version of such a symphony, which is represented by the works of several generations of composers. Her first examples were the opuses of avant-garde composers H. O. Donner (The First Symphony, 1964) and K. Rydman («Symphony of Modern Worlds», 1968). Both compositions arose in the process of adapting the experience of modern European and American music

in Finnish art and are of an experimental nature. Later, polystylistic techniques (quotation, allusion) and conflict dramaturgy, characteristic of works related to this technique, were actively used in the work of Kalevi Aho, the largest modern Finnish symphonist. The article examines the peculiarities of the use of polystylistics in the composer's Seventh Symphony (1988). It also has a searching character: it is the only one of Aho's symphonies that is based on the material of his opera «The Life of Insects».

Keywords: polystylistics, symphony genre in the 2nd half of the 20th century, Henrik Otto Donner, Kari Rydman, Kalevi Aho, Donner's First Symphony, Rydman's «Symphony of Modern Worlds», Aho's Seventh Symphony.

For citation: Kuposova I. Polystylistics in the symphony genre: Finnish version. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 47–56.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

Появление полистилистики, «техники техник» (А. С. Соколов), настроенной на многомерный диалог с прошлым, вернуло интерес к крупным классическим жанрам – опере, симфонии – и привело к возникновению их новых разновидностей. М. Г. Арановский дал обозначение «культурологическая» версии симфонии, сложившейся под влиянием полистилистики (см. подробнее: [1, с. 161]). Ее основные образцы – созданные в непосредственной близости друг от друга, в эпоху расцвета постмодернизма, Симфония Л. Берлио (1968, 2 ред. 1969) и Первая симфония А. Шнитке (1969–1972) – к сегодняшнему дню достаточно хорошо изучены. Только среди отечественных исследователей к сочинению Берлио в разные годы обращались Н. Хрущева [2], А. Никулина [3], Л. Акоюн [4]. Первая симфония Шнитке получила характеристику в монографии В. Холоповой и Е. Чигаревой [5], а также анализируется в диссертациях А. Вобликовой [6] и Д. Тибы [7]. Кроме того, два эти сочинения сопоставлены в статье А. Коробовой, см.: [8]. Другие же примеры подобной симфонии не так часто попадают в фокус музыковедческого внимания, хотя открывают новые горизонты в понимании того, как эстетика и техника постмодернизма повлияли на жанр симфонии. В рамках настоящей статьи рассмотрим несколько связанных с полистилистикой сочинений, возникших в Финляндии, стране, имевшей в XX веке сильную и плодотворную симфоническую традицию.

По словам М. Хейние, музыковеда и композитора, одного из авторов «Истории финской музыки», полистилистика в Финляндии заявила о себе уже в начале 1960-х. Ее проводниками стали опусы авангардистов Кари Рюдмана и Хенрика Отто Доннера, членов объединения «Финская музыкальная молодежь», с деятельностью которого был связан процесс ассимиляции на национальной почве опыта европейской и американской новейшей музыки¹.

Коллажную технику, ассоциирующуюся с полистилистикой, оба композитора стали при-

менять примерно в одно время, но Рюдман был ей верен несколько дольше и развивал ее средства более последовательно. Полистилистика обнаружила себя в его Третьем квартете (1963), ставшем своего рода «пробой пера» в данной области. В нем современная по духу музыка дважды перемежалась с тональными фрагментами, один из которых – каденция, заимствованная у Моцарта. Как пишет Хейние, «стили впервые появляются крупными блоками» в Четвертом квартете (1964): в его экспозиционной фазе друг за другом следуют «бартоковский унисон», «классическая имитация», сентиментальный вальс, джазовая импровизация, бути-вуги; по мере развития композиции стилевые аллюзии деформируются, растворяясь в алеаторической ткани. Стилизация последующих сочинений, например, оркестровых пьес *Khoros I* и *II*, обогащается аллюзиями с джазом и эстрадной музыкой, к которой Рюдман станет систематически обращаться начиная с 1965 года, а позже свяжет с ней свою профессиональную деятельность. Кульминации плюралистические устремления композитора достигли в оркестровой «Симфонии современных миров» (1968), которая, по мнению Хейние, демонстрирует «парад стилей», а также взгляд на классическую музыку с точки зрения музыки эстрадной, аллюзии с которой усилены благодаря использованию в инструментальном составе сочинения тембров саксофона и электрогитары.

Хенрик Отто Доннер прибегал к средствам полистилистики меньше², однако он первым применил ее в сочинении, обозначенном «симфония». Такое название получила 12-минутная пьеса для струнного оркестра и органа Хаммонда, представленная публике в 1964 году. Правда, ее художественная ценность неоднозначна. Эрки Салменхаара пишет о технической слабости сочинения, его недостаточной проработке в плане развития и компоновки материала; по его мнению, «более самого произведения, интересен способ мышления, который оно выражает»

[9]. Ему вторит Хейние, по словам которого, симфония более привлекательна с позиций воплощения характерной для своего времени эстетики, чем собственно музыки [10, s. 167].

1960-е стали временем, когда благодаря развитию средств звукозаписи и звуковоспроизведения представление о музыке как виде искусства существенно изменилось. Благодаря радиоэфиру, проигрывателям и магнитофонам пласти «старой» и «новой» классики, актуальной академической музыки, джаза и поп-музыки, существовавшие до этого по преимуществу автономно, соединились в одном потоке, репрезентирующем звуковую среду современности. Симфония Доннера стала одним из документов, запечатлевшим это. В ней полнее, чем во всех сочинениях этого автора тех лет, воплотилась идея, волновавшая Доннера в начале 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что является неотъемлемой частью нашего времени, что звучит постоянно»³ [Там же, s. 157].

В 1960-х за композитором закрепилась слава «радикальнейшего финского авангардиста» [10, s. 165]. Он первым в Финляндии опробовал возможности перформанса⁴, был первопроходцем в области инструментального театра и электроакустики⁵. Как представляется, в своей симфонии Доннер использовал к материалу акустической природы те же принципы, что применялась в электроакустических опытах. Подобно им, симфония представляет собой коллаж, в котором буквально зафиксирован мир музыки во всем его многообразии⁶. В этом сочинении друг с другом соседствуют около 20 фрагментов, имеющих различную природу и продолжительность (здесь и далее при описании сочинений Доннера и Рюдмана используются материалы двух статей автора: [11; 12]). Цитируемая музыка принадлежит и шлягерам классического репертуара (Пятой симфонии Бетховена, «Маленькой ночной серенаде» Моцарта), и сочинениям-символам Второго авангарда («Структурам» П. Булеза, «Атмосферам» Д. Лигети, «Конкорд-сонате» Ч. Айвза⁷). Через фрагменты собственных сочинений Доннера, а также тех композиторов, с которыми его связывали творческие контакты (это Й. Кокконен, К. Рюдман, Э. Салменхаара и Л. Сегерстам), тут активно представлена современная финская академическая музыка. Широко обрисованному академическому пласти противостоят репрезентирующая церковное искусство стилизация хора (она звучит в сочинении дважды), а также фрагменты популярных в то время композиций – песни «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и джазового стандарта «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка.

Доннер так распределил разношерстный материал, что обнажились его пристрастия: все

неакадемические цитаты возникли в последней трети сочинения, а повторенный припев джазового стандарта в характерном звучании электрооргана завершил симфонию. Тем самым композитор словно предсказал свою судьбу: с конца 1960-х Доннер развивался исключительно как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же он подверг переоценке все свои авангардные сочинения и наложил запрет на их исполнение. Авторская воля до сих пор не нарушалась, поэтому симфония сейчас существует в рукописи и за пределами Финляндии почти неизвестна.

Сочетание несочетаемого, поражающее нас в этом опусе, легко объясняется с позиций электроакустики, возможности которой, как указано выше, были композитору хорошо известны. Одним из отличительных свойств этой техники, утвердившимся еще в конкретных опытах П. Шеффера, стало уравнение в правах музыкального материала любой природы. Способ связи цитатных фрагментов также корреспондирует с электронными композициями. Доннер, как правило, соединяет разностилевую музыку «встык», без каких-либо переходов и трансформаций, или даже через паузу. Эти приемы, заимствованные им из практики создания электроакустических монтажей, противоречили традиционным методам, за что работа с материалом в симфонии и заслужила критику Салменхаары.

Тот факт, что композитор дал традиционное имя произведению, лишенному соответствующего размаха, не имеющему симфонической формы и характерной техники, нужно расценивать как провокационный авангардный жест. Собственно, уже в том заголовке, который Доннер предпослал своей композиции, – *Moonspring, or Aufforderung zum... or Symphony I / Лунный источник, или Приглашение к... или Симфония I* – сквозит ирония в отношении традиционного жанрового обозначения: здесь содержится не одно, друг с другом соотносятся три альтернативных названия, каждое из которых заставляет по-своему понимать содержание этой музыки. Первое – *Moonspring / Лунный источник* – похоже на типично романтическое заглавие и резонирует с авторской характеристикой: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчеты... в готовой форме из нее получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [10, s. 167]. Второе – *Aufforderung zum... / Приглашение к...* – заставляет вспомнить одноименную пьесу К. М. фон Вебера, в которой впервые опоэтизирован вальс. Два сочинения роднит составной характер композиции (опус Вебера написан в форме рондо, центрация различных вальсовых тем в котором

очень велика). Название «симфония», оказываясь в этом ряду, по сути, обесценивается. Доннер будто бы констатирует: сегодня симфонией можно назвать что угодно.

Значение опуса Доннера для истории финской симфонии трудно переоценить: хотя им создано по-настоящему антисимфоническое сочинение, оно стало одним из первых примеров смелого и нестандартного обращения с симфонической традицией в финской музыке. Все дальнейшие поиски в области симфонического содержания и формы, которые будут вести финские композиторы в 1970-е и позже, можно понимать как следствие данного художественного жеста.

Возникшая через четыре года после доннеровского опуса «Симфония современных миров» Кари Рюдмана имеет с ним немало пересечений. Она также одночастна, опирается на полистилистику и состав, соединяющий академические и неакадемические тембры, но имеет более стройную композицию и драматургический профиль, гибче работает с материалом, в чем сказался богатый опыт автора в построении разностилевого пространства: к моменту написания этого опуса Рюдман, много работавший в телевидении и радио, имел гораздо больший опыт создания монтажей и миксажей, чем Доннер.

Звуковой ландшафт симфонии опирается, главным образом, не на цитаты, а на аллюзивный материал широкого диапазона, границы которого простираются от позднеромантических до современных сочинений (как указывает Рюдман: «от Римского-Корсакова до блюза» [10, s. 162]). На этом фоне кристаллизуются две темы, обладающие принципиально разными семантическими полями: первая из них – удачная блюзовая стилизация, а вторая – единственная очевидная цитата, использованная в этом опусе, – тема китайской народной песни «Алеет Восток»⁸. Появляясь в одночастном 14-минутном сочинении дважды – в начале и ближе к концу – обе темы приобретают важное композиционное и драматургическое значение: их столкновение обеспечивает импульс для развития композиции, а видоизмененное возвращение знаменует его итог.

Соединение двух ярко контрастных тем дает благодатную пищу для размышлений по поводу возможного содержания сочинения. С одной стороны, союз блюзовой и китайской тем можно трактовать как метафору маклюэновской идеи о «глобальной деревне», как отражение представлений о мире человека, живущего в эпоху телекоммуникаций, для которого факт параллельного сосуществования далеких культур стал данностью. С другой стороны, из-за определенного круга ассоциаций, а также очевидно

конфликтных взаимоотношений, обе темы, особенно тема-цитата, оказываются способными репрезентировать и иные смыслы.

Европа 1960-х была охвачена протестными настроениями, их важной частью стал рост левых взглядов, особенно активно распространявшихся в студенческой среде, сотрясаемой в разных странах митингами и манифестациями. Социалистические идеи тогда культивировались в маоистском варианте, что стимулировало активный интерес к культуре современного Китая. В этой связи звучание в симфонии песни «Алеет Восток», являвшейся с 1966 по 1978 год официальным гимном КНР, приобретает особую социальную остроту и делает симфонию Рюдмана своего рода музыкальным документом эпохи, фиксирующим противопоставление (или даже противостояние) западного и восточного уклада, миропорядка.

Именно в области содержательной концепции пролегалось основное отличие между двумя первыми финскими полистилистическими симфониями. Первая из них не стремится к столкновению разнородного материала и нацелена на фиксацию, отражение многопланового звукового портрета современности, а, следовательно, в ней оказывается актуализирован изначальный, связанный с этимологией, смысл слова «симфония». Вторая же трактует коллаж и его возможности в конфликтном ключе, что позволяет этому произведению, несмотря на нетипичный внешний облик, подниматься до уровня симфонического обобщения, до выражения представлений о современной картине мира.

Потенциал, которым обладает сочетание разностилевого материала в плане обогащения симфонической драматургии, композиции и способов тематического развития, нащупываемый Доннером и Рюдманом, впервые обратившимся к ее средствам, получил развитие в музыке разных авторов, и в первую очередь, в творчестве ведущего современного финского симфониста – Калеви Ахо. Многие из симфоний Ахо, а в этом году завершена его 18 симфония⁹, отмечены соединением разностилевого материала, а также использованием цитат. В его Девятой симфонии для тромбона с оркестром (1993–1994) активно использована музыка в стиле барочного концерто грассо, противопоставляемая современному звучанию, в Двенадцатой симфонии «Луосто» (2002–2003), написанной для исполнения в конкретной географической точке – на склоне горы Луосто в Лапландии, стилизуются саамские йойги; в Десятой разрабатываются две цитаты из симфонического репертуара: в I части это начальные звуки из I части 39 симфонии Моцарта, в медленной III части – фрагмент из

аналогичной части Девятой симфонии Брукнера. Этот ряд может быть продолжен.

Сформировавший свою индивидуальность на протяжении 1970-х, в 1980-е Ахо осознал себя художником, творящим в постмодернистском обществе (в этой связи показательно его эссе, в котором он перечислил задачи, стоящие перед композиторами данной эпохи¹⁰); он анализировал опыт применения полистилистики другими авторами, в частности А. Шнитке¹¹, поэтому ее потенциал применен в его сочинениях многообразно. В рамках статьи рассмотрим особенности использования средств полистилистики в одной из самых противоречивых симфоний композитора – Седьмой.

Сочинение возникло в 1988 году и ознаменовало выход композитора из симфонического кризиса: писавший в данном жанре регулярно с начала своей карьеры, Ахо оставил его на восемь лет¹². Прервавшая «симфоническое молчание» Седьмая оказалась сочинением-экспериментом: это единственная симфония композитора, написанная на материале ранее созданного произведения, оперы «Жизнь насекомых» (1985–1987). Что побудило его сделать подобный шаг?

Ахо являет собой художника-гуманиста, который убежден, что музыка должна поднимать сложные темы, встающие перед человеком. Эта позиция со всей очевидностью раскрывается в его операх: первая моноопера Ахо «Ключ» (1979) посвящена драме одинокого человека, опера «Прежде, чем все мы утонем» рассказывает трагическую историю девушки, покончившей с собой (1999). В фокусе «Жизни насекомых» оказываются в целом современное общество и его пороки. Вопросы, затрагиваемые в этом сочинении, способ их разработки отражают интересы композитора в те годы.

В 1980-е на мировоззрение Ахо сильнейшее влияние оказало знакомство с творчеством немецкого драматурга и прозаика Петера Вайса и его основной работой – монументальной трилогией «Эстетика сопротивления», представляющей широкую панораму политической, философской, культурной жизни Европы 1937–1945 годов. Особо близкими для себя композитор нашел страницы, где идут рассуждения о современных сочинениях, связанных с идеей сопротивления. Сопротивление, по мысли Вайса, является главным средством, обеспечивающим в искусстве движение вперед: только устремляясь против складывающихся стандартов, художник может создать настоящий шедевр. «Культура должна сопротивляться и бунтовать. Когда культура молчит и приспосабливается, она исчезает», – так, перефразируя слова Вайса, пишет Ахо о его идеях [13, S. 4].

Под воздействием мыслей Вайса композитор обращается к размышлениям о ценности произведений искусства, о коммуникативном потенциале современной музыки и причинах, позволяющих музыкальному произведению быть интересным для слушателя. Ахо определяет, что все перечисленные факторы тесно связаны с категорией *неожиданности*, проявлениями которой могут быть непредсказуемый динамический контраст, смена стиля, отклонение от заявленного в начале формы конструктивного принципа и т. д.: «Воспринимая незнакомую музыку, слушатель, чтобы проникнуть в ее мир, прежде всего, должен воссоздать музыкальную грамматику произведения. При этом у него возникают ожидания дальнейшего хода сочинения и начинают строиться представления о его характере. <...> Невыполнение прогнозируемых ожиданий составляет высшую меру информационной ценности музыки. Когда в сочинении все ожидания воплощаются, его информационная ценность мала, – это в конце концов приводит к тому, что слушатель теряет к произведению свой интерес, оно кажется ему предсказуемым, банальным. <...> Неожиданность же во всех случаях возбуждает слушателя» [13, S. 2]. Созвучность идеям Вайса композитор нашел в аллегорической пьесе-драме братьев Чапек «Из жизни насекомых» (1922), которую он положил в основу либретто своей оперы.

Пьеса в иносказательной манере критикует человеческие пороки: в образах ее героев – мотыльков, навозных жуков, муравьев, кузнечиков и т. п. – авторы запечатлели определенные черты человеческой натуры. Алчность, жадность, легкомысленность, ветреность и другие пороки здесь сознательно показаны преувеличенно, в чем, по мнению композитора, заключена сила воздействия повествования и близость идеям Вайса. Ахо пишет: «Если мы хотим, чтобы произведение искусства нас потрясло, то оно должно отразить наше общество, исказив многие его черты» [13, S. 4]. Главной драматургической находкой пьесы композитор считает неожиданность смены жанрового наклонения. Долгое время события на сцене воспринимаются в комическом ключе, пока пьяный Бродяга, наблюдающий за возней насекомых, не начинает понимать, насколько все, что он видит, близко человеческой жизни.

Сочиняя оперу, Ахо многократно умножил идею неожиданности, лежавшую в драматургии пьесы. Либретто открыло возможность использовать в этой связи не только привычные средства (тембровый и динамический контраст), но и различные жанровые и стилевые сферы.

Отсутствие в «Жизни насекомых» психологической линии лишило оперу важного качества – сопричастности к раскрытию внутренних переживаний героев. Обобщенность образов (это не личности, а определенные человеческие типы) объясняет, почему все музыкальные характеристики решены прямолинейно, как некие «штампы», и связаны с конкретными жанровыми или стилевыми моделями (показательно, что Ахо называет оперу эрзац-музыкой). Беспечно кружащиеся бабочки, ведущие разговоры исключительно о любви, показаны через бытовые жанры: быстрый вальс, фокстрот, танго и серенаду. Музыка, рисуя образ кузнечиков, соединила элементы двух тем, заимствованных из «Тюильрийского сада» М. П. Мусоргского. Навозных жуков охарактеризовала тема в духе пассакалии (лежащая в ее основе бассо-остинатная форма стала средством создания образа их упорного труда, а основная особенность структуры – постоянные наслоения голосов – аллегорически передала способ создания главного сокровища – навозного шара). Муравьи изображены в двух ипостасях: в работе – через темы урбанистического типа, восходящие к концепту «музыки машин», неоднократно реализованному в сочинениях XX века (Мосолов, Онеггер, Дешевов и др.), и на войне – двумя военными маршами. Образ мотыльков-однодневок связан с колыбельной: не успевают родиться, они навсегда засыпают.

Большое количество жанрово определенного материала – не единственная особенность оперной партитуры. Сатирический настрой пьесы Чапеков определил использование в опере средств музыкальной пародии. Например, во второй сцене I действия на словах куколки о близости часа ее рождения, который преобразит целый мир, в оркестре звучит реминисценция вступления симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, музыка, вполне подходящая для предсказания грядущего преобразования мира. Несоответствие между ничтожностью оперной героини и масштабностью ницшевского героя приводит к яркому пародийному эффекту. Аналогичная ситуация возникает и в момент звучания дуэта навозных жуков. По словам Ахо, это «наиболее ценная и патетичная музыка во всей опере» [13, S. 4], хотя она сопровождает рассказ о том, какие тяготы терпят в своей жизни навозные жуки, по крупичкам собирающие навозный шар.

Драматургия спектакля выстроена так, что он модулирует из комической в трагическую плоскость. Исходные характеристики героев побуждают зрителя «держаться на расстоянии от происходящего», не отождествляя себя с персонажами. Перелом происходит в предпоследней

сцене, изображающей войну между желтыми и черными муравьями. Апофеоз войны передан средствами конкретного пласта, записанного на магнитофонную ленту, в нем смешались рев и скрежет машин, электронные шумы, сигналы сотовых телефонов. Эта масса, внезапно врывается в симфоническое звучание, поглощает его и заставляет поверить в реальность происходящего. Осознание масштабов запечатленной на сцене катастрофы усугубляется благодаря финальной сцене: в мире, опустошенном войной, остались лишь мотыльки-однодневки. Их элегичная колыбельная ярко контрастирует предыдущей сцене. В целом, атмосферу, создаваемую в финале спектакля, Ахо сравнивает с картиной Питера Брейгеля «Триумф смерти», сюжет которой чаще всего трактуют как «светский апокалипсис», изображение всепобеждающей смерти над человеком и теми мирскими заботами, которыми он живет.

В итоге, начавшись как комедийно-сатирический, спектакль поднялся до уровня притчи, размышления о современном обществе потребления, в котором во главу угла поставлено преходящее, материальное, в котором масштаб военных катастроф растет по экспоненте, а ценность человеческой жизни снижена до предела. Грандиозность и поистине симфонический размах поднимаемой в опере проблематики побудили автора дать ее материалу вторую жизнь в рамках симфонического полотна, хотя качества оперного материала поставили перед композитором немало проблем.

Для Седьмой симфонии Ахо отобрал музыку нескольких инструментальных эпизодов. Переработав и дополнив их, он составил шестичастное сочинение, в котором остались сохранены обозначения, указывающие на персонажей и соответствующие им моменты действия: I часть – Бродяга, паразит и куколка; II – Бабочки (Фокстрот и танго бабочек); III – Навозный жук (Печаль по поводу потери навозного шара); IV – Кузнечики; V – Муравьи (Рабочая музыка муравьев и военные марши I и II); VI – Мотыльки-однодневки (Колыбельная умирающих однодневок)¹⁴. Вместе с тем, симфоническое сочинение эмансипировалось от оперы, зажило по своим законам. Ахо задал в нем иную последовательность появления материала¹⁵, позволяющую выявить композиционный ритм, характерный для многочастного инструментального сочинения.

Исходя из темповых соотношений, а также характера частей, ясно, что автор ориентировался на модель цикла с крайними медленными частями и «пучком» скерцо в центре. Если рассматривать Седьмую симфонию с точки зрения подобной схемы, то начальная часть – разверну-

тая, наполненная контрастирующими темами, – выполняет функцию традиционной I части, входящей в атмосферу сочинения и его коллизии. II, IV и V части здесь соответствуют скерцо (их интермедийная функция подтверждена связью с определенными жанрами); III можно назвать лирическим центром (напомним, что это «наиболее ценная и патетичная музыка во всей опере»); наконец, VI часть – медленный финал.

В темповом и образном плане части сопряжены по принципу контраста, причем глубина их сопоставления постепенно усиливается. Автор пишет: «Стиль симфонии изменяется от части к части. Форма целого есть отрицание традиционных принципов формообразования. Каждая новая часть ставит собою предшествующую ей под вопрос, будто бы становясь ее антитезой. К концу противостояние частей становится наиболее ярким, ничто не приводит к обобщающему синтезированию разнообразного и многостороннего материала» [13, S. 5].

Дискретность композиции отчасти преодолевается благодаря смысловым связям. Они возникают между разными частями вследствие общности их имманентно-музыкальных средств: темповых (I и III части решены как умеренные, IV и VI – умеренно быстрые, II и V – быстрые), жанровых (переключки возникают практически между всеми частями), композиционных (например, в основе первых разделов III и V частей лежат остигатные принципы). Способствует связи частей и появление в симфонии лейттемы. Ею стала цитата из поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», однократно звучавшая в опере. В симфонии эта весьма узнаваемая тема лишается пародийных коннотаций, появляется многократно и вводится по законам симфонической драматургии: сначала характерный оборот этой темы, основанный на мерцающей терции, дважды звучит в I (т. 58 и т. 157) и III частях (т. 45 и т. 81), затем он же положен в основу финальной колыбельной, и, наконец, в конце финала тема Штрауса кристаллизуется в своем полном виде (тт. 244–250).

Однако интонационных и иных связей оказывается явно недостаточно для того, чтобы придать по-настоящему симфоническую целостность этой многочастной и разнородной композиции. Отсутствие резюмирования в выступающемся калейдоскопе образов лишает Седьмую важнейшего признака симфонии вообще – устремленности развития к конечной цели. Большое количество частей, вкуче с составным характером некоторых из них, принцип контрастного сопоставления, действующий на всем ее протяжении, значительное количество жанрово определенного материала говорят о

явных чертах сюиты. По-видимому, понимая неоднозначность жанровых ориентиров этого опуса, композитор назвал его в одном из интервью «постмодернистской антисимфонией».

Проблемы этого произведения связаны с тем, что для Ахо она была «пробой пера» на новом витке творческой эволюции; отойдя после Шестой симфонии от этого жанра, он жил с чувством, «что все музыкальные кризисы или проблемы [симфонии] неразрешимы» [13, S. 5]. И вот сейчас композитор предпринял попытку многое сделать по-новому; в первую очередь это коснулось типа материала и композиционно-драматургических законов. И то, и другое под влиянием «Эстетики сопротивления» Вайса Ахо подчинил принципу неожиданности, что привело к появлению симфонического сочинения особого типа, скроенного из жанрово конкретного материала. В нем снижен градус традиционной симфоничности, но высоко соответствие калейдоскопичной постмодернистской картине мира, в которой наполненные жизнью образы заменили «симулякры» (термин Ж. Бодрийера).

Сравнение между собой сочинений, охарактеризованных в статье, позволяет увидеть то общее и отличное, что есть между ними. Все три опуса объединяет дух эксперимента, он определяется поиском нового взгляда на симфонию и основан на отрицании традиций жанра (это свойственно написанным в авангардные 1960-е симфониям Доннера и Рюдмана) или же на их переосмыслении (как происходит в Седьмой Ахо, принадлежащей эпохе стилевого плюрализма). Далее эти симфонии связаны с обращением к цитатам, аллюзиям и их сочетанию, но причины, а главное – цель их использования – весьма индивидуальны. Если Доннера волновал коллаж как таковой, перенесение в область оркестрового звучания способов работы с материалом, которые были характерны для радиомонтажа и электронной музыки, то Рюдман и, в особенности, Ахо пошли дальше. Сочетание разных стилей стало для них средством достижения определенных драматургических задач. Это определило оригинальность концепции каждого произведения.

Проблематика произведений Доннера и Рюдмана – отражение звуковой панорамы сегодняшнего дня (Доннер) и конфликтов, характерных для современности (Рюдман), – близка симфонической. Однако в силу компактных размеров обоих сочинений и их технологических особенностей, она не получила характерного звучания. В симфонии Ахо ситуация иная. В ней, с одной стороны, поднимается круг фундаментальных для симфонии вопросов: «Каков

он, современный мир?», «Кто он, человек современности?». В этой связи весьма показательным представляется выбор в качестве лейттемы цитаты из Штрауса. Возвращаясь в разных частях, она будто бы постоянно спрашивает нас: неужели таким должен был стать нищевский сверхчеловек? Кроме того, в этом опусе складывается развернутая композиция, с иным, чем привычно, характером сочетания частей, но пронизанная сетью внутримызыкальных связей, как и в классических образцах жанра.

Сравнение трех финских опусов с хрестоматийными образцами «культурологической симфонии», принадлежащими Берлио и Шнитке, в

свою очередь, делает более выпуклыми те свойства, которые данный жанр обретает благодаря полистилистике. Работа с цитатным материалом расширяет их образно-смысловое пространство, сообщает возможность по-новому, более емко и конкретно отображать действительность; а сложность и многомерность интертекстуальных связей, возникающих между авторским и заимствованным материалом, настраивает на вариабельность восприятия и толкования складывающихся в каждом случае художественных концепций. Совокупность этих свойств роднит «культурологическую симфонию» с «открытым произведением», характерным продуктом эпохи постмодернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Организаторами общества «Финская музыкальная молодежь» («Suomen Musiikkinuoris») в 1957 году выступили композитор Магги Раутио, а также композитор и музыковед Сеппо Нумми. Наиболее активный период в деятельности этой организации пришелся на начало 1960-х; кроме Доннера и Рюдмана, он был связан с именами Салменхаары, Кая Чудениуса, Сеппо Хейкинхеймо. Члены общества ставили целью пропаганду искусства западноевропейского послевоенного авангарда. Ими организовывались концерты новой музыки, на которых звучали сочинения Булеза, Штокхаузена, Пендерецкого, Лигети, Берлио, Кейджа, а также их собственные авангардные опыты, связанные с различными новейшими техниками. Кроме того, члены общества выпускали статьи по проблемам новейшей музыки, осуществляли выпуск пластинок с ее образцами и т. д.

² К сочетанию разных стилей Доннер впервые обратился в том же 1963 году в пьесе «For Emmy 2», первый раздел которой предполагал следование друг за другом нескольких стилизованных тональных фрагментов.

³ В такой формулировке очевидна переключка со знаменитым высказыванием Кейджа: «Музыка – это все, что звучит вокруг». Параллели закономерны: Доннер был знаком с Кейджем, который в 1964 году посетил Финляндию.

⁴ В августе 1963 года, вместе с Терри Райли и американским художником-перформером, драматургом и режиссером Кеном Дьюи, Доннер осуществил «Уличную пьесу», разыгрываемое на улицах финской столицы многоэлементное действо; его идеи были продолжены в ансамблевом сочинении того же года – «For Emmy 2», финал которого предполагал управление аплодисментами публики.

⁵ Им созданы коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для пленки – «Esther» (1963), над которыми Доннер работал в 1962–1963 гг. на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кенига в голландском Билтховене.

⁶ Коллажную природу произведения подчеркнуло посвящение Чарльзу Айвзу, одному из предтеч коллажной полистилистики.

⁷ Кроме того, здесь воспроизводятся фрагменты из сочинений Хенце и Пендерецкого.

⁸ Запись Симфонии Кари Рюдмана доступна для ознакомления по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=mLq4v-Ql5Rk> (дата обращения: 10.08.2024).

⁹ Ее премьерные исполнения, состоявшиеся в феврале 2024 года в Лаппенранте и Миккели, были приурочены к 75-летию композитора.

¹⁰ Эссе с названием «Задачи художника в постмодернистском обществе» вошло в одноименный сборник, в котором были опубликованы избранные статьи Ахо, написанные им от середины 1970-х до начала 1990-х.

¹¹ Всего Ахо принадлежит несколько публикаций о музыке Шнитке. Первая из них – статья «Альфред Шнитке и новая советская музыка» – появилась в 1984 году, за ней последовало несколько обзоров, приуроченных к исполнению сочинений Шнитке в рамках ежегодного Хельсинского фестиваля. Ахо написал анонсы к финскому исполнению Первой симфонии (она прозвучала 30 августа 1984 года) и кантаты «История доктора Фауста» (прозвучала 29 августа 1985 года).

¹² Предшествующие симфонии создавались в непосредственной близости друг от друга: четыре ранних были написаны с 1969 по 1974 год, «модернистские» Пятая и Шестая завершены в 1976 и 1980 годах. Различие стилистических ориентиров в симфониях двух этих групп стало одной из причин восьмилетнего «симфонического молчания».

¹³ В качестве примеров выступают творчество Пикассо, сюрреалистов, дадаистов, Бабея, Горького, Кафки, Брехта.

¹⁴ Ноты и запись Седьмой симфонии Калеви Ахо доступны для ознакомления по ссылке: <https://classic-online.ru/ru/production/25213> (дата обращения: 10.08.2024).

¹⁵ Герои в опере появляются в следующем порядке: бродяга, бабочки, навозные жуки, личинка, кузнечики, паразиты, муравьи, однодневки; в симфонии же порядок связанной с ними музыки таков: бродяга, паразиты и личинка, бабочки, навозные жуки, кузнечики, муравьи, однодневки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. Хрущева Н. А. «Симфония» Берлио как открытое произведение // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 119–132.
3. Никулина А. В. Музыкальный и вербальный cantus firmus в пятой части «Симфонии» Лучано Берлио // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 88–102.
4. Акоюн Л. О. К герменевтике «Симфонии» Берлио // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 40–63.
5. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 346 с.
6. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1989. 258 с.
7. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
8. Коробова А. Г. «Симфония» Л. Берлио и Первая симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: материалы Международной науч. конф. М.: Центр поддержки и развития современного искусства им. А. С. Караманова, 2020. С. 56–69.
9. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1 // Helsingin Sanomat. 1964. Marraskuun 18. S. 15.
10. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s.
11. Копосова И. В. Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2021. № 4. С. 34–51.
12. Копосова И. В. Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 5–11.
13. Aho K. Aspekten und Hintergrunden miener Oper «Aus Leben den Insekten». Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1988. 10 S.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [The Symphonic Searches: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music in 1960–1975]: Research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
2. Hrushchuyova N. «Simfoniya» Berio kak otkrytoe proizvedenie [Berio's "Symphony" as an open work]. In: Opera musicologica. 2009. No. 1. Pp. 119–132.
3. Nikulina A. Muzykal'nyj i verbal'nyj cantus firmus v pyatoy chasti «Simfonii» Luchano Berio [Musical and verbal cantus firmus in the fifth movement of the "Symphony" by Luciano Berio]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 1. Pp. 88–102.
4. Akopyan L. K germenevtike «Simfonii» Berio [On the hermeneutics of Berio's "Symphony"]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2022. No. 4. Pp. 40–63.
5. Kholopova V., Chigareva E. Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: An essay of his life and creative work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 348 p.
6. Voblikova A. Simfonicheskie kontseptsii A. Shnitke kak yavlenie sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Schnittke's symphonic concepts as a phenomenon of modern artistic culture]: Ph. D. Thesis. Moscow, 1989. 258 p.
7. Tiba D. Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza [The symphonic work by Alfred Schnittke: the trial of inter-textual analysis]. Moscow: Kompozitor, 2004. 160 p.
8. Korobova A. «Simfoniya» L. Berio i Pervaya simfoniya A. Shnitke: dialogi v prostranstve postmodernizma [«Symphony» by L. Berio and the First Symphony by A. Schnittke: dialogues in the space of postmodernism]. In: Muzykal'naya kul'tura Rossii i Italii: iz XX v XXI vek [Musical culture of Russia and Italy: from the 20th to the 21st century]. Moscow: A. Karamanov Centre for the Support and Development of Contemporary Art, 2020. Pp. 56–69.
9. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. In: Helsingin Sanomat. 1964. Marraskuun 18. S. 15.
10. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s.

11. *Koposova I.* Simfonicheskie iskaniya v finskoj muzyke 1960-kh: «Arabescata» Eynoyukhani Rautavaara i Pervaya simfoniya Henrika Otto Donnera [Symphonic searches in Finnish music of the 1960s: “Arabescata” by Einojuhani Rautavaara and the First Symphony by Henrik Otto Donner]. In: Music Scholarship. 2021. No. 4. Pp. 34–51.
12. *Koposova I.* Sovremennye antisimfonii kak primer polemiki s zhanrovoy traditsiey [Modern anti-symphonies as an example of polemic with genre tradition]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh In: [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 2. Pp. 5–11.
14. *Aho K.* Aspekten und Hintergrunden miener Oper “Aus Leben den Insekten”. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1988. 10 S.

