ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2025’2 (59)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XVIII– XX ВЕКОВ

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Цена свободная

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

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта — Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор — Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор
Ответственный секретарь — Затынайченко Павел Алексеевич
Технический редактор — Гончарова Алена Юрьевна
Редактор-корректор — Кравцова Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент
Редактор-переводчик — Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент
Переводчик — Колокольникова Александра Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент
Заведующий международным отделом — Комарова Анастасия Алексеевна, кандидат искусствоведения, ст. преподаватель

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

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

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

Подписано в печать 23.06.2025. Дата выхода 30.06.2025.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ООО «АРКОЛ»
344016, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, пер. 1-й Машиностроительный, д. 3 Г

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

2025’2 (59)

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

Academic Supervisor of the project — Alexandra Krylova, Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Art)
Editor-in-chief — Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)
Executive Secretary — Pavel Zatynaychenko
Technical Editor — Alena Goncharova
Proofreader Editor — Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)
Editor and Translator — Natalya Duda, Ph. D. (Art)
Translator — Alexandra Kolokolnikova, Ph. D. (Art)
Head of the International Section — Anastasia Komarova, Ph. D. (Art)

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

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

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, Russia, 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSIC EDUCATION

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

THE EIGHTEENTH – TWENTIETH CENTURIES COMPOSER’S CREATIVE WORK

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

Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Последний сезон. Статья четвертая 5
Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. The last season. Article four

Воробьев И. С. Первая («Луганская») симфония Геннадия Толстенко в контексте авторской трактовки жанра 16
Vorobyov I. The First ("Lugansk") symphony by Gennady Tolstenko in context of the author's genre interpretation

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Чжан Чэнь. Лирическая опера в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века: страницы истории жанра 26
Zhang Chen. Lyrical opera in the Chinese musical theatre of the 20th century: the pages of the genre history

Окунева Е. Г., Семко Д. С. Опера-чтение Алексея Крашенинникова «Окаянные дни»: поэтика жанра и драматургия 36
Okuneva E., Semko D. Alexey Krasheninnikov's opera-reading "Cursed Days": genre poetics and dramaturgy

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Комарова А. А., Слободчикова А. Ю. Художественный контрапункт как структурно-содержательный концепт в искусстве XX–XXI веков 52
Komarova A., Slobodchikova A. Artistic counterpoint as a structural and semantic concept in the 20th–21st centuries art

Цукер А. М. Брамс по-одесски: детектив и популярная музыкальная классика 61
Tsuker A. Johannes Brahms in Odessa manner: a detective movie and popular musical classics

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Rybintseva G. On the symbolism of consonances
Рыбинцева Г. В. О символизме консонансов 68

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Юнусова В. Н. «Музыка народов СССР» как прообраз «Global Music History» 75
Yunusova V. "Music of the peoples of the USSR" as a prototype of the "Global Music History"

Порядина М. Е. Основные подходы к осмыслению категории пространства в музыке: история и современность 82
Poryadina M. The main approaches to understanding the category of space in music: history and modernity

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Шак Ф. М. Методические работы Е. Овчинникова и В. Озерова в практике отечественного джазового образования 88
Shak F. Methodological works by E. Ovchinnikov and V. Ozerov in the practice of Russian jazz education

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Завада И. Ю. Жанрово-стилевые модели джаза в музыкальной драматургии «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна 95
Zavada I. Genre and style models of jazz in musical dramaturgy of L. Bernstein's "West Side Story"
Пигулевский В. О. Джаз: аспекты графической репрезентации 104
Pigulevskiy V. Jazz: aspects of graphic representation

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XVIII–XX ВЕКОВ
THE EIGHTEENTH – TWENTIETH CENTURIES
COMPOSER'S CREATIVE WORK

Агибаева М. Т. Кантата «Аполлон, Ночь и Комус» Н. Бернье в контексте «Больших Ночей в Со» герцогини Мэнской 114
Agibaeva M. Cantata "Apollo, Night and Comus" by N. Bernier in context of "The Great Nights in Sceaux" patronized by Duchess of Maine
Чумаченко Д. И. «Лабиринты» и «Желтый звук»: два лика музыкального театра А. Шнитке 1970-х годов 129
Chumachenko D. "Labyrinths" and "Yellow Sound": two images of A. Schnittke's musical theatre of the 1970s
Калошина Г. Е. Библейское повествование о царе Давиде в интерпретациях западноевропейских композиторов XX века: жанровый аспект 135
Kaloshina G. The Biblical narration about King David in the interpretations of the West European 20th century composers: the genre aspect

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 782.9+7.07 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_5

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

ГРИГОРИЙ ВАЛЬЯНО: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ. ПОСЛЕДНИЙ СЕЗОН
Статья четвертая

Григорий Вальяно (1830–1888) – известный всей России провинциальный актер и антрепренер, один из пионеров опереточного театра в стране. После успешных в творческом отношении, но разорительных финансово сезонов в Ростове, после нескольких лет скитаний по чужим антрепризам в Петербурге, Москве и других городах, он нашел пристанище во Владикавказе, где возглавил товарищество артистов в сезоне 1887/88 гг., оказавшемся последним в жизни Вальяно. Этот период его творчества никогда ранее не описывался и не подвергался осмыслению. Газета «Терские ведомости», практически в каждом номере публиковавшая информационно-аналитические заметки о театре, позволяет реконструировать ход сезона и его результаты: репертуар, переменчивый градус зрительского интереса, материальную составляющую и иные стороны функционирования владикавказской труппы.

Высказываются предположения относительно мотивов выбора Григорием Вальяно данного населенного пункта, характеризуются его особенности – географические, военно-стратегические, административные, социальные, национальные, культурные. Представлена также краткая характеристика городского театра, одного из старейших на Северном Кавказе.

С конца сентября по начало марта было поставлено 100 спектаклей, из них оперетт – 46. Шел сезон с переменным успехом, который определялся числом показов той или иной постановки. В некоторых спектаклях декоратором выступил молодой Коста Хетагуров – выдающийся национальный поэт, основоположник осетинской художественной литературы и осетинского литературного языка, которого по праву считают и первым профессиональным художником Осетии. Отношения завершились неприятным инцидентом: Хетагуров обвинил Вальяно в несоразмерно малом вознаграждении за работу.

В последние месяцы Вальяно болел, у него непоправимо пропадал голос. Владикавказский сезон – не самая яркая страница профессиональной жизни театрального деятеля, но ее освещение необходимо для полноты воссоздания его творческой биографии.

Ключевые слова: оперетта в России, Владикавказ, Коста Хетагуров, провинциальная театральная критика, газета «Терские ведомости».

Для цитирования: Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Последний сезон. Статья четвертая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 5–15.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_5

A. SELITSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORI VALLIANO: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY. THE LAST SEASON
Article four

Grigori Valliano (1830–1888) was a well-known provincial actor and entrepreneur throughout Russia, one of the pioneers of operetta theatre in the country. After successful creative but financially ruinous seasons in Rostov, after several years of wandering through other people's enterprises in St. Petersburg,

Moscow and other cities, he found refuge in Vladikavkaz, where he headed the artists' company in the 1887/88 season, which turned out to be the last in his life. This period of Valliano's work has never been described or comprehended before. "The Terek Gazette" as a newspaper which published information and analytical notes about the theatre in almost every issue, allows you to reconstruct the course of the season and its results: the repertoire, the changeable degree of audience interest, the material component and other aspects of the Vladikavkaz company functioning.

Assumptions are made about the motives of Grigori Valliano's choice of this particular settlement, and its features are characterized – geographical, military-strategic, administrative, social, national, cultural. A brief description of the city theatre, one of the oldest in the North Caucasus, is also presented.

From the end of September to the beginning of March, 100 performances were staged, 46 of them operettas. The season went on with varying success, which was determined by the number of screenings of a particular performance. So, the "Gypsy Baron" passed five times, "Hadji Murad" – four. In some productions, the decorator was the young Kosta Khetagurov, an outstanding national poet, the founder of Ossetia fiction and the Ossetia literary language, who is rightfully considered the first professional artist of Ossetia. The relationship ended in an unpleasant incident: Khetagurov accused Valliano of disproportionately low remuneration for his work.

In recent months, Valliano has been ill, his voice has irreparably disappeared. The Vladikavkaz season is not the brightest page in the professional life of a theatrical figure, but recreating this page is necessary for the completeness of his creative biography.

Keywords: operetta in Russia, Vladikavkaz, Kosta Khetagurov, provincial theatrical critique, "The Terek Gazette" newspaper.

For citation: Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. The last season. Article four. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 5–15.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_5

Владикавказ: мотивы выбора. Город и театр

Последний в своей жизни театральный сезон, начавшийся 20 сентября 1887 и закончившийся 6 марта 1888 года, Григорий Вальяно провел во Владикавказе, вновь во главе труппы. Выбору города, вероятно, способствовали две причины. Первая: московско-петербургская страница биографии была перевернута, его потянуло в южные широты, где протекла бо́льшая часть жизни. Уроженец Таганрога, много лет служивший в Ростове и кратковременно – в Николаеве и Одессе, захотел вернуться в теплые края, но при этом обосноваться в пространстве для себя новом. Вторая причина: как вспоминал известный деятель театра и кино, а в те годы начинающий провинциальный актер Иван Перестиани, жизнь во Владикавказе была «сказочно дешева» [1, с. 82].

Пункт прибытия должен был Григорию Ставровичу напоминать – с поправкой на горскую специфику – Ростов 1860-х годов, когда он держал там антрепризу: сопоставимая численность населения, его полиэтнический состав, стремительное развитие инфраструктуры. Владикавказ тоже начинался как крепость (построена в 1784 году), статус города получил только в 1860-м. Если Ростов называли и называют «воротами Кавказа», то Владикавказ – «ворота в Закавказье», «ключ к Южному Кавказу», ибо его изначальное назначение – защита Военно-Грузинской дороги. Недаром на неофициальном гербе города изображены важнейшие символы: очертания гор, запертые крепостные ворота и замковый ключ. Об этой особой географической, военно-стратегической и административной роли свидетельствует и говорящее название, придуманное основателем крепости генералом Павлом Потемкиным (дальним родственником знаменитого князя Григория Потемкина-Таврического), – со значением «владей Кавказом».

В середине 1870-х железная дорога соединила Владикавказ с Ростовом; это означало прямое сообщение с Москвой и Петербургом и обретение роли центра транзитного пути в Закавказье. За 10 лет, предшествовавшие приезду Вальяно, население главного города Терской области увеличилось более чем вдвое и достигло 36 тысяч человек. Как и в других городах империи, примерно треть жителей относилась к «привилегированным сословиям»: дворяне, купечество, духовенство, офицеры [2, с. 5] (последние на некоторых спектаклях составляли большинство публики). Местный краевед пишет: «Возводились красивые двухэтажные особняки, гостиницы, казенные здания, банки, страховые общества, роскошные магазины» [3, с. 12]. Еще с конца 1860-х годов стала выходить газета «Терские ведомости», публиковавшая, среди прочего, регулярные заметки о событиях в мире театра. Словом, Владикавказ был во многих отношениях привлекателен для переселенцев. В официальном

документе тех лет, где отражены основные хозяйственные достижения края, читаем: «Но значение последних... не ограничивается только этим. Владикавказ представляет собой умственно-культурный центр всей области и отчасти всего Северного Кавказа» [4, с. 108].

Тут или поблизости бывали Грибоедов и Пушкин, Лермонтов и Лев Толстой, ряд русских живописцев, что оставило значительный след в их творчестве. Здесь появились на свет состоявшие в родстве режиссер Евгений Вахтангов и певец Павел Лисициан. Здесь Вахтангов увлечется сценой и сделает первые шаги на этом поприще (ныне владикавказский театр носит его имя), здесь уже в годы Гражданской войны напишет и поставит свои первые пьесы Михаил Булгаков.

Ко времени переезда сюда Вальяно местный театр, один из старейших на Северном Кавказе, существовал уже более полутора десятилетий. Добротное каменное здание с залом на 400 мест ввели в эксплуатацию в 1871 году, но спектакли ставились и раньше – в помещении Дворянского собрания или в Коммерческом клубе. Труппа, согласно тогдашним обычаям, была смешанная, опереточно-драматическая, с участием балета и оркестра Терского казачьего войска. В афише «Синяя Борода», «Прекрасная Елена», переводные французские комедии и мелодрамы чередовались с такими значительными произведениями, как «Разбойники» Шиллера (ту же репертуарную политику, свойственную русскому театру в целом, продолжит Вальяно).

Обстоятельства, при которых Вальяно возглавил труппу, сопровождались некой интригой. По завершении сезона 1886/87 годов газета известила читателей о принятом городскими властями решении относительно антрепризы на ближайшую перспективу: «Соискателями явились гг. Зеленый, Деркачев и Надлер, и предпочтение... отдано последнему» [5, с. 2]. Однако в начале августа та же газета сообщает, что «антреприза местного театра отдана на предстоящий зимний сезон 1887/88 года известному комику и опереточному актеру г. Вальяно, с которым наша городская Дума заключила уже контракт» [6, с. 2]. Видимо, Вальяно, в поисках нового места после разрыва с Михаилом Лентовским [7, с. 5–15] проявил свойственную ему активность и убедил Думу пересмотреть уже принятое и обнародованное решение. У Думы были к этому достаточные основания: за Вальяно не тянулся, как за Ф. И. Надлером, шлейф скандалов с артистами, публикой, прессой (в свое время Вальяно сменил Надлера в ростовской антрепризе); Г. О. Деркач (Деркачев, настоящая фамилия Любимов) был известен как антрепренер сезонный, собиравший актеров для летних гастролей; о Зеленом разыскать сведений не удалось, что само по себе показательно.

Начало нового сезона ожидалось с нетерпением: и на самого Вальяно, «известного московского актера и переводчика либретто опереток», и на его труппу возлагались большие надежды. Подогревались они тем, что артистические силы предыдущих сезонов разочаровали: «состав труппы *будет новый*, без примеси наших завсегдатаев... имеющих претензии на звание артиста и даже таланта» [8, с. 2]; «за последние два-три года на нашей сцене перебывало столько кичливых бездарностей, что у владикавказцев... вселилось недоверие к театру» [9, с. 2].

Труппа, как говорит газета, составлена умело [10, с. 2]; в то же время наблюдается «недостаток... опытных музыкантов, хористов и даже некоторых главных опереточных голосов» [11, с. 2]. Вскоре антрепренер пригласил «известного в провинции опереточного дирижера Г. О. Шмидта», а вместе с ним нескольких опытных хористок, и эта новость дала репортеру основание для прогноза: «в самом непродолжительном времени будет поставлена хорошая оперетка» [12, с. 2].

Приятным упованиям способствовало также то, что «к наступившему сезону... театр несколько пообчистился и подновился»: появилось «не без вкуса отделанное фойе», преобразились другие помещения, во всем была видна забота о безопасности и удобствах публики [9, с. 2]. Радостные ожидания, как мы увидим далее, оправдались далеко не в полной мере, но сам факт таких ожиданий многое говорит о том, как воспринималась фигура Вальяно в театральном мире.

Похвальное слово о провинциальной журналистике

Изучая перипетии последнего сезона Вальяно, мы опираемся на ценнейший источник – публикации газеты «Терские ведомости». Выходило издание дважды в неделю, и практически каждый номер освещал происходившее на местных сценических подмостках. Изредка печатала заметки о Владикавказском театре и выпускавшаяся в Ставрополе газета «Северный Кавказ», хотя принадлежали они, скорее всего, перу того же автора. Эти театральные заметки, на которые мы уже начали ссылаться и которые будут широко цитироваться ниже, настолько профессиональны, что вызывают полное доверие и позволяют смотреть на события глазами их автора.

Журналист, чьего имени мы не знаем, отличался недюжинной компетентностью, информированностью о театральной жизни столиц и провинции, вниманием к деталям, в том числе

чисто музыкальным. К примеру, об одной из певиц мог сказать, что «несколько горловой оттенок ее голоса в нижнем регистре сменяется на верхних нотах чистым, сильным и звучным сопрано» [13, с. 2]. Судя по текстам, он был вхож в актерскую среду и одновременно чутко улавливал настроения аудитории (хотя солидаризовался с ними не всегда). Его публикации содержат главное, что отличает музыкально-театральную критику от близких видов журналистики, – *художественную оценку* событий. Как похвалы, так и порицания, неизменно тактичные, всегда аргументировались и должны были восприниматься читателями – по обе стороны рампы – как вполне авторитетные. Еще одна сильная сторона безвестного автора – его советы, которые, вероятно, оказывали влияние на репертуарную и «кадровую» политику антрепризы.

Спустя две недели после первого спектакля он подводит предварительные итоги и указывает причины неудач. Первая из них – выбор слабых и не знакомых зрителям пьес. Вторая: в таких произведениях «исполнители чувствуют себя не по себе и играют не ловко». Третья: неполная укомплектованность труппы. Все это оборачивается равнодушием публики, которая «слышала хороших певцов и музыкантов», видела «серьезные драмы с талантливыми исполнителями, – и от нынешней труппы ожидает тех же качеств» [11, с. 2]. Не оставлен без внимания и такой показатель, как кассовый сбор – информация, которую, наряду с актерскими гонорарами, современные театры не разглашают, а для театральных журналистов XIX века она секретом не являлась.

Впрочем, автор театральных заметок не усматривает прямой и жесткой зависимости качества актерской игры от выбора произведения. Так, об одной из пьес без экивоков пишет, что она «по бездарности ее авторов стоит положительно ниже всякой критики...». Об актерском же составе – мнение другое: «Недостатка в добросовестных и способных исполнителях у товарищества не ощущается» [14, с. 2]. Еще явственнее умение отделять одно от другого выступает в отклике на один из спектаклей: «...С галереи послышались еще небывалые при этом товариществе отчаянные свистки... Как нам кажется, свиставшие выражали этим свою оценку только качествам пьесы, а никак не исполнению артистами ролей. Во всяком случае, огульное освистывание всех исполнителей не заслуживает в данном случае ни малейшего одобрения...» [15, с. 2].

Театр и публика

Едва ли не каждая газетная публикация фиксирует градус зрительского спроса: публика «немногочисленная», публики «довольно много», «достаточно», «много», зал «полон», «переполнен», «в отношении сбора... очень неудачно», «сбор совершенно полный»... Невзирая на отнюдь не стабильный успех, Вальяно в разгар сезона трижды дал благотворительные спектакли, и газета приветствовала «такую редкую отзывчивость местной труппы, которая заслуживает полного сочувствия» [16, с. 2; 17, с. 2].

Позднее журналист облекает свои наблюдения над репертуаром в форму рекомендации: «*Для серьезной* драмы в нынешней труппе нет талантливых исполнителей, в особенности среди женского персонала... Веселая же комедия и живой, игривый водевиль имеют здесь для себя удачных и способных артистов» [11, с. 2]. Своеобразный лейтмотив газетных высказываний – настойчивые пожелания «внимательнее следить за репертуаром столичных театров и немедленно же знакомить местную публику с более удачными новыми пьесами» [18, с. 2].

Судя по всему, постоянных зрителей в городе было немного; если одновременно с вечером в театре происходило другое культурное или околокультурное событие, оно могло успешно соперничать с «товариществом артистов». Наполовину пустой зал на одном из спектаклей газета объясняет тем, что «партерная праздничная публика» предпочла «“прощальное” представление в цирке, где разыгрывались лошадь и... игрушечная корова» [12, с. 2]. В другой раз причина оттока зрителей заключалась в «неблагоприятной погоде, а более всего в том, что в этот же вечер в зале Владикавказского собрания был концерт певицы З. И. Эйбоженко» [17, с. 2], солистки императорских театров и частных антреприз.

Еще одну причину свободных кресел в зале пресса усматривает в задержке начала представлений и пишет об этом с завидной регулярностью: «...Выразим еще раз желание, чтобы спектакли начинались непременно в 8 часов вечера, как это объявляется в афишах; только таким путем и можно приучить публику являться вовремя. Желательно также, чтобы и антракты были покороче, тогда спектакли не будут оканчиваться во втором часу пополуночи, что, думается, одинаково неудобно как для самих играющих, так и для посетителей театра, из которых, может быть, многим приходится по своим делам вставать ранним утром» [12, с. 2]. Похоже, Вальяно прислушался к «гласу народа» – анонсировал поднятие занавеса на полчаса раньше. Однако ситуации это не переломило, публика продолжала опаздывать (опаздывает в России повсеместно до сих пор, и театры давно с этим смирились), одновременно жалуясь на слишком позднее начало спектаклей [19, с. 2].

Менее чем через месяц после открытия сезона газета радостно сообщает: «Наконец-то после долгого ожидания сбылась мечта публики» – поставлены «Птички певчие» Оффенбаха, прошедшие «живо и весело», встреченные «многочисленными и громкими рукоплесканиями... вечер этот смело можно назвать настоящим праздником для товарищества, к тому же и сбор был совершенно полный» [13, с. 2]. Надо полагать, Вальяно, оказавшись в родной опереточной стихии, сумел как режиссер показать себя с более выгодной стороны, чем в драме.

Афиша продолжает отличаться немыслимой для наших дней жанровой пестротой: от оперетты к трагедии, от комедии к опере; Вальяно-актер играет и в «Грозе», и в «Елене Прекрасной», и в «Гамлете». Среди спектаклей, на долю которых выпал наибольший успех, лидируют оперетты. Об одном из них газета пишет, что он «наглядно показывает, какого исполнения и какого рода пьес должно держаться товарищество, если оно не желает оставаться без сборов» [20, с. 2]; о другом – что «блестящая и шумная оперетка прошла гладко и живо» [21, с. 2], о третьем – что «со стороны бойкого и живого исполнения... [он] не оставлял желать ничего лучшего» [19, с. 2].

Итоги сезона

«Терские ведомости» подвели итоги продлившегося пять с половиной месяцев сезона в большом аналитическом материале, размещенном в двух номерах [22, с. 2; 23, с. 2]. В нем приводятся важные статистические данные, которые мы воспроизведем с дополнениями и уточнениями.

Шел сезон с переменным успехом: не слишком удачное начало, подъем к середине, некоторое падение к концу. Труппа показала в общей сложности 100 спектаклей, из них оперетт – почти половина, а именно 46. Успех того или иного представления определяется числом показов. Так, «Цыганский барон» прошел пять раз, «Хаджи Мурат» – четыре, «Цыганские песни в лицах», «Мушкетеры», «Корневильские колокола», «Путешествие в Китай» – по три, остальные – по одному-два раза. Из нескольких оперетт шел только один акт. Кроме того, показали оперу Верстовского «Аскольдова могила».

Дополним результаты анализа статистикой по композиторским персоналиям и национальным школам (аспект этот автора «Терских ведомостей» не заинтересовал, да и во всех предыдущих отзывах композиторы указывались редко – такова журналистская традиция того времени). Безраздельно властвуют французские оперетты, а среди них – Жак Оффенбах, первая и самая сильная любовь Вальяно. Из почти полусотни произведений семь принадлежат перу «Моцарта Елисейских полей», как назвал его Россини (для полной ясности уже приведенные названия придется повторить): «Елена Прекрасная», «Званый вечер с итальянцами», «Калиф на час» («Мадам Фавар»), «Креолка», «Орфей в аду», «Перикола» («Птички певчие»), «Синяя Борода». Далее с большим отрывом следуют Шарль Лекок («Зеленый остров», «Сердце и рука», «Чайный цветок») и его учитель Франсуа Базен («Корневильские колокола», «Путешествие в Китай»). В «парижском списке», как и двадцатью годами ранее в Ростове, встречается репертуарный раритет – «Новая куколка» Адольфа Адана, которого мы знаем прежде всего по балетам «Корсар» и «Жизель», тогда как он являлся автором нескольких десятков опер и оперетт. Свежим названием были «Мушкетеры» («Мушкетеры в монастыре») Луи Варне, в России впервые показанные в 1881 году.

Австрийская оперетта, в то время уже набравшая силу, представлена именами Франца Зуппе, Карла Миллекера и Иоганна Штрауса. К сочинениям первого из них Вальяно уже обращался в Ростове, теперь «венский список» пополнился еще двумя композиторами и их вершинными творениями, остающимися в репертуаре по сей день, – «Нищий студент» и «Цыганский барон», мировые премьеры которых состоялись незадолго до этого, в 1882 и 1885 годах соответственно.

Удача сопутствовала также входившей в моду новинке, чья премьера в Петербурге прошла всего годом ранее, а во Владикавказе – в предыдущем (не вальяновском) сезоне, – оперетте «Хаджи Мурат». Ее автор Иоганн Деккер-Шенк – австриец по происхождению – бо́льшую часть жизни прожил в России, где его звали Иваном Федоровичем, долгое время служил капельмейстером разных театров на Кавказе, сочинил несколько оперетт. Сюжет «Хаджи Мурата», никак не связанный ни с историческим лицом, ни с одноименной повестью Льва Толстого (тогда еще не написанной), основан на гротескном, с националистическим душком изображении кавказцев. Либретто же, как его аттестовал историк жанра, «поражает своим убожеством и чудовищной безграмотностью» [24, с. 366][1]. Недаром оно возмущало либеральных журналистов и вызывало протесты публики в городах Закавказья. Особенно это касалось уничижительно обрисованной фигуры армянина-духанщика. Удивительно, но во Владикавказе, где была большая армянская община (третья после русских и осетин), не только обошлось без инцидентов, но оперетта «произвела на большинство публики выгодное

впечатление», а исполнителю соответствующей роли даже «поднесли денежный подарок» [25, с. 2]. Каковы бы ни были недостатки этого опуса, в том числе музыкальные, относительно его последующей популярности чутье Вальяно не подвело: оперетта продержалась в афише многих театров более 30 лет.

Коста Хетагуров. «Грустное недоразумение»

Конец сезона был для Вальяно омрачен, помимо всего прочего, историей отчасти скандальной и не конца ясной. Жертвой «грустного недоразумения», как назвала случившееся газета, стал молодой Коста Хетагуров. Он вошел в историю как выдающийся поэт, его также считают и первым профессиональным художником Осетии. Хетагуров учился в Петербургской академии художеств у П. П. Чистякова, но по бедности не окончил полного курса. Поселившись в 1885 году во Владикавказе, он зарабатывал на жизнь, в основном, живописью, экспонировал свои картины на открытых и приватных выставках, увлеченно сотрудничал с местным театром.

6 марта 1888 года, как раз в день закрытия сезона, «Терские ведомости» сообщают о поступившем в редакцию письме «известного здесь художника-любителя г. Хетагурова», который упрекает товарищество артистов в том, что оно «очень скудно оплатило труды его». За оформление «Хаджи Мурата» и «Детей капитана Гранта» он получил всего 20 рублей. Далее журналист комментирует: «...Всякий, посетивший эти спектакли, легко поймет, насколько подобная оценка труда... не соответствует его настоящей стоимости... Все это произошло исключительно по вине лица, с которым г. Хетагуров вел предварительные переговоры о декорациях» [26, с. 2].