Копосова Ирина Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171

Irina V. Koposova

Ph. D. (Art), Associate Professor,
Head of the Music Theory and Composition Department
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171

МО КАЙТИН, Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ
В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ Н. КАПУСТИНА**

Статья посвящена использованию приемов полифонического письма в фортепианных сонатах Н. Капустина, синтезирующих, как и другие опусы композитора, средства академической музыки и джаза. Внимание сосредоточено на тех формообразующих и драматургических функциях полифонии, которые во многом определяют специфику авторской трактовки жанра сонаты и показательны для характеристики соотношения двух начал в ярко оригинальном стиле Н. Капустина. В процессе рассмотрения проблемы учитываются два аспекта: первый связан с использованием полифонических приемов, которые характерны для джаза (полипластовая и контрастно-подголосочная полифония, различные модификации полиритмии и полиметрии), второй – с принципами развития и формами, сложившимися в европейской профессиональной музыке (прежде всего, имитационной полифонии, в том числе с видоизменениями темы в увеличении, уменьшении, обращении, стреттном проведении, в рамках канонической имитации или фугато). Анализ последних находится в центре внимания в данной статье: именно они, являясь важной составляющей композиторского метода Н. Капустина, в условиях доминирующей роли гомофонно-гармонического склада обеспечивают концентрированность музыкальной ткани и художественного содержания. В результате предпринятого исследования автор приходит к выводу об особой значимости полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина: указанные приемы не только способствуют активному тематическому, фактурному, динамическому развитию в разработочных разделах, но и становятся важным методом тематизации музыкальной ткани, организации взаимодействия ее линий и пластов, концентрации образной выразительности на всех этапах становления формы. В этом отношении проанализированные сочинения композитора – яркий пример индивидуализации полифонического мышления и самобытного претворения классического контрапункта в условиях синтеза академической и джазовой традиций.

Ключевые слова: музыка XX века, Н. Капустин, фортепианная соната, полифония, джаз, академическая музыка, жанрово-стилевое взаимодействие.

Для цитирования: Мо Кайтин, Лобзакова Е. Э. Преломление полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_57

MO KAITING, E. LOBZAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**REFRACTION OF POLYPHONIC TECHNIQUES
IN THE PIANO SONATAS BY N. KAPUSTIN**

The article is devoted to the use of polyphonic techniques in N. Kapustin's piano sonatas, which, like the composer's other opuses, synthesize the means of academic music and jazz. Attention is focused on the dramaturgic and formation functions of polyphony, which determine the specifics of the composer's interpretation of the sonata and are indicative of the correlation of the two traditions in N. Kapustin's highly original style. In the process of considering the problem, two aspects are taken into account: the first is connected with the author's use polyphonic techniques that are characteristic of jazz (polyphony of layers, heterophony, different modifications of polyrhythm and poly-meter), the second – with the principles of development and forms characteristic of European professional music (primarily imitation, including augmentation, diminution, inversion, stretta, within the framework of canon or fugato). The analysis of the latter is the focus of this article. It is they, being an important component of Kapustin's compositional

method, in the conditions of the dominant role of the homophonic-harmonic warehouse that provide for the concentrated musical texture and artistic content. As a result of this research, the author comes to the conclusion about the special role of polyphonic techniques in N. Kapustin's piano sonatas, which not only contribute to active thematic, textural and dynamic development in the development sections, but also become an important method of thematizing the musical texture, organizing the interaction of its lines and layers, and concentrating expressiveness at all stages of composition. The composer's analyzed works are a vivid example of individualization of polyphonic thinking and original implementation of classical counterpoint in the context of the synthesis of academic and jazz traditions.

Keywords: 20th century music, N. Kapustin, piano sonata, polyphony, jazz, academic music, genre and style interaction.

For citation: Mo Kaiting, Lobzakova E. Refraction of polyphonic techniques in the piano sonatas by N. Kapustin. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_57

Процессы жанрово-стилевой интеграции джаза и академической музыки – неотъемлемая составляющая многомерной палитры искусства XX – начала XXI века. Оценить их значительную роль в эволюции мировой музыкальной культуры позволяют исследования современных музыковедов, сфокусированные как на проблеме обращения джазовых музыкантов к достижениям европейского профессионального композиторского творчества, так и на вопросе претворения академическими авторами идиоматики джаза (труды М. Матюхиной [1], А. Полищук [2], Н. Светлаковой [3], А. Цукера [4], А. Чернышова [5] и др.). Однако утверждать, что картина этих взаимовлияний представлена в зарубежной и отечественной науке в полной мере, еще преждевременно, поскольку в фокус ее внимания пока не попал или проанализирован фрагментарно целый ряд явлений и персоналий, изучение которых позволяет определить сущность синтеза названных традиций. В этом ряду находится и творчество неординарного отечественного композитора Николая Гиршевича Капустина (1937–2020), новизна и самобытность музыки которого неизменно привлекают внимание исполнителей по всему миру, однако достаточно редко становятся предметом научного внимания¹. Соединением двух в значительной степени полярных музыкальных систем в органичную стилевую целостность отмечены практически все опусы композитора, созданные преимущественно в жанрах европейской профессиональной традиции, – камерные симфонии и одночастные оркестровые композиции; трио, квартеты и квинтеты; концерты, фантазия, рапсодия, токката для солирующего инструмента с оркестром; а также множество разновидностей миниатюр для фортепиано (ноктюрн, менуэт, этюд, каприччио, юмореска, экспромт и др.) – инструмента, который для Капустина, выдающегося джазового виртуо-

за, всегда был наиболее органичным способом самовыражения.

В полной мере обозначенный стилевой синтез проявляется в фортепианных сонатах композитора, сочиненных с 1984 по 2011 годы, количественно (всего 20) и качественно демонстрирующих особое пристрастие автора к жанру (равным образом и к сонатности как принципу мышления). Интерес к сонате, и в классико-романтический период, и в XX – начале XXI столетия демонстрировавшей безграничность своего выразительного потенциала, способность «слышать» время и отражать его суть², с одной стороны, связан с потребностью осмыслить историческую модель как эталон стабильности и гармонии, с другой, – найти ресурсы ее обновления, адаптации к современным условиям, которые Капустин черпает в выразительных средствах джазовой музыки. Если на уровне формы в этих произведениях композитор в целом придерживается классико-романтической модели (и многочастной, и одночастной, поэмого типа), незначительно модифицируя структурные основы сонаты, то на уровне музыкально-языковой стилистики (в области мелодии, метроритма, гармонии, лада, фактуры) он активно интегрирует средства двух систем. Одним из ярких проявлений отмеченной «диффузии» становится использование полифонических техник – как тех, что характерны для джазовой музыки и проявляются в разных формах полиритмических, полиметрических наложений, гетерофонно-подголосочных и полипластовых фактурных образований, так и утвердившейся в западноевропейской барочной традиции имитационной полифонии³. Специфика претворения последней, а также ее роль в композиционно-драматургической организации фортепианных сонат Капустина представляются важным фактором взаимодействия академической музыки и джаза, составляя предмет исследования в данной статье.

Как известно, полифония в условиях XX века становится основой музыкального и, шире, – художественного мышления, выступая как универсальный принцип построения композиции, сопрягающей разнородные идеи, стили, тенденции, системы и подсистемы. Согласно высказыванию Т. Франтовой, полифония в наибольшей степени «...соответствует внутренней форме культуры XX века <...> отражает потребность и устремленность сознания осмыслить множественность, многомерность, контрастность, присутствующие современной культуре и действительности, как закономерные свойства целостности мироздания» [10, с. 45]. Роль полифонического метода многопланово отражена в музыковедческих фундаментальных исследованиях: как в качестве общей музыкально-стилевой закономерности этого периода, так и в индивидуально-стилевом контексте творчества отдельных его представителей, создававших свои опусы в рамках академической традиции⁴. Проблеме же претворения контрапунктических приемов в рамках музыкальной композиции джазовой или «околоджазовой», на облик которой существенное влияние оказала стилистика этого направления, уделено не так много внимания, несмотря на то, что данный аспект находится в достаточно разработанном исследователями поле взаимодействия академической музыки и джаза. В этом отношении особенно значимым представляется диссертационное исследование В. Чувилкина о джазовой фуге, где на примере творчества разных авторов, в том числе Капустина, впервые в отечественном музыкознании системно осмыслен процесс постепенной активизации в XX веке полифоничности джаза через обогащение его различными контрапунктическими техниками [14]. Закономерно, учитывая проблематику диссертации, что вне поля зрения музыковеда оказывается целый ряд примеров претворения полифонических приемов за пределами фуги, в том числе в сонатах Капустина, наиболее полно концентрирующих характерные принципы его индивидуального музыкального мышления.

Несмотря на то, что фуга и соната, как пишет современный исследователь, представляют слушателю звуковые образы двух разных картин мира – эпохи барокко и эпохи классицизма [15, с. 11], художественная практика нескольких столетий дает немало примеров сближения этих двух форм, каждая из которых развивается согласно своим законам. Однако если прежде их взаимодействие осуществлялось в органичном для них поле академической музыкальной культуры, то в произведениях Капустина их ресурсы адаптируются в музыкальной системе так называемого «концертного джаза» (термин

А. Чернышова). Тем самым фортепианная соната в творчестве композитора становится полем активного полилога прошлого и настоящего, стилей, тенденций, языков, что еще раз подтверждает включенность жанра в характерное для искусства этого периода «многоязычие». Используемые же полифонические приемы, не являющиеся органическим компонентом для джазовой композиции, становятся одним из тех многочисленных «диалектов», которые обеспечивают богатство семантической структуры и многослойность конструкции произведения. Рассмотрим конкретные примеры.

Так, одна из ранних сонат Капустина – Третья (op. 55, 1990) – уже демонстрирует важность полифонии как действенной системы приемов раскрытия идейно-художественного содержания музыки. Будучи примером одночастной композиции листовского типа, она отражает характерную тенденцию свертывания цикла до монументальной сонатной формы, архитектонику которой удерживает монотематическое единство. Три контрастных раздела сонаты (I – Lento – Allegro, II – Largo, III – Vivace) пронизаны сквозным развитием четырех тематических комплексов (условно обозначим их *a*, *b*, *c*, *d*), интонационно родственных как друг другу, так и теме *Dies irae*, звучащей на грани экспозиции и разработки первого раздела. При этом наиболее важную функцию в процессе интонационно-тематического развертывания играет тема *c*, которая впервые появляется после зеркальной репризы перед кодой первого раздела, определяет облик Largo (второго раздела), а также выполняет функцию главной партии сонатного allegro раздела Vivace (третьего раздела), охватывая своим «силовым полем» также и коду всей сонаты.

Самым драматичным моментом развития этой темы оказывается второй из обозначенных этапов – фугато медленного раздела, в котором благодаря использованию сразу нескольких полифонических приемов достигается особая сгущенно-напряженная тематическая динамика, немало способствующая восприятию данного раздела как разработочного в масштабах всей сонаты (несмотря на его сдержанный темп). Закономерно, что в этом случае фугато строится на производном материале, то есть полифонически развивает элементы ранее звучавшего гомофонного тематизма. Уже первое изложение короткой рельефной темы, состоящей из двух противоположно направленных «реплик» – нисходящей и восходящей, представляет собой обращение ее первоначального варианта, прозвучавшего в первом разделе произведения (Примеры 1а и 1б). Именно такой вариант темы *c*, звучащий в верхнем голосе, становится основой

для целой серии имитаций, сосредоточивая внимание слушателя на одном мелодическом тезисе, подчеркивая его значение как ведущего. Первая респоста в среднем голосе – унисонная, ее «противодвижение» по отношению к пропосте формируется благодаря контрапунктической наложению самостоятельной мелодической темы – темы вступления сонаты, своими контурами напоминающей мотив креста (Пример 1б).

Появляющиеся в последующих тактах варианты тезиса в обращении и в прямом движении стимулируют развитие, поскольку образуют активный интонационный контраст (Пример 2), а сопутствующее ему обострение интервальных расстояний и сокращение временного промежутка между вступающими голосами, усложненные многослойные линии ведут к усилению «тонуса» формы. В завершающей *Largo* репризе темы *c* содержится еще один пример раскрытия ее полифонического потенциала – стреттное проведение темы в прямом и обращенном виде (Пример 3). Таким образом, отдавая предпочтение на значительном отрезке формы различным полифоническим приемам, соединяя в единой музыкальной системе традиции барочной имитационной полифонии и современные принципы линейности вкупе с джазовой идиоматикой, в диалоге эпох и музыкальных систем Капустин формирует собственный оригинальный подход к проблеме развития тематического материала.

Еще один яркий пример использования и точного расчета динамических возможностей полифонии – начало разработки I части трехчастной Четвертой сонаты (ор. 60, 1991). Здесь на протяжении всего шести тактов 11 раз звучит тематическое образование, открывавшее произведение. Три мотива из вступления (условно обозначим их *a–b–c*) на новом этапе развития сопрягаются в другой последовательности – *c–b–a*, становясь темой фуигированного раздела (Примеры 4а и 4б). Его начальный этап включает каноническую секвенцию второго разряда ($PRP_1R_1P_2$, где *P* – пропоста, *R* – респоста; Пример 4б), второй – шесть стреттных проводений варианта темы в уменьшении: первое – полное, включающее все три мотива, остальные – усеченные (только мотив *c* – Пример 5). Очевидно, что композитор применяет имитации целой серией в начале разработочного раздела для усиления интенсивности движения музыкальной формы, приводя ее к кульминации на *ff*. При этом описанные наслоения обладают стремительностью и напряженностью в «набирании высоты» за счет широкого интервального шага вступления голосов, расширения тональной сферы и обогащения ладовых функций и, конечно, ритми-

ческого сжатия и метрических сдвигов, словно «разгоняющих» весь процесс.

В не меньшей мере насыщенной разного рода полифоническими техниками является разработка III части той же сонаты, целиком представляющая собой трехголосное фугато на теме, интонационно связанной с главной партией. В отличие от предыдущих примеров, где Капустин в качестве имитируемого материала использовал достаточно краткие тематические образования, на этот раз основным тезисом оказывается рельефная, яркая, насыщенная разнонаправленными «репликами» тема, первоначальное проведение которой в среднем голосе занимает три с половиной такта и структурно опирается на известный принцип ядро – развертывание – завершение (Пример 6). Вступающая до ее окончания в нижнем голосе респоста точно сохраняет мелодико-ритмические контуры пропосты, в отличие от следующего проведения темы в верхнем голосе, в котором в заключительной фазе происходит расширение за счет повторения одного из оборотов (Пример 7). Еще одно проведение в басу возвращает первоначальный вид темы перед следующей фазой активных преобразований, где после небольшой интермедии звучат: тема в увеличении, двукратно – в обращении, затем – в обращении одновременно с увеличением и, наконец, в увеличении в прямом движении, плавно перетекая в зеркальную репризу. В отличие от фугато из первой части анализируемой сонаты, имеющего ярко выраженную восходящую динамику, здесь использование продолжительной серии имитаций преследует иную цель – интенсивное раздвижение звукового пространства, которому немало способствуют неравномерность и постепенное расширение имитационных «шагов», октавное и квартовое удвоение тем, уплотнение сопровождающих голосов, не ведущих тему.

Помимо описанных примеров претворения контрапунктических приемов в разработочных разделах, которые построены Капустиным на комплексном использовании выразительных возможностей полифонии – как контрастной, так и имитационной (в большей степени), нередко они используются и на других участках формы и служат изложению материала. Правда представлены они в этом случае в гораздо меньшем масштабе и разнообразии. Подтверждением тому могут служить: раздел *Largo* Восьмой сонаты (ор. 77, 1995), в котором на фоне респосты основной темы уже в пятом такте начинается происходить активное орнаментирование верхнего голоса; реприза главной партии I части, изложенной имитационно, а также кода с простым канонем в октаву в Одиннадцатой сонате

Творчество композиторов XX–XXI веков

(ор. 101, 2000), тема первого эпизода III части Тринадцатой сонаты (ор. 110, 2003) и др. Таким образом, средства полифонии играют у Капустина особую роль в процессе формирования и развития тематизма. Различного вида имитации, канонические секвенции, форма фугато, наряду с мотивным и вариационным методами, становятся важнейшими принципами преоб-

разования, выполняя различные драматургические функции и формируя сложные отношения элементов внутри музыкальной ткани. Осуществляемый композитором их органичный синтез или сопряжение на достаточно локальном участке формы – самобытное и отличительное свойство полифонизации в рассмотренных произведениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В музыковедении труды, посвященные анализу творчества композитора, немногочисленны: в отечественной науке они представлены несколькими статьями, в зарубежной – диссертационными работами об отдельных произведениях Капустина (например, Т. Абрамовой [6], Дж. Робертс [7] и др.), а также единственной монографией Я. Тюльковой, которая носит жизнеописательный характер [8].

² Целостное исследование эволюции жанра в музыке XX века см. в диссертации Р. Шитиковой: [9].

³ О ее последовательном освоении свидетельствует неоднократное обращение Капустина к созданию собственно полифонических произведений, в процессе которого им зачастую реконструируются старинные жанры-формы: «Хорал и fuga для оркестра» (ор. 4, 1962), «Десять инвенций для фортепиано» (ор. 73, 1993), «Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано» (ор. 82, 1997), «Семь полифонических пьес для фортепиано для левой руки» (ор. 87, 1998).

⁴ См., например, работы И. Кузнецова [11; 12; 13].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а
Соната № 3, I раздел



Пример 1б
Соната № 3, I раздел



Пример 2
Соната № 3, II раздел



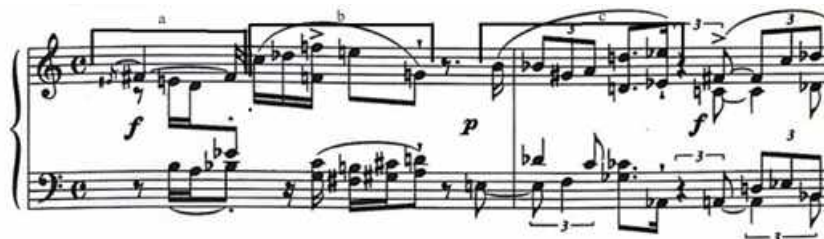
Пример 3
Соната № 3, кода



Пример 4а
Соната № 4, I часть, вступление



Пример 4б
Соната № 4, I часть, разработка



Пример 5
Соната № 4, I часть, разработка

Пример 6
Соната № 4, III часть, разработка



ЛИТЕРАТУРА

1. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2003. 199 с.
2. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов-на-Дону, 2019. 291 с.
3. Светлакова Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2006. 28 с.
4. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 1991. 48 с.
5. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.09). М., 2009. 35 с.
6. Tyulkova Y. Conversations with Nikolai Kapustin. Mainz: Schott Buch, 2019. 484 p.
7. Abramova T. The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (Temple University). Temple, 2014. 93 p.
8. Roberts J. E. Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (University of Alabama). Tuscaloosa, 2013. 152 p.
9. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск. (5.10.3). СПб., 2022. 1123 с.
10. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2004. 305 с.
11. Кузнецов И. К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века. Вып. 2. М.: Музыка, 2021. 293 с.

12. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: Дека-ВС, 2012. 424 с.
13. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 286 с.
14. Чувилкин В. С. Джазовая fuga в контексте взаимодействия академической и джазовой музыки XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 200 с.
15. Рыбинцева Г. В. Fuga и соната: два образа мира // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 10–14.

REFERENCES

1. *Matyukhina M.* Vliyanie dzhaza na professional'noe kompozitorskoe tvorchestvo Zapadnoy Evropy pervykh desyatiletiiy XX veka [Influence of jazz on the professional composer's work in the Western Europe of the first decades of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2003. 199 p.
2. *Polishchuk A.* Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza [Third Current and Progressive in the evolution of jazz]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2019. 291 p.
3. *Svetlakova N.* Dzhaz v proizvedeniyakh evropeiskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka: k probleme vliyaniya dzhaza na akademicheskuyu muzyku [Jazz in the works by European composers in the first half of the 20th century: Towards the problem of the jazz influence on academic music]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2006. 28 p.
4. *Tsuker A.* Problemy vzaimodeistviya akademicheskikh i massovykh zhanrov v sovremennoy sovetskoy muzyke [Problems of interaction between academic and mass genres in contemporary Soviet music]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 1991. 48 p.
5. *Chernyshov A.* Dzhaz i muzyka evropeiskoy akademicheskoy traditsii [Jazz and music of the European academic tradition]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2009. 35 p.
6. *Tyulkova Y.* Conversations with Nikolai Kapustin [Conversations with Nikolai Kapustin]. Mainz: Schott Buch, 2019. 484 p.
7. *Abramova T.* The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (Temple University). Temple, 2014. 93 p.
8. *Roberts J. E.* Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts (University of Alabama). Tuscaloosa, 2013. 152 p.
9. *Shitikova R.* Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra [Sonata in 20th-century music: typology and evolution]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 1123 p.
10. *Frantova T.* Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [A. Schnittke's polyphony and new tendencies in music of the second half of the 20th century]: Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2004. 305 p.
11. *Kuznetsov I.* Polifoniya v zarubezhnoy muzyke pervoy poloviny XX veka [Polyphony in foreign music of the first half of the 20th century]. Moscow: Muzyka, 2021. Issue 2. 296 p.
12. *Kuznetsov I.* Polifoniya v russkoy muzyke XX veka [Polyphony in Russian music of the 20th century]. Moscow: Deko-VS, 2012. Issue 1. 424 p.
13. *Kuznetsov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of the 20th-century polyphony]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1994. 286 p.
14. *Chuvilkina V.* Dzhazovaya fuga v kontekste vzaimodeistviya akademicheskoy i dzhazovoy muzyki XX – nachala XXI veka [Jazz fugue in the context of interaction between academic and jazz music of the 20th – early 21st century]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2022. 200 p.
15. *Rybintseva G.* Fuga i sonata: dva obraza mira [Fugue and Sonata: two images of the world]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 4. Pp. 10–14.

Мо Кайтин

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
katherine0927254@icloud.com
ORCID: 0009-0006-5494-7533

Mo Kaiting

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
katherine0927254@icloud.com
ORCID: 0009-0006-5494-7533

Лобзакова Елена Эдуардовна

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

Elena E. Lobzakova

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

Т. Э. БАТАГОВА*Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина***О ФОРМАХ СИНТЕЗА В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
МОСКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Данная статья посвящена фортепианной музыке, созданной московскими композиторами в последней трети XX – начале XXI века. Отмечается роль музыкантов, имеющих двойное – композиторское и фортепианное – образование, занимающихся и сочинением, и концертно-исполнительской деятельностью. Для таких авторов, как А. Чайковский, Л. Бобылев, Т. Сергеева, В. Довгань, И. Соколов, А. Ананьев, А. Агажанов и другие, фортепиано становится особым знаком причастности к великой классико-романтической традиции. Рассматриваются традиционные и нетрадиционные формы синтеза музыкального и внемузыкального начал, подчеркивается особенный характер преломления литературно-поэтических, культурно-исторических и живописно-изобразительных образов в фортепианных произведениях с программными названиями, посвящениями и авторскими комментариями. Отмечаются новаторские черты подобных сочинений в области музыкального языка, композиции, стиля, драматургии. Особое внимание уделено жанру фортепианной сонаты, претерпевающей композиционные и музыкально-языковые трансформации под воздействием программности. В сонате К. Волкова «Русский Север» идея синтеза музыкального и внемузыкального начал воздействует на приемы музыкальной драматургии, музыкальную образность, в «Лунной сонате» В. Екимовского – на выбор интертекстуальной композиторской техники. На основе анализа новаторских «Симфонии для препарированного рояля» Л. Родионовой, триптиха «Звонарь» Е. Кожевниковой сделан вывод о синтезе жанров, фортепианного и оркестрового письма. Рассмотрение пьесы «Не торопись, Чепаев» С. Загния позволяет сделать вывод о метамодернистских устремлениях автора и новой форме синтеза слова и музыки – порождении данной эстетики. Другая форма синтеза искусств представлена феноменом инструментального театра С. Жукова, автора «Книги превращений для приготовленного рояля» и моноспектакля «Стихомания».

Ключевые слова: современная музыка для фортепиано, Союз московских композиторов, композиторы-пианисты, синтез музыки и слова, синтез музыки и театра, фортепианные опусы конца XX – начала XXI века, программность.

Для цитирования: Батагова Т. Э. О формах синтеза в современной фортепианной музыке московских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 67–74.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_67

T. BATAGOVA*Institute "Maimonides Academy" of A. Kosygin Russian State University***ON THE FORMS OF SYNTHESIS IN MODERN PIANO MUSIC
BY MOSCOW COMPOSERS**

This article is devoted to the piano music by Moscow composers written in the last third of the 20th – early 21st centuries. The role of musicians with dual – composer and piano education, engaged in both composition and concert performance activities, is noted. For such authors as A. Tchaikovsky, L. Bobylev, T. Sergeeva, V. Dovgan, I. Sokolov, A. Ananyev, A. Agazhanov and others, the piano becomes a special sign of involvement in the great culture of the classical-romantic tradition. Traditional and non-traditional forms of synthesis of musical and extra-musical principles are considered. The special character of the refraction of literary-poetic, cultural-historical and pictorial images in piano works with program titles, dedications and author's comments, is determined. Innovative features of compositions with a programmatic idea in the field of musical language, composition, style, and drama are noted. Special attention is paid to the genre of the piano sonata, which has undergone compositional and musical-linguistic transformations

under the influence of programming. In K. Volkov's Sonata "The Russian North", the idea of the synthesis of musical and extra-musical principles affects the techniques of musical drama, musical imagery, in V. Ekimovsky's "Moonlight Sonata" – the choice of inter-textual compositional technique. Based on the analysis of the innovative "Symphony for a dissected Piano" by L. Rodionova, the triptych "Bell Ringer" by E. Kozhevnikova, a conclusion is made about inter-genre synthesis, about the synthesis of piano and orchestral writing. Consideration of the play "Take your Time, Chepaev" by S. Zagniy allows us to conclude about the meta-modernist aspirations of the author and the new form of synthesis of words and music generated by this aesthetics. Another form of art synthesis is noted, represented by the phenomenon of instrumental theatre by S. Zhukov, the author of the "Book of Transformations for a Cooked Piano" and the solo performance "Stikhomania".

Keywords: modern music for piano, Union of Moscow Composers, composers-pianists, synthesis of music and words, synthesis of music and theatre, piano opuses of the late 20th – early 21st centuries, program tendency.

For citation: Batagova T. On the forms of synthesis in modern piano music by Moscow composers. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 67–74.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_67



Идеи синтеза искусств, взаимодействия стилей и жанров, определившие важные тенденции художественного творчества XIX–XX веков, и в XXI веке продолжают волновать художников. В современном композиторском творчестве появляются новые сочинения, в которых синтез проявлен на разных уровнях: взаимодействия искусств (музыки и слова, музыки и театра, музыки и визуального изображения), взаимодействия текстов (интертекстуальность как обязательное свойство музыкального сочинения), взаимодействия стилей и жанров. Не является исключением и такая довольно консервативная жанровая область, как фортепианная музыка. Обращение к творчеству московских композиторов, знакомство с продукцией нотных издательств, а также наблюдения за концертными программами столичных фестивалей современной музыки позволяют сделать вывод, что среди камерно-инструментальных произведений, создаваемых композиторами-москвичами в последние три-четыре десятилетия, достаточно большое место занимают фортепианные опусы.

Особенно продуктивно работают в жанрах фортепианной музыки композиторы-пианисты, члены Союза московских композиторов, занимающиеся, наряду с композицией, концертной деятельностью, особенно в целях исполнения собственных сочинений. Размышляя о перспективах творческой деятельности современного молодого композитора, А. Чайковский назвал одним из факторов его продуктивной карьеры профессиональное владение инструментом: «Композитор должен очень прилично играть на рояле. Никакие компьютеры ему не помогут» [1]. Справедливость этих слов подтверждают успешные творческие судьбы композиторов-москвичей. Выпускники двух отделений (ком-

позиции и фортепиано) МГК им. П. И. Чайковского и РАМ им. Гнесиных – А. Чайковский, Л. Бобылев, Т. Сергеева, В. Довгань, И. Соколов, А. Ананьев, А. Агажанов, Г. Шайдулова, Н. Мндоянц, Т. Хренников-младший и другие – занимают ведущие позиции в современном композиторском и музыкально-исполнительском пространстве. Они создают, наряду с новаторскими инструментальными опусами, произведения для фортепиано в традиционных жанрах и формах. Такие жанры, как соната, вариации, сюита, прелюдия, фантазия, баллада, этюд, прелюдия и фуга, претерпели в XX и на рубеже XXI века значительные композиционно-структурные и музыкально-языковые трансформации, при этом не утратив своей актуальности, привлекая внимание авторов разных поколений.

Обращение к жанру фортепианной сонаты, занимающей первенствующее положение в области концептуально-философской камерной музыки, потребовало от композиторов новых открытий в области формообразования, стилистики и образно-языковой выразительности. Как заметил когда-то П. Булез в статье с красноречивым названием «Соната, "чего ты хочешь от меня"», современный композитор, берясь за сочинение музыки в традиционном жанре, сталкивается с рядом вызовов, отвечая на которые, он «...все больше обращается к исследованию некоей относительной вселенной, к перманентным открытиям – сравнимым с "перманентной революцией"» [2, с. 135]. Именно таким емким жанром, позволяющим исследовать «вселенную» и совершать революционные открытия, остается фортепианная соната для московских композиторов. Жанр, насыщенный высокими смыслами, оказывается привлекательным и для музыкантов старшего поколения, таких при-

знанных мастеров, как А. Чайковский, Л. Бобылев, К. Волков, В. Екимовский, и для композиторов последующих поколений, тех, кто окончил вузы в 1980–1990-х, таких как В. Довгань, М. Броннер, И. Дубкова, А. Гордейчев, Л. Родионова, С. Загний, М. Симаков, Н. Двинина-Мирошниченко, и для самых молодых, таких как Т. Хренников-младший, О. Евстратова, В. Виноградов.

Переосмысление жанрово-композиционного и образного облика сонаты посредством синтеза музыки и слова осуществляется в программных опусах. Программный замысел определяет художественную идею, формирует интонационно-тематический строй, выстраивает драматургию и композицию таких сочинений. К примеру, в Сонате для фортепиано № 5 «Русский Север» К. Волкова (2007) решающими для становления поэтики и художественного мира сочинения оказались внемузыкальные образы величественной северной природы и мужественных жителей Русского Севера. Интонационно-тематическое наполнение и драматургия I (Presto) и II (Prestissimo) частей трехчастного сонатного цикла зиждется на противопоставлении двух основных сфер: активно-токатной и эпико-лирической. Тематизм традиционно активных, моторно-напористых главных партий связан с образами человека и его деяний. Лирико-повествовательная сфера побочных партий, написанных в стилистике русского неофольклоризма, отсылает воображение к образам северной природы. В III части (Lento) две интонационно-тематические и образные сферы максимально сближаются. Здесь, в финальной части сонатного цикла, словно реализуется идея авторского посвящения «каликам переходим – странникам-бродягам Русского Севера». Программное название и образно-поэтическое посвящение Сонаты расширило, таким образом, содержательно-эмоциональную сторону музыки, дополнило ее символическими образами героев русской истории и эпических сказаний.

Программность оказывает влияние на все уровни и компоненты единого музыкального целого в таких опусах, как Соната-фантазия «Флорентийский фантом» (2016), Соната № 2 в трех частях (I. Чакона, II. Скерцо, III. Ария) А. Чайковского (2006), Соната № 1 «Nottata» (1993), Соната № 2 «Ricercata» (2004) Л. Бобылева, «Swedenborg Sonata» В. Виноградова (2011), Соната-мистерия № 2 Т. Смирновой, посвященная И. Бунину и русской эмиграции (1996). Заглавия или посвящения в названных сонатах, с одной стороны, отражают принцип воплощения нелитературной бессюжетно-обобщенной программности, с другой, – становятся маркерами «смешанного стиля», в котором, по мнению

М. Лобановой, на «пути отраженного претворения, ассимилирования традиционного <...> найдены новаторские решения» [3, с. 144].

Заявленная композитором программность может не только отсылать к миру внемузыкальных идей и художественных образов, но и поновому реализовываться в постмодернистском пространстве, которое, по словам Ж.-Ф. Лиотара, «...подстраиваясь под кич <...> льстит беспорядку во “вкусах” любителя» [4, с. 326]. Такова, например, «Лунная соната» Виктора Екимовского (1993), программное название которой недвусмысленно отсылает к одноименному произведению Бетховена. Использование композитором приемов интертекстуальности вызывает у слушателя целое облако смысловых коннотаций и стилистических аллюзий. В процессе восприятия/осмысления произведения рождаются вполне определенные ассоциации, что, по мнению В. Екимовского, актуализирует идею «созерцания, поклонения, желания, восхищения прекрасным женским образом» [5, с. 213]. «Лунная соната» В. Екимовского – фортепианное произведение, возникшее в результате многоуровневого синтеза: во-первых, жанровых прообразов (сонаты, фантазии); во-вторых, музыкального и внемузыкального начал; в-третьих, взаимопроникновения различных музыкально-языковых и стилистических (романтических, минималистских, концептуалистских, постмодернистских) решений; в-четвертых, использования интертекстуальной техники письма.

С обновленным прочтением таких жанров фортепианной музыки, как сюита, цикл, фортепианная миниатюра, мы сталкиваемся в произведениях, где композитор, опираясь на традицию, индивидуализирует, преобразовывает композиционно-структурную логику и музыкальную лексику, исходя из принципов синтеза музыки и слова в рамках программности. Таковы, например, живописно-импрессионистские зарисовки И. Соколова (фантазия «Летний пейзаж», 2000), М. Симакова (фантазия № 6 «Морская», 2012), Н. Двининой-Мирошниченко (пьеса «На яхте к солнцу», 2016). Традиции романтических пьес-посвящений переосмыслены и продолжены в фантазии № 5 «A.G.SCH» (Посвящение А. Г. Шнитке, 2004) М. Симакова, в остро-современных по языку опусах композитора-пианистки Т. Смирновой, в частности, в таких ее сочинениях, как «Венок сонетов» (Посвящение Адаму Мицкевичу и Фридриху Шопену, 1995), «Романтическое послание Ф. Шопену» (2001), «В стране фьордов» (Маленький триптих Э. Григу, 2003). В неоромантическом, словно составленном из разных граней лирики и психологизма, цикле пьес-портретов, пьес-посвящений «Дамы

филармонического общества» (2021) О. Пайбердина прослеживается связь с европейской лирической камерной музыкой XIX века.

Идея жанровой трансформации получает оригинальное воплощение в «Симфонии для препарированного рояля» (1994) Лилии Родионовой, сочинении капитальном по замыслу и новаторском по языку. В исполнении автора «Симфония» звучит более получаса (33 минуты, иногда дольше). Драматургия композиции основана на изложении, преобразовании, а затем и контрасте, взаимодействии двух основных, постоянно развивающихся тем – главной и побочной. Для воплощения инновационно осмысляемой сонатности как принципа кардинальной трансформации изначально заданных образов, для реализации идеи симфонизма, основывающейся на «сопряжении семантически оппозиционных аспектов» [6, с. 208], Л. Родионова применяет стратегии синтеза. Во-первых, это синтез различных композиторских техник – минимализма, сонорика, модальности, элементов 12-тоновости и т. д. Во-вторых, композитор смешивает контрастные стилистические и тематические образования из лексики поставангарда, квазифольклора, рока, джаз-рока.

Нотный текст, справедливо названный автором партитурой, записан на пяти строках, объединенных акколадами в две группы – струнную (*a corde*) и клавишную (*ordinare*). Текст, как отмечает автор, нотирован в соответствии с системой С. Слонимского. По мере продвижения формы прибавляются новые тембры, применяются тембровые модуляции, используется тембровая полифония, что, по мнению композитора, отражает концепцию симфонического расширения времени и пространства. Инновационное слышание и претворение фоники фортепиано потребовало применения неожиданных приемов звукоизвлечения, количество которых достигает пятидесяти (!). В оркестрально звучащей «Симфонии для препарированного рояля» Л. Родионовой «...сонорика выводится на конструктивный и смысловой уровень» [7, с. 36]. Автор использует так называемые пространственные спектры, которых от начала к концу симфонии становится все больше. Помимо традиционной игры на клавиатуре, исполнитель играет пальцами *pizzicato*, *glissando* на струнах, стучит кулаком, ладонью по деке и раме, извлекает звуки на струнах, деке, раме с помощью карандашей, металлических ложек, молоточка, линейки, железной банки, пластмассовой крышки, деревянных яиц и др. Все это исполняется на сплошной педали, вызывая ощущение ирреальных, космических звучаний. По замыслу композитора, хронотоп симфонии отражает мир субъективных образов

в экспозиции, постепенно – в разработке, в репризе – объективизируется, захватывает все новые и новые сферы, переходя от земных образов к космическим. Время-пространство достигает максимального расширения в коде, написанной в форме рондо. Как признается автор, «временная шкала начинается где-то в предыстории, охватывает современность и выводит в мир представлений о будущем» [7, с. 36]. Таким образом, отталкиваясь от сонатной композиции-схемы, на основе синтеза традиционных и новейших композиторских техник, взаимопроникновения оркестрового и камерно-инструментального жанров, композитор выстроила эпическую, поистине инновационную одночастную фортепианную симфонию.