«Лицо» не названо по имени, но нетрудно было догадаться, кто именно ведает денежными делами труппы. Видный осетинский краевед прямо пишет: «Молодого художника, который по неопытности не заключил с товариществом договора, антрепренер Вальяно обманул, выплатив ему мизерные суммы. А актеры, имевшие контракт, естественно, получили свое» [27, с. 38].

Приведенный обвинительный пассаж содержит серьезную передержку: недополучили *все* члены товарищества. Об этом вполне вразумительно, с подтверждающими финансовыми выкладками говорится в газете: «С материальной стороны дела бывшего товарищества нельзя назвать блестящими. В первые месяцы сезона... членам товарищества приходилось получать: одним, например, вместо 80 рублей – 23, другим вместо 300 рублей – 70–80 рублей в месяц... Скудость вознаграждения *каждого из членов товарищества в отдельности* объясняется отчасти крупными расходами по устройству представлений, отчасти неудачным составом труппы» (курсив мой. – А. С.) [22, с. 2]. Попутно заметим: низкая итоговая оценка труппы противоречит предыдущим отзывам журналиста.

Однако первое и главное, на что следует обратить внимание: сезон в целом, действительно, выдался малоуспешным. Вальяно-антрепренер знавал куда лучшие времена. Мемуарист, бывший свидетелем его ростовских триумфов в начале 1870-х годов, когда наш герой «жалованье платил большое, не скряжничал», сохранил выписку из приходно-расходной книги за один из месяцев. Себе как актеру Вальяно выплатил 300 рублей (плюс как декоратору – 125, запомним эту сумму), ведущей артистке – еще больше – 350, другим актерам, на которых держалась труппа, – от 125 до 250. Артисты второго-третьего положения получали и 75, и 60, и даже 35 рублей. Наверное, Вальяно надеялся, что гонорары владикавказских артистов будут на уровне ростовских, но надежды не оправдались.

Второе: даже в таком удачном ростовском сезоне, как тот, ежемесячные затраты превышали выручку на 1000 рублей (примерно 7500 против 6500 рублей) [28, с. 10–11], т. е. более чем на 13%. В «крупных расходах по устройству представлений», свойственных ему с самого начала пути, Вальяно не изменил себе и во Владикавказе. Но с тех пор радикально изменились обстоятельства: в Ростове он еще располагал остатками унаследованного фамильного состояния, из которых и покрывал издержки, пока не разорился окончательно; теперь же никакой финансовой «подушки» у него не было.

Неясно также, *обещано ли* было Хетагурову большее вознаграждение, то есть был ли он на самом деле *обманут*. Театральные художники, тем более провинциальные, тогда оплачивались скупо, дело это серьезной профессией не считалось. В Ростове, при хороших доходах от продажи билетов, Вальяно счел возможным начислить себе за оформление спектаклей в шесть с лишним раз больше, чем Хетагурову во Владикавказе. Времена С. Мамонтова и С. Дягилева, которые привлекали к службе в театре ведущих мастеров и щедро оплачивали их работы (правда, не всегда), были близки, но еще не настали. К тому же Вальяно не был Мамонтовым, а Хетагуров, к примеру, – Коровиным. Но и Коровин порой был травмирован прижимистостью мецената: по легенде, знаменитую ныне картину «Испанки» тот приобрел у него за 25-рублевое пальто.

Тем не менее, история вышла для нашего героя неприятной вдвойне, ведь он никогда не обманывал артистов (современник уверяет:

«За всю свою артистическую деятельность Вальяно не остался должен ни одному сценическому труженику, что теперь большая редкость» [28, с. 13]). Обмануть – то есть скрыться из города с деньгами, оставив своих артистов ни с чем, что проделывали иные коллеги-антрепренеры, – это одно. Потерпеть финансовую неудачу, лишившись части прибыли, когда денег в полном объеме не получают *все*, включая самого антрепренера, – совсем другое.

Наконец, Вальяно должен был сожалеть о случившемся еще и оттого, что декорации были хороши, вызывали восхищение зрителей, и он не мог не придавать этому значения. Сочувственного отзыва прессы удостоились «развалины замка» в «Цыганском бароне» [29, с. 2], затем вид горного аула и ущелье, а также костюмы в «Хаджи Мурате» (на этот спектакль, потребовавший больших постановочных затрат, Вальяно назначил «возвышенные цены» на билеты, но прогадал: сбор оказался не полным) [25, с. 2].

Третье и последнее представление в предприятии Вальяно с участием Хетагурова – феерия «Дети капитана Гранта» по роману Ж. Верна, вызвавшая самый большой общественный резонанс. «Терские ведомости» стали возбуждать любопытство горожан еще на подготовительной стадии, предполагая сенсацию не только в чисто живописном, но и инженерно-техническом отношении: «Обстановка феерии готовится, как мы слышали, по образцу столичных театров» [30, с. 2] (у Лентовского она с успехом шла с начала 1880-х годов). Но реализовать задуманное до конца не получилось. «Декоративную часть феерии... нельзя назвать вполне удавшейся, – утверждала газета. – Не удались взрыв, землетрясение и полет беркута... Но неудачи эти вполне были заглажены успехом других картин, как, например, картиною извержения вулкана и тающих льдин, так что публика наградила шумными рукоплесканиями г. Хетагурова... г. Вальяно и машиниста, вызвав их несколько раз» [31, с. 2]. Отметим специально: Вальяно выходил на поклоны вместе с 28-летним художником – и после этого вынужден был заплатить ему столь ничтожную сумму!

Афония, или История болезни

Куда более его должно было огорчать состояние здоровья. Именно на этом тревожном психологическом фоне протекала большая часть владикавказского сезона. История болезни в общих чертах прослеживается по публикациям в газете. Поначалу могло показаться, что речь идет о проблемах чисто актерских, но быстро стало ясно: проблема – медицинская. Через три недели после открытия сезона среди актеров и актрис, успевших обратить на себя «особое внимание публики», Вальяно и его партнерша охарактеризованы как «опытные артисты», которые «не нуждаются в нашей оценке», чья игра естественна и правдива [14, с. 2]. В отзыве, как видим, нет и тени критических замечаний.

Но буквально через несколько дней звучит «первый звонок»: «У г. Вальяно не всегда можно все расслышать» из-за его «подчас неясного произношения слов» [32, с. 2]. Сказанное допускает разные толкования: то ли речь недостаточно звучна, то ли страдает дикция. Предположение о плохой акустике отвергнем сразу – иначе замечание это не относилось бы к одному только Вальяно; кроме того, известно, что Владикавказский театр отличался «труднодостижимыми великолепными акустическими свойствами» [33, с. 159].

Конец октября: рецензент не соглашается с трактовкой роли артистом, но о проблемах с голосом не говорит ни слова [34, с. 2].

Начало ноября: «...г. Вальяно, несмотря на всю свою сценическую опытность и уменье, потерял значительную долю комической прелести» вследствие того, что «даже в партере не всегда удавалось хорошо слышать его» [35, с. 2].

Следующий номер газеты: Вальяно играет в спектакле две роли, и одна из них вышла «несравненно прелестнее и удачнее» другой. О дефектах сценической речи не говорится [36, с. 2]. Похоже, обострения недуга чередовались с периодами ремиссии. Но в целом, конечно, болезнь прогрессировала.

Середина ноября: вновь возражения против трактовки образа; несоответствие характеру персонажа объясняется «не зависящими от почтенного артиста внешними физическими данными» [37, с. 2]. Учитывая предыдущее, под «физическими данными» автор мог подразумевать и внешность (не соответствующую роли), и здоровье. Затем эта тема почти на два месяца уходит из поля зрения рецензента, чтобы вернуться в резкой и категоричной форме.

Начало января: «у г. Вальяно нельзя понять и расслышать почти ничего...» [38, с. 2].

Конец января: «...выходить ему на сцену, вероятно, так же тяжело, как и публике смотреть на него и его игру. Вся бесспорно огромная сценическая опытность годится теперь г. Вальяно только как хорошему режиссеру, но не как исполнителю» [18, с. 2].

И последнее, снова после большого перерыва, вослед завершившемуся сезону, звучащее как окончательный приговор: «Г-ну Вальяно... за старостью лет давно бы пора оставить в покое себя и публику – а то своим появлением в ответственных ролях он только мешает играть их другим» [23, с. 2].

В день выхода газеты Вальяно уже не было во Владикавказе, прочесть ее он не мог. Назавтра, 21 марта 1888 года, он умер в Ростове в возрасте 57 лет.

Медики указывают несколько факторов развития нарушений голоса (заболевание, при котором больной говорит шепотом различной громкости и внятности, называется *афонией*). Один из них – перенапряжение связок, образование на них рубцов, чем страдают артисты, педагоги, профессиональные ораторы, политики. Для Вальяно, сыгравшего за свою жизнь в сотнях спектаклей, проведшего сотни репетиций, этот фактор более чем вероятен. Другой фактор – постоянные стрессовые ситуации, психологические и физические перегрузки, в режиме которых он существовал несколько десятилетий. Нельзя исключать и опухоль гортани, а также заболевание сердца и сердечно-сосудистой системы. Такие версии подтверждает некролог в ростовской газете, где сказано: скончался «после тяжкой болезни» [39, с. 2]. Скорее же всего, воздействовала комбинация названных и, возможно, иных факторов.

Судя по беглым замечаниям современников, зримые черты молодости он утратил рано, выглядел старше своих лет. Может быть, поэтому и прибавил себе возраст, сообщая год своего рождения, – 1823 вместо 1830. В Ростове, вспоминал видевший его провинциальный артист, Вальяно, которому тогда едва перевалило за 35, «несмотря на свой *солидный возраст*, играл и молодых людей, и комиков» (курсив мой. – А. С.) [40, с. 187]. Тогда же другой автор писал об исполнении им главной роли в «Горе от ума», что артист «по летам... не мог походить на Чацкого» [41, с. 236–237]. (Для сравнения: в советское время Виталий Соломин играл Чацкого в том же 36-летнем возрасте, а Михаил Царев – когда ему было под 50.) На подобные оценки влияли и природные негероические черты внешности: высоким стройным красавцем артист никогда не был. О Вальяно, незадолго до смерти вернувшемся в Ростов, мемуарист говорит: был «стар и немощен» [28, с. 13], и если относительно «старости» с автором воспоминаний можно поспорить, то в «немощность» охотно веришь.

Хорошо известно, что полтора века назад люди старели раньше (свидетельств тому в художественной литературе, письмах, воспоминаниях – масса). Но мы доподлинно знаем, что на протяжении всего творческого пути Вальяно себя не жалел, практически не отдыхал, его рабочий день длился, бывало, до 20 часов. Это не могло не сказаться на состоянии его здоровья и внешнем облике.

Жизнь великого труженика, бескорыстного энтузиаста, порядочного человека завершилась отнюдь не на пике славы и успеха. Но прожита она была не зря. И если в свои последние дни он был в состоянии подводить итоги, вспоминая и взвешивая пережитые горести и радости, то имел все основания признать общий жизненный баланс вполне положительным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Автор либретто Захар Осетров – третьестепенный и весьма плодовитый литератор, создавший около 40 пьес для народного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Перестиани И. Н.* 75 лет жизни в искусстве. М.: Искусство, 1962. 348 с.
2. *Апресян Г. З.* Старейший театр на Кавказе. Орджоникидзе: Гос. изд-во Сев.-Осет. АССР, 1939. 90 с.
3. *Кусов Г. И.* Встречи со старым Владикавказом. Владикавказ: Изд-во Северо-Осетинского гос. ун-та им. К. Л. Хетагурова, 2020. 326 с.
4. Из доклада Владикавказской городской управы об экономическом и культурном состоянии г. Владикавказа // История Владикавказа (1781–1990 гг.): Сб. документов и материалов. Владикавказ: Адыгея, 1991. С. 107–109.
5. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 26 (29 марта).
6. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 62 (2 августа).
7. *Селицкий А. Я.* Григорий Вальяно: материалы к биографии. На службе у Михаила Лентовского. Статья третья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 5–15.
8. *А. Б.* Владикавказ // Северный Кавказ. 1887. № 74 (20 сентября).
9. *А. Б.* Владикавказ // Северный Кавказ. 1887. № 76 (27 сентября).
10. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 75 (17 сентября).
11. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 80 (4 октября).
12. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 81 (8 октября).
13. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 83 (15 октября).

14. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 82 (11 октября).
15. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 90 (8 ноября).
16. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 16 (21 февраля).
17. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 18 (28 февраля).
18. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 10 (31 января).
19. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 1 (1 января).
20. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 96 (29 ноября).
21. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 102 (20 декабря).
22. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 22 (13 марта).
23. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 24 (20 марта).
24. *Янковский М. О.* Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.–Л.: Искусство, 1937. 456 с.
25. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 12 (7 февраля).
26. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 20 (6 марта).
27. *Кусов Г. И.* Владикавказ в историях и лицах. Владикавказ: Изд.-полиграф. предпр. им. В. А. Гассиева, 2004. 356 с.
28. *Камнев Б. М.* Театральные воспоминания: Из ростовской старины. Ростов н/Д: Типогр. М. Фонштейна, 1895. 71 с.
29. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 103 (24 декабря).
30. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 13 (11 февраля).
31. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 17 (25 февраля).
32. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 85 (22 октября).
33. *Дзалаева К. Р.* К истории русского театра во Владикавказе // Известия СОИГСИ. 2017. № 24. С. 158–184.
34. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 87 (29 октября).
35. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 88 (1 ноября).
36. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 89 (5 ноября).
37. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1887. № 92 (15 ноября).
38. *Б. п.* Театральные заметки // Терские ведомости. 1888. № 3 (7 января).
39. *Б. п.* Смерть Г. С. Вальяно // Донская пчела. 1888. № 22 (24 марта).
40. *Бураковский А. З.* Закулисная жизнь артистов. М.: Типолитогр. И. Пашкова, 1906. 344 с.
41. *Ростовец*. Провинциальная хроника. Ростов-на-Дону // Русская сцена. 1865. № 4/5. С. 231–238.

REFERENCES

1. *Perestiani I.* 75 let zhizni v iskusstve [75 years of life in art]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 348 p.
2. *Apresyan G.* Stareishiy teatr na Kavkaze [The oldest theatre in the Caucasus]. Ordzhonikidze: State Publishing House of the North Ossetia ASSR, 1939. 90 p.
3. *Kusov G.* Vstrechi so starym Vladikavkazom [Meetings with old Vladikavkaz]. Vladikavkaz: Publishing House of K. Khetagurov North Ossetia State University, 2020. 326 p.
4. Iz doklada Vladikavkazskoy gorodskoy upravy ob ekonomicheskom i kul'turnom sostoyanii g. Vladikavkaza [From the report of the Vladikavkaz City Council on the economic and cultural state of Vladikavkaz]. In: Istoriya Vladikavkaza (1781–1990) [The history of Vladikavkaz (1781–1990)]: Collected documents and materials. Vladikavkaz: Adygea, 1991. Pp. 107–109.
5. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 26 (March 29).
6. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 62 (August 2).
7. *Selitskiy A.* Grigoriy Val'yano: materialy k biografii. Na sluzhbe u Mikhaila Lentovskogo. Stat'ya tret'ya [Grigori Valliano: materials for a biography. In Mikhail Lentovsky's service. Article three]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 3. Pp. 5–15.
8. *A. B.* Vladikavkaz [Vladikavkaz]. In: Severnyj Kavkaz [North Caucasus]. 1887. No. 74 (September 20).
9. *A. B.* Vladikavkaz [Vladikavkaz]. In: Severnyj Kavkaz [North Caucasus]. 1887. No. 76 (September 27).
10. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 75 (September 17).
11. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 80 (October 4).

12. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 81 (October 8).
13. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 83 (October 15).
14. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 82 (October 11).
15. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 90 (November 8).
16. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 16 (February 21).
17. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 18 (February 28).
18. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 10 (January 31).
19. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 1 (January 1).
20. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 96 (November 29).
21. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 102 (December 20).
22. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 22 (March 13).
23. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 24 (March 20).
24. *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.
25. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 12 (February 7).
26. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 20 (March 6).
27. *Kusov G.* Vladikavkaz v istoriyakh i litsakh [Vladikavkaz in stories and faces]. Vladikavkaz: V. Gassiev Publishing and Printing Company, 2004. 356 p.
28. *Kamnev B.* Teatral'nye vospominaniya: Iz rostovskoy stariny [Theatrical memories: From the Rostov old times]. Rostov-on-Don: M. Fonstein's Printing House, 1895. 71 p.
29. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 103 (December 24).
30. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 13 (February 11).
31. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 17 (February 25).
32. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 85 (October 22).
33. *Dzalaeva K.* K istorii russkogo teatra vo Vladikavkaze [On the history of the Russian Theatre in Vladikavkaz]. In: Izvestiya SOIGSI [Proceedings of V. Abaev North Ossetia Institute of Humanities and Social Research]. 2017. No. 24. Pp. 158–184.
34. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 87 (October 29).
35. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 88 (November 1).
36. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 89 (November 5).
37. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1887. No. 92 (November 15).
38. *W. s.* Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. In: Terskie vedomosti [The Terek Gazette]. 1888. No. 3 (January 7).
39. *W. s.* Smert' G. S. Val'yano [G. Valliano's death]. In: Donskaya pchela [The Don Bee]. 1888. No. 22 (March 24).

40. *Burakovskiy A.* Zakulisnaya zhizn' artistov [The behind-the-scenes life of artists]. Moscow: I. Pashkov's Typo-lithography, 1906. 344 p.
41. *Rostovets.* Provintsial'naya khronika: Rostov-na-Donu [Provincial chronicle: Rostov-on-Don]. In: Russkaya stsena [The Russian Scene]. 1865. No. 4/5. Pp. 231–238.

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

УДК 78.07 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_16

И. С. ВОРОБЬЕВ
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

ПЕРВАЯ («ЛУГАНСКАЯ») СИМФОНИЯ ГЕННАДИЯ ТОЛСТЕНКО В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Статья посвящена малоисследованной теме – симфоническому творчеству ростовского композитора Геннадия Юрьевича Толстенко (р. 1959), рассматриваемому с позиции индивидуального толкования жанра симфонии. Созданные в 1980–1990-х годах, три симфонии Г. Толстенко отражают одну из ключевых линий развития отечественного симфонизма, равно как и современной музыки в целом, – вектор интеграции. Совмещение различных культурно-исторических и стилевых кодов, различных техник композиции предопределяет тип содержания, коннотирующий с идеями «всемирности» и «всемирной отзывчивости» русской культуры, раскрытыми прежде в творчестве выдающихся деятелей русского Серебряного века: В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Скрябина, В. Кандинского и др. Наиболее ярко стилевая разновекторность и интеграционные устремления проявляются в обращении композитора к ориентальной традиции (особенно во Второй и Третьей симфониях), что способствует формированию многомерного художественного пространства. При этом медитативные свойства материала, полиостинатность фактурной организации и техника, близкая к минималистской (как метафора ориентального восприятия времени) вступают в противоречие с эмоционально насыщенным мелосом и интенсивным тематическим развитием. Данное свойство придает музыке Г. Толстенко яркую драматическую окраску. В Первой («Луганской») симфонии композитор еще не артикулирует идеи «всемирности» на уровне эстетики и не касается духовно-религиозных проблем, подобно более поздним опусам, но метод авторской работы с тематизмом предвосхищает последующие симфонии данного автора. Он строит сонатную форму на основе общей интонационной фабулы, в центре которой – преобразования квазипаттерна, экспонируемого во вступлении. Благодаря этому кристаллизуется одночастная монотематическая сонатная форма поэмного типа.

Ключевые слова. Геннадий Толстенко, жанр симфонии, «всемирность», стилевая разновекторность, монотематическая сонатная форма.

Для цитирования: Воробьев И. С. Первая («Луганская») симфония Геннадия Толстенко в контексте авторской трактовки жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 16–25.
DOI: 10.52469/20764766_2025_02_16

I. VOROBYOV
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

THE FIRST (“LUGANSK”) SYMPHONY BY GENNADY TOLSTENKO IN CONTEXT OF THE AUTHOR’S GENRE INTERPRETATION

The article is devoted to a little-explored topic: the symphonic work by the Rostov composer Gennady Tolstenko (b. 1959) and the peculiarities of his interpretation of the symphony genre. Created in the 1980s and 1990s, three symphonies by G. Tolstenko reflect one of the key lines of development of Russian symphonism, as well as modern music in general, – the vector of integration. The Russian culture combines various cultural, historical, and stylistic codes, as well as various techniques of composition, to form a type of content that is connoted by the ideas of “universality” and “universal responsiveness” previously revealed in the works of prominent figures of the Russian Silver Age: V. Solovyov, N. Berdyaev, A. Scriabin, V. Kandinsky, and others. The stylistic diversity and integration context are most clearly manifested as a result of the composer’s appeal to the Oriental tradition (especially in the Second and Third Symphonies), which creates a multidimensional artistic space. At the same time, the meditative properties of the material, the poly-ostinacy of the textured organization, and the close-to-minimalist technique (as a metaphor for the oriental perception of time) come into conflict with the emotionally saturated melos and intensive thematic development. This property gives music by G. Tolstenko a vivid

dramatic coloring. In his First ("Lugansk") Symphony, the composer does not yet articulate the idea of "universality" at the aesthetic level and does not address spiritual and religious issues, like later opuses. But the method of working with thematism anticipates subsequent symphonies. The composer builds a sonata form based on a common intonation plot, in the centre of which are transformations of the quasi-pattern exposed in the introduction. As a result, a single-part monothematic sonata form of the poem type is crystallized.

Keywords: Gennady Tolstenko, symphony genre, "universality", stylistic diversity, monothematic sonata form.

For citation: Vorobyov I. The First ("Lugansk") symphony by Gennady Tolstenko in context of the author's genre interpretation. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 16–25.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_16

Траектория развития отечественной симфонической музыки второй половины 1980-х годов и всего постсоветского периода еще недостаточно изучена. Причинами тому являются, с одной стороны, сложность историко-культурной ситуации (эпоха перемен), по-прежнему требующей осмысления, с другой, – прогрессирующий спад в сфере коммуникации академической культуры и общества, который нивелирует актуальность многих событий художественной жизни. Как следствие, в фокусе научного изучения до сих пор пребывает не сам процесс развития жанров, техник, направлений, представляющий собой значимую часть исторического пути музыкальной культуры, а лишь индивидуальные стили или результаты творчества – отдельные произведения. Но и здесь сфера интересов ученых и критиков, как правило, ограничивается именами, широко известными или же относящимися к традициям столичных школ. И сейчас в центре музыковедческих исследований по-прежнему находится симфоническая музыка С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова и др.

Разумеется, формирование подобной целостной картины – перспективная задача. Ведь именно ее успешное решение может связать прошлое, настоящее и будущее, представив логику и динамику исторического продвижения отечественной симфонической школы, равно как и ключевые тенденции указанного процесса. Вполне вероятно, репрезентация этой целостной картины явится залогом восстановления разорванных связей с широкой слушательской аудиторией и возвращения ее интереса к серьезной симфонической музыке в дальнейшем. На этом пути, думается, в первую очередь следует привлечь внимание к незаслуженно забытым именам композиторов прошлого или же остающимся в тени – настоящего. Кстати сказать, в отношении последних восстановление «справедливости» зависит от изменения стереотипной медийной картины, нередко актуализирующей музыкальную жизнь России только на основе событий, происходящих в Москве и, отчасти, в Петербурге. Об этой проблеме неоднократно упоминалось в статьях автора настоящей работы, посвященных творчеству композиторов – наших современников [1; 2]. Представляется, что подлинная история современной отечественной (в границах заявленной проблематики – симфонической) музыки может быть написана только при условии исследования феномена региональных традиций и региональных школ, равно как и творчества их представителей. В качестве главной темы данной статьи избрано симфоническое творчество замечательного ростовского композитора Геннадия Юрьевича Толстенко. Речь пойдет о симфонической триаде композитора, образующей весьма оригинальный, в свете трактовки названного жанра, мегацикл.

Геннадий Толстенко родился в 1959 году в Луганске (который тогда именовался Ворошиловградом). Там же поступил в музыкальное училище (1975). Интерес к композиторскому творчеству проявился у него еще на I курсе, и с 1976 по 1979 годы Г. Толстенко регулярно брал уроки сочинения у профессора Московской консерватории Сергея Артемьевича Баласаняна. Затем, в 1979 году, по его настоянию поступил в Ростовский музыкально-педагогический институт (ныне – Ростовская консерватория), где был зачислен в класс композиции Анатолия Ивановича Кусякова, воспитанника С. А. Баласаняна.

Всесоюзная известность пришла к Геннадию Толстенко очень рано благодаря Первой «Луганской» симфонии, удостоенной II премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов (1985). Отзывы об этом произведении были восторженные. Суммируя их, Э. Артемьев позднее вспоминал: «После прослушивания Первой симфонии я открыл для себя Г. Толстенко как выдающегося симфониста. Особенно я был поражен (уверен, – не только я) тем фактом, что это монументальное произведение создал

студент второго курса! Какой потрясающий и мощный старт, какой яркой виделась его творческая судьба...» [3]. Так выпускное сочинение явилось «путевкой в жизнь» для молодого автора, наметив основную жанровую траекторию его творческого пути.

Не менее благосклонно была воспринята и Вторая симфония «9 медитаций», посвященная памяти С. Баласаняна (1987). «Нетрадиционный подход к драматургии, хорошее владение оркестром, оригинальное тембральное ощущение, нестандартность мышления…», – подчеркивал Г. Канчели, характеризуя данный опус [цит. по: 4, с. 196]. Последующие сочинения были столь же успешными и оригинальными. В 1994–1995 годах появились «Звуки Акаши» для камерного оркестра, в 1998 году – I часть «Сарматы – степная империя» Симфонии «Русские Веды» для большого симфонического оркестра (эта часть, по своим масштабам и содержанию соотносимая с самостоятельным симфоническим опусом, позднее была переименована автором в Симфонию-балет № 3 «Сарматы»). Вместе с тем, после яркого взлета 1980–1990-х наступило продолжительное время творческого затишья. И лишь в начале 2020-х композитор возвращается к жанрам симфонической музыки. В 2021 году создается Симфоническая фреска «Александр Невский», в 2025-м – симфоническая постлюдия «После Победы…».