На пересечении музыкального искусства и литературы родился триптих Екатерины Кожевниковой «Звонарь» (1995), одно из ярких и символических фортепианных сочинений последних десятилетий. Идея сочинения была инспирирована впечатлением от прочтения повести А. Цветаевой «Сказ о звонаре московском», рассказывающей об уникальном музыканте, звонаре-виртуозе Константине Константиновиче Сараджеве. Как подчеркнула Е. Кожевникова, замысел сочинения был связан не с изобразительностью, а с воплощением литературно-культурологической идеи: «У фортепиано и колоколов много общего и много разного, и мне понадобился особый род пианизма, сложная и непривычная техника (“особый трюк”). Но нужно это было для воплощения образа звонаря, а не для подражания колокольному звону. Я писала как бы для колоколов, а не для рояля» [8, с. 6]. Концепт русского колокольного звона, в триединстве литературного, культурологического и музыкального проявлений, воплотился в фортепианном опусе, жанр которого автор обозначила как триптих. По меткому замечанию Е. Назайкинского, в русской музыке «...колокольность выступает как одно из важных музыкально-семантических средств, что связано с той значительной ролью, какую колокола играли в жизни, в быту, в церковном обиходе, – ролью, получившей отражение в поэзии, литературе, искусстве» [9, с. 197–198].

Три части опуса образуют единый цикл «колокольной симфонии», основанный на проверенных музыкальных принципах контраста, повторения, прорастания, варьирования. Музыкальная стилистика триптиха аккумулировала разные виды колокольного звона в своеобразной фортепианной версии-транскрипции. В подвижной I части («Празднество», *Allegretto*) слышатся и торжественный перезвон, и ликующий трезвон, создаваемые чередованием и одновре-

менным звучанием трех фактурно-регистровых пластов: коротких мелодий-пассажей в верхнем регистре, ритмично раскачивающихся аккордовых созвучий середины и тяжелых, упругих октавных басовых ходов. Рождается своего рода симфония колокольных звонов, поэтично воспетых А. Цветаевой: «И вдруг – заголосило <...> залихватным пением каких-то неведомо больших птиц, праздником колокольного ликования! <...> Колокольный оркестр!..» [10].

Для реализации программного замысла II части («Таинство», *Andante*) привлекаются иные принципы композиционного строения и средства музыкальной выразительности: трехчастность с зеркальной репризой, умеренно спокойный темп, сдержанная эмоциональность, относительная прозрачность фактуры, особенно в крайних разделах. Драматургическая идея приближения/удаления колокольного звона реализуется в постепенном насыщении фактуры, в регистровом спуске/восхождении музыкального материала, в его ритмическом дроблении, в учащении метроритмической пульсации. Многократный повтор мелодических и аккордовых формул создает ощущение сокровенного покоя и сосредоточенности.

Финальная III часть («Бедствие», *Moderato*) – наиболее масштабная. Ее символический программный смысл воплощается в контрастных эмоциональных проявлениях – от затаенной тревоженности, бурной взволнованности до тихого смятения. Образы бедствия, тревоги выстраиваются на основе масштабного спектра выразительности: полярности динамической палитры, разнообразия фактурных и интонационно-ритмических приемов, охватывающих все регистры. В триптихе «Звонарь» для фортепиано Е. Кожевниковой осуществлен синтез музыкального и немusического на звуковом (музыкальном и колокольном) и *содержательном* (расшифровывающем музыкальные и литературные образы звонаря и звона) уровнях. Привлекая в музыкальный опус литературные образы, синтезируя фортепианные и колокольно-акустические средства, композитор выводит содержание триптиха на символически-концептуальный уровень. Образы православного звонаря и колокольного звона осмысливаются как мощное духовное и художественное явление, символы и знаки культурной памяти, без которой неосуществима «глубинная основа актуального процесса сознания» [11, с. 384].

Давняя идея объединения музыки и слова получает новые формы реализации в современных метамодернистских проектах, ориентированных на композиторскую иронию, игру со смыслами, отсылки к массовой культуре. Му-

зыка и слово, музыка и театр, высокое и низкое иронически соединены в пьесе «Не торопись, Чепаев» Сергея Загния. Пьеса создана по заказу пианиста и композитора Алексея Шмурака для проекта «Незначительная музыка» (2013). Участниками проекта стали композиторы из России, Украины, Белоруссии, сочинившие фортепианные пьесы в соответствии с разработанной заказчиком основной идеей музыкального высказывания. Лаконично, но емко сформулированный А. Шмураком концепт проекта «Незначительная музыка» содержал следующие требования для композиторов: «Музицирование, лишенное акцентированной концертности; ограничение по длительности – 5 минут для композитора, тихая непритязательная музыка для фортепиано, стилистическая (языковая) свобода» [12]. В пьесе «Не торопись, Чепаев» пианист предстает в роли, неожиданной для академической исполнительской традиции, но вполне ожидаемой в рамках метамодернистской парадигмы. Музыкант играет (точнее, не столько играет, сколько наигрывает) на фортепиано пьесу, напоминающую танцевальную зарисовку в стиле фокстрота, и чуть слышно напевает наивно-«глубокомысленный» текст, также сочиненный композитором. Пьеса – или, как отметила Н. Хрущева, «недопеса и недопесня» [13], – создавалась, исполняется и воспринимается как эклектический опус метамодернистского музыкального искусства. Пьеса С. Загния, с ее банально-шлягерной темой, легко и непринужденно пародирующей жанры песенно-бытовой музыки, являет собой любопытный и оригинальный пример нового синтеза музыки и слова.

История музыки содержит немало примеров новаций, появившихся на почве синтеза музыки и театра. Во второй половине XX столетия, на волне усиливающейся роли фактора зрелищности в хоровой музыке, возникает явление хорового театра, а в инструментальной музыке – инструментального театра. Художественная концепция инструментального театра подразумевает насыщение концертно-музыкального исполнительства элементами театрального спектакля, такими как пластика, актерская игра музыкантов, использование костюмов, грима и т. п. Согласимся с исследователем, отмечающим: «Как никакое другое явление музыкальной жизни, инструментальный театр отражает те процессы, которые развиваются в современном обществе» [14, с. 131]. В синтезе музыкального и театрального начал композиторы видят путь к преодолению невидимых границ между концертной эстрадой и зрительным залом. Включая элементы спектакля в инструментальные сочинения, один из ведущих московских

композиторов Сергей Жуков стремится к сближению концертно-исполнительской деятельности музыкантов и восприятия/соучастия слушателей. Событийно-театральная, поэтическая и драматургическая стороны инструментального театра вплетены в структуру фортепианных сочинений композитора – «Книги превращений для приготовленного рояля» (2000) и моноспектакля «Стихомания» по мотивам стихотворений Лены Элтанг (2010).

«Книга превращений для приготовленного рояля» демонстрирует оригинально-индивидуальное преломление композитором приемов инструментального театра. С. Жуков, будучи «приверженцем принципа “саморегулирующейся непредсказуемости”» [15], в первой пьесе цикла «Книга превращений» – «Глава I. Таинственная история старого музыкального ящика» – по-новому, небольшими, тонкими и деликатными штрихами проводит идею театрализации инструментального исполнения. Из авторского комментария мы узнаем, что каждая пьеса цикла содержит секрет, «рояль в этом цикле видится автору большим таинственным “черным ящиком”, наполненным почти мистическим содержанием» [16]. Раскрыть этот секрет предстоит слушателю/зрителю, в чем ему помогает исполнительская театрализация. Практически традиционное, академически-концертное исполнение музыки пианистом эффектно прерывается появлением нового «действующего лица» лишь в самом конце пьесы, что, по мнению автора, является ключом к разгадке шифра всего сочинения: «Когда пианист начинает играть повторяющийся завершающий раздел сочинения, на сцену из зрительного зала должен выйти ребенок, подойти к роялю, вынуть из него музыкальную шарманку и, начав на ней играть, выйти из зала. Пианист заканчивает свою игру в момент

начала звучания шарманки» [16]. Элементы инструментального театра воплощены в «Книге превращений» С. Жукова не посредством привычной исполнительской импровизации и актерской игры пианиста, а посредством продуманной композитором драматургии звучания сочинения и режиссуры поведения музыканта и слушателя – соучастника исполнения.

Таким образом, в фортепианном творчестве современных московских композиторов путями обновления различных жанров – от небольшой пьесы до масштабной концептуальной сонаты-симфонии – выступают различные формы синтеза: музыки и литературы, музыки и театра, музыки и слова, синтеза жанров и стилей, синтеза композиторских техник. Фортепиано уже не является лидером композиторских пристрастий, как это было в XIX–XX веках. Как пронзительно заметил исследователь, «инструмент перестал быть одним из “драйверов” развития композиторской мысли» [17, с. 50]. Тем не менее, композиторы, выстраивающие свои собственные концепции взаимодействия с великой европейской музыкальной традицией, воспринимают фортепиано как своеобразный знак и символ памяти культуры. По сей день фортепиано продолжает оставаться магнитом, притягивающим внимание творцов – как тех, кто является приверженцами стилистической и музыкально-языковой традиции, так и тех, кто предпочитает стратегию смелого новаторства. Для фортепиано – инструмента с мощным культурным бэкграундом – на рубеже XX–XXI веков пишется музыка, в которой смешиваются разные техники, синтезируются далекие стили и направления: традиционный – с новаторским, неофольклорный – с минималистским, неоклассический – с неоромантическим, конструктивистский – с постимпрессионистским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский А. В. «Композитор должен очень прилично играть на рояле. Никакие компьютеры ему не помогут» (беседа с П. А. Левадным). URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/aleksandr-tchaykovsky-composers-regulation/> (дата обращения: 02.08.2024).
2. Булез П. Соната, «чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М.: Ессе хомо, 2004. С. 135–150.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 322–332.
5. Екимовский В. А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
7. Батагова Т. Э. Композиторское credo Лилии Родионовой // Музыка и время. 2011. № 8. С. 34–37.
8. Екатерина Кожевникова – Инна Ромащук: версия для самой себя // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 1–8.

9. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
10. Цветаева А. И. Сказ о звонаре московском. URL: <https://opentextnn.ru/man/cvetaeva-anastasija-skaz-o-zvonare-moskovskom/> (дата обращения: 02.08.2024).
11. Лотман Ю. М. Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры? // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 380–385.
12. Шмурак А. «Незначительная музыка». URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (дата обращения: 02.08.2024).
13. Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 02.08.2024).
14. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: коммуникативный аспект // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: материалы XV Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 130–140.
15. Блинов Л. И. Звук и судьба. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/nemezida.htm> (дата обращения: 02.08.2024).
16. Жуков С. В. «Книга превращений для приготовленного рояля». Глава I: «Таинственная история старого музыкального ящика»: Авторский комментарий. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/kniga.htm> (дата обращения: 02.08.2024).
17. Бородин Б. Б. Инструментальная культура композитора // Композитор в современном мире: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Челябинск: ЧГИК, 2023. С. 45–69.

REFERENCES

1. Chaykovskiy A. «Kompozitor dolzhen ochen' prilichno igrat' na royale. Nikakie komp'yutery emu ne pomogut» (beseda s P. Levadnym) [Tchaikovsky A. "A composer should play the piano very decently. No amount of computers will help him" (conversation with P. Levadny)]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/aleksandr-tchaykovsky-composers-regulation/> (date of application: 02.08.2024).
2. Bulez P. Sonata, «chego ty khochesh' ot menya» [Sonata, "what do you want from me"]. In: Bulez P. Orientiry I: Izbrannye stat'i [Landmarks 1: Selected articles]. Moscow: Esse homo, 2004. Pp. 135–150.
3. Lobanova M. Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 312 p.
4. Liotar Zh.-F. Otvet na vopros: chto takoe postmodern? [The answer to the question: what is postmodernism?]. In: Estetika i teoriya iskusstva XX veka: khrestomatiya [Aesthetics and Theory of the 20th Century Art]: anthology. Moscow: Progress-Traditsiya, 2007. Pp. 322–332.
5. Ekimovskiy V. Avtomonografiya [Auto-monograph]. Moscow: Muzizdat, 2008. 479 p.
6. Sokolov O. Morfologicheskaya sistema muzyki i eyo khudozhestvennyye zhanry [The morphological system of music and its artistic genres]: monograph. Nizhny Novgorod: N. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.
7. Batagova T. Kompozitorskoe credo Lilii Rodionovoy [Composer's credo of Lilia Rodionova]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2011. No. 8. Pp. 34–37.
8. Ekaterina Kozhevnikova – Inna Romashchuk: versiya dlya samoy sebya [Ekaterina Kozhevnikova – Inna Romashchuk: a version for herself]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 3–4. Pp. 1–8.
9. Nazaykinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
10. Tsvetaeva A. Skaz o zvonare moskovskom [The Tale of the Moscow Bell Ringer]. URL: <https://opentextnn.ru/man/cvetaeva-anastasija-skaz-o-zvonare-moskovskom/> (date of application: 02.08.2024).
11. Lotman Yu. Vozmozhna li istoricheskaya nauka i v chem ee funktsiya v sisteme kul'tury? [Is historical science possible and what is its function in the cultural system?]. In: Lotman Yu. Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya [Inside the thinking worlds: Man – text – semio-sphere – history]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1996. Pp. 380–385.
12. Shmurak A. «Neznachitel'naya muzyka» ["Insignificant music"]. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (date of application: 02.08.2024).
13. Khrushcheva N. Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-irony and Euphoria: On Metamodern in Academic music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019.

No. 1. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (date of application: 02.08.2024).

14. *Petrov V.* Instrumental'nyj teatr XX veka: kommunikativnyj aspekt [Instrumental theatre of the 20th century: a communicative aspect]. In: *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performing art]: materials of the 15th International Research and Practical Conference]. Tambov: S. Rachmaninov Tambov State Musical-Pedagogical Institute, 2019. Pp. 130–140.

15. *Blinov L.* Zvuk i sud'ba [Sound and Fate]. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/nemezida.htm> (date of application: 02.08.2024).

16. *Zhukov S.* «Kniga prevrashcheniy dlya prigotovlennogo royalya». Glava I: «Tainstvennaya istoriya starogo muzykal'nogo yashchika»: Avtorskiy kommentariy [“A book of transformations for a cooked piano”. Chapter I: “The Mysterious Story of the Old Music Box”: Author’s comment]. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/kniga.htm> (date of application: 02.08.2024).

17. *Borodin B.* Instrumental'naya kul'tura kompozitora [The composer’s instrumental culture]. In: *Kompozitor v sovremennom mire* [A composer in the modern world]: materials of the All-Russian Research and Practical Conference. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture, 2023. Pp. 45–69.

Батагова Татьяна Эльбрусовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
Россия, 119071, Москва
batagon@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3960-3808

Tatiana E. Batagova

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musicology
Institute “Maimonides Academy” of A. Kosygin Russian State University
(Technologies. Design. Art)
Russia, 119071, Moscow
batagon@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3960-380

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_75

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НОСТАЛЬГИЧЕСКОГО КОНЦЕПТА В КИНЕМАТОГРАФЕ

Данная статья посвящена аудиовизуальной репрезентации концепта ностальгии в отечественном и зарубежном кинематографе. Целью работы является анализ и классификация аудиовизуальных трактовок данного концепта в киноискусстве. Автор опирается на методологию и типологические классификации ряда исследователей (Ф. Дэвис, С. Бойм, Н. Маркос, Ф. Джеймисон). Так как в академической музыковедческой традиции ностальгия входит в обобщенно-лирический музыкальный комплекс, привлечены работы отечественных музыковедов: В. Цуккермана, Л. Мазеля и М. Арановского. В статье обозначены три основные трактовки ностальгического концепта в отечественном кино: ностальгия, восходящая к этимологии слова (печаль по родине) и ее ранней трактовке как медицинского термина (болезненное состояние солдат вдали от дома), ностальгия с национальным оттенком «русская тоска» и ностальгия-реконструкция как реакция на переломные события в истории страны или отклик на запрос массовой аудитории. В западном кинематографе выделяются ностальгическая репрезентация исторических периодов в жанровом кино, а также рефлексия киноискусства над собственной историей. Обращаясь к реконструкции отдельных киножанров (неонуар), западные режиссеры критикуют события современности. Для западного кинематографа также характерны эстетика ретрофутуризма и вдохновение эпохой 1980-х.

Аудиальное воплощение ностальгии в кинотекстах реализуется посредством обращения к цитатам из музыкальных произведений или саундтреков других фильмов, соответствующих времени действия картины; путем создания стилизаций, аллюзий на музыку прошлого с привлечением характерных тембров музыкальных инструментов; при помощи экспериментов с сэмплами, программами, шумами, а также использования классико-романтического лирического комплекса и лирических жанров.

Ключевые слова: кинотекст, ностальгический концепт, метамодернизм, музыкальная цитата, киномузыка, саундтрек.

Для цитирования: Комарова А. А. Аудиовизуальная репрезентация ностальгического концепта в кинематографе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 75–81.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_75

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AUDIOVISUAL REPRESENTATION OF THE NOSTALGIC CONCEPT IN CINEMA

This article is devoted to audiovisual representation of the nostalgia concept in cinema. The purpose of the work is to analyze and classify audiovisual interpretations of this concept in cinema. The author relies on the methodology and typological classifications of a number of researchers (F. Davis, S. Boym, N. Marcos, F. Jameson). Since in academic music nostalgia is part of a generalized lyrical complex, the works of Russian musicologists are involved: V. Tsukkerman, L. Mazel and M. Aranovsky. The article highlights three main interpretations of the nostalgic concept in Russian cinema: nostalgia that goes back to the etymology of

the word (sadness for the homeland) and its early interpretation as a medical term (the painful condition of soldiers far from home), nostalgia with a national connotation of “Russian melancholy” and nostalgia-reconstruction as a reaction to turning points in the history of the country or a response to the demand of the mass audience. In Western cinema, nostalgic representation of historical periods in genre cinema stands out, as well as reflection of cinema art on its own history (the era of the Great Silent Cinema, Hollywood of the 1950s–1970s). Through the reconstruction of individual film genres (neo-noir), Western directors criticize modern events. Western cinema is also characterized by the aesthetics of retro-futurism and inspiration from the 1980s – genres of horror, B-movie action films, early computer games and the work of individual artists (R. Scott, J. Carpenter). The auditory embodiment of nostalgia in film texts is achieved in several ways: referring to quotes from musical works or from the soundtracks of other films corresponding to the time of the film, creating stylizations, allusions to the music of the past using the timbres of musical instruments, experiments with samples, programs, noises, as well as the use of a classical-romantic lyrical complex (various types of hymns, descending scale melodies, narrow intervals, ascending alterations, the motif of languor, etc.) and lyrical genres of miniatures (song, romance, aria, nocturne, serenade, lullaby).

Keywords: film text, nostalgic concept, meta-modernism, musical quote, film music, soundtrack.

For citation: Komarova A. Audiovisual representation of the nostalgic concept in cinema. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 75–81.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_75



В настоящей статье будут рассмотрены некоторые аудиовизуальные трактовки концепта ностальгии в киноискусстве. Концепт ностальгии содержит в себе объективное и субъективное начала; этимология первого восходит к древнегреческим словам «nostos» (возвращение домой), «algae» (болезненное состояние) и медицинскому термину (болезнь солдат вдали от дома), второе предполагает индивидуализированную (авторскую) смысловую надстройку. Ностальгия и, шире, воспоминания, память могут подвергаться идеализации, мифологизации, рефлексии, реконструкции, деконструкции.

Ф. Дэвис выделяет ностальгию разного порядка: простую, идеализирующую прошлое, рефлексивную или подразумевающую самокритику (рефлексию), интерпретативную [1, р. 24]. Ностальгия поддерживает групповую идентичность, коллективную память общества при помощи эмоциональных переживаний о прошлом. В XX веке, благодаря массовой культуре, кино, социальным сетям, ностальгия из болезни превратилась в социальную эмоцию, объединяющую поколения, на которой возможно зарабатывать или выстраивать политические стратегии. Н. Маркос проводит параллели между ностальгией и политикой и неоднократно отмечает, что ностальгия способна изменять и мифологизировать историю [2, pp. 11, 15–16]. С. Бойм полагает, что ностальгия может служить инструментом преодоления необратимости истории и перехода в мифологическое пространство. В монографии «Будущее ностальгии» она предлагает типологию ностальгии, выделяя реставрирующую (восстановление прошлого: практик, символов, объектов, ностальгия как истина, тра-

диция) и рефлектирующую (невозможность восстановления прошлого становится источником творчества, иронии) [3, с. 16].

Кинематограф обладает уникальными возможностями и инструментами, способными воссоздать целостную атмосферу любой исторической эпохи и оказать значительное влияние на аудиторию. Ф. Джеймисон одним из первых использовал понятие «nostalgia film», описывая кризис искусства постмодернизма и пастиш 1970–1980-х годов, понимая под ним ностальгическое кино «la mode retro» (ретроспективную стилистику) [4].

Ностальгическое переживание (эмоция) в кинематографе апеллирует к сложному комплексу различных мотивов. Распространены ностальгическая репрезентация исторических периодов, а также рефлексия киноискусства над собственной историей: эпоха «Великого немого» – «Артист» (2011), «Вавилон» (2022), Голливуд 1950-х – «Блондинка» (2022), 1960–1970-х – «Однажды в... Голливуде» (2019). Визуальная сторона таких кинотекстов насыщена изображениями артефактов прошлого (от предметов интерьера до киноафиш), в саундтреке используются музыкальные цитаты или стилизации музыкальной атмосферы времени и места действия фильма – например, аллюзии на эпоху черно-белого кино в «Хорошем немце» (2006), имитация цветовой передачи, характерной для системы «Техниколор», в «Авиаторе» (2004).

В качестве примера обратимся к фильму «Ведьма любви» А. Биллер (2016). Кинотекст представляет собой скрупулезную стилизацию фильмов ужасов 1960-х годов. Освещаемые в картине тематические направления также актуальны для тех лет: гендерные роли, теория женского

кино и исследование киноархетипов (идеальная домохозяйка, роковая красотка, наивная блондинка, дурнушка). Картина снята на пленку, на съемочной площадке использовались контрастное жесткое освещение, обратная проекция, фильтры и специальные выпуклые линзы для кинокамер, практически весь реквизит и декорации были собраны из артефактов 1960–1970-х. Саундтрек составлен А. Биллер из собственных композиций: двух тем волшебства («*Fairy Lady*», «*Love Is A Magical Thing*»), инструментальных стилизаций в духе неоренессанса («*Renaissance Instrumental*», «*Renaissance Harp Music*»), а также из многочисленных цитат. В фильме звучат Фантазия № 12 Г. Ф. Телемана и 18 тем из саундтреков, созданных композиторами Э. Морриконе, П. Пиччоне, Л. Э. Бакаловым для хорроров и триллеров 1960-х и 1970-х.

В западном киноискусстве указанного двадцатилетия, опираясь на реконструкции жанра нуар в направлении «*vigilante film*» (кино о мстителях), режиссеры исследуют настоящее (политический и экономический кризис, война во Вьетнаме, разоблачения правящих режимов и различных политических преступлений). Так, в 1970-е выходят неонуарные «Долгое прощание» Р. Олтмена (1973), «Разговор» Ф. Ф. Копполы (1974), «Китайский квартал» Р. Полански (1974), «Таксист» М. Скорсезе (1976), Режиссеры используют возможности киноязыка данного жанра, чтобы ответить на неудобные, но актуальные вопросы, касающиеся тотальной коррупции, господства мафии, проблем равноправия, насилия. Архетипы главных героев жанра – частный детектив, роковая женщина, злодеи-мафиози – подвергаются видоизменениям. Так, например, в неонуаре «Таксист» главный герой уже не таинственный, справедливый детектив, а противоречивый Трэвис Бикл – таксист-социопат, ветеран вьетнамской войны. Главная лейттема фильма («*I still can't sleep*») композитора Б. Херрманна в исполнении саксофониста Т. Скотта отсылает к жанру колыбельной и, одновременно, напоминает джазовые темы из саундтреков нуаров 1940-х.

Ностальгия в аудиальном оформлении кинотекстов проявляется через обращение к жанрам электронной музыки – *synthwave*, *sovietwave*, к эстетике *heavy metal*, альтернативного рока, итальянского диско. Кинокомпозиторы экспериментируют с электронными эффектами, искаженными сэмплами, эксплицитным «потреблением» пленки.

На новое поколение режиссеров и композиторов, работающих в жанрах хоррор и триллер, оказало влияние творчество Дж. Г. Карпентера. В современной массовой культуре указанная тенденция получила название *Carpentercore* (ма-

нера Карпентера). В электронных композициях к своим фильмам он прибегает к многочисленным диссонансам, шумам, эффекту сустейн и реверберации, экспериментирует с метроритмом.

Современный кинематограф вдохновляется также эстетикой саундтреков направления ретрофутуризма, эталонным примером которого стал «Бегущий по лезвию» (1982) Р. Скотта. Саундтрек композитора Вангелиса представляет собой сочетание академизма и современности. Причудливый звуковой ландшафт кинотекста соткан из различных тембров (синтезаторы, тенор-саксофон, колокольчики, арфа и человеческий голос).

Отдельного внимания заслуживает изобретение в 1981 году Commodore 64 ПК для массового рынка со звукогенератором SID (*Sound Interface Device*), на базе которого были записаны темы к популярным играм. Они настолько прочно вошли в массовую культуру, что послужили импульсом к формированию отдельного музыкального жанра *8-bit*, *chiptune* или *nintendocore*. Для этого жанра характерна запись основной звуковой дорожки при помощи аудиочипа из старых игровых систем (*Nintendo's GameBoy*, *NES*, *Atari ST* или *Commodore 64*).

Примером ретрофутуризма в киномузыке является саундтрек к аниме «Паприка» (2006) С. Кона. Сюжет повествует о женщине-психиатре, вовлеченной в проект по созданию устройства, которое позволяет вторгаться в чужие сны и память. Для героев «Паприки» ностальгия становится болезнью-сном, вновь и вновь возвращающей их к травматичному опыту прошлого. В этой работе режиссер исследует коллективные страхи и тревоги общества потребления на пороге нового тысячелетия: влияние на мир современных технологий, искусственного интеллекта. Композиторская концепция С. Хирасавы, комплементарная как жанру (научная фантастика), так и сюжету (конец 1980-х – 1990-е) «Паприки», вдохновлена саунд-дизайном видеоигр того периода. Композитору не просто удалось передать звуковую атмосферу 8-битных игр: многократные повторы паттернов, намеренная однородность и искусственность тематизма, замена «живого» голоса в партитуре вокалоидом, – во всем этом читается тревога, связанная с гибелью человеческой индивидуальности. Непрестанно нарастающее напряжение саундтрека взрывается в механизированном аффекте кульминационной сцены – «Парада сновидений» (тема № 12 «*Parade*»).

Одновременно с «ностальгическими открытиями», в современных саундтреках по-прежнему актуальна и академическая классикоромантическая музыкальная традиция. Концепт

ностальгии в академической музыке не имеет ярко выраженных примет, но он вписывается в музыкальный лирический комплекс. Лирика содержит как семантические, так и структурные компоненты музыкальной речи. В работах В. Цуккермана («Музыкальные жанры и основы музыкальных форм» и «Выразительные средства лирики Чайковского»), Л. Мазеля («Роль “секстовости” в лирической мелодике», «О лирической мелодике Рахманинова»), М. Арановского («О некоторых стилевых особенностях лирической мелодики Прокофьева») исследователи отмечают неразрывную связь между лирической интонацией и мелодией. В Цуккерманом была предложена классификация вокальных и инструментальных лирических жанров (песня, романс, ария, ноктюрн, серенада, баркарола, песня без слов, элегия, пастораль, колыбельная) и обозначены выразительные средства лирики (различные виды опеваний, нисходящие гаммообразные мелодии, узкие интервалы, восходящие альтерации, «мотив томления»). К данному комплексу средств могут быть отнесены также «лирические» секста и терция, заключительные обороты классической вокальной лирики, ступени лада (IV# в миноре), «интонация скорби» и «золотая секвенция».

В отечественном кино ностальгический концепт является одним из наиболее востребованных. В киноязыке фильмов разных десятилетий отражены некоторые его трактовки; остановимся на них подробнее. Первая – это ностальгия, вписанная в фабулу фильма, восходящая к этимологии слова (печаль по родине) и медицинской истории термина (болезненное состояние солдат, находящихся вдали от дома). Наиболее характерные примеры – сцены отдыха советских солдат между боями с нацистами. В подобных камерных, душевных сценах уместны печаль и юмор, воспоминания о дорогих сердцу людях и родных местах. Аудиальное воплощение ностальгического концепта в подобных примерах достигается обращением к песенному жанру. Такова, например, песня «Темная ночь» Н. Богословского – В. Агатова из фильма «Два бойца» (1943) Л. Лукова в исполнении главного героя Аркадия (М. Бернес). Согласно сюжету, она сопровождает ночную сцену написания писем домой. Камера оператора А. Гинцбурга последовательно останавливается на лицах героев, запечатлевая трогательные эмоции, – в глазах бесстрашных бойцов стоят слезы, когда звучат строки:

*Смерть не страшна, с ней не раз
мы встречались в степи.*

*Вот и теперь надо мною она кружится.
Ты меня ждешь и у детской кровати не спишь,
И поэтому, знаю, со мной ничего не случится!*

В картине «В бой идут одни “старики”» (1973) Л. Быков использует популярные песни военных лет: «Смуглянка» (А. Новиков – Я. Шведов), «Утомленное солнце» (Е. Петербургский – И. Альбек), «Эх, дороги...» (А. Новиков – Л. Ошанин), «В землянке» (К. Листов – А. Сурков). Почти все они (за исключением «Смуглянки») включают в себя ностальгический концепт: «Утомленное солнце» – закат утраченной любви, «Эх, дороги» – путь героя домой, воспоминание о старушке-матери, погибшем друге и родных краях, «В землянке» – письмо жене, где лирический герой рассказывает любимой, что жив и тоскует по ней. Поэт А. Сурков вспоминал, что стихотворение родилось после смертельно опасного дня 27 ноября 1941 года, когда он работал военным корреспондентом на Западном фронте: «Под впечатлением от пережитого... я написал письмо жене <...>. В нем было шестнадцать “домашних” стихотворных строк <...>» [5].

Универсальность советской лирической песни в отечественных военных драмах определяется ее истоками: жанрами народной, крестьянской, городской и солдатской песни, романса, революционных маршей. Некоторые из этих лирических песен стали народными, символизируя память о периоде Великой Отечественной войны.

Режиссерская трактовка ностальгии как сна, пограничного состояния между жизнью и смертью обнаруживается в сцене смерти Бориса (А. Баталов) из фильма «Летят журавли» М. Калатозова (1957, композитор М. Вайнберг). Осциллирующему пространству между сном и смертью сопутствует музыкальная тема смерти-грёзы, достигающая мощной кульминации *tutti* в духе симфоний позднего романтизма. Чтобы усилить эмоциональное воздействие сцены, оператором С. Урусевским конструируется многослойная композиция (съёмка новых слоев на готовые кадры пленки), используются круговые операторские рельсы и спиральный метод съёмки.

Второй вариант трактовки концепта ностальгии в отечественном кино связан с национальной спецификой. «Русская тоска» парадоксальным образом, не имея точных смысловых аналогов ни в одном языке, оказывается семантически комплементарной некоторым словам других языков (например, польскому «*tesknota*», португальскому «*saudade*», румынскому «*dor*»). Ностальгия как тоска – это комплекс тягостных чувств: «...утраты, безысходности (зеленая тоска), безвозвратности <...> однообразия окружающего пространства <...> Более глубокие переживания связаны с утратой родного пространства <...>» [6, с. 50].

В советском киноискусстве эта трактовка становится популярной на рубеже эпох застоя и

перестройки. Герои поколения оттепели 1960-х взрослеют, разочаровываются в идеалах юности и рефлектируют над собственной судьбой и над закатом советской эпохи. В этот период выходят такие картины, как «Осенний марафон» Г. Данелии (1979), «Отпуск в сентябре» В. Мельникова (1979), «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна (1982). Фильмы объединяют мотивы «тихого диссидентства», тоски по несбывшимся надеждам, бегства героев от неприглядной реальности.

Одним из ярких примеров воплощения концепта ностальгии/тоски в отечественном кино является фильм «Ностальгия» (1983) А. Тарковского. В центре сюжета – внутренний и внешний конфликты героя, поиски смысла жизни и творчества, обретение духовного пути на родину и финал – смерть на чужбине. Фильм стал пророческим для мастера: после завершения съемок в Италии Тарковский так и не вернулся в СССР. Он был похоронен спустя три года после премьеры на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Главный герой Горчаков (О. Янковский), подобно представителям русской интеллигенции разных поколений, оказывается в добровольной и/или вынужденной эмиграции и испытывает тягостные чувства одиночества, заброшенности, обездоленности. В киноязыке фильма меланхоличный русский пейзаж, сны героя «рифмуются» с итальянскими видами, экстерьерами и интерьерами, а цитаты из «Реквиема» Дж. Верди, русской обрядовой песни-плача по невесте «Ой, вы, кумушки», «Оды к Радости» из Девятой симфонии Л. Бетховена то наслаиваются, то сталкиваются в горизонтальном смысле словом контрапункте. Перечисленное образует синтез «своего и чужого», спаянный ностальгией/тоской. Аудиовизуальные концепты ностальгии и памяти в фильме репрезентируются через образ воды – один из главных символов поэтики режиссера: «Вода для меня – отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память. Вода, речка, ручей – для меня очень много говорят...» [7]. В «Ностальгии» дождь, реки, ручьи, бассейны, затопленные здания и артефакты звучат и «живут» в кадре – статично и динамично, глухо и звонко, безрадостно и умиротворяюще. Перед смертью Горчаков три раза проходит со свечой через бассейн святой Катерины, в момент последнего прохода героя звучит I часть «Реквиема» Дж. Верди: наконец, он проходит испытание, обретает веру, «срастается» с памятью (Б. Пастернак), примиряется с прошлым.

Концепт русской тоски получает развитие в отечественном кино после распада СССР. Например, в 1990-х годах формируется направление «новых тихих» режиссеров: Б. Хлебников, А. Попогребский, А. Герман-младший, Б. Баку-

радзе. Характерные приметы «нового тихого» кино: блеклые цвета, статика мизансцен, разреженная драматургия, отсутствие разрешений конфликтов, тихие кульминации и скупое звуковое оформление кинотекстов.

В жанре социальной драмы 2000-х годов (А. Звягинцев, К. Серебренников, Ю. Быков, К. Шипенко) центральным конфликтом становится борьба главного героя с репрессивной системой. Лапидарность киноязыка подчеркивает принципиальную отстраненность авторов, беспристрастность, невмешательство в сконструированные ими миры.

В работах названных режиссеров немаловажную роль играет аудиальное воплощение концепта тоски, реализующееся через минимализм. Показательный пример – творчество А. Звягинцева. В «Возвращении» (2003) и «Изгнании» (2007) звучит музыка А. Дергачева, А. Пярта. Музыкальный минимализм в этих фильма-притчах представлен ритмической дискретностью, «длением» аккордовых структур, растворяющихся в звуковом пространстве, что соотносится со звуковыми образами тоски, меланхолических русских пейзажей, трудного пути главных героев.

Третий вариант трактовки концепта ностальгии в отечественном кино – это ностальгия-реконструкция, определяемая реакцией на переломные исторические события (в отечественном кино – это период перестройки или 1990-х годов); результат запроса массовой аудитории на тренд «вперед в прошлое» (2010-е – настоящее время).