Нет необходимости доказывать, что количество созданных произведений не определяет масштаба их автора и уж тем более значимости его вклада в искусство. История знает немало примеров, когда благодаря лишь одному опусу художник мог войти в ряд выдающихся представителей той или иной жанровой сферы. В полной мере сказанное относится и к Геннадию Толстенко, о котором Г. Канчели писал: «В Ростове живет композитор европейского уровня» [цит. по: 4, с. 190]. Сравнительная краткость перечня основных сочинений в данном случае щедро компенсируется глубиной, совершенством и оригинальностью реализованных замыслов. При этом в области симфонического творчества можно смело утверждать, что на протяжении 1980–1990-х годов соответствующие опусы Толстенко не только продемонстрировали новаторский подход к жанру симфонии, но и обозначили определенную тенденцию музыкальной эстетики. Последовательно рассмотрим названные аспекты, в равной мере представляющие масштаб фигуры мастера и его стиль.

Как известно, 2-я половина 1980-х и 1990-е – время глубинного обновления отечественного искусства, характеризуемого, с одной стороны, восстановлением преемственных связей с прошлым (возвращение забытых имен и целых пластов культуры, например, русского авангарда 1910–1920-х), с другой, – активным освоением западных достижений в сфере современных эстетических идей и композиторских техник. Падение «железного занавеса», казалось бы, открывало перспективы для небывалого прорыва отечественной музыки к воссоединению с европейскими новациями. Алеаторика, сонористика, сериализм, минимализм, спектрализм, электроакустические эксперименты, ультраавангардные и постмодернистские проекты – все это слилось в мозаичную картину, претендующую на роль зеркала эпохи. Существовал и весомый противовес модным увлечениям: академическая традиция стремилась, как и прежде, к эмоциональному диалогу со слушателем, к выявлению духовного родства с классической русской школой. Жанр симфонии, как никакой другой, в те годы оказался чутким к разновекторности обозначенных тенденций. Оставаясь «моделью мира» [5, с. 238], он различным образом реагировал на вызовы времени, предлагая разнонаправленные же пути решения насущных проблем бытия. Одна из ключевых линий развития и данного жанра, и современной музыки в целом – *вектор интеграции*[1]. Его формат, разумеется, всегда индивидуален, но важнейшая отличительная особенность, как и в прежние времена, – использование чужого опыта (духовного, эстетического, технологического) в контексте национальных традиций.

Три симфонии, равно как и все симфоническое творчество Геннадия Толстенко в этом плане весьма показательны. Композитору чуждо увлечение авангардными экспериментами. Его музыки не коснулись деконструктивизм и ироническая рефлексия постмодернизма. Она следует в своих отношениях с аудиторией основным классическим принципам коммуникации: содержательности, эмоциональной выразительности, диалогичности (как способу общения композитора, исполнителя и слушателя). Одновременно инструментарий музыкальной эстетики Г. Толстенко претендует на статус феномена, поскольку связь с традицией осуществляется автором за счет актуализации тех пластов русской культуры, которые занимали прежде особое, но периферийное положение. Речь идет, в частности, об *ориентализме* как характерной форме рефлексии окружающей действительности и одновременно способе самоосознания. Нет нужды описывать исторический путь ориентальной темы в русской художественной культуре, чтобы прийти к выводу о связи данной темы с народным мировоспри-

ятием. Ведь и географическое положение России, и ее история, и этническая ассимиляция, и процесс непрестанного взаимопроникновения культур суть исходные факторы особого взгляда русских художников, писателей, композиторов (от И. Никитина до Н. Рериха, А. Блока, К. Бальмонта, С. Прокофьева и др.) на Восток. При этом ориентализм для русского художника – не только представление о фантастическом колорите пространств, находящихся по ту сторону Ойкумены. Подразумевается рефлексия сущностного пути русской истории (как одного из центров евразийского мира) и сущностных основ «загадочной» русской души, вобравшей в себя противоположные по своей природе культурно-этнические истоки. Иными словами, тяготение к ориентальной тематике следует здесь трактовать значительно более широко, а именно – в контексте *всемирной отзывчивости русской культуры*, ее стремления к *«всемирности»* в понимании Н. Бердяева [7] или Л. Гумилева [8].

В этом же смысле музыка Г. Толстенко резонирует и с *духовно-религиозными* основами человеческой цивилизации. Ее эмоционально-выразительные свойства, равно как и свойства драматургии и языка, ориентируются на ретрансляцию кодов, адресующих к некоему архаическому, дорелигиозному состоянию человеческого духа, материализованному в мировых религиозных учениях.

Казалось бы, жанр симфонии как эквивалент «человеческой драмы» чужд ретрансляции умозрительных философско-религиозных или эстетических концепций. Однако именно опыт русской традиции указывает на возможность успешной их реализации. А. Скрябин, И. Вышнеградский, Н. Обухов уже давно открыли этой теме путь в симфоническом искусстве. Разумеется, в их творчестве «всемирные» проекты находили воплощение в синтетическом межжанровом пространстве, и важнейшим инструментом в конкретизации подобных замыслов являлось слово («Предварительное действо», «День бытия», «Книга жизни»). Г. Толстенко в своих симфонических опусах ограничивается лишь программными наименованиями опусов, интегрируя философское содержание с языком чистого инструментализма. Однако внутренняя экспрессия, активность монотематического развития, приводящего к трансформациям не только интонационного содержания материала, но и его семантики, указывает на родство с эпико-драматическими шедеврами предшественников.

Помимо этого, в музыке Г. Толстенко упомянутая «всемирность» и «ориентализм» становятся значимым драматургическим контрапунктом почвенному слою русской традиции, резонируя с типичным для восточной культуры взглядом на процессуальность (время-круг, время-пустота). Музыкальный материал в симфонических опусах Толстенко отличается характерной медитативностью развертывания, монтажностью структурной организации, остинатными интонационными свойствами.

Впрочем, феномен симфонической музыки Г. Толстенко как раз и заключается в органичном совмещении двух «культурных слоев»: бесконфликтно-непротиворечивого, созерцательного и драматического. Источником этого симбиоза, на наш взгляд, является на уровне эстетики доминирующий импульс всего творчества композитора, а именно: субъективное неравнодушное, повышенно эмоциональное отношение к объекту отображения, что коррелирует с глубинными традициями отечественной школы. На уровне техники Толстенко стремится совместить принципы симфонического развития с минималистской медитативностью, а колористическую роль гармонии и дыхание эмоционально насыщенного мелоса – с сонористическими приемами и конструктивно организованными интонационными комплексами. На уровне драматургии и ладовой организации композитор идет по пути преодоления контраста чужеродных свойств используемого материала, достигая тем самым формирования взаимопроникающих связей гармонических и монодических ладовых систем, адресующих к различным национальным культурам.

Поиск композитором интеграционного «консенсуса» начинается буквально с Первой «Луганской» симфонии, посвященной родителям[2], а если рассматривать данный мемориальный ракурс шире – памяти героев Великой Отечественной войны. Уже в этом раннем опусе Г. Толстенко предлагает нетипичное претворение принципа драматического развития. Автор стремится к построению сонатной формы посредством вариантных преобразований тематизма, базирующегося на общей интонационной формуле. По сути, в произведении используется модель монотематической сонаты поэмного типа (отметим это обстоятельство как отсылку к Скрябину). Однако за основу берется не гармонический комплекс, а линейно развертываемый «квазипаттерн»[3], состоящий из трех сегментов (Пример 1). Первый и третий из них строятся на диатоническом поступенном движении, средний (он представляет собой вариант первого и третьего) – на малосекундовом опевании. Таким образом, налицо и непротиворечивое строфическое развертывание тематизма, и суммирование элементов, контрастных

по ладовому содержанию. Эти разновекторные «силы», как представляется, концентрируют в себе сущностный потенциал драматургии Симфонии в целом, разделы которой запечатлевают «отклонения» то к одному, то к другому интонационному полюсу. Итоговый же результат продемонстрирует «расщепление ядра» темы на два контрастных интонационных комплекса, контрапунктически совмещаемых в репризе.

Впрочем, процесс «расщепления» намечен композитором уже во вступлении. После проведения квазипаттерна в единстве соответствующих сегментов излагаются два его варианта: в первом усилены свойства хроматической «плачевой вязи» темы (вариант 2 сегмента), во втором – диатонические песенные контуры (вариант 1 и 3 сегментов). Главная партия (Allegro, ц. 4) строится на контрапункте двух вариантов 2 сегмента темы вступления (Пример 2).

Этот «гетерофонный» ракурс указывает на особый подход композитора к материалу. Разработочный «механизм» включается задолго до разработки (по схеме сонатной формы). В свою очередь, вариантно-строфические преобразования тематизма заставляют воспринимать волну развертывания главной партии в качестве большой второй строфы (по отношению к строфе вступления), привнося логику второго плана в сонатную форму (вспомним о тяготении к объединению разновекторных тенденций). Процесс дальнейшего развития связан с последовательным включением все новых и новых инструментальных пластов, представляющих собой варианты главной темы данного раздела. Нарастание фокусируется в первой драматической кульминации произведения (Furioso, ц. 10), после которой следует предыкт к побочной (одновременно, с функциональной точки зрения, это вступление к следующей строфе – см. Molto espressivo, ц. 11). Материал указанного раздела тяготеет к монологичности (унисон валторн, труб и струнных), экспрессия которой суммирует характерные особенности трагического звучания главной партии и лирико-драматического напряжения побочной.

Побочная партия представляет собой последовательное соединение вариантных преобразований темы, интонационная основа которой связана с 1 и 3 сегментами темы вступления, равно как и с ее вторым вариантом из ц. 2 вступления (Пример 3). Несмотря на то, что композитор постоянно усложняет, обостряет в процессе движения диатонический облик темы, ее изначальные жанровые контуры сохраняют преемственную связь с протяжной песней и, одновременно, со знаменным распевом (в противовес «плачевости» главной темы). Развитие побочной приводит к «тихой» кульминации в ц. 14. Соло кларнета артикулирует новое качество тематизма. В мелодическую ткань в нюансе ***p*** вторгается тревожная «сигнальная» интонация. Это обстоятельство немедленно оборачивается изменениями в «сюжете». Разработка начинается как драматический сдвиг (Allegro assai, ц. 15) – с диалога медных духовых и струнных (как «расщепления» предыкта к побочной) на материале 2 сегмента темы вступления. Стремительное токкатное движение, сопровождаемое дроблением, сжатием материала, усилением его остинатных свойств, постепенно сближает образы главной и побочной, приводя в Meno mosso (ц. 20) к их взаимопроникновению. Побочный материал оказывается в состоянии интонационного подчинения, в то время как главный явно утрачивает прежние остинатно-агрессивные характеристики. Этот «неопределенный» итог по-своему чрезвычайно трагичен. Музыка словно демонстрирует процесс саморазрушения системы ценностей, обладавшей прежде отчетливой семантикой. Отсюда и характерный драматургический ход: соединение разработки и репризы осуществляется, с одной стороны, за счет тихого и медленного перехода (ц. 22), в котором демонстрируется диффузия тематизма, его «угасание»; с другой стороны, – посредством предыкта (Piu mosso, ц. 23), где материал вновь начинает кристаллизоваться.

Следующий этап – результат кристаллизации. Здесь композитор находит наиболее адекватную форму, позволяющую обрести равновесие и подчинить дальнейшее развитие алгоритму очередного подъема к итоговой кульминации, а точнее, ее вершинам после двух волн нарастания, основанных на материале главной и побочной тем. Первая волна репризы представляет собой восьмиголосную фугу (подчеркнем обстоятельство обращения к строгим композиционным нормативам), тема которой, основанная на традиционных интонациях плача-причета по умершему, представляет собой вариант главной темы (что опять же указывает на черты вариантно-строфического развития в Симфонии). Однако постепенное расширение «дыхания» приводит к выявлению в этом материале свойств побочной темы. Вторая волна (Adagio, ц. 32) основывается на варианте побочной с включением «сигнальной» интонации из ее заключительной части в экспозиционном разделе. Здесь эта интонация – «нерв» развития данной темы. Ее жанровое содержание модулирует в сторону обостренно-трагического звучания. В свою очередь, интонационные контуры обнаруживают связь с главным материалом.

Таким образом, происходит возвращение к истокам тематизма, к облику темы вступления, но уже на ином уровне. Свойства сегментов словно суммируются, оказываются абсолютно нераздельными. Процесс «расщепления ядра» приводит к качественному «взрыву» на грани разработки и коды (Largamente, ц. 36). Здесь на пике динамики формируется новый образ, аккумулирующий «плачевую формулу» (она же символ трагической рефлексии) и лирическую субъективную интонацию (Пример 4). Начиная с ц. 38 (Lento di molto), происходит истаивание фактуры. Тематический материал постепенно «растворяется» в сонорной ткани и педалях струнных, фортепиано, арфы, высотных ударных. Итог развития, таким образом, сопоставим с психологическим состоянием оцепенения после пережитого сильного потрясения. Заключительные такты (Infinito, ц. 41) в мелодической проекции материала адресуют к квазипаттерну вступления. Время словно замыкается, возвращаясь к своему началу.

Разумеется, Первая симфония еще несет на себе отпечаток традиционных для советской музыки 1970–1980-х подходов к жанру симфонии как драматическому повествованию, основанному на конфликтном столкновении образов. В ней также отражаются принципы, свойственные скрябинской традиции построения монотематической композиции с ярко выраженными чертами поэмности. Однако драматургия второго плана, а именно вариантно-строфический характер преобразования тематизма, в дальнейшем станет той почвой, на которой Г. Толстенко будет строить свои последующие опусы. При этом его новые симфонические произведения уже с большей очевидностью резонируют эстетике, апеллирующей к интеграционной многовекторности, а в более широком эстетико-философском плане – к образу «всемирности».

ПРИМЕЧАНИЯ

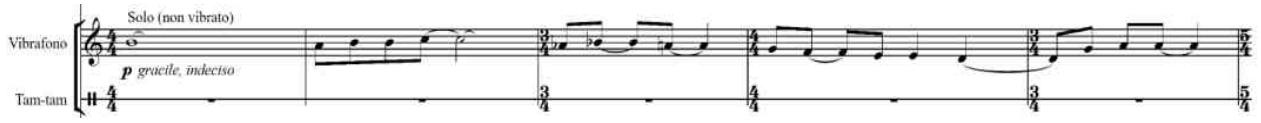
[1] Об этой тенденции см. подробнее: [6].

[2] На первой странице партитуры указано: «Посвящается моим родителям Анне Ивановне и Юрию Ивановичу».

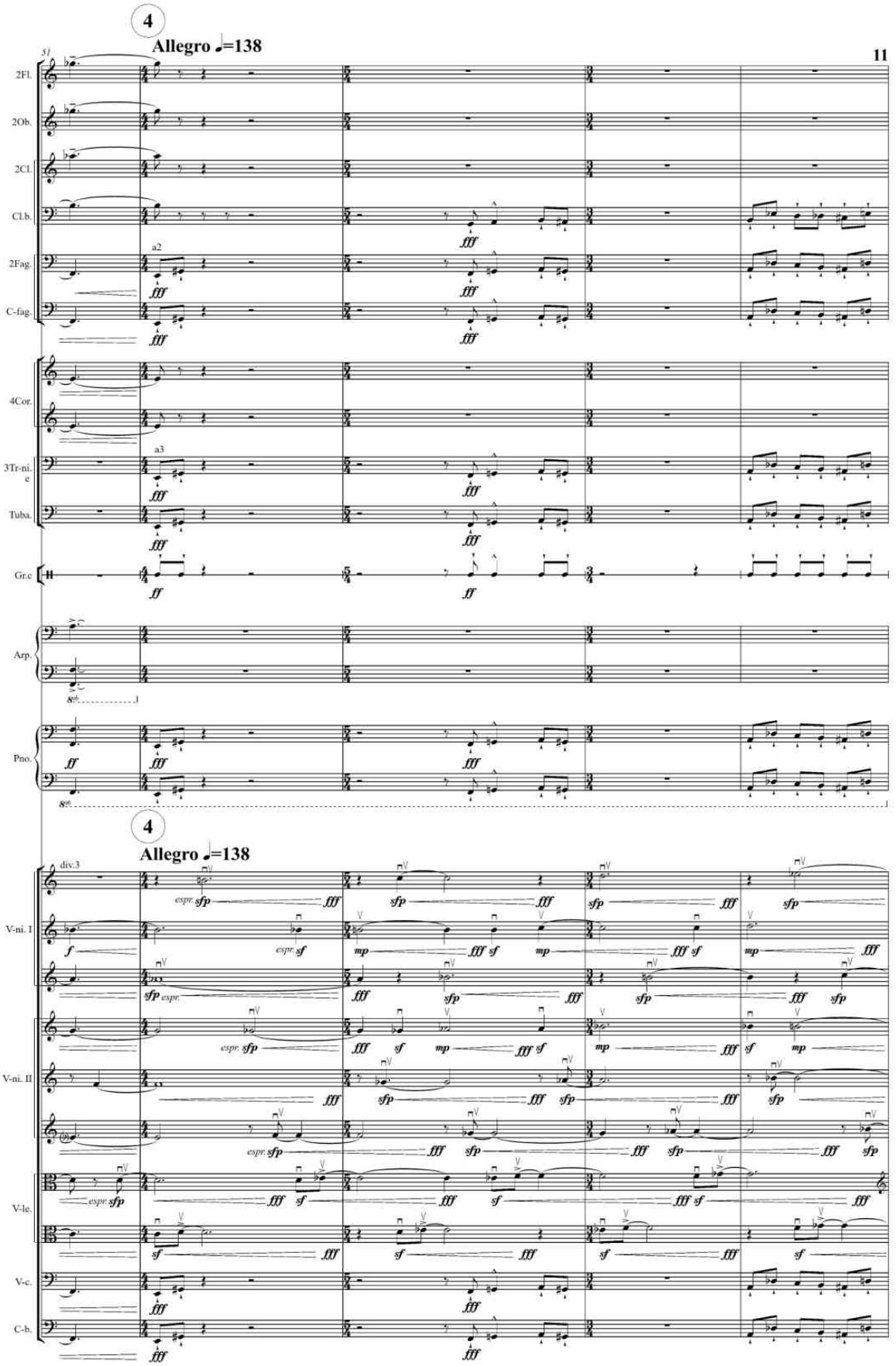
[3] Данный тематический комплекс уместно обозначить таким образом, поскольку композитор в дальнейшем, не повторяя квазипаттерн «дословно», будет использовать его варианты, что на уровне макроформы образует некое подобие тематического остинато, сходного с принципами работы минималистов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

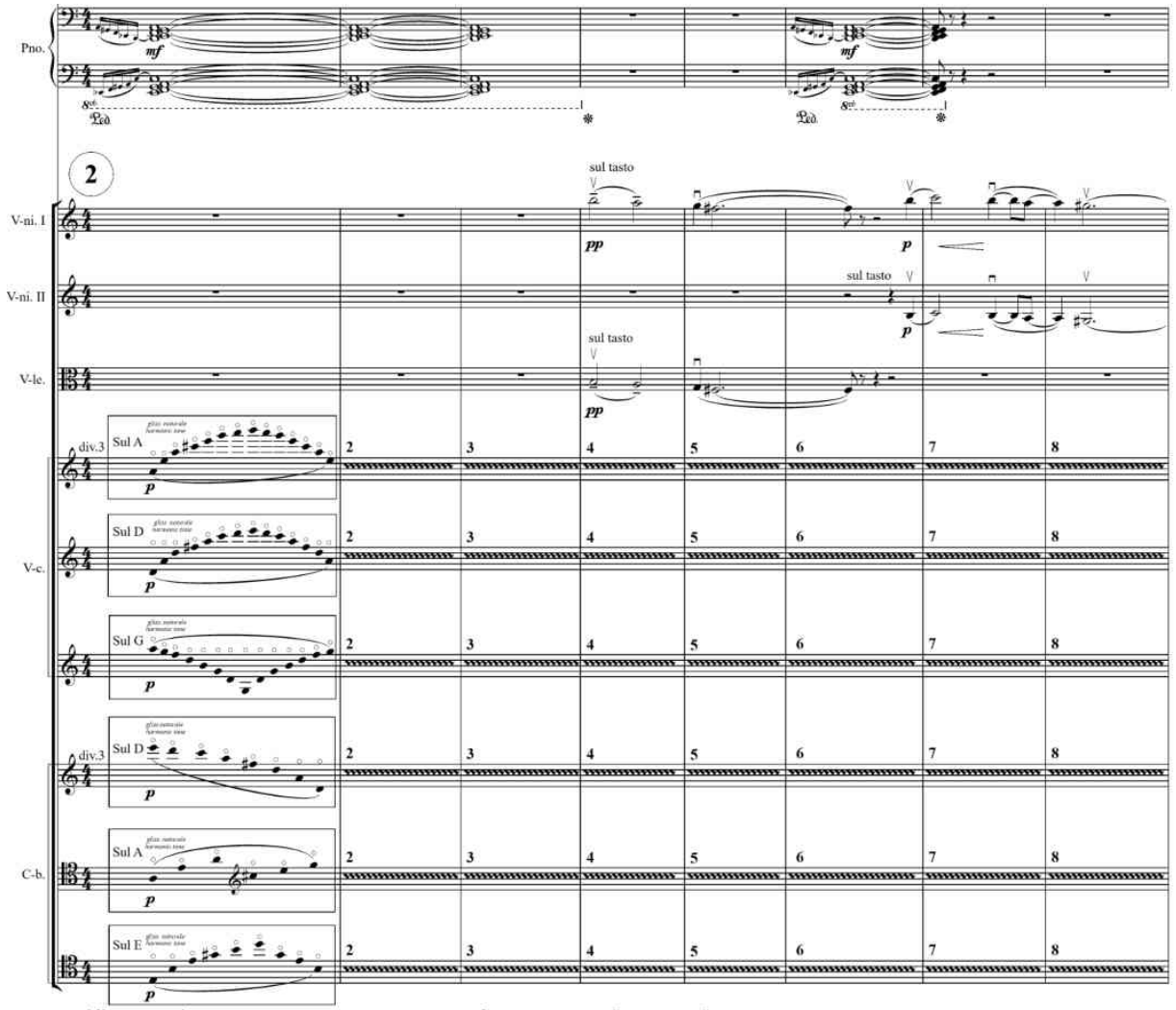
Пример 1. Г. Толстенко. Симфония № 1. Вступление



Пример 2. Г. Толстенко. Симфония № 1.
Главная партия

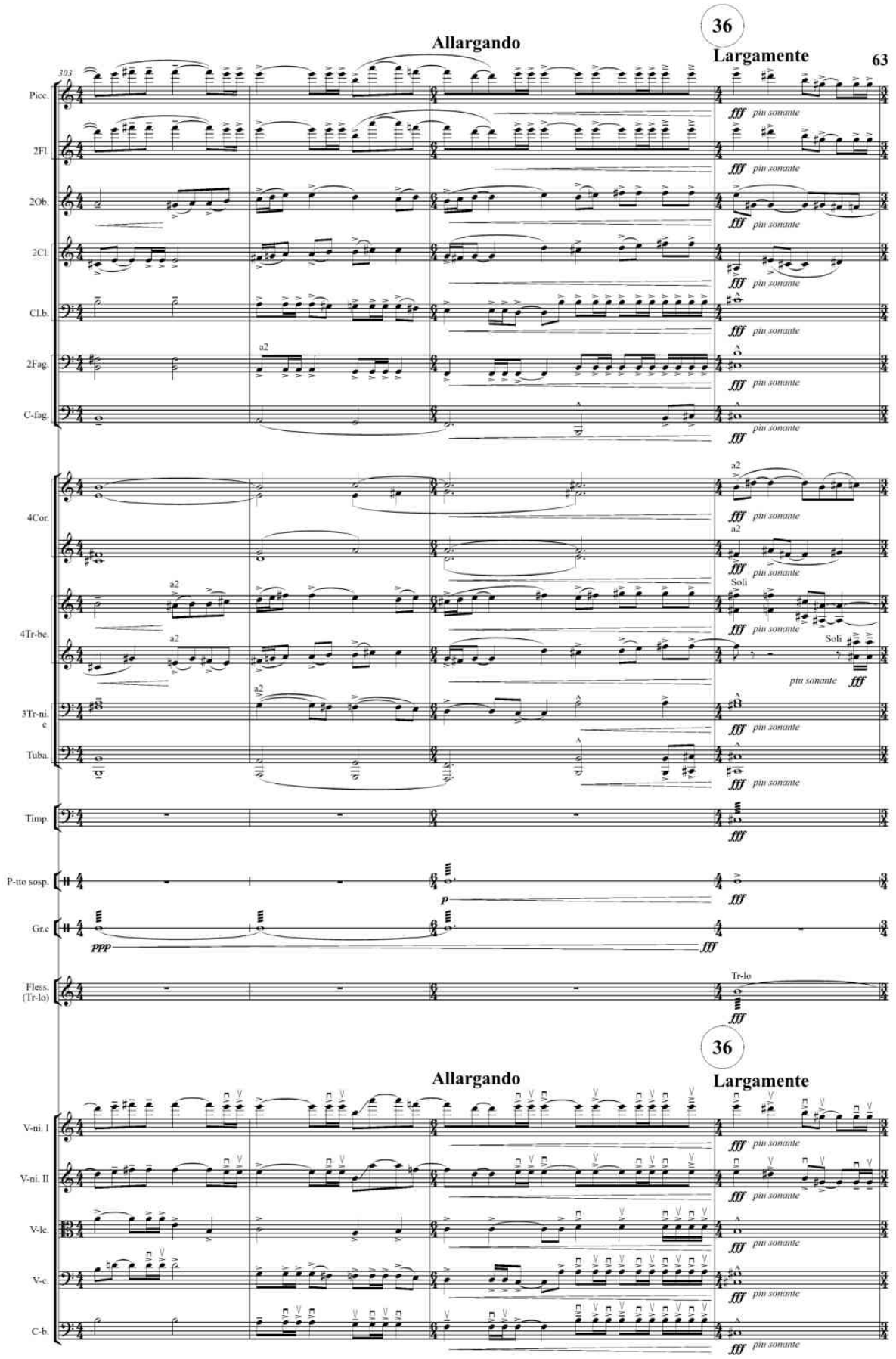


Пример 3. Г. Толстенко. Симфония № 1.
Побочная партия



* Натуральные флажолеты исполнять на указанных струнах в свободном темпе, с разной, но умеренной скоростью движения глиссандо

Пример 4. Г. Толстенко. Симфония № 1



ЛИТЕРАТУРА

1. *Воробьев И. С.* Игорь Ефимович Рогалев: у начала судьбы (к 75-летию со дня рождения) // Opera musicologica. 2023. № 4. С. 154–167.
2. *Воробьев И. С.* «Концерт-мистерия» Владимира Росинского: диалог со временем // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2023. № 3. 2023. С. 38–45.
3. *Артемьев Э. Н.* Письмо М. И. Гриневой от 16.05.2009: Рукопись. Архив М. И. Гриневой.
4. *Шабунова И. М.* На пути к самобытному стилю: о творчестве Геннадия Толстенко // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 187–205.
5. *Двоскина Е. М.* Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 234–252.
6. *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.
7. *Бердяев Н. А.* Судьба России. СПб.: Лань, 2017. 430 с.
8. *Гумилев Л. Н.* Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации. М.: Прогресс, 1993. 576 с.