Выдающиеся советские режиссеры, такие как Э. Рязанов, Г. Данелия, Л. Гайдай, снимают в 1990-е картины-рефлексии о распаде Советского Союза. В сравнении с советским периодом киноязык мастеров обновляется, становится более изощренным, смелым благодаря независимости от цензуры, тяготению к сложным смешанным жанрам (трагикомедия, комедия-фарс, драматическая сказка). В некоторых работах режиссерский взгляд на новое время снисходителен и ироничен («Настя», 1993; «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди», 1992) в других декларируется отказ от принятия нового мира. Например, в «Небесах обетованных» Э. Рязанова (1993) герои картины в исполнении звезд советского кино – представители разных профессий и социальных слоев – в один день оказываются аутсайдерами на обочине жизни. Конфликт старого и нового, социальных групп, поколений, ностальгия по навсегда утраченной родине отражены и в музыкальном оформлении фильма, включающем в себя цитаты из произведений разных жанров и периодов. Перечислим некоторые из них: романс

«Молитва» (А. Петров – Э. Рязанов); тюремная песня позднесталинского периода «Поезд Воркута – Ленинград» («По тундре, по железной дороге», музыка Дж. Раймондо, аранжировка А. Островского); пионерская «Взвейтесь кострами, синие ночи» (Ф. Кайдан-Дешкин – А. Жаров); патриотическая о Первомае и столице «Москва майская» (Дан. и Дм. Покрасс – В. Лебедев-Кумач), эстрадные песни из репертуара популярных советских и российских исполнителей С. Ротару, А. Пугачевой, В. Преснякова-младшего и др.

В современном российском киноискусстве концепт ностальгии представлен многочисленными фильмами, сериалами, посвященными дореволюционному и советскому периодам истории страны (особенно 1960–1980-м гг.) и «лихим» 1990-м. При этом дореволюционный период изображается как прекрасная и/или декадентская эпоха («Адмирал», 2008; «Солнечный удар», 2014; «Матильда», 2017; «Серебряные коньки», 2020). Так, композитор «Серебряных коньков» Г. Фарли стремился реконструировать музыкальную атмосферу царской России рубежа XIX–XX вв. В саундтрек были включены аранжировка «Лунного света» из «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси и калейдоскоп цитат из произведений академических композиторов (Дж. Фильда, Р. Вагнера, Э. Вальдтейфеля, П. Чайковского, И. Штрауса-сына, Н. Римского-Корсакова) романтической эпохи.

В последние годы ностальгия по советскому периоду не всегда удачно воплощается в ремейках и сиквелах классических советских комедий («Ирония судьбы. Продолжение», 2007; «Джентльмены удачи», 2012; «Кавказская пленница», 2014). Реконструкция великих побед СССР осуществляется в спортивных блокбастерах («Легенда № 17», 2012; «Движение вверх», 2017; «Одиннадцать молчаливых мужчин», 2021).

Примечательно, что в последние 10 лет ностальгические фильмы направлены не только на взрослую аудиторию, но и на поколения миллениалов и зумеров, которые воспринимают события прошлого уже сквозь призму воспоминаний старшего поколения и массмедиа. Музыкальный андеграунд 1980–1990-х, запечатленный в картинах С. Соловьева («Асса», 1987; «Игла», 1988; «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви», 1989) и А. Балабанова («Брат», 1997), приобретает популярность у молодой аудитории через тренды социальных сетей, Интернет-эстетики, возрождение субкультур, фильмы и сериалы о музыкантах – героях эпохи («Лето» К. Серебренникова, 2018; «Король и Шут» Р. Мосафира, 2023).

В завершение отметим, что ностальгия может оказать позитивный и в некотором смысле терапевтический эффект, воздействуя на новые поколения зрителей – зумеров и альфа. Она помогает справиться с тревогой перед будущим, бесконечно ускоряющимся временем и информационным потоком, охватить, отразить и сохранить память о прошлом. «Молодость ностальгии» тонко подмечена в психологической анимации о взрослении «Головоломка 2» К. Манна (2024). У 13-летней героини Райли в числе новых героев-эмоций подразделения Самосознания (наряду с Завистью, Стыдом, Тревожностью и Хандрой) на 10 лет раньше положенного срока появляется Ностальгия.

Таким образом, ностальгия является одним из неизменно востребованных концептов в современном кинематографе, как универсальная социальная эмоция, она обращается к исторической, культурной памяти отдельных поколений и целых наций. Многообразие классификаций, предложенных исследователями разных областей знания, позволяет глубоко и всесторонне изучить этот феномен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Davis F. Yearning for yesterday: A sociology of Nostalgia. New York: Free Press, 1979. 146 p.
2. Marcos P. N. History and the politics of nostalgia // Jowa Journal of Cultural Studies. 2004. № 5 (October). Pp. 9–25.
3. Бойм С. Ю. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 24.08.2024).
5. Сурков А. А. Песня «В землянке»: История создания. Сборник «Истра, 1941». URL: https://xn---7sbcg3blegbaest6l.xn--p1ai/?page_id=3743 (дата обращения: 24.08.2024).
6. Табакова З. П. Концепт ностальгия в русской ментальности // Естественно-гуманитарные исследования. 2017. № 18. С. 49–55.
7. Тарковский Ан. А. Для целей личности высоких (Андрей Тарковский о себе). URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Tzeli.html> (дата обращения: 27.08.2024).

•—————• REFERENCES —————•

1. *Davis F.* Yearning for yesterday: A sociology of Nostalgia. New York: Free Press, 1979. 146 p.
2. *Marcos P. N.* History and the politics of nostalgia. In: *Jowa Journal of Cultural Studies*. 2004. No. 5 (October). Pp. 9–25.
3. *Boym S. Yu.* Budushchee nostalg'gii [The Future of Nostalgia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 680 p.
4. *Dzheymsion F.* Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya [Postmodernism and Consumer Society]. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (date of application: 24.08.2024).
5. *Surkov A.* Pesnya «V zemlyanke»: Istoriya sozdaniya. Sbornik «Istra, 1941» [Song “In the Dugout”: History of creation. Collection “Istra, 1941”]. URL: https://xn----7sbcg3blegbaest6l.xn--p1ai/?page_id=3743 (date of application: 24.08.2024).
6. *Tabakova Z.* Kontsept *nostal'giya* v russkoy mental'nosti [The concept of *nostalgia* in the Russian mentality]. In: *Estestvenno-gumanitarnye issledovaniya* [Natural-Humanitarian Studies]. 2017. No. 18. Pp. 49–55.
7. *Tarkovskiy An.* Dlya tseley lichnosti vysokikh (Andrey Tarkovskiy o sebe) [For the purposes of a high personality (Andrei Tarkovsky about himself)]. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Tzeli.html> (date of application: 27.08.2024).

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, специалист по работе
с иностранными студентами
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasiya A. Komarova

Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Л. А. МЕНЬШИКОВ

*Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*

З. А. ВОЙНОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

ЖЕСТ КАК МЕДИУМ МУЗЫКИ И ТАНЦА: ТЕАТР ПИНЫ БАУШ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА

В статье феномен жеста рассмотрен в качестве точки отсчета, которая позволяет изучить взаимосвязь музыки и танца в спектаклях танцтеатра Пины Бауш. Интегральный подход к анализу музыки и танца, опирающийся на понятие жеста, дает возможность исследования и понимания их выразительной природы как соотношения зримого и слышимого, проявляемого через жест. Аналитическое освещение жестов раскрывает смыслы музыкальных произведений, воплощенные в риторических жестах, а также смыслы их сценических воплощений.

Жесты можно рассматривать как условный язык, который позволяет передавать эмоции, настроения, идеи музыкального произведения. Он включает в себя мимику, позы, танцевальные движения. Эти элементы могут быть естественными или специально разработанными для конкретной композиции. Музыкальный жест наделяется не только эстетическим значением, влияющим на эмоции и восприятие слушателей, но и смысловым содержанием, которое выражается через конвенциональную символику, работающую в поле риторических жестов. Понимание жеста как энергии активизирует слуховое восприятие за счет включения зрительного фактора. В музыке оно может быть представлено путем взаимодействия видимого и слышимого, материализующегося в танце и движении. Деятельности музыкантов присущи яркие хореографические аспекты, реализуемые в исполнительских жестах инструменталистов и дирижеров.

Трактовка жеста в ранних постановках танцтеатра Пины Бауш основывается на единстве музыки и движения. Говоря о своей постановке «Весны священной», хореограф подчеркивала необходимость «вживаться в музыку» И. Стравинского, становиться с ней единым целым, представляя эту музыку как звучание физиологических ритмов, как борьбу против смерти и проявление жажды жизни. Сходные тенденции присущи спектаклю «Орфей и Эвридика», поставленному Бауш на музыку К. В. Глюка.

Ключевые слова: жест в искусстве, музыкальный жест, музыка и пластика, танец постмодерн, Пина Бауш, риторические фигуры, «выразительный танец».

Для цитирования: Меньшиков Л. А., Войнова З. А. Жест как медиум музыки и танца: Театр Пины Бауш в контексте теории музыкального жеста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 82–94.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_82

L. MENSNIKOV

*Vaganova Ballet Academy
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*

Z. VOYNOVA

Vaganova Ballet Academy

GESTURE AS A MEDIUM OF MUSIC AND DANCE: THE THEATRE OF PINA BAUSCH IN CONTEXT OF THE MUSICAL GESTURE THEORY

In the article, the phenomenon of gesture is considered as a coordinate system that allows us to study the relationship between music and dance in dance theatre performances. An integral approach to the analysis of music and dance through the concept of gesture provides opportunities for research and understanding

of their aesthetic and expressive nature as a relationship between the visible and the audible. An approach based on the analysis of gestures reveals the deep meanings of musical works, embodied in rhetorical, as well as their stage embodiment. Gesture can be considered as a conventional language that allows you to convey emotions, mood, and ideas of a musical work. It includes facial expressions, body postures, and dance movements. These elements can be natural or specially designed for a specific composition. A musical gesture has not only aesthetic significance, can influence the emotions and perceptions of listeners, but also acquiring semantic content through conventional symbolism, which works in particular in the field of rhetorical gestures. Understanding gesture as energy activates auditory perception by including the visual factor. In music and interaction with energy, it can be represented in the interaction of the visible and the audible, materialized in dance and movement. The activities of the musicians also have vivid choreographic aspects in the performing gestures of the instrumentalists and the conductor.

The interpretation of gesture in Pina Bausch's early dance theatre productions is based on the idea of the unity of music and movement. Speaking about the production of her "The Rite of Spring", the choreographer emphasized the need to "get used to the music" by I. Stravinsky, to become one with it, presenting it as the sound of physiological rhythms, as a desperate struggle against death and a manifestation of the thirst for life. Similar tendencies are inherent in the play "Orpheus and Eurydice", staged by Pina Bausch to music by C. W. Gluck.

Keywords: gesture in the art, musical gesture, music and plastic, postmodern dance, Pina Bausch, rhetorical figures, "expressive dance".

For citation: Menshikov L., Voynova Z. *Gesture as a medium of music and dance: The theatre of Pina Bausch in context of the musical gesture theory*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 82–94.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_82



1. Проблема жеста на пересечении музыковедческих и хореографических исследований¹.

В условиях возрастания интереса к междисциплинарным исследованиям искусства, интегративных устремлений, присущих современным подходам к анализу музыки и танца, жестовая сфера привлекает все более пристальное внимание. Многоплановость музыкального мышления, определяемая не только полиязычием современного композиторского творчества, но и его представлением в историко-культурной ретроспективе, требует поиска единых координат для понимания оснований сотворчества композитора и исполнителя в рамках общей смысловой системы музыкального искусства. Одной из таких координат является феномен жеста. Многообразие взглядов и подходов к нему определяется сложностью задачи, которая может быть охарактеризована как стремление к системному представлению жестовой формы выражения смысла через музыку и танец. В числе значимых исследований проблематики выделяется книга Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1], в которой автор обратилась к музыке второй половины XX века. В данном исследовании жест представлен в историко-культурной ретроспективе внемузыкальных явлений. Автор показала, до какой степени для многих композиторов современной эпохи значимы ассоциации с живописными работами старых мастеров Джованни Пиранези, Альбрехта Дюрера, Питера Брейгеля,

а также с произведениями художников новейшего периода Клода Моне, Пауля Клее, Жоана Миро. Визуальный контрапункт, представленный в исследовании, порождает перекрестные связи визуального и аудиального уровней, которые определяют комплексное понимание жеста. Последний становится инструментом анализа, соотносимым с общепринятой музыкальной терминологией, например, созвучием или аккордом.

Во второй половине XX века жест стал центральным понятием искусствоведения, способным систематизировать разноплановые проявления композиторского творчества, сфокусированные вокруг пространства и движения, понимаемых в широком смысле [1]. Тема жеста развита в труде Р. Хаттена, в котором автор определил, что музыкальные жесты черпают смысл главным образом из биологических и культурных корреляций. Жест представлен им как сложный, комплексный феномен, раскрывающийся в формах музыкального материала (мотива, мелодического движения) и танцевального жеста [2, p. 93].

Жестовые дефиниции согласовываются с дискретными характеристиками музыкального письма, в частности, гармонией и голосоведением, ритмом и метром, а также с факторами артикуляции, динамики и агогики. Музыкальные жесты, как показал Хаттен, являются гештальтами, передающими движение эмоций и намерения посредством объединения дискретных элементов

в целостные формы [2, р. 95]. У Хаттена жест – это «...наделенная смыслом энергетическая форма (significant energetic shaping), разворачивающаяся во времени» [Там же] и становящаяся основой для передачи аффекта, который формирует основы музыкального смысла. Ключевым для Хаттена стало понятие *воплощения* (англ. *embodiment*) – трансформации идеи в телесный образ. Тематические жесты в работе Хаттена трактуются как значимые части дискурса движения, которые могут наделяться также артикуляционными формами, выраженными через характеристики высоты звука или звуковые ячейки (Хаттен приводил в пример творчество позднего Л. Бетховена и Ф. Шуберта) [2, р. 96]. Он убежден, что любое энергетическое образование в музыке, реальное или же мысленное, преднамеренное или невольное, следует рассматривать как жест.

В исследовании, опирающемся на модернистскую парадигму мышления начала XX века, Жан Д'Удин, анализируя жест в живописи, музыке, архитектуре и литературе, представил его как «необычайное единство» и «тесное соответствие» всех чувств, как синестезию, которая пребывает в центре разнородных художественных идей и выступает в качестве их объединяющего принципа [3, с. 81]. При этом жест является проводником «пластики души»: «Только наши страсти всех родов, всех степеней, – так называемые “душевные движения”, рождающиеся от временного расстройств равновесия между нашим физиологическим организмом и окружающей средой, – позволяют нам сознавать, что мы живем» [3, с. 12]. Согласно утверждению Д'Удина, синестетические ассоциации обуславливаются посреднической функцией гаптики², поскольку все человеческие чувства в конечном итоге можно свести к «пластическому рефлексу» [3, с. 82].

В теоретических работах С. М. Эйзенштейна эта идея Д'Удина была дополнена понятием «протожеста», который является изначальной основой для эмоций и движений тела, а также определяет композиционную структуру произведения в музыке, поэзии, живописи и кинематографе [4, с. 32]. В основу жестиологии Эйзенштейна полагалась концепция тела как центра пересечения сил, находящегося под влиянием внутреннего и внешнего давления, который формирует его действия и реакции с различных позиций – механической, биологической, психологической, социальной и политической.

2. Танцевальность жеста в музыкальном искусстве.

Музыкальный жест является одним из проявлений экспрессии человека, возникающим в результате многообразных синхронных чувственных

реакций. Он биологически обоснован взаимодействием широкого диапазона перцептивных и двигательных факторов, которые образуют специфические конфигурации движений, наделенные выразительным воздействием. Основополагающими факторами музыкального выражения являются отношения между ритмико-мелодическими параметрами и жестовыми схемами, сопровождающими поведение музыканта.

Особый теоретический подход, отличающийся от подхода Хаттена, характерен для работы Д. Лидова [5], показавшего, что концепция жеста является альтернативой толкованию музыки, которое представляет жест не как составляющую единой биологически обоснованной системы, а в качестве одного из возможных типов соматического опыта. Жестикуляция, речь, танец для Лидова явились источником порождения музыкальных образов, а не наоборот.

Исследования образов движений и действия зеркальных нейронов, описанные в работах итальянских нейрофизиологов Дж. Ризцоллатти, Г. ди Пеллегрини и др., подтвердили, что движение со стороны воспринимается и концептуализируется исходя из опыта реципиента [6]. Исполнительский жест оценивается как подражание участию в процессе исполнения музыки, независимо от того, присутствует ли при этом визуальный фактор или происходит реакция на аудиальную информацию. Центральное место в образующейся системе метафор, провоцируемых музыкальными жестами, занимает отображение музыкальных движений с помощью физических.

Сенсорно-энергетический взаимообмен, возникающий при взаимодействии исполнителя и слушателя, создает систему обратной связи, а то, что происходит в коммуникативном процессе, дифференцируется посредством отдельных форм. Первая из них – выражение исполнительского жеста, вторая – восприятие (позиция публики), третья – межисполнительская коммуникация.

Широко применяемые сегодня в практике исполнительства нетрадиционные способы игры на музыкальных инструментах расширяют телесные границы исполнителя, включаемого в единое пространство с инструментом. Физические жесты современной исполнительской практики, применяемые для получения необычного тембра или создания особого визуального эффекта, результатом которого становится когнитивный резонанс слышимого и видимого, кардинально трансформируют ситуацию восприятия. Во многих случаях визуальный эффект оказывается значительнее звукового. Этот тип «энергетического жеста» представлен в творчестве немецкого композитора Хельмута Лахенмана, в чем он усмотрел продолжение традиций предшесту-

ющих эпох: «Энергетический аспект несколько не нов, но в классической музыке он имеет более или менее четкую функцию... Мы можем услышать арфу у Густава Малера как искаженный барабан; Рихард Штраус сравнил высокое пиццикато на скрипке в увертюре “Король Лир” Гектора Берлиоза с разрывающимися от напряжения венами» [цит. по: 7, с. 217].

Жест представляет собой феномен, приводимый в движение сознанием, которое воспринимает мир посредством световых и звуковых волн. Последние воздействуют на физиолого-моторный аппарат возникновения первичных мыслимых жестов, позволяющих генерировать видимые жесты. Понимание жеста как энергии представляет его как коммуникацию видимого и слышимого, материализуемого в движении и танце. Музыкантская деятельность наделена яркими хореографическими аспектами – и в исполнительских жестах инструменталистов, и в жестах дирижеров. В частности, эта идея явилась отправной точкой для создания «дирижерского» балета «Весна священная» концептуального хореографа Ксавье Леруа [8, с. 95]. Дирижерский жест стал коммуникативным инструментом соединения физического и ментального. В деятельности дирижера физические – макроскопические – жесты возникают из энергии поиска «звукового объекта», являющейся результатом первичных жестов. В итоге указанные жесты позволяют «оживить» объект, придать ему материальность. Жест обретает динамическую форму, в которой прослеживаются начало, развитие и конец, что свойственно и хореографическим произведениям. Ментальный жест преобразуется в хореографический. Музыкант также материализует музыкальное произведение посредством жестов, вызывающих звуки. Динамика, которую они воспроизводят, отражает скрытое напряжение музыканта, передаваемое резонирующему инструменту и затем – слушателю. Энергия напрямую связана с эмоциональным состоянием исполнителя, чье искусство мышления звуками транслируется через инструмент, а полученный звук аккумулирует энергию жеста.

В отношении взаимодействия танца и музыки эта коммуникативно-энергетическая цепочка оказывается еще более сложной. Известны исторические примеры, когда композитор совмещал в одном лице также дирижера, хореографа и танцовщика, – например, в творчестве Жана-Батиста Люлли. Композитор непосредственно влиял на трактовку характера танцев и театральной хореографии, как отметила Г. А. Безуглая [9, с. 79]. Несмотря на то, что для XVII века было свойственно медленное исполнение придворных танцев, Люлли дирижировал в подвижном тем-

пе, тяготее к быстрым танцам с медленными движениями, таким как жиги, канари, форланы [10, с. 162]. Стремясь прочувствовать танцевальность через собственное тело, Люлли – композитор и музыкант-исполнитель – вывел пластическую энергию танца на новый уровень. Создание пантомимических танцев, в которых осуществлялся переход из пластико-танцевальной сферы в жестово-пантомимическую, Люлли поручал «мастеру пластической интонации» – Хилаиру д’Оливье [9, с. 68]. В 1670-е годы композитор и вовсе перешел к «...балетам почти без единого танцевального па, состоящим из жестов и изъятий чувств, одним словом, из немой игры» [10, с. 163]. Жест у Люлли представлял собой метафору танца как своего рода «немой поэзии». Диалог жеста и пения был представлен в его опере «Психея», где Вулкан репрезентировался вокальными средствами (пением), а рабочие-кузнецы общались с ним при помощи жестов [9, с. 68].

3. Риторически-интонационная сущность жеста.

Одним из трактатов, раскрывающих риторическую сущность жеста, стала работа Г. Остина «Хирономия, или Трактат о риторике», опубликованная в 1806 году [11]. В центре исследования оказались три взаимосвязанных феномена: голос, мимика и жест, – объединенные автором в целостную систему символической репрезентации. Остин установил аналогии между языком музыки и языком жестов, ссылаясь на то, что обозначения музыкального звука фиксируют мелодическое и гармоническое содержание, тогда как обозначения жеста запечатлевают «красивые», «достойные» и «изящные» «выразительные действия тела», посредством которых эмоции и размышления «проявлялись в великих и интересных случаях» [11, р. 376]. Применение этой системы, предложенное Остином для драматического искусства, подразумевало, что с помощью обозначений «...великие актеры смогут зафиксировать именно самые удачные сценические решения» [Там же, р. 377].

В хореографии жест представлен через структурирование пластических интонаций. Термин «пластическая интонация» в музыковедческих исследованиях определяется как «моделирование музыки в движениях человеческого тела, формирующееся в процессе восприятия» [12, с. 217]. Данный термин фигурирует в работах В. В. Медушевского, характеризующего феномен «плоти музыки» как материальной формы вибраций звука. В авторской онтологической триаде эта форма определена так: «Сущее – его бытие в человеке – звуковая плоть музыки», – что отсылает к метафизическим свойствам звука

[13, с. 8]. В хореографии движения существуют как физическая реакция на музыку. Таким образом, музыка и хореография связаны посредством жеста. Пластические интонации хореографического жеста структурируют пластический мотив, соответствующий ритму движений человеческого тела. Пластическая интонация – способ формирования танцевального образа и, одновременно, наиболее действенное из выразительных средств хореографического искусства.

4. Музыкально-хореографический жест в пластическом театре К. Штокхаузена.

Экспликацией жеста как одновременно музыкальной и хореографической категории явилось соответствующее структурное единство в композиции К. Штокхаузена «Inogî» («Молитва», 1973–1974). Ее концептуальный замысел, воплощенный в жестовой партии, произрастал из идеи репрезентации созданного композитором каталога «молитвенных жестов», спроецированных на музыкальные структуры. Жесты были объединены посредством общей формулы³. Мим-солист или несколько солистов, став на колени, располагались на высоком подиуме у переднего края сцены. Жесты, заимствованные из различных религий, реализовывались в тесной связи с музыкальной «формулой» и записывались в традиционной музыкальной нотации, так что каждый жест из каталога вызывал ассоциации с определенным звуком. Перемещение ноты, закрепленной за тем или иным жестом на нотном стане, на октаву обозначало изменение высотной позиции, в которой исполнялся данный жест. «Вся пьеса развивается из базовой формулы, которая была составлена первой <...>. В своей первоначальной форме она длится около одной минуты <...>. В первом разделе раскрывается и развивается ритм, во втором разделе – динамика, в третьем разделе – мелодия, в четвертом – гармония, в пятом – полифония. Таким образом, все произведение развивается как история музыки, от ее первобытных истоков до наших дней» [14, р. 2].

Штокхаузен использовал в пластической партитуре «Молитвы» молитвенные жесты различных религий, которые объединены в каталог независимо от амплитудных характеристик (Рис. 1). Спектр молитвенных жестов (Рис. 2) воспроизводит позы, свойственные культурам Тибета, Индии и Северной Америки, суфийскому обряду *зикр* (араб. «упоминание») [15, с. 106], – медитативные приемы многократного произнесения молитвенного слова, сопровождающегося особым ритмичным движением в молитвенной позе, в частности из «Суфийского поклонения» Хазрата Инайят-Хана – позы сидения со

скрещенными ногами [16, с. 106]. У Штокхаузена формула, аналогичная практике *зикра*, – одноминутная пятитактовая тема, звучание которой в процессе развертывания композиции продлевается приблизительно до 1 часа 12 минут. Каждой ноте и ее свойствам присваиваются соответствующие увеличения длительности, а также «молитвенные жесты», которые воспроизводят солисты-мимы. Роль этих «молящихся мимов» можно представить как своего рода синхронное «дирижирование» музыкой.

5. Жест в «Весне священной» Пины Бауш.

Трактовка жеста в ранних постановках танцтеатра Пины Бауш также основывалась на идее единства музыки и движения. Говоря о своей постановке «Весны священной», хореограф подчеркивала необходимость «вживаться в музыку» И. Ф. Стравинского, будучи с ней единым целым, представляя ее как звучание физиологических ритмов, как отчаянную борьбу против смерти, как проявление жажды жизни. Это чувство явилось единым для всех, кто танцевал в «Весне священной» [17, S. 65].

Движение в постановке развивалось в перформативном пространстве, образуемом сценой, которая была засыпана торфом. Земля стала метафорой, вбирающей в себя образы жизни и смерти. Каждый танцовщик оказывался частью этого единства, сливаясь с землей, «впитывая» ее в свое естество [17, S. 66]. Ощущение танца на земле в процессе соприкосновения с ней, прислушивание к ее тихому дыханию, к тому, как дышат другие артисты, ощущение телесной дрожи их жестов, соприкосновения тел, причастность к трепету и почти животному страху задыхающихся танцовщиков, – все это требовало разрушения границ между телом и сценическим пространством, между телами танцовщиков – для создания феноменологического «тела без органов». Жиль Делез, использовавший это понятие в своем трактате «Логика смысла» [18], заимствовал словосочетание «тело без органов» из радиопостановки А. Арто «Pour en finir avec le Jugement de Dieu» («Покончить с Судом Божиим») 1947 года, как отметил В. А. Подорога в работе «Феноменология тела» [19, с. 50]. В пластической версии «Весны священной», соединяющейся в общем энергетическом поле с музыкой Стравинского, Бауш, в сотрудничестве со сценографом Рольфом Борзиком, предложила 32 артистам (16 женщинам и 16 мужчинам) танцевать обряд жертвоприношения. С помощью «феноменологического тела» ею был воссоздан широчайший спектр экзистенциальных страхов. Земля не только трансформировала свойства жеста, но и стала источником резонанса физического и

духовного модусов индивидуума, музыкального и пластического измерений танцовщиков, дышащих в унисон. В пульсирующей, неиссякаемой энергии музыки сосредоточивалась живая и, вместе с тем, разрушительная мощь остинатных, ярких, порой несимметричных ритмов, посредством которых Стравинский поставил сложные задачи для хореографа и танцовщиков. Вслед за Нижинским, создавшим постановку для кордебалета, а не для солистов, Бауш исходила из аналогичного принципа. Инстинктивное и экстатическое, племенное и ритуальное оказались как в центре музыки Стравинского, так и в фокусе интерпретации хореографического жеста в спектакле Бауш. Динамическая устремленность, обусловленная идеей *crescendo*, проявила себя в эпизодах «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Она была направлена к экстатическим заключительным номерам «Выплясывание земли» и «Великая священная пляска». Динамическое нарастание, постепенное соединение с землей, проявленное в запачканной торфом одежде танцовщиков, их дикие и одновременно плавные движения объединяли участников спектакля в общее «тело без органов».

6. Жест в танцоперах Пины Бауш.

Идея контрапункта пластических мотивов с музыкальным содержанием лежит в основе жанра танцоперы, созданного Бауш. Каждого персонажа танцоперы, исполненного вокалистом, сопровождает пластический двойник, комментирующий содержание при помощи жеста. В центре вновь оказались экзистенциальные страхи непознаваемости жизни, ее конечности, одиночества. «У страха много имен... Как феномен страх очевиден, но не более того, поскольку феномен этот крайне неустойчив: скользящий, переходный, он действует и повествует в повседневности хотя и безостановочно, но случайным образом» [20, с. 50]. Весь жестовый словарь танцопер, резонирующий с музыкой, нацелен на передачу двух основных эмоций: скорби и страха.

В трагедии «Орфей и Эвридика», поставленной Бауш, пластика и жестикуляция передают содержание даже более красноречиво, чем хореография. Немое красноречие воплощается в символических или риторических жестах: закрытии глаз солистами, изгибах верхней части тела танцовщиков, символизирующих скорбь. Быстрая смена остановок и резких движений характерна для стилистики спектакля. Стремясь к преднамеренной раскоординации верхней и нижней частей тела – движений рук и ног, Бауш исходила, с одной стороны, из идеи дуальности дематериализованного звука и телесного выражения, с другой, – физического единства звука и жеста. Перед

зрителем и слушателем развернулась сложная партитура кодифицированного жестового материала и динамических энергетических потоков. Первоначальное разделение на жестовую и вокальную области приняло визуализированную форму хореопластических интонаций, представленных пластическими двойниками персонажей.

7. Жестовая драматургия танцоперы «Орфей и Эвридика».

Действие в опере сфокусировано вокруг центральных фигур Орфея и Эвридики, которые удваивают вокальных персонажей пластическими комментариями. Зеркальный принцип резонирует с хореографическим методом Бауш, осуществившей деконструкцию драмы, вынеся переживание трагических событий в эмоционально-жестовый план. Брехтовский эффект остранения в интерпретации Бауш строится на игре масштабов и перестановке внешнего и внутреннего модусов переживаний.

Цель указанного брехтовского эффекта в условиях концепции эпического театра состояла в том, чтобы явление предстало с неожиданной стороны, возвращая первоначальный смысл и провоцируя зрителя на аналитическое и критическое отношение к событиям. Катарсис, примиряющий с жизнью в финале спектакля, Брехту не был близок: он полагал, что театр должен учить преодолению коллизий и побуждать к борьбе с существующим положением вещей. В этом отношении показательными являются обе постановки, анализируемые в рамках данного исследования, – «Весна священная» и «Орфей и Эвридика». В «Весне священной» в неожиданном для зрителя ракурсе представлена идея работы с объектами – взаимодействие танцовщиков с поверхностью, засыпанной торфом. Это буквальное слияние с землей, не только оставляющее следы на теле, но и трансформирующее траектории движений, что в итоге помогает зрителю акцентировать основные символы спектакля, которые транслируют смысл происходящего на сцене: подразумевается экзистенциальный треугольник Земля – Страх – Смерть.

В «Орфее и Эвридике» одним из возможных способов достижения эффекта остранения в театре для Бауш стало введение пластического персонажа, позволяющего средствами хореографии комментировать вокальную партию того или иного героя. Согласно версии Бауш, Орфей пассивен в своем «скорбном бесчувствии». Он не проявляет смелости, отправляясь в царство мертвых, не убожает фурий своей неземной игрой на лире. Он сломлен утратой, у него нет сил на борьбу с фатумом. Финальный катарсис не наступает: главный герой умирает, уходя за

Эвридикой в иной мир. Любовь существует рядом со смертью. Так действует эффект остранения, представленный в условиях крупного плана действия. Не менее важной является репрезентация на уровне музыкально-хореографического жеста: в тех номерах, где Глюк использовал танцевальный ритм, Бауш пренебрегала прямолинейной трактовкой дансантиности или вступала в противоречие с ритмической основой, стремясь к тому, чтобы жесты верхней части тела были противоположны ритмическим моделям и музыкальной динамике. Таковы движения в танце фурий, где стремительные пассажи вверх сопровождаются обратными (нисходящими) движениями рук. Мужские фигуры в кожаных фартуках, словно воплощение трехглавого Церберы, соприкасаются в одном пространстве с движущимися «вслепую» невестами, которым не суждено было дожить до свадьбы. Движения девушек в белом, замедленные и плавные, противопоставлены нисходящим движениям рук фигур в кожаных фартуках. При этом динамика движений и жестов образует контрастный контрапункт стремительных размашистых и инстинктивных, уклончивых плавных жестов. В этой рассогласованности проступил еще один ракурс эффекта остранения, связанного с идеями театра Брехта.

Принцип вживания в персонаж развивается, достигая очуждения, в контексте которого происходит резонанс живого и изображаемого, сопоставимый с эффектом раздвоения вокального и пластического персонажей.

Тело бунтует, протестуя против неизбежности смерти. Эффект присутствия в физическом сопротивлении судьбе имеет невероятный энергетический потенциал. На пластическом уровне происходит накопление мелких кинестетических выражений, пафосные их проявления оказываются сущностным аспектом действия.

Адаптация либретто, сделанная Бауш применительно к поставленным ею сценическим задачам, ограничилась несколькими, но существенными изменениями: помимо удвоения основных персонажей – Орфея, Эвридики и Амура – пластическими актерами-танцовщиками, использования танцевального ансамбля наряду с хором, она осовременила героев и разделила три действия оперы Глюка на четыре сцены: траур, насилие, мир и смерть. Последний раздел был исключен, вместо него повторялся траурный эпизод первой сцены. Таким образом, круг действия был замкнут при помощи созданной петлеобразной структуры.

Первая сцена – «Траур». Эвридика незримо и парадоксально «присутствовала» в своем трагическом отсутствии в мире живых (Рис. 3).

Безмолвная фигура героини в виде статуи отстраненно наблюдала за оплакиванием ее безвременной смерти. Лежащие на полу фигуры пытались преодолеть силы гравитации и подняться. Выделившаяся из группы танцовщица в черном парила над землей на вытянутых руках партнера. Значение этого жеста определяется как преодоление смерти любовью, способной оторвать бренное тело от земли, заставить парить, освободив от гравитации.

В сцене «Мир» Эвридика танцевала с бестелесными духами из подземного мира. Воскрешение трагического пафоса достигало апогея в финальной сцене с появлением Эвридики. Танцовщица воплощала земную, полную страсти и закипающей в душе ревности, живую и неповторимую женщину посредством энергичных движений и жестов, соответствующих вокальной линии. Образность и повествовательность сопresentствовали в «Орфее и Эвридике» в дуальности живого и бестелесного, озвученного и жестового, бесплотно-бесстрастного и человеческого.

Характеристикой движения в «Орфее и Эвридике» служил оксюморон «утяжеленного парения». Этот прием встречался и в групповом танце фурий, и в первой сцене «Траура», осуществляясь через повороты, прыжки и шагообразные движения, которые материализовали эффект застывшего кадра. Применяя принцип дуализма и парадоксального сочетания легкости танца и силы притяжения, живого и небесного, фигуративного и абстрактного, направленного и аморфного жестов, Бауш создала пластическую параллель музыке Глюка, где комментарий оказался носителем истины.

Местом представления и жестовой коммуникации стало «царство теней» как некое запредельное пространство. В «Орфее и Эвридике» возникла инверсия динамических и пространственных отношений, присущих свету и тьме, миру живых и подземному миру духов. Парадоксальность характеризует многоуровневую систему взаимодействия элементов драматургии и жестов. Наклон головы – жест смирения – обозначает духовное возвышение, «гравитацию духа», вынуждая «падать вверх». Отсутствие и одновременное повсеместное присутствие Эвридики в качестве смысловой оси действия, ее «тяжелая бестелесность» и «динамическая статика» – ключевые парадоксы спектакля.

8. Жестовый язык Пины Бауш и риторические фигуры барокко.

Жестовый словарь, примененный Бауш, отчасти родственен риторическим фигурам барокко. В учении Маурициуса Фогта, изложенном в трактате «Conclave thesauri magnae artis musicae»

(«Сокровищница великого музыкального искусства», 1712) представлены фигуры простые (*figuræ simplices*), составные (*compositæ*), идеальные (*ideales*), образные (*figuralis*). Под простыми фигурами он понимал *trémula* (трепет, тремоло), *trilla* (дрожь, дребезжание, трель), движущиеся и возвращающиеся мелодические элементы, «которые также называют полукругом (*Halbzirkel*)» [21, S. 45]. Из наиболее известных, дошедших до современности, широко применялись в эпоху барокко для воплощения ярких выразительных образов фигуры движения *circulatio* (крутовращение), *fuga* (фуга), *catabasis* (нисхождение) и *anabasis* (восхождение) [22, с. 58]. Немецкий музыковед Г. Унгер указывал на существование «изобразительных и аффективных фигур <...> они были призваны передавать смысл словесного текста» [23, S. 218]. К изобразительным Унгер отнес фигуры, «поясняющие слово», к аффективным – «поясняющие аффект» [Там же, S. 219]. В трактате «*Musurgia universalis*» («Всеобщая музургия», 1650) А. Кирхер наделил музыку способностью провоцировать аффекты, назвав восемь главных (радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда, сострадание) и ряд производных от них. Он разделил аффекты на три основные группы: радость, спокойствие и печаль [24].

Аффекты стали основополагающими проводниками музыкального смысла в танцопере «Орфей и Эвридика» – посредством множества оттенков, которые не укладывались в «прокрустово ложе» подобного схематизма. Применение риторических фигур и жестов в «Орфее и Эвридике» Глюка является не общепризнанным и доказанным фактом, а предположением автора, впервые формулируемым в данной статье. Восклицание «Эвридика!» с нисходящей траекторией скачка на октаву неоднократно применено Глюком в партии Орфея. Здесь присутствует патетический оттенок: *exclamatio* (лат. «восклицание») в системе риторических жестов эпохи барокко обычно выражалось скачком на сексту вверх. В опере «Орфей и Эвридика» Глюка эта риторическая фигура также встречается (напри-

мер, в речитативе Орфея № 10 из III акта), однако в варианте нисходящей уменьшенной септимы, что усиливает и амплитуду жеста, и его экспрессию.

Фигура крутовращения (*circulatio*), условно обрисовывающая небосвод как символический атрибут божественного, в сочинениях И. С. Баха символизировала прославление Господа (в частности, в *Gloria* из Мессы си минор). Ее аналог можно найти в финале I акта оперы «Орфей и Эвридика» (ария № 17), в движении это подчеркнуто фигурой вращения (Рис. 4).

Для хореографии Бауш наиболее важными оказались фигуры движения и их аффективный тип. Восхождение (*catabasis*) в пластическом выражении иллюстрировано позой с поднятыми руками, что широко применено в «Орфее и Эвридике» Бауш (Рис. 5).

Постановка Бауш включала в качестве одного из основополагающих жестов гравитацию как нисхождение, выраженное в переносе веса и демонстрации запредельных возможностей тела на сцене. Утопическое и внетелесное напряжение создавалось двумя фигурами: Орфей спустился в подземный мир как живой человек, чтобы стать тенью и вернуть в реальный мир живую Эвридику. Подземный мир – место «под миром живых», в котором тени находятся в парении. Нисхождение характеризуется наклонами и нисходящими траекториями движений, символизируя мир умерших (Рис. 6).

Идея деконструкции жеста в танцтеатре Бауш позволила расширить понимание взаимоотношений пластики и музыки, прийти к интерпретации жеста и пластического танца как регистров «инструмента», включающего в себя не только индивидуальное тело танцовщика с его физическими характеристиками и присущей ему энергией выражения, но и «феноменологическое тело» – общий социальный организм всех танцовщиков, которые участвовали в постановке. Для танцтеатра в целом и танцоперы в частности жест явился «пустком» смысла и, одновременно, энергетическим импульсом коммуникативного поля музыки и «языка тела» – танца и жеста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор разделов 1–4 – Л. А. Меньшиков, 5–8 – З. А. Войнова.

² *Гантика* – наука о тактильных (осязательных) явлениях, собирательное обозначение репрезентаций феномена осзания в культуре.

³ Японское слово «*Inogi*» переводится как «молитва», «призыв», «поклонение». В «Молитве» К. Штокхаузена мим или мимы, овладевшие специфической жестовой лексикой, исполняли молитвенные жесты синхронно с музыкой.

•—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Рис. 1. Штокхаузен К. «Молитва». Амплитуда восходящих жестов



Рис. 2. Штокхаузен К. «Молитва». Каталог молитвенных жестов

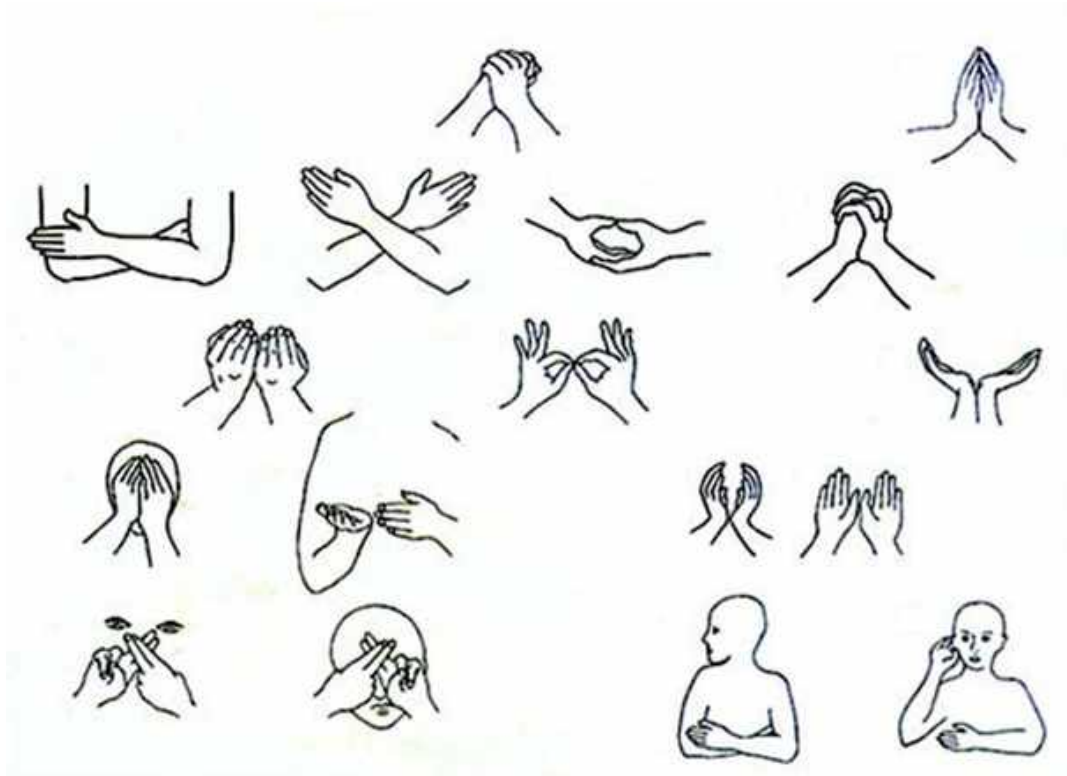


Рис. 3. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 4. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 5. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Сцена 1. Траур



Рис. 6. Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» в постановке Пины Бауш. Финальная сцена



ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
2. Hatten R. S. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 360 p.
3. Д'Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов: Механизм подражательных знаков. М.: Либроком, 2012. 264 с.
4. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.

5. *Lidov D.* Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 272 p.
6. *Pellegrino G. di, Fadiga L., Fogassi L.* [et al.] Understanding motor events: a neurophysiological study // *Experimental Brain Research*. 1992. Vol. 91. Pp. 176–180.
7. *Лаврова С. В.* К понятию жеста в новой музыке // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2014. № 1–2. С. 216–231.
8. *Лаврова С. В.* Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 3. С. 89–99.
9. *Безуглая Г. А.* Танцующий Люлли // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2020. № 2. С. 79–89.
10. *Роллан П.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М.: Музыка, 1988. 449 с.
11. *Austin G.* Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery. Carbondale: Southern Illinois University Press Ed., 1966. 583 p.
12. *Рыбкина Т. В.* Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения // *Вестник МГУКИ*. 2008. № 1. С. 217–222.
13. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. *Moritz A.* Stockhausen Inori: Overview and detailed guide. URL: <https://www.stockhausen-essays.org/inori.htm> (дата обращения: 09.08.2024).
15. *Давлатова С. Д.* Роль музыки в суфийских обрядах // *Вестник музыкальной науки*. 2013. № 2. С. 103–108.
16. *Инайят-Хан Х.* Введение в суфизм: Суфийское послание о свободе духа. М.: Амрита-Русь, 2022. 95 с.
17. *Servos N.* Pina Bausch — Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer, 1996. 319 S.
18. *Делез Ж.* Логика смысла: М.: Раритет, 1998. 480 с.
19. *Подорога В. А.* Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. 234 с.
20. *Подорога В. А.* Имя: страх. Об одной экзистенциальной страсти // *Философский журнал*. 2020. Т. 13. № 3. С. 49–66.
21. *Vogt M.* Conclave thesauri magnae artis musicae. Vetero-Pragae: Labaun, 1719. 227 p.
22. *Мальцева А. А.* Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // *Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение*. 2023. Т. 13. № 1. С. 40–61.
23. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhunderts. Hildesheim–Zurich: Georg Olms, 1992. 173 S.
24. *Гудимова С. А.* Риторика и аффекты в музыке барокко // *Вестник культурологии*. 2008. № 4. С. 69–79.

REFERENCES

1. *Tsaregradskaya T.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [A musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor. 2018. 364 p.
2. *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gestures: Topics and Tropes: Mozart. Beethoven. Schubert. Bloomington: Indiana University Press. 2004. 360 p.
3. *D'Udin Zh.* Iskustvo i zhest: Imitatsiya estestvennykh ritmov: Mekhanizm podrazhatelnykh znakov [Art and gesture: Imitation of natural rhythms: The mechanism of imitative signs]. Moscow: Librokom, 2012. 264 p.
4. *Eyzenshteyn S.* Montazh [Montage]. Moscow: All-Russian State Institute of Cinematography, 1998. 193 p.
5. *Lidov D.* Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 272 p.
6. *Pellegrino G. di, Fadiga L., Fogassi L.* [et oth.] Understanding motor events: A neurophysiological study. In: *Experimental Brain Research*. 1992. Vol. 91. Pp. 176–180.
7. *Lavrova S. V.* K ponyatiyu zhesta v novoy muzyke [Towards the concept of gesture in new music]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2014. No. 1–2. Pp. 216–231.
8. *Lavrova S.* Dirizherskiy zhest kak osnova khoreograficheskoy leksiki «Vesny Svyashchennoy» Ksav'e Lerua [The conductor's gesture as the basis of the choreographic vocabulary of Xavier Leroy's

- “Sacred Spring”). In: *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kultury* [International Journal of Cultural Research]. 2022. No. 3. Pp. 89–99.
9. *Bezuglaya G.* Tantsuyushchiy Lyulli [Dancing Lully]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2020. No. 2. Pp. 79–89.
10. *Rollan R.* Muzykalno-istoricheskoye naslediyе [Musical-historical heritage]: in 8 issues. Moscow: Muzyka, 1988. Vyp. 3: Muzykanty proshlykh dney. Muzykal’noe puteshestviye v stranu proshlogo [Musicians of the past days. A musical journey to the land of the past]. 452 p.
11. *Austin G.* Chironomia, or a Treatise on Rhetorical Delivery. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966. 583 p.
12. *Rybkina T.* Plasticheskaya intonatsiya: k probleme vzaimosvyazi muzyki i dvizheniya [Plastic intonation: towards the problem of relationship between music and movement]. In: *Vestnik MGUKI* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2008. No. 1. Pp. 217–222.
13. *Medushevskiy V.* Intonatsionnaya forma muzyki [An intonation form of music]: research work. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. *Moritz A.* Stockhausen. Inori: Overview and detailed guide. URL: <https://www.stockhausen-essays.org/inori.htm> (date of application: 09.08.2024).
15. *Davlatova S.* Rol’ muzyki v sufiyskikh obryadakh [The role of music in Sufi rituals]. In: *Vestnik muzykalnoy nauki* [Bulletin of Musical Scholarship]. 2013. No. 2. Pp. 103–108.
16. *Inayat-Khan Kh.* Vvedenie v sufizm: Sufiyskoye poslaniye o svobode dukha [An introduction to Sufism: The Sufi message about the freedom of the spirit]. Moscow: Amrita-Rus, 2022. 95 p.
17. *Servos N.* Pina Bausch — Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer, 1996. 319 S.
18. *Delez Zh.* Logika smysla [The logic of sense]. Moscow: Raritet, 1998. 480 p.
19. *Podoroga V.* Fenomenologiya tela: Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu [The phenomenology of the body: Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow: Ad Marginem, 1995. 234 p.
20. *Podoroga V.* Imya: strakh. Ob odnoy ekzistentsial’noy strasti [A Name: fear. About one existential passion]. In: *Filosofskiy zhurnal* [Philosophy Journal]. 2020. Vol. 13. No. 3. Pp. 49–66.
21. *Vogt M.* Conclave thesauri magnae artis musicae. Vetero-Pragae: Labaun, 1719. 227 p.
22. *Mal’tseva A.* Istochniki Figurenlehren epokhi barokko v nemetskoyazychnom muzykoznanii [The sources of Figurenlehren of Baroque Age in the German language musical studies]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskuststvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University: Art Studies]. 2023. Vol. 13. No. 1. Pp. 40–61.
23. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert. Hildesheim–Zurich: Georg Olms, 1992. 173 S.
24. *Gudimova S.* Ritorika i affekty v muzyke barokko [Rhetoric and effects in Baroque music]. In: *Vestnik kulturologii* [Bulletin of Culturology]. 2008. No. 4. Pp. 69–79.

Меньшиков Леонид Александрович

доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебно-методической работе
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190031, Санкт-Петербург
lmensch@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6978-1325

Leonid A. Menshikov

Dr. Sci. (Art), Professor,
Vice-rector of Academic Affairs
Vaganova Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
Head of Social Studies and Humanities Department,
St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
Russia, 190031, St. Petersburg
lmensch@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6978-1325

Войнова Злата Александровна
аспирант кафедры балетмейстерского образования
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
zlatavoynova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5046-9526

Zlata A. Voynova
Postgraduate student at the Balletmeister Education Department
Vaganova Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
zlatavoynova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5046-9526

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.06

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_95

Ф. М. ШАК

Российская академия музыки им. Гнесиных

ИССЛЕДОВАНИЕ О ДЖАЗЕ У. САРДЖЕНТА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

В 1938 году была опубликована книга «Jazz: Hot and Hybrid», написанная музыковедом и журналистом У. Сарджентом. В данном исследовании осуществляется содержательный анализ музыковедческих и социокультурных аспектов джаза. Автор настоящей статьи акцентирует внимание на ангажированности многих публикаций о джазе того времени, выдержанных в подчеркнуто апологетических тонах. Книга Сарджента выгодным образом отличалась от множества стереотипных опусов своей непредвзятостью и рациональным анализом исследуемого феномена. Она представляла собой высказывание, принадлежащее академическому музыканту с большим опытом практического музицирования. В силу обозначенных причин непримиримый противник джаза и музыки массовых жанров Т. Адорно избрал труд Сарджента в качестве авторитетного источника для своих работ. Несмотря на то, что в исследовании Сарджента декларировалась мысль о первостепенном значении музыковедческого подхода к джазу, его работа содержала эскизные наброски, связанные с музыкально-социологическим анализом. Рассуждая о бытовании джаза, автор часто использовал термин «стандартизация», который характеризовал включение джаза в строго регламентированные стандарты производства коммерческой музыки, основывающейся на стереотипных элементах строения композиций и коммерциализации материала. В статье показано, что Адорно заимствовал термин «стандартизация» непосредственно из работ Сарджента, позднее систематически используя данный термин в многочисленных эссе, посвященных массовой музыке. Несомненный исторический интерес представляет выход советского перевода труда Сарджента. Опираясь на рукописные материалы, хранящиеся в личном архиве отечественного джазового исследователя, теоретика и методиста Е. В. Овчинникова, автор статьи описывает ряд исторических деталей, связанных с подготовкой издания русскоязычной версии упомянутого труда.

Ключевые слова: У. Сарджент, Т. В. Адорно, Е. В. Овчинников, джазовая критика, стандартизация в массовой музыке, история джаза, переводы джазовой литературы в СССР.

Для цитирования: Шак Ф. М. Исследование о джазе У. Сарджента в исторической перспективе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 95–101.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_95

F. SHAK

Gnesins Russian Academy of Music

A JAZZ STUDY BY W. SARGEANT IN HISTORICAL PROSPECT

In 1938, the release of the important work “Jazz: Hot and Hybrid”, written by musicologist and journalist W. Sargeant, took place. The author of the article focuses on the bias of many authors who wrote about jazz, whose works were kept in deliberately apologetic tones. Sargeant’s book was favorably distinguished from many stereotypical opuses devoted to the history of jazz by its open-mindedness and judicious analysis of the phenomenon under study. It was a statement made by an academic musician who had been playing

in representative symphony orchestras for a long time. For these reasons, T. Adorno, an irreconcilable antagonist of jazz and music of mass genres, chose Sargent's work as an authoritative source of quotations for his works. Despite the fact that Sargent's research declared the idea of the paramount importance of a musicological approach to jazz, his work contained some sketchy sketches related to sociological analysis. Discussing the existence of jazz, the author often used the term "standardization", describing the inclusion of jazz in strictly regulated standards for the production of commercial music based on stereotypical elements of the composition structure and commercialization of the material. The article shows that in 1940 Adorno borrowed the term "standardization" from Sargent's works. He systematically appears in numerous essays on popular music. Of undoubted historical interest is the release of the Soviet translation of Sargent's work. The author of the article has at his disposal one of the typewritten originals of the translation, according to which the text was edited. Having studied the personal archives of the Russian jazz researcher and theorist E. Ovchinnikov, the author of the article managed to discover a number of historical details related to the preparation of the Russian-language version of the publication.

Keywords: W. Sargeant, T. W. Adorno, E. Ovchinnikov, jazz critique, standardization in mass music, history of jazz, translations of jazz literature in the Soviet Union.

For citation: Shak F. A jazz study by W. Sargeant in historical prospect. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 95–101.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_95



Перечень специальных публикаций, посвященных джазовой музыке в XX столетии, весьма внушителен. Количественный рост указанной литературы начался в 1940–1950-х годах, достигнув своего пика к концу 1990-х. Многие десятилетия, прошедшие со времени издания первых специальных работ о джазе, позволяют рассматривать подобную литературу сквозь призму исторического анализа, способствующего выявлению того, как в академической среде складывались представления об импровизационной афроамериканской музыке. Безусловной исторической весомостью обладает книга Уинтропа Сарджента (1903–1986) «Jazz: Hot and Hybrid» [1], в русском переводе получившая название «Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика» [2].

Труд Сарджента, рассматриваемый в контексте ранних этапов формирования музыковедческого осмысления джаза, интересен по целому ряду причин. Вслед за упомянутой исследовательской работой (1938) увидели свет книги М. Стернса, А. Одера, Л. Фезера. Эти издания можно отнести к жанровой сфере апологетики, поскольку каждое из них представляло собой высказывание из уст несомненного приверженца джазовой музыки. Аналогичная позиция утверждалась и в книгах француза Юга Панасье (1912–1974), чей труд «Подлинный джаз», хорошо известный не только зарубежному, но и отечественному читателю советского периода, представлял собой мнение человека, глубоко неравнодушного к джазовой культуре [3]. В опусах Панасье весьма эмоционально отстаивалась точка зрения по поводу логической завершенности художественных качеств музыки хот-джаза периода 1920–1930-х годов и

критиковались позднейшие веяния, связанные с развитием стиля бибоп. При этом подобная критика, представленная во французской музыкальной периодике, в первую очередь – издании «Jazz Hot», ограничивалась стереотипным набором высказываний ценителя джазовой музыки, предпочитавшего один стиль другому.

Ситуация с работой У. Сарджента принципиально иная, поскольку в ней фигурировала совокупность суждений квалифицированного специалиста, во-первых, оценивавшего джаз извне, а во-вторых, принадлежавшего к области высокой академической культуры. Сарджент не только придерживался консервативных, весьма критических взглядов на массовую музыку, шоу-бизнес, но и в целом не принял многие из новаций академической музыки XX века, включая додекафонию. Широта его профессиональных и творческих интересов указывает на мятущуюся, противоречивую, в некотором роде аристократическую природу индивидуальности. Как скрипач Сарджент играл в Нью-Йоркском симфоническом и Нью-Йоркском филармоническом оркестрах (1928–1930). Его амбиции распространялись на симфоническое дирижирование, но карьера в данной области не сложилась. В 1930 году Сарджент обратился к музыковедческой и журналистской деятельности. Перечень его авторских публикаций стремительно пополнялся многочисленными статьями для авторитетного музыковедческого издания «Musical Quarterly» (см., например: [4; 5]). Помимо этого, создавались десятки популярных текстов, написанных по заказам крупных журналов «Time» и «Life». Наконец, важнейшим этапом его музыковедческой и просветительской деятельно-

сти стала продолжавшаяся более двух десятков лет работа в качестве рецензента и эссеиста в издании «The New Yorker» (1949–1972). Добавляя последние штрихи к портрету, упомянем о том, что имя Сарджента упоминается в коллективной монографии, посвященной одному из апологетов дзен-буддизма Д. Т. Судзуки [6]. Сарджент слушал лекции японского буддолога, что в дальнейшем способствовало появлению развернутой 20-страничной статьи [7]. По всей вероятности, эти интеллектуально-духовные опыты в дальнейшем обусловили его интерес к индуистскому памятнику – «Бхагавадгите», перевод которого, осуществленный Сарджентом, пополнил и без того обширную коллекцию англоязычных версий данного эпоса [8]. В 1970 году он выпустил книгу «In Spite of Myself» – автобиографию, отмеченную доверительностью тона. Показательно, что в названной книге нет упоминаний о джазе, равно как и о джазовом исследовании тридцатилетней давности. Все это наводит на мысль о том, что Сарджент обратился к джазовой тематике, стремясь подтвердить собственную музыковедческую квалификацию и способность разрабатывать любую проблематику, в том числе – несомненно сложную для музыковедения первой половины XX века.

В исследованиях автора настоящей статьи подробно рассматривались противоречия, связанные со взглядами на джаз видного представителя первого поколения франкфуртской школы философии Т. В. Адорно [9]. В 1930-х годах он вынашивал планы проведения крупного социологического исследования, основным объектом которого выступал джаз, его инфраструктура и аудитория. Уже тогда джазовое искусство рассматривалось Адорно сквозь призму негативных коннотаций. Несмотря на то, что позднее, в 1940–1950-х, наблюдалась ярко выраженная профессионализация джазового исполнительства, связанная с инструментальными и гармоническими новациями стиля бибоп, Адорно по-прежнему упорно придерживался отрицательного мнения о джазе в целом. При изучении оппозиции «Адорно против джаза» закономерным образом возникает вопрос о том, какого рода источники помогли создателю «негативной диалектики» разобраться в теоретических аспектах столь чуждого ему художественного явления. Стереотипные апологетические работы о джазе не могли привлекать внимания Адорно. А вот книга Сарджента, напротив, была воспринята в качестве достоверного источника. Именно поэтому Адорно, чей стиль и манера письма исключали цитирование или хотя бы упоминание «чужих» публикаций, неожиданно нарушил это правило, назвав работу Сарджента лучшей из

книг, когда-либо написанных о джазе [10, р. 121]. Упомянутое суждение было высказано в эссе «Perennial Fashion – Jazz» (1953).

Могли ли наблюдения и выводы, сделанные Сарджентом, повлиять на Адорно? С нашей точки зрения, вполне допустимо ответить на этот вопрос утвердительно. Рассматривая ситуацию подробнее, следует обратить внимание на то, что Сарджент некоторым образом противоречил себе, указывая: социокультурные проблемы, связанные с функционированием джазовой музыки, его не интересуют. Вместе с тем, будучи сложившимся теоретиком и музыкантом, не страдавшим от дефицита идей, он демонстрировал своеобразную «щедрость» в характеристиках перспективных направлений, которые можно было бы в дальнейшем разрабатывать другим исследователям. В частности, следует уделить особое внимание термину «стандартизация» (англ. standardization), многократно встречающемуся на страницах сарджентовского текста. Для прояснения авторского вектора мысли приведем две цитаты из русского перевода: «Коммерческий джаз 20-х годов в значительной степени был стандартизированным продуктом Бродвея и высокоцентрализованных “предприятий по производству мелодий” – Тин-Пэн Элли и Голливуда» [2, с. 25]. И далее: «Разновидность афроамериканской музыки, меньше всего испытавшая европейское влияние и являющаяся самым чистым выражением негритянской традиции, представлена в ранних спиричуэлах шаут-конгрегации. Эта музыка наименее стандартизирована, более разнообразна по стилю и свободна по форме, чем самый “горячий” хот-джаз» [2, с. 49]. В приведенных высказываниях «стандартизация» мыслится автором прежде всего как социокультурное явление. Например, во второй цитате речь идет о раннем срезе спиричуэлов, значимой особенностью которых являлась любительская (по преимуществу народная) форма бытования. Спиричуэлы в XIX веке не были включены в какие-либо индустриальные и коммерческие формы репрезентации. Таким образом, ранний спиричуэл, о котором размышляет автор, на уровне бытования, исполнения и передачи демонстрирует максимальную удаленность от стандартизации. Напротив, включение произведения в те или иные процессы рыночного обмена способствует вхождению в пространство стандартизации, за которым происходит изменение содержательных характеристик, копирование наиболее продаваемых, а значит, весьма существенных с точки зрения рынка, содержательных элементов и особенностей. Исходя из логики размышлений, изложенных в книге Сарджента, необходимо заметить, что он весьма

предметно рассуждает о процессах «перехода» джаза от народной негритянской культуры к более институализированным формам музыкальной практики, включенным в инфраструктуру музыкального рынка.

Возвращаясь к Адорно, следует констатировать широкое применение им термина «стандартизация» в связи с изрядно теоретизированным освещением культурной индустрии, массовой музыки и джаза. Книга Сарджента выдержала в общей сложности три издания – в 1938, 1946 и 1975 годах. Каждое из них сопровождалось авторскими уточнениями и дополнениями в виде новых глав. Адорно, разумеется, мог быть знаком с первым и вторым изданиями этой книги. Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что стандартизация, трактуемая Сарджентом в социокультурном ракурсе, была воспринята и успешно интегрирована в систему воззрений Адорно. Соответствующий термин используется в его работах всякий раз, когда речь заходит о массовой музыке и джазе. В эссе «Легкая музыка» автор обращает внимание на то, что в промышленных странах популярная музыка определяется через стандартизацию: «...ее прототип – шлягер <...> стандартизация охватывает все, от целого до деталей» [11, с. 30]. Общепринятые структурные элементы популярной песни, включая 32-тактовую форму, аналогичным образом приписывались Адорно к числу порождений стандартизации.

На этом параллели и косвенные влияния Сарджента на Адорно не заканчиваются. Сарджент очень точно и, по сути, безжалостно обозначил еще одну особенность джазового сообщества. В рецензии на книгу П. Миллера, Ч. Эдварда и Р. Гоффина¹, написанной для «Musical Quarterly» в 1945 году, он пронзительно отметил: «Джазовые критики почему-то пишут так, будто джаз – глубоко забытый и в высшей степени эзотерический вид искусства, намеренно игнорируемый широкой публикой. Это, конечно, неправда. И притворство, что подобный взгляд верен, придает мнению джазового критика оттенок подросткового снобизма, способного оттолкнуть всех, кроме убежденных любителей джаза. За последние годы наука и музыковедение о джазе достигли совершеннолетия, в то время как джазовая критика – нет» [12, р. 121]. Характеризуя подобных авторов, пишущих о джазе, Сарджент находил у них подражание той самой напыщенности, которая, с его точки зрения, является худшей чертой академической музыкальной критики. В дальнейшем, сетовал рецензент, «это привело к преувеличению значимости джазовых исполнителей с использованием превосходных степеней, которые

заставили бы покраснеть высоколобого критика» [Там же].

Показательно, что книга о джазе, на которую откликнулся Сарджент, была составлена из материалов, первоначально опубликованных в популярном журнале «Esquire». Теперь обратимся к упоминавшемуся нами эссе Т. Адорно «Легкая музыка». С недавних пор, пишет автор, «...в журналах рессантиментного направления встречаются рассуждения о джазе. И если джаз долгое время находился на подозрении <...> как музыка, несущая разложение, то теперь все больше встречаются симпатии к нему, что может быть связано с тем одомашниванием джаза, которое для Америки есть давно уже свершившийся факт и которое в Европе есть только вопрос времени» [11, с. 20]. Говоря о представителях распространенной джазовой апологетики, Адорно подчеркивает: «Всякое критическое слово о джазе в той форме, которая на сегодняшний день почитается как передовая, преследуется <...> как кощунство» [Там же].

Итак, повторное прочтение высказываний, содержащихся в рецензии Сарджента и сопоставляемых с рассуждениями Адорно, позволяет убедиться, что речь идет если не об идентичных, то, по крайней мере, весьма сходных процессах. Таким образом, влияние сарджентовской работы не ограничивалось отдельными цитатами². Адорно, по-видимому, обратил внимание на иронично сформулированную мысль, связанную с особенностями восприятия джаза соответствующей аудиторией, после чего попытался развить ее в собственных исследовательских опусах музыкально-социологического профиля.

Работы Сарджента, равно как и терминология, в них использованная, оказали влияние не только на Адорно. Отдельного внимания требуют факты, связанные с русским переводом его книги, выпущенной издательством «Музыка» в 1987 году. Согласно официальной информации, перевод осуществлялся М. Н. Рудковской и В. А. Ерохиным, общая редакция и комментарии были подготовлены В. Ю. Озеровым, известным специалистом в области джазового искусства.

В 2023 году автор настоящей статьи получил доступ к творческому архиву кандидата искусствоведения, профессора Е. В. Овчинникова (1938–2022), чей вклад в отечественную джазовую культуру был связан с рядом пособий, методических разработок и учебников, оказавших значительное влияние на функционирование эстрадно-джазового образования в нашей стране. Среди многочисленных документов, представляющих историческую ценность, в бумагах присутствовал машинописный вариант отечественного перевода книги Сарджента. Названный текст со-

держал множество рукописных пометок, внесенных, по-видимому, В. Ю. Озеровым. Кроме того, вполне вероятно присутствие редакторских рукописных правок, выполненных самим Е. В. Овчинниковым. Впоследствии отдельные элементы указанной редакции были включены в итоговую версию перевода. Восстанавливая хронологию его подготовки, следует заметить, что первоначально вступительная статья к названной публикации готовилась Е. В. Овчинниковым, который ориентировался на второе издание книги Сарджента (1946) как основу будущего переводного текста. В дальнейшем коллективом, готовившим эту публикацию, было принято решение представить советскому читателю наиболее полный вариант книги Сарджента – третье издание 1975 года, которое включало в себя «актуальный» раздел с характеристиками «третьего течения», Г. Шуллера и «джаззинга». Судя по всему, Е. В. Овчинников отказался расширить изначально подготовленный текст, исходя из наличествующих вновь переведенных материалов, и его вступительная статья была заменена другой, написанной одним из переводчиков – музыковедом В. А. Ерохиным. Характерной ее особенностью является активное использование термина «стандартизация», который, с учетом реалий позднесоветского времени, был адаптирован к идеологической критике «буржуазного» искусства.

Понятийная специфика «стандартизации», акцентируемая Сарджентом, нашла применение и в последующих работах отечественных авторов. В 1994 году Е. В. Овчинников подготовил к изданию первый в своем роде учебник, рассматривающий вопросы истории и теории джаза [13]. Предполагалась публикация в двух томах, первый из которых охватывал период до начала 1940-х годов, второй был посвящен современному джазу, начиная с периода бибопа. По ряду внешних причин лишь первая часть учебника вышла из печати³. Знакомство с рядом сохранившихся рукописей, предназначенных автором для формирования второго тома, позволяет утверждать, что Е. В. Овчинников неоднократно прибегал к термину «стандартизация», исполь-

зуя его в толковании, аналогичном сарджентовскому.

В целом разноречивое отношение к книге Сарджента указывает на социокультурные установки конкретных авторов и профессиональной среды тех стран, в которых она издавалась. Дистанцированность от джазовой «апологетики» и желание компетентно разобраться в сути вопроса закономерным образом привлекло внимание Т. Адорно. В Советском Союзе решающим фактором, способствовавшим переводу и публикации, стала академическая оснащенность и солидная музыковедческая репутация автора книги. Ее судьба на Западе также по-своему примечательна. Как упоминалось ранее, третье прижизненное издание было осуществлено в 1975 году. Осенью 1977-го в одном из претендующих на академический статус изданий была опубликована рецензия К. Макинтайра [14], в которой, помимо «обновленной» книги Сарджента, характеризовалась достаточно известная сегодня работа А. Одера «Jazz: Its Evolution and Essence». Рецензия, выдержанная в резко негативном ключе, инкриминировала Сардженту необоснованное применение категорий и терминов из области академического музыковедения и высокомерное отношение к джазу вообще. Отзыв К. Макинтайра, судя по всему, представлял собой индивидуальную реакцию очередного джазового апологета. Следует полагать, что именно свойственная Сардженту критическая позиция по отношению к подобной «апологетике» привела к фактическому забвению данного исследования на родине джаза.

Персона Сарджента, безусловно, достойна внимания в первую очередь потому, что его научное и публицистическое наследие является нам представителем ушедшей аристократической культуры, принципиального консерватора, настаивавшего на сохранении дифференцированных сфер высокой и низкой культуры. В «Социологии музыки» Т. Адорно весьма уважительно упоминается тип так называемого «профессионального слушателя». Именно таким – в высшей степени компетентным и профессиональным слушателем – и был Уинтроп Сарджент.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Книга П. Миллера, Ч. Эдварда и Р. Гоффина (1944) включала в себя рецензии и очерки о джазе, ранее публиковавшиеся в популярном издании «Esquire».

² Помимо работы «Farewell jazz», отсутствующей в русском переводе, Адорно цитировал Сарджента в эссе «О легкой музыке», доступном отечественному читателю [11, с. 36].

³ По имеющимся данным, Е. В. Овчинников критически воспринял некоторые аспекты, связанные с выпуском первой части «Истории джаза». В дальнейшем это повлекло за собой отказ автора от публикации второго тома. Обладая блестящей подготовкой как академический пианист и теоретик (ученик С. С. Скребкова), усовершенствовав джазовые пианистические навыки благодаря занятиям с Н. Г. Капустинным, Е. В. Овчинников обладал крайне высокими компетенциями в области теории джаза, был прекрасным лектором, при необходимости свободно иллюстрировавшим лекции и выступления собственной игрой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Sargeant W. Jazz, Hot & Hybrid*. New York: Da Capo Press, 1938. 302 p.
2. *Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. М.: Музыка, 1987. 296 с.
3. *Панасье Ю. История подлинного джаза*. Л.–М.: Музыка, 1978. 128 с.
4. *Sargeant W. Types of Quechua Melody // The Musical Quarterly*. 1934. Vol. 20. No. 2 (April). Pp. 230–245.
5. *Sargeant W. A Study in East Indian Rhythm // The Musical Quarterly*. 1931. Vol. 17. No. 4. Pp. 427–438.
6. *Beyond Zen: D. T. Suzuki and the Modern Transformation of Buddhism / ed. by J. Breen, S. Fumihiko, Y. Shōji*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2022. 312 p.
7. *Sargeant W. Profiles: Great Simplicity // New Yorker*. 1957. August 31. Pp. 34–53.
8. *The Bhagavad Gita*. Transl. by W. Sargeant. Albany: New York State University Press, 1984. 739 p.
9. *Шак Ф. М. Джаз и рок-музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI вв.* Краснодар: КГИК, 2018. 342 с.
10. *Adorno T. W. Prisms*. Cambridge (Massachusetts): MIT-Press, 1997. 272 p.
11. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки*. М.–СПб.: Университетская книга, 2014. 448 с.
12. *Sargeant W. Reviews of Books // The Musical Quarterly*. 1945. Vol. 31. No. 1 (January). Pp. 120–122.
13. *Овчинников Е. В. История джаза: учеб. пособие: в 2 вып.* М.: Музыка, 1994. Вып. 1. 240 с.
14. *McIntyre K. Book Reviews // The Black Perspective in Music*. 1977. Vol. 5. No. 2 (Autumn). Pp. 231–232.