REFERENCES

1. *Vorob'ev I.* Igor' Efimovich Rogalev: u nachala sud'by (k 75-letiyu so dnya rozhdeniya) [Igor Efimovich Rogalev: at the beginning of fate (on the 75th anniversary of his birth)]. In: Opera musicologica. 2023. No. 4. Pp. 154–167.
2. *Vorob'ev I.* «Kontsert-misteriya» Vladimira Rosinskogo: dialog so vremenem [Vladimir Rosinsky's "Mystery Concert": a ialogue with Time]. In: Vestnik Saratovskoy konservatorii: Voprosy iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory: Problems of Art Studies]. 2023. No. 3. Pp. 38–45.
3. *Artem'ev E*. Pis'mo M. I. Grinevoy ot 16.05.2009 [Letter to Maria I. Grineva (May 16, 2009)]: Manuscript. Archive of M. Grineva.
4. *Shabunova I.* Na puti k samobytnomu stilyu: o tvorchestve Gennadiya Tolstenko [On the way to an original style: about the work of Gennady Tolstenko]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 187–205.
5. *Dvoskina E.* Otechestvennyj simfonizm posle Shostakovicha i novyj oblik simfonii-dramy [The Russian symphonism after D. Shostakovich and the new image of the symphony drama]. In: Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [History of Russian music of the second half of the 20th century]: textbook. Ed.-in-chief T. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. Pp. 234–252.
6. *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.
7. *Berdyaev N.* Sud'ba Rossii [The Fate of Russia]. St. Petersburg: Lan', 2017. 430 p.
8. *Gumilev L.* Ritmy Evrazii: Epokhi i tsivilizatsii [Rhythms of Eurasia: Epochs and civilizations]. Moscow: Progress, 1993. 576 p.

Воробьев Игорь Станиславович
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190068, г. Санкт-Петербург
izspbigorv@mail.ru
ORCID 0000-0002-8480-916X

Igor S. Vorobyev
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music Theory Department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190068, St. Petersburg
izspbigorv@mail.ru
ORCID 0000-0002-8480-916X

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782.1 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26

ЧЖАН ЧЭНЬ
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЖАНРА

Статья посвящена феномену лирической оперы, занимающему особое место в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века. Впервые в музыкознании представлен опыт рассмотрения ее истоков, путей становления и основных этапов развития. В качестве наиболее древних «претекстов» жанра фигурируют некоторые региональные модели традиционной китайской драмы, среди которых обозначено художественное своеобразие шаосинской юэ-оперы – *юэцзюй*. Акцентируется значимость женских образов, затронута их типология в указанных разновидностях национального музыкального театра. В XX столетии упомянуты ранние образцы «прозападной» китайской оперы (произведения А. Авшаломова). Особо отмечены жанры, появившиеся в 1940–1950-х годах: «революционные» и «народные» оперы, в которых сложилась новая система женских образов и, как ее репрезентант, появился типаж *синь нюйсин* («новая женственность»). Присущие ему образные ипостаси («жесткость и мягкость»: нежность, душевность – мужество, героизм) способствовали разработке многоаспектной характеристики оперных героинь в последующие периоды развития лирической оперы. От произведений середины XX века – «Седой девушки», «Свадьбы Сяо Эрхэя», «Лю Хулань» – автор переходит к первым классическим образцам жанра: операм «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня и «Степь» Цзинь Сяна. Появившиеся в 1980-е годы, они утвердили жанровые каноны лирической оперы на основе синтеза национальных и западных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, веристов, П. И. Чайковского). В 1990–2000-х годах и на современном этапе – в творчестве Брайта Шенга, Цзинь Сяна, Чжан Цяньи – развитие жанра отличается разнонаправленностью (выбор сюжетов, жанрово-стилевых моделей). Вместе с тем, ему присущи эволюционные преобразования: от лирической драмы к психологической трагедии, которую характеризуют обостренность конфликта, многоаспектность образов, усложнение музыкальной стилистики за счет использования техник западного авангарда – при сохранении национальной идентичности.

Ключевые слова: китайская лирическая опера, юэ-опера (*юэцзюй*), синтез национальных и западных музыкальных традиций, «Скорбь об ушедшей» Ши Гуаннаня, «Степь» Цзинь Сяна, «Цветок орхидеи» Чжан Цяньи, Брайт Шенг.

Для цитирования: Чжан Чэнь. Лирическая опера в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века: страницы истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 26–35.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26

ZHANG CHEN
A. Herzen Russian State Pedagogical University

LYRICAL OPERA IN THE CHINESE MUSICAL THEATRE OF THE 20th CENTURY: THE PAGES OF THE GENRE HISTORY

The article is devoted to the phenomenon of lyrical opera, which occupies a special place in the Chinese musical theatre of the 20th – early 21st century. For the first time in musicology, the author attempts to examine the sources, and path of its formation, and the main stages of development. Some regional models

of traditional Chinese drama have been identified as the origins and most ancient "pretexts" of the genre (the artistic originality of Shaoxing Yue opera – *yueju* – is emphasized). The importance of female images in them is emphasized, and their typology is touched upon. In the musical culture of the 20th century, the early examples of "pro-Western" Chinese opera (works by A. Avshalomov) are mentioned. The genres that appeared in the 1940s and 1950s are particularly highlighted: "revolutionary" and "folk" operas, in which a new system of female images was formed and the type of xin niuxin ("new femininity") appeared as its representative. His inherent figurative hypostases ("hardness and softness": tenderness, sincerity – courage, heroism) will become the basis for the development of a multidimensional characterization of opera heroines in the subsequent stages of the development of lyrical opera. From the works of the mid-20th century – the legendary "Gray-Haired Girl", "The Wedding of Xiao Erhei", "Liu Hulan", the author proceeds to the first classical examples of the genre: the operas "Sorrow for the Departed" by Shi Guannan and "Steppe" by Jing Xiang. Appearing in the 1980s, they formed the genre canons of lyrical opera based on the synthesis of national and Western traditions (G. Verdi, G. Puccini, Verismo, P. Tchaikovsky). In the 1990s and 2000s and at the present stage in the works of Bright Sheng, Jing Xiang, Zhang Qianyi, the development of the genre is distinguished, on the one hand, by its multidirectional nature (in the choice of plots and genre-style models). On the other hand, it is characterized by an evolutionary transformations: from lyrical drama to psychological tragedy, which is characterized by the aggravation of conflict, the complexity of images, and the complication of musical stylistics through the use of Western avant-garde techniques while following the course of preserving national identity.

Keywords: Chinese lyrical opera, Yue opera (*yueju*), synthesis of national and Western musical traditions, "Sorrow for the Departed" by Shi Guangnan, "Steppe" by Jing Xiang, "Orchid Flower" by Zhang Qianyi, Bright Sheng.

For citation: Zhang Chen. Lyrical opera in the Chinese musical theatre of the 20th century: the pages of the genre history. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 26–35.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26

Лирической опере принадлежит особое место в китайском музыкальном театре XX века. Исторический путь названного жанра складывался весьма своеобразно: с одной стороны, наблюдалось видимое соответствие общей логике развития, с другой, – обнаруживались существенные отличия от процесса формирования иных жанровых моделей, характеризующих феномен *гэцзюй* – современной китайской оперы.

Ныне лирическая опера представлена сравнительно ограниченным кругом произведений. Согласно хронологии, большинство из них появилось в последней четверти XX столетия, по окончании периода Культурной революции, нанесшей культуре Китая значительный урон, включая сферу музыкального театра. Экспозиция жанра, датируемая 1981 годом, была ознаменована появлением лирико-психологической драмы «Скорбь об ушедшей», созданной прославленным композитором, классиком музыкальной культуры Китая XX века Ши Гуаннанем. Далее последовал целый ряд опер, благодаря которым лирическая опера запечатлелась в различных ипостасях. При этом некоторые ее репрезентанты в современном оперном театре Китая (конец XX – первая четверть XXI столетия) относительно известны российским музыковедам благодаря публикациям китайских исследователей, тогда как история жанра, предшествующая «Скорби об ушедшей», и его претексты в национальной культуре фактически не изучены. В данной статье будут обозначены контуры историко-эволюционного процесса, пройденного лирической оперой к настоящему времени, с более подробным освещением основных этапов и жанрово-стилевых особенностей.

Утверждению рассматриваемого жанрового феномена в музыкальном театре Китая предшествовал длительный процесс становления и кристаллизации. Его истоки связаны с традиционной китайской оперой, ныне существующей в нескольких десятках региональных ответвлений. Некоторые из этих разновидностей характеризуются особым распространением сюжетов о любви главных героев (нередко драматичной, но всегда верной и самоотверженной), репрезентирующих лирическую образность. Учитывая данное обстоятельство, среди наиболее известных и популярных видов традиционного оперного театра (национальной музыкальной драмы) исследователями, как правило, детально рассматриваются куньшаньская опера *куньцюй*, возникшая на ее основе пекинская опера *цзиньцзюнь*, сычуаньская опера *чуаньцзюй*.

Особенно примечательна шаосинская опера *юэцзюй*, появившаяся в северо-восточной части Китая – городе Шаосин провинции Чжэцзян – в начале 1900-х годов (традиционно приводимая

дата рождения – 1906 год). Ее становление и формирование специфических черт указанного жанра относятся к первым десятилетиям XX века. Следует упомянуть, в частности, функциональное доминирование женщин-актрис, нередко исполнявших мужские роли. В определенные периоды (начиная с 1929 года, когда постановки *юэцзюй* получили распространение в Шанхае, и в 1930-е годы) соответствующие оперные труппы формировались только из женщин. Отнюдь не случайно данной разновидности китайской традиционной оперы присущи особая мягкость, женственность, элегантность вокального и постановочного стиля, а также видимое преобладание лирики в различных ее формах. В частности, репертуар *юэцзюй* содержит максимальное, в сравнении с другими видами китайской оперы, количество любовных сюжетов при минимуме военно-акробатических номеров.

Специальные труды по истории традиционной оперы Китая – *сицюй* – единодушно констатируют, что в поэтике данного жанра, начиная с ранних образцов, важная роль отводилась многочисленным женским образам. Китайский исследователь Тан Цзялань, приведя их обобщенное название дань (旦角 / dànjiǎo), упоминает целый ряд характерных оперных типажей, к примеру, юных девушек (*сяодань*); незамужних девушек знатного рода (*гуймэндань*); добродетельных благородных замужних женщин или вдов (*цинъи*); кокетливых и находчивых служанок (*хуадань*); женщин-воительниц (*удань* и *даомадань*); пожилых женщин (*лаодань*) и др. [3, с. 204].

В недрах драматургии традиционной китайской оперы сформировался определенный круг сюжетов и образов, свидетельствующий о богатстве и утонченности лирического мира национальной культуры. Достаточно упомянуть хотя бы легенды о Белой змее, Нефритовом браслете, Влюбленных бабочках и др. Особую значимость и широту распространения, выходящую за пределы национального художественного пространства, приобрели два сюжета: 1) о Пионовом павильоне; 2) о Серебряной реке, Пастухе и Ткачихе. Первый из упомянутых сюжетов, повествующий о любви Ду Линяна и Лю Мэнмэй, которым удалось одержать победу над смертью (пророческий сон, воскрешение героини и счастливое воссоединение влюбленных), стал основой национальной драмы *куньцюй* «Возвращение души в Пионовый павильон» (1598), созданной прославленным китайским драматургом XVI столетия Тан Сяньцзу. В конце XX века этот сюжет приобрел широкую известность благодаря китайско-американскому композитору Тань Дуню, представившему собственную версию традиционной оперы (1998). История любви земного Пастуха и небесной Ткачихи, признанная в Китае «одной из четырех великих национальных легенд», возникла в глубокой древности – в период с XI по VI вв. до н. э. [см.: 4, с. 35], воплощая национальный астральный миф о Млечном Пути (Серебряной реке, по воле богов разделившей влюбленных), звездах Веге и Альтаире (олицетворении Ткачихи и Пастуха). Вышеназванные сюжеты акцентируют идею верности в любви, самопожертвования, преодоления немыслимых препятствий и даже смерти, являя собой «китайские версии» самых знаменитых европейских «love-stories» (к примеру, Ромео и Джульетты). При этом в подобных сюжетах запечатлевается специфика мифопоэтического сознания китайского народа, его ментальности, что находит воплощение в целом ряде образцов традиционного театра (помимо драмы *куньцюй*, они характерны для *пекинской, шаосинской, хуанмэйской* оперы), многочисленных произведениях композиторов XX века (операх, мюзиклах) и кинематографическом искусстве Китая.