REFERENCES

1. *Sargeant W. Jazz, Hot & Hybrid*. New York: Da Capo Press, 1938. 302 p.
2. *Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. Moscow: Muzyka, 1987. 296 p.
3. *Panas'e Yu. Istoriya podlinnogo dzhaza [The history of authentic jazz]*. Leningrad–Moscow: Muzyka, 1978. 128 p.
4. *Sargeant W. Types of Quechua Melody*. In: *The Musical Quarterly*. 1934. Vol. 20. No. 2 (April). Pp. 230–245.
5. *Sargeant W. A Study in East Indian Rhythm*. In: *The Musical Quarterly*. 1931. Vol. 17. No. 4. Pp. 427–438.
6. *Beyond Zen: D. T. Suzuki and the Modern Transformation of Buddhism*. Ed. by J. Breen, S. Fumihiko, Y. Shōji. Honolulu: University of Hawaii Press, 2022. 312 p.
7. *Sargeant W. Profiles: Great Simplicity*. In: *New Yorker*. 1957. August 31. Pp. 34–53.
8. *The Bhagavad Gita*. Transl. by W. Sargeant. Albany (New York): New York State University Press, 1984. 739 p.
9. *Shak F. Dzhaz i rok-muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI v. [Jazz and rock music in the socio-cultural processes of the 2nd half of the 20th and early 21st centuries]*. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2018. 342 p.
10. *Adorno T. W. Prisms*. Cambridge (Massachusetts): MIT-Press, 1997. 272 p.
11. *Adorno T. W. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected Works: The Sociology of Music]*. Moscow–St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 2014. 448 p.
12. *Sargeant W. Reviews of Books*. In: *The Musical Quarterly*. 1945. Vol. 31. No. 1 (January). Pp. 120–122.
13. *Ovchinnikov E. Istoriya dzhaza [The history of jazz]: textbook: in 2 parts*. Moscow: Muzyka, 1994. Part 1. 240 p.
14. *McIntyre K. Book Reviews*. In: *The Black Perspective in Music*. 1977. Vol. 5. No. 2 (Autumn). Pp. 231–232.

Шак Федор Михайлович
доктор искусствоведения, доцент кафедры
инструментального джазового исполнительства
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
shak@gnesin-academy.ru
ORCID: 0000-0001-5915-7051

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Fedor M. Shak

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Instrumental Jazz Performing Art

Gnesins Russian Academy of Music

Russia, 121069, Moscow

shak@gnesin-academy.ru

ORCID: 0000-0001-5915-7051

Е. В. ЛУБЯНАЯ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКИ ФЬЮЖН В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1960–1970-х ГОДОВ

В публикуемой статье освещается процесс становления музыки фьюжн в условиях культурных преобразований 1960–1970-х гг. в США. Джазовая сцена второй половины XX века характеризуется как стилями, преломляющими исторические традиции, так и направлениями, постулирующими новые для джазового искусства устремления. После революционных преобразований, акцентирующих элитарный потенциал джаза, музыканты в течение двух десятилетий усваивали тезаурус, предложенный бибопом, интегрируя его элементы в джазовую практику. Отличительные черты бибоба реализовались в нескольких направлениях – хард-бопе, ист-коуст-джазе и затем в постбопе. Но социокультурная ситуация, сложившаяся в США ко второй половине 1960-х, способствовала назреванию очередного кризиса в джазовой сфере, который не мог разрешиться с помощью тогдашних нововведений. Помимо развития джазовых стилей, к этому времени произошло четкое разделение джаза и популярной музыки, ярко заявил о себе рок. Все указанные факторы, наряду с обострившимися расовыми вопросами, стали источниками для зарождения новой музыки – фьюжн. В статье кратко охарактеризованы актуальные направления 1960–1970-х гг. и значимые тенденции в творчестве авторитетных джазовых музыкантов, а также освещается начальный этап становления фьюжн. Указывая на лиминальность музыки фьюжн в конце 1960-х гг., автор приходит к выводу, что данное направление лишь условно может быть отнесено к линии развития джазовых стилей. Синтетическая природа фьюжн не ограничивалась смешением элементов джаза и какого-либо другого вида музыкального искусства. Фьюжн вобрал в себя элементы рок-музыки, джаза, фанка и других актуальных направлений музыкальной культуры США. Не следуя джазовым традициям и не отрицая достижений прошлого, фьюжн сыграл важную роль в переходе к синтетическим практикам на мировой джазовой сцене.

Ключевые слова: джазовые стили, джаз-рок, фьюжн, культурная революция, джазовое исполнительство.

Для цитирования: Лубяная Е. В. Становление музыки фьюжн в условиях культурной революции 1960–1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 102–109.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_102

E. LUBYANAYA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE FORMATION OF FUSION MUSIC IN THE CONDITIONS OF CULTURAL REVOLUTION OF THE 1960s–1970s

The article traces the development of fusion music in the context of cultural transformations in the United States in the 1960s and 1970s. The jazz scene of the second half of the 20th century was represented by both styles that adopted jazz traditions and trends that postulated new norms for jazz performance. After the revolutionary transformations of bebop and the shift in emphasis from the entertainment function of jazz to the elite, jazz practice for two decades assimilated the musical thesaurus proposed by the boppers and integrated its elements into jazz practice. Distinctive features of bebop were implemented in several directions – hard bop, east coast jazz and later in post-bop. But the socio-cultural situation that had developed in the United States by the second half of the 1960s contributed to the maturing of another crisis in the jazz sphere, which could not be resolved with the help of existing innovations. In addition to the development of jazz styles, by this time there was a clear separation of jazz and popular music, and rock made a strong statement. All these factors, along with the aggravated racial issues, became sources for the emergence of new music – fusion. The article briefly describes the current trends of the 1960s–1970s and significant tendencies in the work of jazz musicians, and also traces the beginning of the path of the

formation of fusion. Pointing to the liminality of fusion music in the late 1960s, the author comes to the conclusion that this trend can be quite controversially attributed to the line of development of jazz styles. The synthetic nature of fusion is not limited to mixing elements of jazz and any other type of musical art. It includes elements of rock music, jazz, funk, as well as other current trends in the musical culture of the United States. Without following jazz traditions, but also without denying the achievements of previous stages of jazz development, fusion played an important role in the transition to synthetic practices on the world jazz scene.

Keywords: jazz styles, jazz rock, fusion, cultural revolution, jazz performing art.

For citation: Lubyayaya E. The formation of fusion music in the conditions of cultural revolution of the 1960s–1970s. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 102–109.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_102

Вторая половина XX века была ознаменована социокультурными потрясениями во всем мире. Эти процессы, инициированные молодежным движением США, вскоре проникли в Европу и распространились во многих странах Запада. Безусловно, тогдашние оппозиционные настроения молодежи были подготовлены сексуальной и психоделической «революциями» предшествующих лет. В середине 1967 г. южные штаты США впервые увидели девушек и длинноволосых юношей, которых стали называть «хиппи». Первоначально движение хиппи было воспринято обществом как очередная дань моде, но, когда в следующем, 1968 г. соответствующие акции охватили большинство студенческих городков страны, стало очевидно, что назревают глобальные перемены в устройстве американского социума. Молодежь бунтовала против господствующей системы ценностей различными средствами – митингами и демонстрациями, поклонением альтернативным философским учениям и новым направлениям музыки, в том числе року. Отозвавшись в Европе массовыми протестами и даже баррикадами в студенческих кампусах, молодежная «революция» провозгласила: «Запрещено запрещать», «Все прекрасное – на улицу», «Власть – воображению» и т. д.

На обоих берегах Атлантики молодежь позиционировала себя в качестве представителей контркультуры – антитезы, оппозиции существующим нормам. Массовый характер контркультурных акций впервые объединил элитарные и маргинальные социальные группы, придав явлению впечатляющий размах. Обострение противостояния наблюдалось с 1967 по 1973–1974 гг., после чего указанные процессы стали ослабевать, и новая парадигма интегрировалась в общественное устройство того времени.

Вторая половина 1960-х и 1970-е гг. были ознаменованы существенными и довольно масштабными преобразованиями в музыкальной культуре США. Эти процессы зависели от актуализации того или иного течения, порождая и

закрепляя в музыкальном пространстве новые нормы и легализуя результаты смешения этих течений. Нельзя достоверно утверждать, что течения сменяли друг друга, – скорее они становились катализаторами для бурного становления новых музыкальных норм, которые в дальнейшем получили активное распространение и развитие во всем мире. Вопреки революционному характеру подобных изменений, существовавшие ранее и повсеместно признанные творческие направления музыкальной деятельности 1960-х гг. продолжали свое развитие, преобразуясь под влиянием упомянутых реформ. При этом музыкальные новации, возникавшие на грани стилей в конце 1960-х гг., явно противопоставлялись традиционным явлениям – джазовому мейнстриму, фри-джазу, возрожденному традиционному джазу, более радикальному джазовому авангарду, рок-музыке, стилям популярной музыки и др. Столь парадоксальная позиция вновь создаваемой музыки, постепенно заполнявшей чарты и эфиры радиостанций, характеризовавшейся несомненным ростом популярности и создававшей «инновационную» парадигму, предопределяла ее специфическое положение в межжанровом пространстве.

Переосмысление музыкальных ценностей в 1960–1970-х гг. явилось результатом взаимодействия многообразных процессов. Формированию упомянутой парадигмы благоприятствовали такие аспекты, как осмысление роли джаза в истории развития мирового искусства, облик актуальных джазовых течений, диалог традиций и новаций, проблемы создания и потребления продуктов художественного творчества, механизмы взаимодействия между музыкантами и слушателями, расовые разногласия, небывалый рост технологий, изменчивые тенденции популярного искусства, развитие академической теории музыки и композиции, возрастающий интерес к камерному исполнительству и др.

В конце 1960–1970-х гг. ушли из жизни многие джазмены, которые задавали вектор развития

стилям и направлениям джазовой музыки: Луи Армстронг, Кид Ори, Дюк Эллингтон, Джонни Ходжес, Джин Крупа, Эрролл Гарнер, Чарльз Мингус, Стэн Кентон, Пол Дезмонд, Кэннон-болл Эддерли, Ленни Тристано и др. Учитывая их принадлежность к разным стилям, можно предполагать, что картина джазового искусства, формируемая их творческой деятельностью с 1920-х гг., могла быть переосмыслена молодым поколением. Многие аспекты традиционного джаза в 1960-х уже стали историей, что способствовало появлению коллективов, стремившихся сохранить джазовые традиции начала XX в.¹ Безусловно, подобные традиции находили отражение не только в стилях преемственного характера, но и, так или иначе, в любых музыкальных высказываниях тогдашних джазменов. «В беспорядочной суматохе экспериментальных звуко сочетаний, создаваемых молодыми музыкантами, можно было найти следы как наследия, так и будущего», – пишет об этом современный исследователь Ф. Тирро [1, р. 406].

Согласно утверждению другого специалиста, С. Дево, процесс изменений – это суть джаза, но те, что были внесены в музыкальное исполнительство на рубеже 1960–1970-х гг., едва ли можно признать легитимными и достойными рассмотрения в общем контексте истории джаза [2]. В связи с этим М. Уильямс отмечает: синтетическая природа джазовых стилей, начиная с Нового Орлеана и вплоть до творческого расцвета Телониуса Монка, не вызвала споров в исследовательской среде, но что касается музыки 1960–1970-х гг., то общего мнения исследователей относительно природы соответствующего синтеза до сих пор не сложилось [3, р. 46].

Таким образом, процесс развития джазового искусства того времени обуславливался творческими устремлениями и эстетическими воззрениями молодого поколения джазменов, их вкусами, восприятием современного саунда и чувством стиля. Несмотря на многочисленные вопросы, зачастую остававшиеся без ответов, и разноречивость суждений джазового сообщества, звуковое пространство тех лет активно и разнообразно обновлялось, представляя слушателям и критикам новаторские проекты с яркой и самобытной музыкой.

Описывая палитру джазового исполнительства того времени, следует упомянуть о некоторых явлениях, которые находились в процессе развития параллельно с зарождающимися фьюжн-тенденциями. Особого внимания заслуживает деятельность некоммерческих объединений по поддержке джазовых музыкантов. Нереализованные ожидания в условиях дискриминации и осознание заведомой ограничен-

ности собственных перспектив способствовали консолидации музыкантов для продвижения творческих идей. Первопроходцем выступила «Ассоциация содействия развитию творческих музыкантов» (ААСМ), основанная пианистом Мухалом Ричардом Абрамсом в 1965 г. и ориентированная на создание, запись и исполнение серьезной оригинальной музыки. Главной целью ассоциации являлось содействие преодолению осязаемого кризиса, в котором оказалось джазовое искусство по причине возрастающей популярности рок-музыки, распространения идей Второго авангарда, Джона Кейджа и т. д. Ассоциация организовала программы обучения, затем – школу, поощряла педагогов и композиторов, соединявших авангардные течения с иными направлениями музыкальной культуры и других сфер искусства. Одним из ведущих коллективов ассоциации был «The Art Ensemble of Chicago», основанный в 1969 г. Достаточно успешная карьера данного состава (более 15 релизов) свидетельствует о его заметном влиянии на процессы развития джазового исполнительства того времени. В композициях «The Art Ensemble of Chicago» присутствовал сплав авангардных техник, современных форм джаза и элементов world music². Помимо достаточно высокого уровня музицирования, концертные программы этого коллектива характеризовались разнообразными сочетаниями костюмов, хореографии, декораций и необычных инструментов, поэзии, шумов, а также элементов спонтанности, реализуемых в сочетании с живым исполнением. Творчество данного ансамбля проложило дорогу к практикам джазовых перформансов, которые получили активное развитие значительно позже. К фьюжн-опытам участники ассоциации, как правило, не тяготели, оставаясь в условных рамках направления world music.

Уникальной в своем роде представлялась созданная в Сент-Луисе, по образцу Чикагской ассоциации, «The Black Artists' Group, Inc.», сокращенно – BAG («Группа чернокожих художников», 1968), объединявшая не только музыкантов, но и художников, деятелей театра, танцоров, писателей. Наиболее известными участниками «Группы...» были Джулиус Хэмфилл, Оливер Лейк, Лестер Боуи, Хэмиет Блюэтт, Флойд Ле Флор и др. «BAG» пользовалась активной поддержкой фондов Рокфеллера и Дэнфорста, многие ее участники переехали в Париж, а затем в Нью-Йорк. «BAG» выпустила единственный альбом «In Paris, Aries 1973», но деятельность ее приверженцев позднее нашла отражение в лофт-джазовых опытах 1980-х гг.

В целом, подобная организационная поддержка творческих экспериментов оказалась

весьма существенным фактором развития джазового искусства в указанный период. Она придала новый импульс творческой деятельности, испытывавшей большие затруднения вследствие расовой дискриминации.

Параллельно с развитием джаз-рока и фьюжн, в 1970-х гг. получил новое прочтение музыкальный материал джазовых стилей, предшествовавших свингу. Диалог с джазовыми традициями осуществлялся в двух основных направлениях – «неоклассическом» и «классицистском». Главное различие между ними было связано с подходом к прочтению традиционного материала джаза: если сторонники «неоклассического» направления стремились развивать указанный материал, используя современные средства интерпретации и импровизации, то приверженцы «классицистской» линии ратовали за сохранение традиций бибопа и хардбопа в неизменном виде. Следует заметить, что оба направления в полной мере реализовались позднее, на протяжении постмодерн-джазового периода (1980-е гг.)³.

Неоклассическое направление возглавил трубач Уинтон Марсалис. Будучи родом из Нового Орлеана – исторической «колыбели джаза», Марсалис в равной мере успешно проявил себя как в академической музыкальной практике, так и в джазе. Он объявил себя адептом традиционного джаза начала XX века, подчеркивая, что необходимо прежде всего демонстрировать знание блюзов и стандартов, многообразно претворяемых на протяжении многих десятилетий – от новоорлеанских стилей до новаторских исканий Орнетта Коулмена. Целый ряд молодых музыкантов⁴ вместе с Марсалисом обратился к композициям Кинга Оливера, Луи Армстронга, Джелли Ролл Мортон, Сиднея Беше, Бадди Болдена и др. Марсалис признавал, что формирование его стиля происходило под влиянием творчества Майлза Дэвиса, но резко критически отзывался о работах Дэвиса в рамках электронного формата (конец 1960–1970-х гг.), намекая на коммерциализацию джазовой музыки [4]. Развитие «неоклассической» ветви привело к формированию направления постбоп, весьма влиятельного в контексте эволюции джазовой музыки и сохраняющего активность в наши дни.

«Классицистское» джазовое направление, пропагандировавшее абсолютное сохранение традиций, реализовалось в неохард-бопе. Поскольку видимыми творческими достижениями указанное направление не ознаменовалось, рассматривать его в качестве значимого не представляется возможным.

В конце 1960-х гг. испытывал трудности и лидер джазового авангарда Орнетт Коулмен, чей

альбом с участием двух квартетов «Free Jazz» (1961) внес глобальные изменения в развитие джаза. Тогда концепцию, связанную с приоритетом свободной импровизации, поддержали многие влиятельные джазовые музыканты, а само указанное направление предопределило вектор развития джазового исполнительства вплоть до конца 1960-х гг. Однако масштабная композиция Коулмена «Skies of America» (1972), созданная для Лондонского симфонического оркестра, подверглась критике и заслужила репутацию «невнятного» циклического произведения, которое включало в себя более 20 частей, мало связанных друг с другом. Осознание собственных неудач в поисках новаций и осмысление процессов развертывающейся новой музыкальной реальности через несколько лет способствовали приходу Коулмена к электронному джазу, – в 1975 г. была организована группа «Prime Time». Проект обрел своего слушателя и был поддержан музыкальной индустрией, что позволило предпринять серию новых фьюжн-опытов в русле прогрессив-фри-джазовой концепции (1980-е гг.). Коулмен неоднократно говорил: «Этот мир эгоистичен: в нем принято рассуждать об одежде и деньгах, а не о музыке» [5, р. 53]. Однако, несмотря на столь критическое отношение к потенциальной аудитории, он был близок фьюжн-движению своими творческими работами тех лет.

Важной тенденцией явилось ярко выраженное тяготение крупных мастеров джаза к музыке, философии и духовным ценностям народов третьего мира. Одним из наиболее значимых источников вдохновения для джазовых музыкантов стала Индия. Начальные шаги к сближению были сделаны благодаря тому, что джазмены отправлялись в Индию не гастролировать, как раньше, а учиться. Они осваивали музыкальные традиции (в частности, коннакол), практиковали медитации, записывали альбомы с местными музыкантами, играющими на аутентичных инструментах – ситаре, табле, дилруббе, тамбуре и др.⁵

Среди афроамериканских джазовых музыкантов в 1960-х гг. особое значение приобрело влияние культур Центральной и Южной Африки⁶. Если в начале XX столетия подобные традиции рассматривались в качестве истоков для формирования джаза, то полвека спустя являлись источником ритмического разнообразия, мелодических идей и творческого вдохновения в целом⁷. В процессе роста популярности фьюжн эта тенденция характеризовалась видимым развитием.

Вопросы расовых разногласий на протяжении 1960–1970-х гг. обсуждались в культуре США особенно остро. Политическая ситуация,

сложившаяся в США того времени, демонстрировала стремление афроамериканцев к социально-политическому равноправию. В джазовом мире происходили значимые события, перекликавшиеся с этой тенденцией⁸. Что касается возникновения фьюжн как некой реакции на происходящее, то здесь проявилась расовая компромиссность. Если учесть, что к моменту формирования музыки фьюжн белое население преимущественно интересовалось роком, афроамериканцы – джазом, то проекты фьюжн позволяли объединить в своих проектах оба направления. Это демонстрировала, в первую очередь, группа Т. Уильямса «Lifetime», сходные принципы декларировались некоторыми другими коллективами. Надлежит заметить, что исследователями неоднократно высказывались мнения, которые указывают на проблематичность преодоления расовых разногласий путем соответствующих творческих объединений. Кроме того, у историков джаза возник вопрос: действительно ли существовало намерение фьюжн-музыкантов разрешать тогдашние расовые проблемы, подвергая сомнению фундаментальные понятия о легитимных жанрах в музыкальной культуре? Или существовало только стремление рок-музыкантов исполнять более интеллектуальный джаз, тогда как джазмены были заинтересованы в популярности и коммерческом успехе, подобно рок-музыкантам?

Ф. Холт, изучая фьюжн в контексте расовых проблем, отмечает транскультурный характер происходящего. Он полагает, что данное направление отразило расовые последствия жанрового разделения, обострив отношения между музыкальными направлениями и расовыми группами [6, р. 19].

Р. М. Радано утверждает, что «транснациональный микс не удалил расовую принадлежность из области музыки, а, скорее, реконтекстуализировал ее». И далее: «Говорить о расе и музыке – значит пересекать границы, обозревать смесь жанров и репертуара, принимая тот факт, что раса присутствует повсюду в музыке. “World music” и постмодернистские смещения⁹ вовсе не устранили расовые барьеры и не обнаружили никаких признаков маскировки тех условий, которыми порождаются эти различия» [7, р. 37].

Позитивная оценка музыки фьюжн принадлежит К. Феллсу: «...расизация музыкальных жанров продолжалась, но “Lifetime” и музыканты фьюжн в целом озвучили позицию культурного смещения и разнообразия» [8, р. 25].

Смелое предположение, которое не было поддержано в дальнейшем историками джаза, высказал Б. Ласвелл – автор предисловия к работе С. Николсона: «Фьюжн начинался как музы-

ка бунта – так же, как начинались все движения в черной музыке, – пока снисходительность и влияние различных внешних факторов не превратили его, в конечном итоге, в тиражируемый товар» [9, р. X].

Мнения исследователей разделились, при этом получила распространение компромиссная точка зрения, согласно которой, фьюжн не достиг явных кардинальных решений, однако предпринял попытки расового объединения на основе коллективного творчества.

В условиях многообразных устремлений джазменов новые требования времени и социокультурные условия явились предпосылками для появления первых опытов музыки фьюжн на протяжении второй половины 1960-х гг. Так, в 1966-м новую музыку представил квартет саксофониста Чарльза Ллойда с участием К. Джарретта (клавишные) и Дж. Де Джонетта (ударные), в 1967-м – квартет вибафониста Гэри Бертона с участием С. Своллоу (бас-гитара) и Ларри Кориэлла (электрогитара). Их композиции были первыми попытками внедрения электронных тембров музыкальных инструментов в контекст джазового исполнительства. При этом музыканты не обращались к уже существующим направлениям (фри-джаз, джазовый авангард, «неоклассицистское» и «неоклассическое» течения) с целью заимствования их элементов. Таким образом, джазовой основой для синтеза в соответствующих опытах явилась по преимуществу «облегченная» версия постбопа.

Важнейшим вкладом в процесс становления фьюжн явилось творчество Майлза Дэвиса. В 1960-х гг. его работы отчасти можно было рассматривать как очередное ответвление джазового авангарда, стремившееся оживить интерес к джазу и представить публике нечто новое, до этого не существовавшее. Подобные тенденции прослеживались у Чарли Хейдена и его «Liberation Music Orchestra», а также у «The Jazz Composers’ Orchestra Association» под руководством Карлы Блей и Майкла Мантлера (данный коллектив основал собственный лейбл «JCOA»). Вдохновляясь творчеством упомянутых музыкантов, в 1966 и 1967 гг. Дэвис выпускал достаточно сложные и абстрактные альбомы, но уже в следующем, 1968-м, счел нужным ввести в состав своих групп электронные инструменты. В этот период при обсуждении коммерческих договоров, связанных с записью новых альбомов, он рекомендовал не называть его джазменом, чтобы можно было реализовать большее количество тиражируемых копий.

Окончательным поворотом к джаз-року и фьюжн явился музыкальный материал альбомов «In a Silent Way» (1969) и «Bitches

Brew» (1970). Последний из них стал главным поворотным моментом в творчестве Дэвиса и в процессе формирования *фьюжн*.

«В процессе этой работы я думал о Стравинском – о том, как он вернулся к самым простым формам... Просто я знал, что нужная мне музыка обретет форму в процессе исполнения... На этой сессии во главе угла была импровизация, именно она и принесла славу джазу», – вспоминал позднее Дэвис [10, с. 85]. Действительно, от его предыдущей стилистики данный альбом резко отличался оригинальным саундом и отсутствием джазовых стандартов. Не случайно коллеги-джазмены и музыкальная общественность в целом критически восприняли релиз: «Дэвис провел черту на песке, за которую никогда не заходили любители джаза, и некоторые не простили ему этого» [11].

Дискуссии по поводу жанровой направленности музыкального материала альбома образовали целое поле мнений. М. Уильямс писал: «Джаз-фьюжн... берет начало в альбоме М. Дэвиса “Bitches Brew”, в котором представлена смесь джаза и всех популярных стилей того времени» [3, р. 47]. С. Дево утверждал, что рок, соул и джаз соединились в этом альбоме с авангардной гармонией и фактурой, провозгласив наступление нового этапа развития музыки, который не мог быть идентифицирован с помощью имеющихся стилевых категорий [2]. Дж. Ковач также указывал на экспериментальные смещения джаза и рока в альбомах Дэвиса «In a Silent Way» и «Bitches Brew», замечая, что участники проекта создали позднее самые влиятельные фьюжн-составы: Джон Маклафлин – «Mahavishnu Orchestra», Чик Кория – «Return to Forever», Тони Уильямс – «Lifetime», Джо Завинул – «Weather Report» [12, р. 95].

Заметим, что рок, в качестве элемента фьюжн, не отвергался Дэвисом. Видя нарастающую популярность рок-музыки, Дэвис охотно сотрудничал с рок-музыкантами – например, в 1969 г. согласился играть «на разогреве» у известнейшей рок-группы «Grateful Dead» и таким образом обрел новую аудиторию.

Дэвис на протяжении своей творческой жизни не раз актуализировал модные джазовые тенденции, открывал новые имена, преодолевал установленные границы и нормы. Для осмысления процессов, инициированных Дэвисом в конце 1960-х гг., музыковедению были необходимы новые критерии, поскольку к началу следующего десятилетия фьюжн-процессы обрели массовый характер как в среде музыкантов, так и среди слушателей.

Помимо Дэвиса, пионерами фьюжн были «Fourth Way», возглавляемые Майком Нокком (клавишные) и Майком Уайтом (скрипка), «White Elephant» Майка Майниери (гитара), а также «Dreams» – группа, основанная в 1969 г. Рэнди Брекером (труба) и его младшим братом Майклом Брекером (тенор-саксофон), Барри Роджерсом (тромбон), Билли Кобэмом (барабаны) и Джоном Аберкромби (гитара). В 1974 г. братья Брекеры сформировали «Brecker Brothers» – один из наиболее коммерчески успешных составов 1970-х гг. Эти яркие группы, а также «Eleventh House» Ларри Кориэлла (гитара), определили границы синтеза в первой половине десятилетия.

Благодаря взаимодействиям все большего количества исполнителей с музыкой фьюжн, ко второй половине 1970-х гг. окончательно определились лидеры этого движения, творчество которых обрело ясно различимые черты. Среди них выделялись коллективы «Weather Report», «Mahavishnu Orchestra», «Head Hunters», «Electric Band», «Return to Forever», «Shakti», «Brecker Brothers» и отдельные музыканты – Чик Кория, Джо Завинул, Херби Хэнкок, Джон Маклафлин, Ларри Кориэлл, Тони Уильямс, Джек Де Джонетт и др.

Процессы, которые происходили в 1960-х гг. на территории США, привели развитие джазовой музыки в определенный тупик. Прежние устои не могли обеспечить постоянства в творчестве джазменов, поскольку общество вступило в стадию лиминальности, выходом из которой представлялось только рождение новой музыкальной парадигмы – не сохранение традиций или переосмысление прежних норм, а создание того, чего не существовало ранее. Условиями для этого явились множественные факторы – обострение расового противостояния, кризис существовавших джазовых направлений, электрификация джазового инструментария (вслед за опытами рок-музыкантов), бурное развитие звукозаписи и музыкального менеджмента. Перечисленные факторы способствовали формированию «электрических» джазовых направлений, заимствовавших компоненты рок- и поп-музыки. Важнейшим из упомянутых направлений стал фьюжн. Он был не продолжением эволюции джазовых стилей, но преобразованием музыкального искусства, заложившим основы для дальнейшего развития джазовой и популярной музыки в США 1980-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «National Jazz Ensemble» Ч. Израэльса (1973), «New York Jazz Repertory Company» (1974) Дж. Вайна.

² Мэлэкай Фэйворс (бас), Джозеф Джармен (саксофон) и Роско Митчелл (саксофон) – основатели группы – проявляли особый интерес к партитурам самого Мухала Ричарда Абрамса, сотканным из серийной и атональной музыки, африканских и других этнических мотивов. Альбом «Sound», который был записан преобразованным составом «Roscoe Mitchell Sextet» с участием Лестера Боуи (труба), вышел на лейбле «Delmark». Но свое оригинальное название музыканты заявили лишь в 1969 г., переместившись в Европу. Показательным в плане определения стилистики группы является альбом 1973 года «Fanfare for the Warriors».

³ О постмодерн-джазовом периоде в своих работах упоминает немецкий исследователь И. Берендт. Американские специалисты не акцентируют внимания на терминах «неоклассический джаз», «классицистский джаз», «постмодерн-джаз» и т. д.

⁴ Трубачи Теренс Бланшар, Рой Харгроув, Филип Харпер, Марлон Джордан; пианисты Маркус Робертс, Джеффри Кизер, Бенни Грин; саксофонисты Брэнфорд Марсалис, Кристофер Холлидей, Винсент Херринг; гитаристы Марк Уитфилд, Говард Олден; барабанщик Уинард Харпер и др.

⁵ В 1967 году молодой саксофонист Пол Хорн записал в Кашмире альбом «Cosmic Consciousness», где играл на альтовой флейте. В позднейшем его релизе «Plenty of Horn» (1978) саунд Востока сочетался с традиционным звучанием американского джаза. Этот пример не является единственным, многие джазмены в указанный период стремились к познанию восточной культуры и взаимодействию с ее носителями.

⁶ К африканским традициям обращались также музыканты вышеупомянутой ассоциации ААСМ.

⁷ Альбом пианиста Маккоя Тайнера 1972 г. «Sahara» демонстрирует эклектичное соединение образов Сахары и городского мусора, сочетание звучания акустического фортепиано с неоафриканскими звуковыми эффектами. Названия частей композиции уточняют намерение музыканта раскрыть тему Африки в джазовом преломлении: «Эбеновая королева», «Молитва за мою семью», «Долина жизни», «Возрождение» и «Сахара». Важность культуры Африки для джазового искусства воплотил в своем альбоме «Crossings» (1972) Херби Хэнкок, при этом не только музыкальный материал, но и собственно имена музыкантов указывали на заимствования из африканской традиции: Мвандиши Херби Хэнкок, Мганга Эдди Хендерсон, Пепо Мгото Джулиан Пристер, Джабали Билли Харт, Мвайл Бенни Мопин и Мчезаджи Бастер Уильямс.

⁸ В 1960 г. Макс Роуч написал сюиту в поддержку афроамериканских демонстраций Юга «We Insist! Freedom Now Suite». В 1971 г. Арчи Шепп записал альбом «Things Have Got to Change», в котором звучали слова «Отдайте мне мои деньги!», отражающие положение афроамериканцев в американском обществе того времени; музыка данного релиза восходила к африканским истокам. Несмотря на опыт взаимодействия с Джоном Колтрейном и Сесилом Тейлором, Шепп стремился переосмыслить подход к африканским моделям и намеренно использовал блюз в своем альбоме для того, чтобы разрядить накопившееся в обществе напряжение, как в XIX в. делали африканские рабы. Его композиции наглядно демонстрировали причастность к социальным проблемам, указывая на их музыкальное комментирование: «Money Blues», «Dr. King», «The Peaceful Warrior», «Things Have Got to Change» и др. Такая «публицистика в звуках» представлялась довольно смелой, однако впоследствии она утвердилась в качестве существенной тенденции джазового искусства.

⁹ Исследователь подразумевает здесь и музыку фьюжн.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Tirro F.* Jazz: A history. New York–London: W. W. Norton & Company, 1993. 720 p.
2. *DeVeaux S.* Constructing the Jazz Tradition // *Black Music Research Journal*. 1991. Vol. 25. No. 3. Pp. 525–560.
3. *Williams M.* Where's the Melody? A Listener's Introduction to Jazz. New York: Pantheon, 1966. 205 p.
4. *Sancton T.* Horns of Plenty // *Times*. 1990. 22 October. Pp. 64–71.
5. *Litweiler J.* The freedom principle: Jazz after 1958. New York: William Morrow and Co., 1984. 324 p.
6. *Holt F.* Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
7. *Radano R. M.* Lying Up a Nation: Race and Black Music. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 440 p.
8. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
9. *Nicholson S.* Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
10. *Дэвис М.* Автобиография. М.: София, 2005. 544 с.
11. *Meyer B.* Miles Davis: The complete Bitches Brew Sessions (August 1969 – February 1970). URL: https://web.archive.org/web/20060320054511/http://www.inkblotmagazine.com/rev-archive/Miles_Davis_Bitches_Complete.htm (дата обращения: 25.08.2024).

12. *Covach J.* Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late 1970s American Progressive Rock // *Rock Music: Critical Essays on Composition, Performance, Analysis, and Reception.* New York: Garland Publishing, 1999. Pp. 113–134.

REFERENCES

1. *Tirro F.* Jazz: A history. New York–London: W. W. Norton & Company, 1993. 720 p.
2. *DeVeaux S.* Constructing the Jazz Tradition. In: *Black Music Research Journal.* 1991. Vol. 25. No. 3. Pp. 525–560.
3. *Williams M.* Where’s the Melody? A Listener’s Introduction to Jazz. New York: Pantheon, 1966. 205 p.
4. *Sancton T.* Horns of Plenty. In: *Time.* 1990. October 22. Pp. 64–71.
5. *Litweiler J.* The freedom principle: Jazz after 1958. New York: William Morrow and Co., 1984. 324 p.
6. *Holt F.* Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
7. *Radano R. M.* Lying Up a Nation: Race and Black Music. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 440 p.
8. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
9. *Nicholson S.* Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
10. *Devis M.* Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow: Sofiya, 2005. 544 p.
11. *Meyer B.* Miles Davis: The complete Bitches Brew Sessions (August 1969 – February 1970). URL: https://web.archive.org/web/20060320054511/http://www.inkblotmagazine.com/rev-archive/Miles_Davis_Bitches_Complete.htm (date of application: 25.08.2024).
12. *Covach J.* Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late 1970s American Progressive Rock. In: *Rock Music: Critical Essays on Composition, Performance, Analysis, and Reception.* New York: Garland Publishing, 1999. Pp. 113–134.

Лубяная Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры эстрадно-джазовой музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

Elena V. Lubyayaya

Ph. D. (Art), Senior Lecturer at the Popular and Jazz Music Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 785

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_110

А. Е. ЛЕБЕДЕВ

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

ТЕМА СТРАШНОГО СУДА В МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА И СОЧИНЕНИЯХ С ЕГО УЧАСТИЕМ

Статья посвящена одному из ключевых сюжетов Библии, ставшему основой для целого ряда музыкальных произведений различных эпох, – пророчеству о Страшном суде. На примере сочинений разных жанров (Симфонии № 3 С. Беринского с солирующим баяном, Сонаты № 3 Вл. Золотарева и Концертного триптиха В. Власова «Страшный суд» для баяна) показана многозначность данного сюжета, его смысловая разомкнутость и общедуховная направленность, а также разнообразный спектр композиционных, тематических и фактурных решений, применяемых композиторами в процессе реализации индивидуальных концептуальных замыслов. Анализ одного из широко известных живописных образцов – триптиха И. Босха – указывает на глубоко субъективное толкование художником темы Страшного суда, а также новаторство в сфере сюжетной компоновки. Рассмотрение музыкально-драматургических особенностей указанных сочинений позволяет выявить множественные взаимосвязи с живописными прообразами и вариативное их толкование: от конкретно-ассоциативного (С. Беринский) до обобщенно-абстрактного (В. Власов). На музыкально-стилевом уровне во всех сочинениях доминируют неоромантические интенции, обусловленные субъективно-личностной трактовкой библейского сюжета. Тематизм сочинений предполагает опору на барочные лексемы (Вл. Золотарев), активное использование сонорики, звукоизобразительных приемов, интонационной и тембровой персонификации (С. Беринский, В. Власов). Анализ баянной фактуры наглядно демонстрирует тяготение к использованию современных антифонных, шумовых приемов, остинатности, игры в предельных регистрах. Характеристика оркестровки в Симфонии С. Беринского позволяет выявить особую роль солирующего баяна, выступающего репрезентантом Божественного начала. На уровне фоники главенствующее значение приобретают активная диссонантность и кластерная техника.

Ключевые слова: Страшный суд, Откровение Иоанна Богослова, музыка для баяна, художественная концепция, Симфония № 3 С. Беринского, Соната № 3 для баяна Вл. Золотарева, Концертный триптих «Страшный суд» В. Власова.

Для цитирования: Лебедев А. Е. Тема Страшного суда в музыке для баяна и сочинениях с его участием // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 110–117.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_110

A. LEBEDEV

L. Sobinov Saratov State Conservatory

THE THEME OF THE LAST JUDGMENT IN MODERN MUSIC FOR BAYAN AND WORKS WITH ITS PARTICIPATION

The article is devoted to the study of one of the key subjects of the Bible, which became the basis of many musical works of various eras – the prophecy on the Last Judgment. Using the example of works of various genres (Symphony No. 3 by S. Berinskiy with solo Bayan, Sonata No. 3 by Vl. Zolotarev, Concert triptych «The Last Judgment» by V. Vlasov), the ambiguity of the plot, its semantic openness and general spiritual orientation, as well as a diverse range of compositional, thematic and textural solutions applied

by the composers in the process of implementing the stated concepts. An analysis of one of the paintings (I. Bosch's Triptych) indicates the presence of a deeply subjective interpretation by the artist of the concept of the Last Judgment, as well as innovative approaches in the field of plot layout. The analysis of the musical dramaturgy of the works made it possible to identify multiple relationships with pictorial prototypes and their variable interpretation: from the concretely associative (S. Berinskiy) to the generalized abstract (V. Vlasov). At the musical and stylistic level, neo-romantic intentions and a focus on a subjective and personal interpretation of the biblical plot come to the fore in all compositions. The musical themes of the compositions presuppose reliance on Baroque lexemes (Sonata № 3 by Vl. Zolotarev), active use of sonorics, sound-imaginative techniques, intonation and timbre personification (S. Berinsky, V. Vlasov). The analysis of the bayan texture clearly demonstrates the reliance on modern antiphonal, noise techniques, ostinato tendency, and playing in extreme registers. The analysis of the orchestration in S. Berinskiy's Symphony made it possible to identify the special role of the solo bayan, which acts as a symbol of the divine principle, an associate of the author's word. At the level of phonics, active dissonance and cluster technique come to the fore.

Keywords: The Last Judgment, Apocalypse of Johann Theologian, music for bayan, artistic concept, Symphony No. 3 by S. Berinskiy, Sonata No. 3 for Bayan by Vl. Zolotarev, Concert triptych «The Last Judgment» by V. Vlasov.

For citation: Lebedev A. *The theme of the Last Judgment in modern music for bayan and works with its participation*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 110–117.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_110

В мировой художественной культуре тема Страшного суда представляется одной из необычайно сложных, масштабных и концептуально значимых. К ней обращались представители разных видов искусств: живописцы, скульпторы, музыканты. Наиболее полно данная тема представлена в живописи, где различные библейские сюжеты традиционно занимают особое место (Микеланджело, П. Рубенс, И. Босх, В. Васнецов и другие).

Сюжет Страшного суда принадлежит к числу важнейших в Библии, будучи неразрывно связанным с основными постулатами христианской веры: неизбежностью наказания за совершаемые грехи, Божественного правосудия, идей очищения и раскаяния человека перед Богом. Изначально формируясь как устное предание, названный сюжет в дальнейшем становится частью библейской проповеди и находит многообразное отражение в канонических текстах Ветхого и Нового Завета.

Библейский сюжет о «конце времен» и Страшном суде – своеобразный «комментарий» к упомянутым постулатам христианского верования – стал неотъемлемой частью культуры многих народов Европы и Америки. Сюжет Страшного суда не имеет единого литературного источника, будучи основанным на Откровении Иоанна Богослова, фрагментах из Евангелия от Матфея, ветхозаветной Книге Иова, а также апокрифических текстах, среди которых – Откровение Павла, Откровение Петра и другие [1].

Заключительная книга Нового Завета многократно интерпретировалась богословами, стала

объектом различных философских толкований. Апокалипсис Иоанна Богослова, изобилующий таинственными символами и загадочными образами, воздействовал на воображение многих живописцев, скульпторов, композиторов, а во второй половине XX века – и кинематографистов из разных стран. Концепция Апокалипсиса, по словам В. Косяковой, стала базовым алгоритмом европейской культуры. Как отмечает названный исследователь, «это могущественное и образное пророчество влияет на умы и воображение, заставляя людей бояться, грезить и создавать зримый эквивалент кошмарных картин неминуемого будущего, описанных автором “Откровения”» [2, с. 5]. Цитируемый автор подчеркивает, что значение данного пророчества актуализируется в периоды кризисов, исторических переломов, становится частью современной массовой культуры¹.

К теме Страшного суда обращались многие композиторы, представители различных эпох. У каждого из них она раскрывается по-своему – от буквального воссоздания на основе библейских текстов (И. С. Бах), обобщенно-условной реализации с опорой на сугубо светские жанры (В. А. Моцарт) до символической трактовки в контексте общедуховных проблем бытия (С. Рахманинов). Самобытное преломление темы Апокалипсиса прослеживается в музыке с участием баяна и произведениях для указанного инструмента соло, например, в опусах С. Беринского, Вл. Золотарева, В. Власова. Это свидетельствует об универсальной значимости данной темы и наглядно характеризует художественно-выразительный потенциал современного баяна,

способного воплощать столь масштабные художественные замыслы.

Наиболее полно и многогранно образы Страшного суда запечатлеваются в Симфонии № 3 «И небо скрылось...» С. Беринского. Баян использован композитором как один из инструментов симфонического оркестра, наделяемый важными драматургическими функциями. Не ограничиваясь использованием отдельных музыкальных символов, композитор воссоздает картину Апокалипсиса с максимальной детальностью. Произведению предпослана цитата из Откровения Иоанна Богослова («И небо скрылось...» – Откр. 6, 14), завершающего новозаветные тексты описанием картины вселенского «конца времен». Симфония состоит из двух частей, символизирующих два различных состояния мира: во время Страшного суда и после.

«Узловыми моментами в развитии евангельского сюжета являются монологи баяна. В каждом из них подытоживается предшествующее напряженное развитие музыкальных тем и фактурных элементов. Подобно тому как в Откровении Иоанна Богослова картина Страшного суда предстает чередой деяний Агнца и семи ангелов, монологи баяна в Симфонии С. Беринского – своего рода запечатленные деяния Бога, то карающего, то взывающего к людям. Динамика этих состояний во многом совпадает с сюжетикой Откровения. Первый монолог – обращение к людям; второй – кара небесная; третий – обращение к спасшимся» [3, с. 110].

Кульминационным разделом Симфонии становится центральный монолог – каденция солиста. Данному разделу композитор придавал особое значение, поскольку именно здесь встречается авторская ремарка «включить микрофон»². Картина вселенского разрушения передается с помощью *кластеров*, диапазон звучания которых охватывает практически всю тесситуру правой и левой клавиатур. Предельная динамика вынуждает исполнителя использовать максимальную амплитуду движений меха (Пример 1).

Весьма показательно использование медных духовых инструментов в Симфонии С. Беринского. Они символизируют ангельские трубы, звучание которых знаменует наступление очередной «небесной кары». В качестве примера можно упомянуть первую большую кульминацию Симфонии: «Мощный унисон валторн с глиссандо к первому такту (тт. 149–154) звучит как смех, переходящий в хохот, поддерживаемый трубами и тромбонами» [3, с. 120] (Пример 2).

Примером воплощения темы Страшного суда в музыке для баяна соло является Соната № 3 Вл. Золотарева. Композитор трактует сюжет весьма обобщенно, преломляя его сквозь

призму собственного мироощущения. Для Золотарева Страшный суд символизировал его личную трагедию – глубокий душевный разлом и конфликт с окружающей действительностью. Как отмечает современный исследователь, Золотарев «...ощущал себя как бы “распаятым” между гнетущими условиями реальной действительности и идеальным пространством желаемого мира “возвышенного”. Источником страданий и душевных мук для него являлся “внешний мир”, диктующий свои условия и загоняющий творческую личность в жесткие рамки» [4, с. 305]. Музыкальная характеристика этого «внешнего мира» представлена в главных партиях I и IV частей Сонаты № 3. Важной составляющей авторской трактовки образа становится *додекафония*, маркирующая механистическое, антигуманное начало. Выступая в качестве интонационной основы тематизма главной партии, серийность пронизывает музыку I части и во многом определяет тематическую организацию последующих частей. Показателен, в частности, импровизационный эпизод, завершающий I часть, в котором 12-тоновая серия слышна наиболее отчетливо (Пример 3).

Репрезентантом Апокалипсиса становится средневековая секвенция *Dies irae* в заключительной IV части Сонаты. Указанная тема выступает как обобщенная формула негативных образов, символ грядущей смерти, вакханалии сил зла, фантастической ирреальности. Значение этой темы в музыке Сонаты охарактеризовано Ф. Липсом так: «Вся предшествующая музыка сонаты как бы накапливала образы страшных роковых сил, которые сконцентрировались в финале и вылились в эту зловещую тему, воплощающую на протяжении не одного столетия существования музыки темные, мрачные образы» [5, с. 66–67] (Пример 4).

Одним из ярких примеров воплощения апокалиптических образов в музыке для баяна является Концертный триптих В. Власова на тему картины И. Босха «Страшный суд». Композитор, обращавшийся ранее к актуальным проблемам человеческого бытия, как бы развивает данную тему в ином – сакральном аспекте³.

Полотно И. Босха «Страшный суд» наглядно репрезентирует характерные черты фантастического реализма, получившего распространение в творчестве художников эпохи Возрождения. Трактовка сцены Страшного суда представляет собой глубоко индивидуальное прочтение этого сюжета, в котором запечатлеваемые фрагменты Апокалипсиса чередуются с вымышленными персонажами, созданными фантазией художника. Как указывает Х. Голлендер, изображенные Босхом «...видения Ада воистину зрелищны, но

трактовать их следует исключительно в контексте “condition humana” – “обстоятельств жизни человека”» [6, с. 14]. Фантастические монстры, здания и растения, выдуманные художником, возникли из подсознания человека и, по мнению Д. Буццати, являются олицетворением человеческих страхов. Неправдоподобность происходящего подчеркивается тем, что различные элементы сюжета объединены в одном полотне, непосредственно соседствуют друг с другом, а их причудливое нагромождение усиливает ощущение хаоса, дисгармоничности происходящего. Как указывает В. Бозинг, «на этой картине Босх запечатлел пришествие греха в мир, тем самым объяснив необходимость Страшного суда» [7, с. 33–34].

Все части Концертного триптиха В. Власова на тему картины И. Босха «Страшный суд» названы в соответствии с первоисточником. При этом композитор трактует живописное полотно весьма свободно, выстраивая все элементы сюжета в единую драматургическую линию. Так, в I части мы не находим буквального воспроизведения сюжета левой створки триптиха – от сотворения Евы до низвержения восставших ангелов в Ад. В. Власов фокусируется на изображении Рая, основными выразительными средствами при этом становятся просветленный колорит мажорной тональности, изысканная и утонченная музыкальная фактура. Образная характеристика Рая создается при помощи ажурных фигураций и вихревых восходящих пассажей, на фоне которых звучит лирическая тема. Порхание ангелов угадывается в трелях, стремительных скачках, триольной пульсации

Второй ведущий образ – Искушение. Наиболее полно он запечатлевается во II части. «Завязка действия» происходит в самом начале, роль фона отводится басовому органному пункту и восходящим секвентным последовательностям, сопровождающихся неуклонным динамическим нагнетанием. Минорная тональность (*es-moll*) придает музыке сумрачный оттенок, а многочисленные остинатные рисунки, повторы усиливают напряжение, создавая ощущение надвигающейся беды (Пример 5).

Третий ключевой образ – Ад (III часть). Создавая образ зла, композитор использует жестко звучащие кластеры, организованные в волнообразные глиссандирующие линии, различные оркестровые наложения, представленные в виде многострочной партитуры. Многочисленные глиссандо, восходящие и нисходящие хроматические последовательности в сочетании с резкими динамическими контрастами образуют непредсказуемое и лавинообразное звучание. Современный исследователь пишет об этом: «...Все грешники стараниями Сатаны низвер-

гаются в преисподнюю, сгорая в пламени ада. Ничего не остается после них... Лишь ветер вечности витает над их останками. Жалобно, как плач, как одинокие стоны, разносятся в разные стороны таинственные звуки каких-то мифических существ... – такую драматическую картину рисует перед нами композитор благодаря умелому применению новых характерных способов игры на баяне» [8, с. 65].

Весьма примечательно завершение данной части, которое подчеркнуто контрастирует предыдущему развитию: движение словно замедляется, останавливается. Вместо лавины звуков неожиданно возникает пустота. С помощью воздушного клапана имитируется вой ветра, на фоне которого осуществляется поступенное восходящее движение по звукам *ре, ми, фа, фа-диез, соль, ля* четвертой октавы. Последование этих звуков, расположенных вблизи верхней границы баянного диапазона, воспринимается как своего рода прощание с миром, отзвук произошедших событий, что-то совершенно сюрреалистическое, призрачное, неживое (Пример 6)⁴.

Сюжет Апокалипсиса в европейской культуре стал одним из ключевых, отражающих основные положения христианского вероучения. В творчестве композиторов разных эпох данный сюжет представлен необычайно многогранно, зачастую он символизирует окончание жизни человека, нации, культуры. Музыка для баяна и с его участием продолжает и по-своему развивает тему Страшного суда, придавая ей новое звучание. В Третьей симфонии С. Беринского воплощение темы Апокалипсиса достигается во многом оркестровыми средствами, где баяну отведена важнейшая драматургическая роль. Солист выступает условным репрезентантом Божественного начала, тогда как медные духовые инструменты воссоздают звучание ангельских труб. Подобные приемы тембровой персонификации усиливают драматический накал, сообщают музыке явный элемент театральности, зримой достоверности происходящего.

В Сонате № 3 Вл. Золотарева на первый план выходят додекафония и устойчивые интонационные лексемы, ядром которых становится мотив *Dies irae*. Последний претерпевает целый ряд фактурных трансформаций, ориентируемых на темброво-акустические свойства баяна. Налицо характерные для стиля Вл. Золотарева тембровая характерность, колокольность, монологичность, что в условиях баянной фактуры способствует достижению подлинно оркестрового звучания. Додекафония маркирует механистический образ внешних сил, неизбежность логической развязки, подчеркивает фатальный характер происходящего.

Концертный триптих В. Власова, написанный под воздействием живописного «сюрреализма» И. Босха, его причудливых фантазий, отличается весьма обобщенной музыкальной драматургией и допускает широкую вариативность толкований исходного сюжета. Концепция данного произведения В. Власова остается многозначной, поскольку не предполагает опоры на устойчивые музыкально-смысловые единицы и не содержит сколько-нибудь узнаваемых тембровых аллюзий. Осмысление концептуального итога триптиха, по сути, доверено слушателю, исходя из его художественно-ассоциативных представлений.

Рассматриваемые сочинения представляют собой различные версии картины Страшного суда в специфическом инструментальном преломлении. Помимо очевидной сюжетной первоосновы, объединяет их тембровая характерность баяна как инструмента нового типа со свойственными ему художественной «всеохватностью» и особым семантическим универсализмом. Эти качества позволяют баяну выступать во многих «лицах», позиционировать себя в качестве нового персонажа современной музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве примера В. Косякова приводит «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Доктора Живаго» Б. Пастернака, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева и другие произведения, которые, по словам исследователя, содержат как прямые, так и завуалированные отсылки к апокалиптическим образам.

² «Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью, и умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла» (Откр. 8, 8–9).

³ Примерами тому являются сюита «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» и некоторые другие баянные сочинения В. Власова.

⁴ Возможны параллели с заключительным разделом Откровения Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21, 1–2).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. С. Беринский. Симфония № 3.
Второй «монолог» солиста

The image shows a musical score for two systems. The first system is for T-го (Tenor) and Bayan (Bassoon). The second system is for a soloist (5). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of two staves: the top staff is for the Tenor (T-го) and the bottom staff is for the Bayan. The second system consists of two staves: the top staff is for the soloist (5) and the bottom staff is for the Bayan. The soloist part begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and the Bayan part has a dynamic marking of *fff* (fortissimo) at the end of the system.

Проблемы музыкальной науки

Пример 2. С. Беринский. Симфония № 3

This musical score is for Example 2, from S. Berinsky's Symphony No. 3. It features a full orchestral ensemble including two Horns, two Trumpets, two Trombones, a Tuba, and four Violins (Violin I and Violin II). The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The Horns and Trumpets play a melodic line with triplets, marked with a forte (f) dynamic. The Trombones and Tuba play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with a forte (f) dynamic. The Violins play a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a forte (f) dynamic.

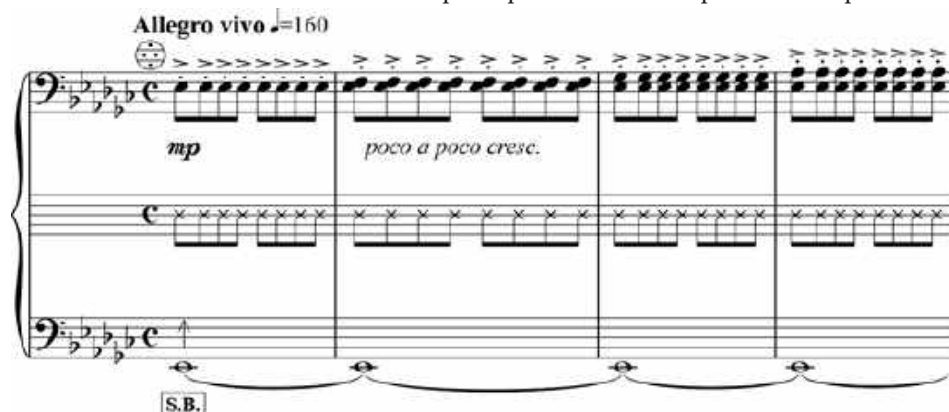
Пример 3. Вл. Золотарев. Соната № 3. I часть

This musical score is for Example 3, from V. Zolotarev's Sonata No. 3, first part. It features a piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and consists of two measures. The right hand plays a melodic line with a complex rhythmic pattern, marked with a forte (f) dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a piano (ppp) dynamic. The word "Серия" (Series) is written above the left hand part. The word "ad libitum" is written above the right hand part.

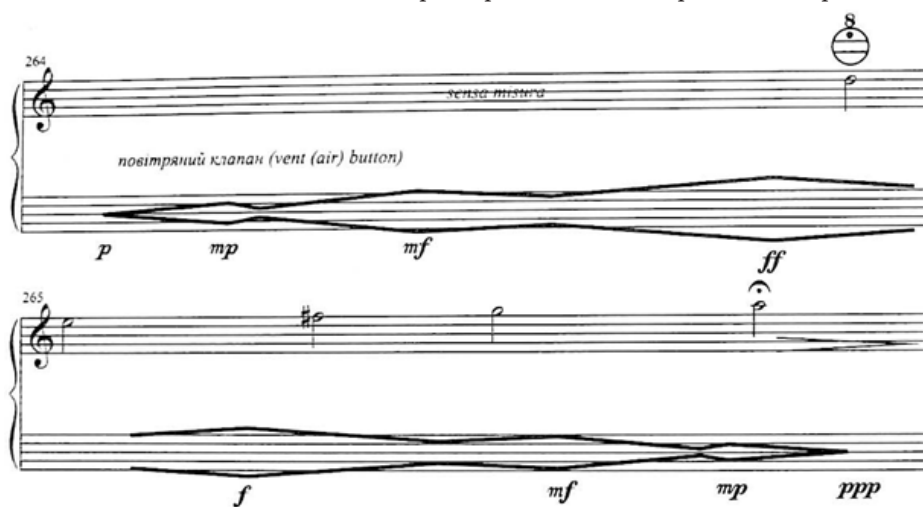
Пример 4. Вл. Золотарев. Соната № 3. IV часть

This musical score is for Example 4, from V. Zolotarev's Sonata No. 3, fourth part. It features a piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and consists of two measures. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a forte (f) dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a forte (f) dynamic. The word "simile" is written above the right hand part.

Пример 5. В. Власов. Триптих «Страшный суд». II часть



Пример 6. В. Власов. Триптих «Страшный суд». III часть



●—————> ЛИТЕРАТУРА <—————●

1. Субботина О. В. Иконография «Страшного суда» // Acta eruditorum. 2013. Вып. 13. С. 58–62.
2. Косякова В. А. Апокалипсис Средневековья: Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света. М.: АСТ, 2018. 400 с.
3. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: монография. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. 530 с.
4. Владислав Золотарев: Судьба и Муза: Воспоминания, архивные документы, статьи / сост. и коммент. П. Ф. Серотюка. Тернополь: Учебная книга – Богдан, 2010. 350 с.
5. Липс Ф. Р. Творчество Владислава Золотарева // Баян и баянисты: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 6. С. 27–68.
6. Дюпети М. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. Вып. 53. 32 с.
7. Бозинг В. Иероним Босх: Между Раем и Адом. М.: Арт-Родник, 2001. 96 с.
8. Завирюха В. И. Меховые приемы в произведениях для баяна Виктора Власова // Аккордеонно-баянное исполнительство: Вопросы методики, теории и истории: сб. науч. ст. СПб.: Композитор, 2006. [Вып. 1.] С. 53–67.

●—————> REFERENCES <—————●

1. Subbotina O. Ikonografiya «Strashnogo suda» [Iconography of the “Last Judgment”]. In: Acta eruditorum. 2013. Issue 13. Pp. 58–62.
2. Kosyakova V. Apokalipsis Srednevekov’ya: Ieronim Boskh, Ivan Groznyj, Konets Sveta [The Apocalypse of the Middle Ages: Hieronymus Bosch, Ivan the Terrible, The End of the World]. Moscow: AST, 2018. 400 p.

3. *Lebedev A.* Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyke [The genre of concerto for bayan and orchestra in Russian music]: monograph. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2013. 530 p.
4. Vladislav Zolotarev: Sud'ba i Muza: Vospominaniya, arkhivnye dokumenty, stat'i [Vladislav Zolotarev: Fate and the Muse: Recollections, archival documents, articles]. Comp. and comment. by P. Serotyuk. Ternopol: Uchebnaya kniga – Bogdan, 2010. 350 p.
5. *Lips F.* Tvorchestvo Vladislava Zolotareva [Works by Vladislav Zolotarev]. In: Bayan i bayanisty [Bayan and Bayan Players]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. Issue 6. Pp. 27–68.
6. *Dyupeti M.* Velikie khudozhniki: Ikh zhizn', vdokhnovenie i tvorchestvo [Great artists: Their life, inspiration and creative work]. Kiev: Iglmoss Yukreyn, 2003. Issue 53. 32 p.
7. *Bozing V.* Ieronim Boskh: Mezhdru Raem i Adom [Hieronymus Bosch: Between Heaven and Hell]. Moscow: Art-Rodnik, 2001. 96 p.
8. *Zaviryukha V.* Mekhovyye priemy v proizvedeniyakh dlya bayana V. Vlasova [Bellows techniques in works for bayan by V. Vlasov]. In: Akkordeonno-bayannoe ispolnitel'stvo: Voprosy metodiki, teorii i istorii [Accordion and bayan performing art: Problems of methodology, theory and history]: collected research articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. [Issue 1.] Pp. 53–67.

Лебедев Александр Евгеньевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной педагогики
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410012, Саратов
zhadmin@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5102-5732

Alexander E. Lebedev

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of History and Theory
of Performing Art and Music Pedagogy
L. Sobinov Saratov State Conservatory
Russia, 410012, Saratov
zhadmin@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5102-5732

А. А. ЧЕКАЛИН

Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Б. ТИЩЕНКО КАК МАКРОЦИКЛ

В настоящей статье характеризуются проблемы, связанные с «многоуровневой» циклизацией композиторских опусов, реализуемой как самими авторами, так и позднейшими интерпретаторами. Развивая идею неявно выраженной макроцикличности как темы научного исследования, автор статьи указывает на ряд признаков, позволяющих рассматривать совокупность отдельных музыкальных произведений в качестве некоей «сверхструктуры». Важнейшим фактором, позволяющим обосновать идею подобных макроциклов, по мнению исследователя, являются обнаруживаемые функциональные взаимосвязи между различными сочинениями одного жанра (симфониями, квартетами, сонатами и т. д.). Кроме того, заслуживают внимания разнообразные иерархические подходы к структурированию в области музыкального синтаксиса, формообразования, архитектоники и т. д.

В качестве объекта подобного исследования были избраны шесть струнных квартетов Бориса Тищенко (1939–2010). Опираясь на теорию Б. Асафьева, автор статьи указывает, что указанный квартетный макроцикл характеризуется единой логикой композиционного развития, которая соотносится с известной триадой *initio – motus – terminus*. Наряду с этим, струнные квартеты Тищенко могут быть интерпретированы в качестве своеобразной сонатной формы с двойной экспозицией. В этом контексте подробно освещаются ладотональные взаимосвязи между различными частями и разделами соответствующих циклов, а также затрагиваются функциональные соотношения данных структур между собой.

В завершении статьи исследователь кратко обозначает эстетические принципы, характерные для творчества Тищенко на протяжении полувека (1950–2000-е годы) и реализуемые в струнных квартетах. Благодаря указанной преемственности освещаемый квартетный макроцикл наиболее ярко отражает эволюцию авторского стиля.

Ключевые слова: Б. Тищенко, камерно-ансамблевое творчество, струнные квартеты, циклические музыкальные формы, макроцикл.

Для цитирования: Чекалин А. А. Струнные квартеты Б. Тищенко как макроцикл // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 118–125.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_118

A. CHEKALIN

M. Mussorgsky St. Petersburg Music College

B. TISHCHENKO'S STRING QUARTETS AS MACROCYCLE

This article characterizes the problems associated with the “multi-level” cyclization of composers’ opuses, implemented both by the authors themselves and by later interpreters. Developing the idea of implicitly expressed macrocyclicality as a topic for researches the author of the article points to a number of features that allow us to consider the totality of individual musical works as a kind of “superstructure”. According to the researcher, the most important factor that allows us to substantiate the idea of such macrocycles is the detectable functional relationships between different works of the same genre (symphonies, quartets, sonatas, etc.). In addition, various hierarchical approaches to structuring in the field of musical syntax, formation, architectonics, etc. deserve attention. Six string quartets by Boris Tishchenko (1939–2010) were chosen as the object of such research. Based on the theory of B. Asafiev, the author of the article points out that the said quartet macro-cycle is characterized by a single logic of compositional development, which correlates with the well-known triad *initio – motus – terminus*. Along with this, Tishchenko’s string quartets can be interpreted as a kind of sonata form with a double exposition. In this context, the modal-tonal interrelations between the various parts and sections of the corresponding cycles are covered in detail, and the functional relationships of these structures with each other are also touched upon. In conclusion of

the article, the researcher briefly outlines the aesthetic principles characteristic of Tishchenko's work over half a century (1950–2000) and implemented in string quartets. Thanks to this continuity, the illuminated quartet macrocycle most vividly reflects the evolution of the author's style.

Keywords: B. Tishchenko, chamber ensemble creative work, string quartets, cyclic musical forms, macrocycle.

For citation: Chekalin A. B. Tishchenko's string quartets as macrocycle. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 118–125.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_118

Идея макроцикла в европейском музыкальном искусстве далеко не нова. В композиторском творчестве нескольких столетий обнаруживаются многочастные «сверхциклические» произведения, объединенные какой-либо единой идеей. В частности, ярчайшими примерами, воплощающими идею «многоуровневой» цикличности, являются два тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Каждый том состоит из 24 прелюдий и фуг – так называемых «малых циклов», расположенных в структуре каждого тома по «восходящим» полутонам. В мировом классическом наследии известно довольно много примеров и других «макроциклических» сочинений. Это серия концертов «Времена года» А. Вивальди, оперная тетралогия «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, аналогичная диалогия Н. Римского-Корсакова («Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелого»), вокальные «сверхопусы» Г. Вольфа («Испанские песни») и т. д.

В осмыслении указанной идеи «многоуровневой» цикличности прослеживаются три основных подхода. Первый связан с авторскими «декларациями», запечатленными в соответствующих названиях многочастных произведений («Времена года», «Кольцо нибелунга» и т. д.). Второй – с коллективными изысканиями позднейших интерпретаторов и исследователей, выявляющими черты цикличности в творчестве того или иного автора (32 фортепианные сонаты Л. Бетховена). Третий – с идеями цикличности, неявно обозначенными композитором. Например, так называемые «Русские квартеты» Бетховена объединены в опус 59. К данному типу можно отнести также довольно распространенную тенденцию разделения подобных циклов на субциклы. Так, в современном исследовании, посвященном квартетам Д. Шостаковича, отмечается: «Внутри единого цикла струнных квартетов можно выявить отдельные субциклы, например, “военных” и “послевоенных” квартетов. <...> Внутреннее подразделение на субциклы (причем во многом сходное) заметно не только в пятнадцати квартетах, но и в пятнадцати симфониях Шостаковича, что обусловлено единством стилевых процессов как в симфониче-

ской, так и в камерной музыке композитора» [1, с. 11]. Наличие субциклов, как правило, соотносится и с большим количеством произведений композитора в каком-либо жанре (15 квартетов Шостаковича, 13 – Мясковского и т. д.).

Наследие Бориса Тищенко характеризуется огромным количеством циклических сочинений разных жанров – фортепианных сонат, симфоний, камерно-вокальных произведений и т. д. Кроме того, в творчестве композитора есть так называемые «Данте-симфонии», или, согласно определению самого автора, – хорео-симфоническая *циклиада* «Беатриче», состоящая из пяти отдельных симфоний, которая наглядно репрезентирует идею макроцикла. В музыковедческих комментариях данный макроцикл порой именуется «суперсимфонией»¹, «пентаптихом» [2, с. 118] или «мегациклом» [3, с. 8]. Настоящая работа призвана охарактеризовать в указанном аспекте струнные квартеты Б. Тищенко.

Рассуждения о концептуальном замысле ряда сочинений как макроцикла представляются наиболее убедительными, когда соответствующую идею сформулировал сам автор. Однако струнные квартеты Тищенко, судя по всему, не рассматривались им как воображаемый «суперквартет». Исходя из этого, надлежит обозначить ряд признаков, сопутствующих идее макроцикла. Первый – многократное обращение композитора к определенному жанру. Второй – подчеркнутое разнообразие сочинений данного жанра. (Упомянутые признаки соотносятся с философской категорией единства во множестве – см.: [4]). Третий – сопоставляемые произведения позволяют выявить некую единую линию развития. В данном случае прослеживаются взаимосвязи на различных уровнях между разными сочинениями (образно-концептуальные, структурно-композиционные и т. д.).

При сопоставлении шести струнных квартетов Б. Тищенко не обнаруживается цикла, так или иначе повторяющего другой. Каждый квартет содержит вполне оригинальное художественное решение – будь то стиль, форма, жанровые ориентиры и т. д. Тем не менее, при всем несхождении этих сочинений, возникает их определенная

сопряженность, основанная, прежде всего, на принципах единства многообразия. Таким образом, опираясь на категорию из области философии, допустимо предложить «совокупное» толкование жанра струнного квартета в творчестве данного композитора. В соответствии с теорией Б. Асафьева, все квартеты Тищенко *представляют собой так называемую функциональную триаду ИМТ*. Наиболее ярко в данной ситуации выявляются пропорциональный аспект, характеризующийся количеством квартетов и частей в них, и процессуальный, опирающийся на понятия темпоритма и динамики развития. Исходя из этого, Первый и Второй квартеты будут претворять функцию *initio*, Третий и Четвертый – *motus*, а два последующих – *terminus* [5, с. 129].

Наряду с преломлением важнейших свойств асафьевской «триады», квартеты Тищенко могут быть рассмотрены в качестве единого макроцикла, образующего *сонатную форму*. Для удобства соответствующие крупные разделы указанной формы в дальнейшем будут именоваться с приставкой «*макро-*». В данном контексте **Первый квартет** наделяется функцией преамбулы («*макроступления*»). Квартет состоит из трех частей, при этом I и III части написаны в умеренных темпах. Кроме того, здесь присутствуют структуры, характеризующиеся одногласным и хоральным изложением, благодаря чему между крайними частями квартета возникают арочные связи, которые, в свою очередь, способствуют целостному восприятию формы всего цикла. I часть открывается монологом альты в повествовательном характере (*Andante mesto*), доминирующем на протяжении всего последующего развития. Одной из ключевых особенностей этого монолога является ладотональная неустойчивость, что наиболее типично для функциональной роли вступительных разделов. II часть квартета характеризуется активным темпом (*Allegro giocoso*) и напоминает инструментальную токкату. Ее концентрическая структура близка двойной трехчастной форме, при этом масштабы указанной части невелики (68 тактов). Вследствие этого, *Allegro giocoso* можно рассматривать скорее в качестве интерлюдии, нежели самостоятельного раздела в рамках макроцикла. III часть (*Lento*) продолжает линию спокойного повествовательного изложения, заявленную в *Andante*; показательно, что мелодический материал здесь обнаруживает близость к русской лирической протяжной песне. В развивающемся серединном построении присутствуют речитативные элементы, что указывает на импровизационный характер развития, также свойственный вступительным разделам циклических форм. Кроме того, *Lento* завершается «нисходящей» кодой

– «истаиванием» (*morendo*), что в функциональном отношении как бы подготавливает слушателя к началу будущей основной темы. Таким образом, Первый квартет уподобляется вступительному разделу в структуре предполагаемого макроцикла.

Второй квартет Бориса Тищенко, в свою очередь, может быть рассмотрен в качестве двойной «*макроэкспозиции*» соответствующего макроцикла. В этом контексте I часть квартета (*Allegro energico*) наделяется функцией своеобразной «*главной партии*». Данный условный раздел отличается репрезентативностью тематического материала, ладотональной определенностью (*C-dur*), а также особой «энергетической импульсивностью». Примечательно, что I часть квартета изложена в сонатной форме, на протяжении которой определенные построения традиционно наделяются функцией экспонирования. Разработка в границах данной части основывается на развитии темы главной партии. Таким образом, музыкальный материал последней репрезентирован более масштабно и многообразно по сравнению с другими разделами, что позволяет мотивировать функциональную характеристику *Allegro energico* в качестве «главной партии» на уровне макроцикла.

II часть (*Largo – Allegretto*) выполняет функцию экспонирования побочной партии в указанной «*макроструктуре*». Характерной особенностью данного раздела является отсутствие тонального контраста по отношению к предшествующему *Allegro*, что в полной мере соответствует логике классической сонатной формы с двойной экспозицией, поскольку обе части написаны в одной тональности *C-dur*². Оттеняющий тематический контраст между условными «*главной партией*» и «*побочной партией*» обеспечивается преобладанием распевной, по сути – вокальной интонационности во II части. Благодаря наличию протяженных мелодических линий (*Allegretto*) создается ощущение размеренного и плавного музыкального повествования, фактически противопоставляемого более энергичному и решительному характеру I части. Следует заметить, что во II части цикла присутствует раздел, основанный на гармонической вертикали; соответствующая идея получит дальнейшее развитие на протяжении IV части (тт. 174–196).

III часть (*Presto*) может быть интерпретирована в качестве «*главной партии*» второй экспозиции. Важнейшими характеристиками данного раздела являются динамичное, яркое вступление, наличие темы-тезиса, изложенной одногласно (в соответствии с принципами полифонического письма), а также целеустремленный, стремительный характер музыкального разви-

тия. За исключением среднего эпизода (тт. 237–284), который перекликается с жанром менуэта, вся указанная часть пронизана единой ритмической пульсацией на основе движения шестнадцатых длительностей. Подобная ритмическая остинатность позволяет достичь целостности и упорядоченности насыщенной музыкальной ткани, создавая тем самым ощущение непрерывно излучаемого потока энергии.

IV часть (Lento) уподобляется «побочной партии» второй экспозиции в рамках макроцикла. Особенности данного условного раздела являются преобладание гармонической вертикали (изложение основывается на технике *basso ostinato*) и мелодических фраз широкого дыхания, а также арочная сопряженность с тематическим материалом «побочной партии» первой экспозиции (см. т. 102 и далее). Кроме того, принцип *basso ostinato* в указанном случае может быть соотнесен с функцией кадансирования, характерной для заключительных разделов побочных партий в сонатной форме. Необходимо отметить, что между так называемыми «главной партией» и «побочной партией» из второй экспозиции присутствует тональный контраст. Однако он не соответствует классической логике тональных сопоставлений, поскольку «побочная партия» изложена в *C-dur* – в главной тональности всего «макрораздела». Тем не менее, в данной ситуации показательно сохранение контраста вообще. Следует подчеркнуть, что «именно в динамическом сопряжении (а не в контрастном сопоставлении) возникает то противоречие тематизма и разделов формы <...> которое нашло наиболее яркое и полное выражение в драматургии сонатной формы» [6, с. 31].

После завершения Второго квартета начинается раздел, который может быть обозначен как «макроразработка». Он объединяет два следующих квартета цикла. Принимая во внимание, что каждый из них представляет собой многочастное произведение, здесь уместно говорить о разработке фазного типа.

В Третьем квартете следует обратить внимание на подчеркнутое стремление к единству композиции: три из четырех частей исполняются без перерыва, кроме того, I часть построена согласно принципу темпового ускорения. При этом указанный цикл характеризуется достаточно сложной ритмической организацией, приближающейся к импровизационной манере изложения. Далее, в частях I–III неоднократно встречаются построения, «...возникающие как единое замкнутое линейное целое <...> не распадающееся более на части <...> в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается. Каждая такая замкнутая связь

является единством отдельной фазы движения» [7, с. 48]. Доминирование линейности и преимущественно атонального развития не способствует достижению какой-либо устойчивости, что вполне согласуется с развивающей функцией данного раздела макроформы. I часть олицетворяет собой фазу развития, в которой главенствует принцип условного крещендирования – темпового ускорения и возрастания диссонантности музыкальной ткани. II часть представляется некоей «иллюстративно-сонористической» фазой, где контрастирующие друг другу реплики инструментов, с использованием различных технических приемов, воссоздают условный «образ толпы». III часть опирается на полифонический тип развития, при этом ритмически изменчивая тема ассоциируется со скерцозностью. IV-я, наделенная жанровыми признаками сицилианы, предстает в качестве спокойной интермедии.

Четвертый квартет продолжает единую линию развития в «макроразработке», соответствующую фазному типу, при этом в многочастной композиции также присутствуют черты несомненного единства.

В Четвертом квартете все части исполняются без перерыва. По нумерации автора, в квартете четыре части, однако между III-й и IV-й присутствует дополнительная часть *Intermezzo*, которая характеризуется монодийным изложением, – соло виолончели. Примечательно, что темповые обозначения всех частей, включая *Intermezzo*, образуют концентрическую последовательность, что благоприятствует временной упорядоченности рассматриваемого моноцикла:

I часть	II часть	III часть	Intermezzo	IV часть
Moderato	L'istesso tempo	Allegro risoluto	L'istesso tempo	Moderato

Необходимо отметить, что *Intermezzo* располагается в условной точке «золотого сечения» пятичастной структуры. Это позволяет трактовать данный раздел в качестве образно-смысловой кульминации (см. Таблицу 1). Кроме того, *Intermezzo* предстает совершенно обособленным в ансамблевом звуковом пространстве, так как исполняется виолончелью *solo*.

В аспекте фазового деления I часть воплощает принцип фактурного контраста, характеризующего сопоставлениями *solo* и *tutti*, что в условиях макроцикла придает ей видимую рельефность звучания. Особенностью II части является подчеркнутое ритмическое единство, обусловленное использованием размера 5/8. III часть ассоциируется с калейдоскопически-изменчивой и, вместе с тем, замкнутой тональной структурой в духе прокофьевских скерцо. *Intermezzo* можно

рассматривать как общую кульминацию, поскольку эта часть наиболее цельна и лаконична (42 такта). Кроме того, на протяжении *Intermezzo*, как нигде в макроцикле, доминируют агогическая свобода, традиционно присущая сольному исполнению, и максимальная экспрессия, достигаемая путем использования предельно высокой тесситуры (3-я октава у виолончели) при динамике *fff*. В IV части применяется техника *basso ostinato*, что вызывает параллели с функцией кадансирования. В басовой линии преимущественно фокусируется внимание на звуке G, который уподобляется своеобразному органному пункту, а в контексте макроцикла – «доминантовому предыкту».

Следует заметить, что построение условной «макроразработки», несмотря на заведомую дискретность, обусловленную делением квартетов на части, характеризуется использованием арочных связей. Так, например, I часть Третьего квартета, с ее ритмической свободой и внешней импровизационностью, отчасти уподобляется *Intermezzo* Четвертого квартета, а III часть Третьего – II части Четвертого, поскольку их общими признаками являются наличие сложного нечетного размера и полифоническая направленность развития. Таким образом, в сопряжениях отдельных фаз присутствуют элементы сквозного развития, что благоприятствует структурному единству «макроразработки» в контексте предполагаемого макроцикла.

Пятый и Шестой квартеты Тищенко уподобляются специфической «макрорепризе», поскольку, в сравнении с предыдущими, характеризуются ярко выраженной тональной ориентацией, что в контексте предложенной трактовки олицетворяет своеобразное «тяготение к устою». С точки зрения логики развития, упомянутые квартеты можно соотнести с «главной» и «побочной партиями» в границах «макрорепризы». В образно-стилевой концепции **Пятого квартета** «...воссоздается условная “полемика” художественной традиции прошлого, опирающейся на ладотональную функциональность, с новыми композиционными принципами, утвердившимися во второй половине XX века» [8, с. 115]. При этом в I части Пятого квартета появляется весьма примечательная тема, в интонационном отношении близкая музыке венских классиков, благодаря чему в пространстве макроцикла репрезентируется обобщенный тематизм. Таким образом, в «макрорепризе» преобладает функция «логического обобщения» [9, с. 185], что свойственно традиционному толкованию репризы в целом. К тому же две «главные партии» (I ч. Второго и I ч. Пятого квартетов) обнаруживают целый ряд сходных черт, благодаря

которым обе темы в границах макроцикла могут быть истолкованы с позиций некоего единства (темп, размер, целенаправленное поступенное развертывание, напоминающее каденционный оборот, преобладание автентичности и т. д.). Все это указывает на «утверждение главной темы» как таковой [9, с. 185] (см. Примеры 1 и 2). К тому же обе «главные партии» изложены в C-dur, что соотносится с «функцией архитектурного скрепления и завершения» [Там же]. Следует заметить: все три части Пятого квартета имеют темповое обозначение на основе *Allegro* – последнее характерно для статуса «главной партии» как *initio*. I часть изложена в сонатной форме, в ее структуре содержатся нормативные тактометрические периоды, родственные квартетам венских классиков. I и III части квартета опираются на тональность C-dur. II часть, основанную на тональном развитии, можно рассматривать в качестве некой срединно-развивающей структуры. Таким образом, обе «главные партии» двойной «макроэкспозиции» приходят к тональному единству в «макрорепризе».

Особым функциональным статусом в структуре макроцикла наделена I часть **Шестого квартета** (*Allegro*). Благодаря специфической интонационной напряженности, она уподобляется специфическому связующему разделу. Характерной особенностью последнего в данном случае является интенсивное ладотональное развитие, которое обуславливается переходом от «главной партии» к последующей «побочной партии». Уместно провести параллели со связующими разделами и построениями в репризах сонатных *allegri* у венских классиков. Что касается II части (*Andante*), то ее вполне можно соотнести с экспозицией тематизма побочной партии. Характер движения спокойный. В начальном изложении преобладает диатоника. В художественно-образном плане возникают параллели с эстетикой романтизма. Отметим, в частности, появление песенных эпизодов, перекликающихся с творчеством Шуберта (тт. 18–26 и т. д.) [8, с. 117]. Воплощая собой «побочную партию», II часть завершается не в C-dur, однако длительное экспонирование в указанной «основной тональности», общий диатонический характер музыкального материала позволяют утверждать о тональном единстве так называемой «макрорепризы» на уровне предполагаемого макроцикла.

Общее композиционное строение последнего можно представить в виде Таблицы 1.

В контексте целостной структуры, представленной в квартетах Тищенко как макроцикле, наблюдается и общая логика развития. Первый и Второй квартеты, созданные в начале творческого пути композитора (1957–1959), де-

монстрируют влияние традиций Шостаковича (медленные первые части циклов, преобладание монодийности, своеобразное речитативно-мелодическое изложение) и Прокофьева (токатность, неоклассицистская эстетика). Отметим, что подобное «обращение к учителям» характерно для раннего периода творчества многих композиторов: Бетховен опирался на творчество Гайдна и Моцарта, Скрябин – на музыку Шопена и т. д. Третий квартет (1970) является наиболее неустойчивым в интонационно-ритмическом аспекте. В данном произведении прослеживается взаимосвязь с творчеством Г. Уствольской, а также некоторых коллег – представителей «советского авангарда», в частности, Э. Денисова и С. Губайдулиной. Характерной особенностью этого квартета является обращение к сонористике, пуантилизму, отход от регулярной акцентности, преобладание атональности и повышенный эмоциональный тонус. (Следует оговорить, что Тищенко воспринимал и преломлял в своих сочинениях многие современные тенденции.) В Четвертом (1980) и Пятом (1984) квартетах доминируют стиливые

особенности, присущие самому автору: полистилистика, ведущая роль тембровой драматургии и др. Шестой квартет (2008) отражает эстетику романтизма, особенно во II части, перекликающейся с вокальным творчеством Шуберта. Таким образом, для квартетов Тищенко свойственно преобладание различного рода художественных реминисценций.

При этом, как отмечает Г. Овсянкина, «главной чертой позднего стиля Б. Тищенко выступает интенсивная композиторская рефлексия собственного творчества <...>. Композитор словно анализирует произведения прежних лет, подытоживая достигнутое» [10, с. 13]. К тому же в Шестом квартете прослеживается специфическая кристаллизация стиливых черт, связанных с противопоставлением идеи максимального развития и «новой простоты». Наконец, в Пятом и Шестом квартетах преломляются идеи традиционализма, который интерпретируется в качестве «охранительной» функции искусства, характерной для творчества таких отечественных мастеров, как Г. Свиридов, В. Гаврилин, Ю. Фалик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данное определение встречается в аннотации к некоторым партитурам Б. Тищенко, которые были опубликованы издательством «Композитор • Санкт-Петербург».

² Вступление и кода II части утверждают тональность C-dur.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Б. Тищенко. Струнный квартет № 2, ч. I. Начало

Allegro energico
sul G

Пример 2. Б. Тищенко. Струнный квартет № 5, ч. I. Начало

Allegro ♩ = 112

Таблица 1. Структура макроцикла

СОНАТНАЯ ФОРМА С ДВОЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ																				
«МАКРОВСТУПЛЕНИЕ»			«МАКРОЭКСПОЗИЦИЯ» (двойная)				«МАКРОРАЗРАБОТКА»								«МАКРОРЕПРИЗА»					
Квартет № 1			Квартет № 2				Квартет № 3				Квартет № 4				Квартет № 5			Квартет № 6		
I	II	III	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	Intermezzo	IV	I	II	III	I	II
Функция прелюды			Как единая «ГП» первой экспозиции (C-dur)	Как единая «ПП» первой экспозиции (начало в C-dur)	Как единая «ГП» второй экспозиции (слож. лад. разв.)	Как единая «ПП» второй экспозиции (утвер. жд. C-dur)	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Ф а а а з а р а а з в т и я	Кульминация (совпадение положения м точки «золотого сечения» в контексте единого макроцикла)	«D-pp»	Как единая «ГП» (преобладание C-dur)			«С-pp»	Как «ПП» (начало в C-dur)
			«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»	«С-pp»

ЛИТЕРАТУРА

1. Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича: Стиль и исполнительские принципы: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2009. 219 с.
2. Сумин С. Ю. Борис Тищенко. «Беатриче»: Хорео-симфоническая циклиада // Opera musicologica. 2010. № 2. С. 118–121.
3. Бялик М. Г. О Борисе Тищенко // Тищенко Б. И. Собрание сочинений: в 33 т. СПб.: Композитор, 2020. Т. 12. С. 5–8.
4. Роцинский С. Б. Формирование основ онтологии всеединства // Соловьевские исследования. 2010. № 3. С. 4–11.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 380 с.
6. Тюлин Ю. Н. и др. Музыкальная форма: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 360 с.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
8. Чекалин А. А. О тембровом своеобразии струнных квартетов Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 112–118.
9. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учеб. пособие. СПб.: Композитор, 1998. 266 с.
10. Овсянкина Г. П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1. С. 12–17.

REFERENCES

1. Dekhtyarenko E. Kvartety D. D. Shostakovicha: Stil' i ispolnitelskie printsipy [Quartets by D. D. Shostakovich: Style and performing principles]: Ph. D. Thesis. Magnitogorsk, 2009. 218 p.
2. Sumin S. Boris Tishchenko. «Beatrice»: Khoreo-simfonicheskaya tsikliada [Boris Tishchenko. «Beatrice»: Choreo-symphonic cycliad]. In: Opera musicologica. 2010. No. 2. Pp. 118–121.
3. Byalik M. O Borise Tishchenko [On Boris Tishchenko]. In: Tishchenko B. Sbranie sochineniy [Collected works]: in 33 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2020. Vol. 12. Pp. 5–8.
4. Rotsinskiy S. Formirovanie osnov ontologii vseedinstva [Formation of the foundations of the ontology of all-unity]. In: Solov'evskie issledovaniya [V. Soloviev Studies]. 2010. No. 3. Pp. 4–11.

5. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 380 p.
6. *Tyulin Yu. and oth.* Muzykal'naya forma [Musical form]: textbook. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1974. 360 p.
7. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha [Basics of Linear Counterpoint: J. S. Bach's Melodic Polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
8. *Chekalin A.* O tembrovom svoeobrazii strunnykh kvartetov Borisa Tishchenko [On the timbre identity of Boris Tishchenko's String Quartets]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 2. Pp. 112–118.
9. *Ruch'evskaya E.* Klassicheskaya muzykal'naya forma [Classical musical form]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 1998. 266 p.
10. *Ovsyankina G.* Fenomen pozdnego stilya B. Tishchenko [Phenomenon of the late style by B. Tishchenko]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 1. Pp. 12–17.

Чекалин Андрей Андреевич

преподаватель отделения духовых и ударных инструментов
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского
Россия, 191028, Санкт-Петербург
tshekaline@gmail.com
ORCID: 0009-0006-3474-0092

Andrey A. Chekalin

Teacher at the Wind and Percussion Instruments Branch
M. Mussorgsky St. Petersburg Music College
Russia, 191028, St. Petersburg
tshekaline@gmail.com
ORCID: 0009-0006-3474-0092

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ИСТОЧНИК КАК «СВИДЕТЕЛЬ ЗАЩИТЫ» (О НЕОПУБЛИКОВАННОМ ПИСЬМЕ Н. БУЛАНЖЕ К С. РАХМАНИНОВУ)

Статья посвящена весьма актуальной проблеме современной музыкальной биографики – обстоятельному изучению и корректной научной интерпретации разнообразных эпистолярных источников, привлекаемых исследователями в процессе воссоздания существенных подробностей жизни и творчества некоего композитора или музыканта-исполнителя. Заведомо обширным «проблемным полем» в указанном аспекте предстает эпистолярная часть рахманиновского архива, хранящегося в США. Наглядный тому пример – малоизвестное письмо, полученное С. Рахманиновым в 1933 году от авторитетного французского музыканта Н. Буланже и до сих пор не привлекавшее внимания специалистов. «Официально-поздравительный» характер этого письма, связанного с 60-летием Рахманинова, предопределяет минимальную «информативность» соответствующего текста. Кроме того, Рахманинов и Буланже (как многолетняя почитательница творчества И. Стравинского) заведомо принадлежали к различным «художественно-стилевым пространствам» тогдашнего музыкального мира, что фактически сводило к минимуму перспективы их личного или эпистолярного общения.

Однако в последние годы некоторыми источниковедами было высказано предположение о намеренном «игнорировании» С. Рахманинова, якобы характерном для Н. Буланже, демонстративно отказывавшейся общаться с великим русским музыкантом и даже упоминать его имя. Причиной тому будто бы стала «провинность» С. Рахманинова перед Р. Пюньо – наставником по композиции Н. Буланже, не прощенная последней вплоть до ухода из жизни. К сожалению, данная гипотеза, не имеющая под собой реальных оснований, была сочувственно воспринята рядом отечественных специалистов и нашла отражение в новейшей «Летописи жизни и творчества» Рахманинова. Исходя из этого, реально существующее поздравительное письмо заслуживает специального рассмотрения в качестве альтернативного «свидетельства в защиту» нашего великого соотечественника.

Ключевые слова: музыкальная биографики, композиторские архивы, эпистолярные источники, С. Рахманинов, Н. Буланже.

Для цитирования: Жабинский К. А. Эпистолярный источник как «свидетель защиты» (о неопубликованном письме Н. Буланже к С. Рахманинову) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 126–131.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_126

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AN EPISTOLARY SOURCE AS A “DEFENSE WITNESS” (ON THE UNPUBLISHED N. BOULANGER’S LETTER TO S. RACHMANINOV)

The article is devoted to a greatly actual problem of contemporary musical biography studies – a thorough study and correct research interpretation of various epistolary sources used by scholars in the process of recreating essential details of a composer’s or musician-performer’s life and work. A wittingly extensive “problem field” in this aspect is the epistolary part of S. Rachmaninov’s archive stored in the USA. A clear example of this is a little-known letter received by Rachmaninov in 1933 from the authoritative French musician N. Boulanger, which has not attracted the attention of specialists until now. The “officially congratulatory” nature of this letter, connected with Rachmaninov’s 60th birthday, predetermines the minimal “information content” of the corresponding text. In addition, Rachmaninov and Boulanger (as a long-time admirer of I. Stravinsky’s work) obviously belonged to different “artistic-stylistic spaces” of the musical world, which actually reduced to a minimum the prospects for their personal or epistolary communication. However, in recent years, some source scholars have suggested a deliberate “ignoring” of

Rachmaninov, allegedly characteristic of N. Boulanger, who demonstratively refused to communicate with the great Russian musician and even mention his name. The reason for this was allegedly Rachmaninov's "offense" before R. Pugno, N. Boulanger's composition mentor, which was not forgiven by the latter until her death. Unfortunately, this hypothesis, which has no real basis, was sympathetically received by a number of Russian experts and was reflected in the latest "Chronicle of S. Rachmaninov's Life and Work". Based on this, the real congratulatory letter deserves special consideration as an alternative "testimony in defense" of our great compatriot.

Keywords: musical biography studies, composers' archives, epistolary sources, S. Rachmaninov, N. Boulanger.

For citation: Zhabinsky K. An epistolary source as a "defense witness" (on the unpublished N. Boulanger's letter to S. Rachmaninov). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 126–131.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_126

В «Интернет-путеводителе» по рахманиновскому Архиву (место хранения – Библиотека Конгресса США) содержится упоминание о письме, которое было получено Сергеем Рахманиновым от Нади Буланже весной 1933 года [1, р. 48]. Содержание письма не оглашается, однако и его датировка, и объявленное «местоположение» (источник хранится вместе с поздравительной корреспонденцией к 60-летию композитора) позволяют условно идентифицировать аналогичную тематику «послания». Вероятно, поэтому отечественные специалисты до сих пор не обращались к названному письму: юбилейная дата вызвала широкий общественный резонанс, и Рахманинову на протяжении более чем полугода (с декабря 1932 по май 1933) адресовалось множество поздравлений. Естественно, письмо Буланже принадлежало к их числу, заведомо уступая в аспекте «информативности» аналогичным поздравлениям коллег, дружески общавшихся с юбиляром. Однако в последние годы некоторыми источниковедцами было высказано предположение об «игнорировании» Рахманинова, якобы характерном для Буланже, демонстративно отказывавшейся общаться с великим музыкантом и даже упоминать его имя. Это предположение обосновывалось, помимо прочего, довольно туманными ссылками на документы, хранящиеся в персональном Архиве Буланже (Национальная библиотека Франции в Париже), хотя ни один из соответствующих документов не был оглашен и даже назван. Причиной же «игнорирования» будто бы явилась некая «вина» Рахманинова перед Раулем Пюньо – наставником по композиции Буланже, не прощенная последней вплоть до ухода из жизни [2, с. 179–180]. Данная гипотеза, невзирая на отсутствие фактических подтверждений, была сочувственно воспринята рядом отечественных музыковедов и нашла отражение в новейшей «Летописи жизни и творчества» Рахманинова [3, с. 363–364]. Исходя из этого, сохранившееся

письмо Буланже к Рахманинову заслуживает дальнейшего рассмотрения в качестве «альтернативного свидетельства».

Как известно, Пюньо скончался в Москве от воспаления легких и сопутствующих осложнений во время гастрольной поездки¹. Это произошло в конце декабря 1913 года (по новому стилю – в начале января 1914-го). Вместе с ним в Москве находилась и Буланже, нередко именовавшаяся «ученицей» Пюньо, сопровождавшая его в поездке и представленная среди участников анонсированных концертов (наряду с московской камерной певицей Марией Муромцевой-Венявской)². Однако в дальнейшем Буланже пребывала на периферии событий. Неизвестно, привлекалась ли она к организации лечения Пюньо и к организационным хлопотам, связанным с отменой концертов в Москве. Не упоминается, насколько была осведомлена Буланже о гипотетических «переговорах» с Рахманиновым как вероятной «заменой» Пюньо для первого из концертных выступлений. Не комментируется ее вероятное отсутствие в храме на отпевании «любимого наставника». Не сообщается, где именно в этот период находилась Буланже (ее родня по материнской линии проживала в Петербурге) и когда именно возвратилась во Францию. Ввиду полного отсутствия каких-либо аутентичных свидетельств, принадлежащих самой Буланже или другим участникам событий, мы вынуждены довольствоваться лишь категоричными утверждениями отдельных исследователей, попросту «веря им на слово». Сказанное в полной мере относится и к утверждениям о Буланже как преданной хранительнице «памяти ее друга и учителя».

Так, сообщается, что «на протяжении всей жизни в многочисленных интервью Надя Буланже сознательно избегала упоминаний о случившемся в Москве в 1913 году, запрещая произносить имя Рахманинова своему окружению и многочисленным ученикам. <...> Легко

представить, что молодая Надя не могла примириться с участием Рахманинова...» в планируемом мемориальном концерте, посвященном Пюньо, и т. д. [2, с. 179–180]. При этом, разумеется, ни одна из приводимых инвектив не подкрепляется отсылками к достоверным источникам. Откуда почерпнуты указанные биографические сведения? Из личного общения с Н. Буланже? Однако последняя умерла более 40 лет назад, в 1979 году; ныне здравствующие исследователи средних лет, которые пишут о ее жизни и профессиональной деятельности, в ту пору, скорее всего, посещали дошкольные учреждения или начальные классы средней школы. Вероятно, Буланже перед смертью оставила потомству некие тайные признания? Или об этом «проговорился» кто-то из ее близких друзей? Необходимые комментарии отсутствуют, как будто речь идет о само собой разумеющихся, общеизвестных фактах, хотя любой компетентный специалист вправе оценить их с диаметрально противоположных позиций.

Чтобы разрешить кажущееся противоречие, обратимся к недавней публикации, вполне доступной любому отечественному исследователю. Речь идет о воспоминаниях польского композитора и музыковеда Кшиштофа Мейера, включенных в его биографический очерк «О Наде Буланже». Данный источник представляется вполне заслуживающим доверия по двум причинам. Во-первых, Кш. Мейер принадлежит к числу исследователей, с видимым успехом проявивших себя в области музыкальной биографии (достаточно упомянуть его известную книгу о Шостаковиче). Во-вторых, автору очерка, по его собственным словам, «...посчастливилось трижды на несколько месяцев приезжать на учебу к Наде в Париж и наблюдать за ее манерой преподавания» [5, с. 216]. Эти «мастер-курсы» датировались примерно серединой 1960-х годов, и многое из услышанного и запечатленного цепкой памятью Кш. Мейера следует признать фактическими «комментариями» к процитированным выше утверждениям по поводу Буланже как «хранительнице памяти» о Пюньо.

Согласно утверждениям названного мемуариста, «все ученики Нади отмечали ее либерализм, терпимость к любым убеждениям и направлениям. Но при этом мало кто вспоминал, с какой неприязнью она обычно высказывалась о Берлиозе, Штраусе, Скрябине или Малере, как критиковала эстетику Шумана, Листа, Вагнера и даже Дебюсси. Она полностью отрицала ценность музыки Рахманинова, резко критиковала Прокофьева (“финал Седьмой сонаты – это большевистская музыка”). Мессиана Надя Буланже однажды объявила “великим обманщиком в

музыке XX века”. <...> Она не могла понять актуальные течения, новые приемы и тенденции – они были ей совершенно чужды. <...> Уже Веберн никогда не был темой ее уроков, как, впрочем, и Барток, и Шимановский. Представителей Дармштадтской школы она однажды назвала “бедными детьми”. <...> О Штокхаузене Надя не хотела слышать, а насчет Булеза походя высказалась так: “Этот всё слышит” – и ни слова больше. Она терпеть не могла избыточно сложных партитур <...>», и т. д. [5, с. 221]. Более того, «польская певица Мария Модраковская свидетельствовала, что Надя буквально запрещала вспоминать о своем раннем (композиторском. – К. Ж.) творчестве. Это она объясняла “бесполезностью” своей музыки <...>» (курсив мой. – К. Ж.) [Там же, с. 212]. Цитируемые заметки могут рассматриваться двояко: либо речь идет о некоей «абerrации», вследствие которой не только Рахманинов, но и Веберн, Штокхаузен, Булез, даже сама Надя Буланже оказываются «виновными» в каких-то «злодеяниях», либо вышеперечисленные «фигуры умолчания» вообще не обнаруживают связи с «московской историей» 1913 года, и эта связь намеренно мистифицируется некоторыми исследователями.

В самом деле, «игнорируемый» Рахманинов, по сути, оказывается представителем едва ли не элитарного «сообщества» крупнейших композиторов XIX–XX веков, чьи «провинности» обусловливаются только эстетическим «пуризмом» Буланже как приверженца «неоклассицистских» тенденций. Кстати, ее «друг и учитель» Пюньо, будучи ярко выраженным представителем французского позднеромантического искусства, чуждался подобных «увлечений», вследствие чего Буланже избегала упоминать его имя в той же степени, что и рахманиновское³. Вполне допустимо утверждать о неприятии музыки Рахманинова, характерном для отдельных учеников Буланже, как «заимствованной» черте. Однако сохранялся ли подобный «творческий нигилизм», свойственный их педагогу, авторитетному музыканту-«неоклассику», при обращении к творчеству Рахманинова-исполнителя? Едва ли, – об этом неопровержимо свидетельствуют сохранившиеся документальные материалы.

Как известно, 7 мая 1933 года в Париже состоялось торжественное чествование Рахманинова, посвященное его 60-летию. Подробный комментарий об этом был опубликован местной газетой русской эмиграции «Возрождение» 8 и 9 мая. Сообщалось, помимо прочего, что на этом собрании выступил Альфред Корто, «...прочитавший адрес Рахманинову от виднейших французских композиторов, дирижеров и музыкантов (других специальностей. – К. Ж.)» [7, с. 559].

В числе подписавшихся, наряду с А. Корто, Г. Пьерне, М. Лонг, Ж. Тибо, М. Равелем, Ж. Ибером, П. Дюка, А. Онеггером и другими, значилась Буланже. Достоверность указанной информации была подтверждена в дальнейшем Заруи Апетян, изучавшей материалы рахманиновского архива в Нью-Йорке (Библиотека Конгресса) и сообщившей коллегам необходимые каталожные данные о местонахождении этого юбилейного адреса. Более того, в упоминаемом выше «Интернет-путеводителе» по рахманиновскому Архиву фигурирует и целый ряд персональных (!) поздравительных писем, тогда же полученных Рахманиновым от практически всех участников указанной юбилейной «акции», включая Надю Буланже (см.: [1, р. 48])⁴. Нужно ли рассматривать ее письмо в числе особо «изолированных» проявлений тайной «нелюбви», о которой рассуждают исследователи-«конспирологи»? Вероятно, данный вопрос также останется без ответа. Фактически существование этого письма является «аргументом защиты», успешно противопоставляемым виртуальному «обвинительному заключению».

Между тем, если подобная неприязнь отсутствовала в принципе, легко объяснить и «странный» факт, сообщаемый авторами некоторых публикаций. В персональном Архиве Буланже хранится адресованное ей письмо Жана-Мишеля Шартона, автора книги «Французские годы Сергея Рахманинова», датированное 1968 годом и предшествовавшее публикации упомянутой книги: «...пребывание французских музыкантов в Москве в 1913 году его (письма. – К. Ж.) автором не обсуждается» [2, с. 178]. Если пресловутый «запрет на произнесение» имени Рахманинова отсутствовал в принципе, логично предположить, что Шартон – литератор-эссеист и художественный критик – попросту не знал о какой-либо свя-

зи Буланже с тогдашними гастрольями, поэтому в его кратком и поверхностном пересказе «московского эпизода» тогдашняя ученица Пюньо не была упомянута вовсе⁵. Сама Буланже могла по истечении полувека не придать значения или позабыть об этом событии.

В целом, гипотетическое «дело Рахманинова – Пюньо» и вероятная причастность к названным событиям Нади Буланже могут быть рассмотрены с позиций «исследовательского мифотворчества». Аналогичные примеры в музыковедении хорошо известны – от легендарного «отравления Моцарта», приписываемого Антонио Сальери, или «самоубийства Чайковского» до «страшной мести» одиозному «куратору» советских композиторов Петру Апостолу, якобы осуществленной Дмитрием Шостаковичем сугубо «музыкальными средствами». Приходится констатировать, однако, что «вирус мифотворчества» достаточно живуч и в области источниковедения, о чем свидетельствуют, например, публикации нынешнего столетия, посвященные Сергею Прокофьеву и Сергею Кусевицкому, Борису Асафьеву и Николаю Мясковскому. Весьма питательной средой для такого рода «мифотворчества» является творческая биография Сергея Рахманинова, не исключая «французских» ее аспектов. К сожалению, продуцирование соответствующих «мифов» отчасти инспирируется и небезызвестной «концептуалистской» ориентацией зарубежных (либо российских, ориентируемых на западную аудиторию) исследований, посвященных нашим великим соотечественникам. Исходя из этого, в наши дни представляется исключительно важной последовательная актуализация подлинно академических принципов музыкального источниковедения, неразрывно связанных с профессиональной деятельностью в указанной сфере исторического музыкознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см. в специальной статье: [4, с. 81–104].

² По-видимому, говорить о собственно «ученичестве» в области композиции надлежит с оговоркой: ранее Буланже получила соответствующее образование в Парижской консерватории (1904, классы Г. Форе и Ш. М. Видора). Вместе с Пюньо она в течение нескольких лет выступала в фортепианном дуэте. Вероятно, подразумевались некие «профессиональные консультации», связанные с углубленным освоением музыкально-театральных и вокальных жанров. Об этом свидетельствуют и произведения Буланже, датируемые 1911–1913 годами, и ее совместная работа с Пюньо над оперой «Мертвый город» и вокальным циклом «Предраасветные часы». Кроме того, Пюньо намеревался популяризировать творчество своей подопечной: в запланированных концертных программах фигурировали некоторые вокальные опусы Буланже (сама она должна была выступить в качестве аккомпаниатора).

³ Об этом свидетельствовал, в частности, один из учеников Буланже – американский композитор Аарон Копленд, занимавшийся в ее классе на протяжении 1921–1924 годов: «Она опубликовала несколько коротких пьес и однажды, как сказала мне, помогала пианисту и композитору Пюньо оркестровать его оперу» [6, с. 120]. Ни о фактическом «соавторстве», ни о «любимом учителе» Буланже при этом не упомянула, воздержавшись от каких-либо комментариев или дополнений. Разумеется, Копленда могла подвести ненадежная память (цитируемый очерк был написан в начале 1960-х, по случаю 75-летия Буланже), однако проявлений недовольства со стороны юбиляра не последовало (при всей ее общеизвестной любви к точности).

⁴ Разумеется, при сопоставлении двух перечней обнаруживаются немногочисленные расхождения (в частности, «Интернет-путеводитель» не упоминает о наличии поздравительных писем от П. Дюка и Ж. Ибера), которые, однако, могут быть объяснены самыми различными причинами, весьма далекими от неприятия отношения определенного французского композитора к Рахманинову.

⁵ Имя Буланже фигурирует только в перечне «благодарностей», адресованных известным французским музыкантам и деятелям культуры за «ценные советы» и «пожелания» относительно разнообразных проблем, освещаемых в книге [8, р. 65–66]. Впрочем, ее автор не упоминает и о других участниках «московского эпизода», например, о М. Муромцевой-Венявской, полагая, что в Москве должны были состояться Klavierabend'ы Пюньо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sergei Rachmaninoff Archive Guides to Special Collection to the Music Division of the Library of Congress. 138 p. URL: https://findinguids.loc.gov/exist_collections/ead3pdf/music/mu015003pdf (дата обращения: 15.09.2024).
2. Акимова И. В. Гастроли Нади Буланже и Рауля Пюньо в России в 1913 году // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2019. Вып. 8 / сост. И. В. Брежнева. С. 169–180.
3. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: Летопись жизни и творчества. Т. 2: 1900–1917. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
4. Жабинский К. А. «Дело С. Рахманинова – Р. Пюньо»: факты и домыслы // Наследие: культура, история, коммуникация: материалы IV Международного науч. форума. Новосибирск: СО РАН, 2023. С. 81–104.
5. Мейер Кш. О Наде Буланже // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 211–222.
6. Копленд А. Надя Буланже – учитель композиции // Советская музыка. 1964. № 6. С. 120–122.
7. Апетян З. А. Комментарии // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / под ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 2: Письма. С. 371–568.
8. Charton J. M. Les annees francaises de Serge Rachmaninoff. Paris: Revue moderne, 1969. 164 p.

REFERENCES

1. Sergei Rachmaninoff Archive Guides to Special Collection to the Music Division of the Library of Congress. 138 p. URL: https://findinguids.loc.gov/exist_collections/ead3pdf/music/mu015003pdf (date of application: 15.09.2024).
2. Akimova I. Gastroli Nadi Bulanzhe i Raulya Pyun'ov Rossii v 1913 godu [The Tour of Nadia Boulanger in Russia in 1913]. In: Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii [Russian musical archives abroad. Foreign musical archives in Russia]: materials of International conferences. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2019. Issue 8. Comp. by I. Brezhneva. Pp. 169–180.
3. Val'kova V. S. V. Rakhmaninov: Letopis' zhizni i tvorchestva [S. Rachmaninov: Chronicle of the Life and Creative Work]. Vol. 2: 1900–1917. Tambov: S. Rachmaninov "Ivanovka" Museum Reserve, 2022. 480 p.
4. Zhabinsky K. «Delo S. Rakhmaninova – R. Pyun'ov»: fakty i domysly ["S. Rachmaninov – R. Pugno's Case": facts and speculations]. In: Nasledie: kul'tura, istoriya, kommunikatsiya [Heritage: Culture, History, Communication]: materials of the 4th International research forum. Novosibirsk: Siberia Branch of the Russian Academy of Sciences, 2023. Pp. 81–104.
5. Meyer Ksh. O Nade Bulanzhe [About Nadia Boulanger]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 1. Pp. 211–222.
6. Koplend A. Nadya Bulanzhe – uchitel' kompozitsii [Nadia Boulanger as a tutor of composition]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1964. No. 6. Pp. 120–122.
7. Apetyan Z. Kommentarii [Commentaries]. In: Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Ed. by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. Vol. 2: Letters. Pp. 371–568.
8. Charton J. M. Les annees francaises de Serge Rachmaninoff. Paris: Revue moderne, 1969. 164 p.

Жабинский Константин Анатольевич

старший преподаватель, библиограф

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

zhabinsky55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky

Senior lecturer, Bibliographer

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

zhabinsky55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388