Как известно, в китайском музыкальном театре начала 1920-х годов появился новый жанр – современная национальная опера, преломляющая европейские оперные влияния[1]. Первыми композиторами, ориентировавшимися на стилистику европейской оперы (при сохранении основ национального музыкального театра) и заложившими фундамент соответствующего направления в развитии оперного жанра, стали Ли Цзиньхуэй (1891–1967) и Аарон Авшаломов (1894–1965). Примечательно, что в поэтике нового для китайской музыкальной культуры оперного феномена (по сути, начиная с первых его образцов) выкристаллизовывается особая значимость женских образов, нередко приобретающих ключевую роль в художественной концепции того или иного произведения. Так, в творчестве одного из основоположников указанного жанра А. Авшаломова представлены оперы, в которых главенствуют женские образы: «Гуаньинь – богиня милосердия» (1925) и «Сумеречные часы Ян Гуйфэй» (1933) [5, с. 155]. Известно, что повествование о трагической любви Ян Гуйфэй и императора Сюаньцзуна, завершаемое сценой самоубийства девушки и описанием длительной психологической депрессии императора, для которого жизнь утратила всякий смысл, опиралось на подлинные события из национальной истории (эпоха Тан, VIII в.), однако с течением времени приобрело и легендарные черты[2].

Важнейшее значение в процессе развития китайской национальной оперы XX века, безусловно, приобрела опера «Седая девушка»,

созданная творческим коллективом музыкантов и литераторов Академии Лу Синя в 1945 году на сюжет средневековой легенды. Признаваемая своеобразной точкой отсчета в самобытной истории жанра, эта опера явилась непосредственным откликом на драматические перипетии освободительной войны китайского народа против японских захватчиков. В основу соответствующего либретто было положено актуализируемое «в духе современности» повествование о жизни крестьянской девушки по имени Си-эр в провинции Хэбэй. Лишившись семьи, Си-эр вынужденно поселилась в диком лесу, чтобы скрыться от врагов, разрушивших ее деревню. Далее последовали бракосочетание с женихом, солдатом Национальной Освободительной армии, и вступление в Коммунистическую партию. Судьба данной героини воспринималась подобно реальным биографиям миллионов китайских женщин, которым довелось пережить тяжелейшие испытания военного лихолетья. Возможно, поэтому в китайской опере 1950-х – первой половины 1960-х годов при освещении недавних событий национальной истории, связанных с противоборством Коммунистической партии и сторонников Гоминьдана, активно позиционировались женские образы, вплоть до главных героинь конкретных произведений.

Как можно заключить, обозревая специальную литературу, музыкознание Китая отнюдь не случайно уделяло названному феномену большое внимание (при этом рассматривались сюжетика народных китайских опер на военно-патриотические темы, типология героев, концептуальные подходы к ведущим образам и т. д.). Во-первых, указанные произведения сформировали значительный пласт оперного наследия XX века в Китае. Во-вторых, обозначенная жанровая сфера послужила фундаментом для становления и развития современной китайской оперы, включая ее лирическое ответвление.

Яркими образцами данной разновидности жанра явились, в частности, историко-героические (революционные) оперы: «Лю Хулань» (авторы Вэй Фэн и Лю Ляньчи, 1950) – о юной китайской революционерке, замученной, но не сломленной врагом; «Красная гвардия Хунху» (Чжу Бенхэ, Чжан Цзиньань, Оуян Цяньшу, 1954), в которой главная героиня – девушка Хань Инь – поднимает крестьян на борьбу с гоминьдановцами; «Цзян Цзе» (Ян Мин, Цзян Чуньян, 1964) – о драматической судьбе и подвиге молодой женщины-подпольщицы, члена Коммунистической партии Китая.

Как утверждает современный исследователь, «женские героини этих опер стали подлинными кумирами для широких народных масс. Образы их в полной мере соответствовали <…> установкам времени, когда превыше всего ценился революционный пафос. Доминирование "женщин-героев" на оперной сцене Китая продолжалось около 20 лет, начиная с "Седой девушки"…» [6, с. 14]. Специалисты отмечают, что в заглавных и ведущих женских образах указанного периода обрел воплощение новый тип героини – *синь нюйсин* («новая женственность» или «новая женщина»), с характерной для него сопряженностью полярных ипостасей – «жесткости и мягкости» [7, с. 312]. В связи с этим упоминаются нежность, чистота души, женственность – и сила духа, мужество, героизм (даже перед лицом смерти)[3]. Заметим, что данный феномен станет основой для позднейшего углубления женских образов в духе многоаспектности, присущей театру на рубеже XX–XXI столетий. Акцентируя в оперных героинях решительность, готовность к самоотречению и самопожертвованию, исследователи подчеркивают: указанные черты «…традиционно были присущи героиням некоторых амплуа… оперной драмы *сицюй*» [3, с. 205]. Отмечается также, что вероятными прототипами подобных образов и в традиционной китайской драме, и в современной национальной опере были выдающиеся представительницы народа Китая, вошедшие в его историю благодаря своим ратным подвигам. Здесь фигурируют, в частности, военачальницы Фу Хао (ок. 1200 г. до н. э.) и Хуан Гуйгу (начало III в. до н. э.), принцесса Пиньян (VI в. н. э.), вдова полководца Му Гуйин (XIII–XIV вв.) [8, с. 66]. В этом же ряду находится и легендарная девушка-воин Хуа Мулань, ставшая героиней многих произведений различных видов искусств, в том числе и современной оперы (2004). Возможно, Хуа Мулань в наши дни принадлежит к самым известным репрезентантам данного образа, весьма популярным благодаря современному американо-китайско-канадскому фильму (2020).

Среди многочисленных образцов жанра народной оперы в контексте рассматриваемой проблематики выделяется опера «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), отличающаяся своеобразной лирико-бытовой концепцией и дифференцированной сюжетной линией любви главных героев. Данная опера была сочинена композиторским коллективом с участием Ма Кэ, одного из авторов оперы «Седая девушка», по одноименной повести талантливого мастера китайской крестьянской прозы XX века Чжао Шули (1943). Основой запечатлеваемого сюжета является борьба молодых жителей деревни Люцзяцзяо – 18-летней девушки Сяоцинь и юноши Эрхэя, молодого солдата Красной армии – за свою любовь. Действие, разворачивающееся в период войны

Китая с Японией, сопротивления китайского народа японским агрессорам, пронизано идеями патриотизма, устремленности народа к новой жизни с ее демократическими идеалами. В этом ракурсе представляется весьма актуальной идея свободного выбора в любви и заключении брака, непривычная для патриархального сознания 1940–1950-х годов[4].

Из характерных черт лирического жанра отметим безусловное главенство любовной линии главных героев и присутствие некоего конфликтного начала. Заслуживают внимания два момента: во-первых, противостояние «отцов и детей», поскольку родители влюбленных придерживаются «традиционных» (феодальных) воззрений, декларируя «продажу» невесты, запрет на свободу выбора в любви и браке, упорно препятствуя свадьбе Эрхэя и Сяоцинь. Во-вторых, драматургическими средствами намечен контур «любовного треугольника», обусловленного появлением соперника Эрхэя – Цзиньвана, сына деревенского богача, интригана и завистника.

Ярко воплощена в опере центральная сфера любви героев, их обоюдного стремления к счастью, запечатленная в ряде сольных номеров и дуэтов. К примеру, особо значимыми по лирической наполненности представляются монолог Сяоцинь, перерастающий в любовный дуэт с Эрхэем (IV действие), и аналогичный финальный дуэт из V действия. В упомянутом монологе («Темные облака закрывают луну, и только звезды светят») примечательна гибкость довольно сложного мелодического рисунка широкого дыхания (кварта через октаву) в контексте ариозно-романсового склада с элементами пентатоники. Обращение к «очеловеченным» образам природы («Если я позову тебя с горы, гора ответит, если я позову тебя у реки, река отзовется») подчеркивает в характеристике героини ярко выраженную поэтичность и претворение традиционного культурного феномена *шаньхэ* («горы – реки») – иными словами, не только силу любви, но и глубоко национальную природу образа юной девушки. При этом в партии оркестра сочетаются изысканные «пейзажные» краски и мощные полнозвучные фрагменты (*f*, tutti), воспринимаемые как темы-гимны любви. В лирико-патетической кульминации дуэта звучит торжественная клятва героев: «Даже если река высохнет и гора Тай упадет, наша любовь не может быть разрушена».

Отмеченная выше двуплановость женских образов, присущая китайскому оперному театру середины XX века, сохраняется и в характеристике главной героини: ей присущи решительность, воля, мужество. Так, весьма примечателен заключительный раздел сцены из IV действия, где Сяоцинь, обращаясь к подругам, произносит слова клятвы: «Я буду с Эрхэем, даже если мне придется умереть. Моя решимость подобна стальной игле, я скорее сломаюсь, чем согнусь». При этом в ее вокальной партии прослеживаются черты «скандированной» декламации, акцентируются «волевые» кварты.

Заключительный дуэт с хором в V действии – сцена-апофеоз, венчающая оперу мощной гимнической кульминацией. Названная сцена посвящена прославлению силы любви, способной преодолеть любые препятствия. Не случайно дуэту предшествует вдохновенная песенно-ариозная тема, обращенная к образам героев упоминавшейся китайской легенды о любви Пастуха и Ткачихи: «На небе есть Лунная богиня, которая следит за временами года. Звезда Пастуха находится на восточном берегу реки, звезда Ткачихи – на западном».

После окончания и успешной премьеры оперы «Свадьба Сяо Эрхэя», наметившей контур лирической жанровой концепции, в развитии национального музыкального театра наступил длительный перерыв. Он был обусловлен событиями Культурной революции, а после ее окончания (1976) – процессом идеологической перестройки китайского общества.

Колоссальным прорывом в истории оперного театра Китая XX века явилась опера «Скорбь по ушедшей» Ши Гуанняня, сочиненная в 1981 году по одноименному рассказу классика национальной литературы Лу Синя. Это была первая лирическая драма, утверждавшая новые идеалы и ценности в духовном сознании китайского народа. Обозначив новый вектор жанровых исканий, «Скорбь по ушедшей» фактически обобщила соответствующие достижения прежних лет в оперном театре Китая.

В основе ее содержания лежит драматическая история несбывшейся любви двух героев – Цзюань Шэна и Цзян Цзюнь, представителей нового поколения молодежи, исповедующей прогрессивные идеалы демократического «Движения Четвертого мая» (1919). Их характеризует стремление к свободе, самореализации, новому пониманию жизни, неприятие феодальных предрассудков. Девиз, провозглашаемый героем рассказа Лу Синя («Проложим себе новую дорогу!»), сохранен и в либретто оперы. В одной из сцен с участием главных действующих лиц – молодого горожанина, журналиста, переводчика Цзюань Шэна и юной деревенской девушки Цзян Цзюнь, решившей порвать с вековыми устоями патриархальной сельской жизни, – звучит их совместный призыв: «Как птицы из клетки, давай полетим в новую жизнь» (III д., № 21; см.: [10])[5].

Оставляя за рамками данной публикации многогранность идейно-философского содержания оперы, отобразившего духовные искания китайского общества на рубеже 1910–1920-х и в начале 1980-х годов, отметим в ней ярко выраженные черты лирической драмы. Исходя из этого, выделим как основу музыкальной драматургии конфликт, отразивший идею несбывшейся любви героев, обусловленный их социальными и личностными различиями, приобретающий трагическую направленность (от счастья взаимной любви – к смерти Цзян Цзюнь и душевной опустошенности Цзюань Шэна; драматизацию образов в процессе развития; психологическую многогранность «музыкальных портретов»; выразительность и проникновенность мелодики ведущих партий за счет сплава романсовости (с характерными секстовыми интонациями), песенности и ариозности; роль дуэтных сцен диалогического плана; применение лейтмотивного принципа.

Особую поэтичность и проникновенность лирическим образам оперы и их музыкальным характеристикам придает сплав лирики и пейзажности: история любви героев дополняется выразительными картинными зарисовками. Представленные в оркестровых эпизодах и вступлениях к отдельным номерам, пейзажные фрагменты отличаются ярко выраженной оркестровой и гармонической красочностью. Соответствующий колорит меняется в зависимости от конкретного времени года: радужные краски весны – насыщенные тона лета – мягкая затененная палитра осени – сумрачные зимние оттенки. Показательны названия целого ряда номеров, к примеру, дуэт главных героев «Очаровательные летние сумерки» (I д., № 4), дуэт альта и баритона «Аромат золотого османтуса» (III д., № 14), ариозо альта с мужским хором «Осенний ноктюрн» (III д., № 22). Примечательна также лейттема «Цветок глицинии» (проводимая через всю оперу) – звуковой символ счастливой любви, побеждающей смерть. Особенно выразителен ее вариант в «дуэте согласия» главных героев из финала II акта (№ 12) – главной лирической кульминации оперы, моменте единства их душ и полноты взаимного чувства (Пример 1). В этой связи отметим присущее данной теме главенство пластичной романсовой кантилены (с ключевой ролью секстового мотива) и «эхообразные» переклички голосов, вторящих друг другу.

В концепции лирической оперы «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, признанной классическим образцом жанра, представляется важным органичное преломление национальных и западных, в том числе русских, оперных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. И. Чайковский), которое станет характерным явлением для последующих этапов развития жанра.

Основополагающий вклад в развитие китайской лирической оперы внесли патриарх национального музыкального театра Цзинь Сян (1935–2015) и современный американо-китайский композитор Брайт Шенг (род. 1955). Оперы Цзинь Сяна «Степь» («Равнина», 1987) и «Восход солнца» (2015) стали важными историческими вехами, запечатлевшими новый вектор развития рассматриваемого жанра, – устремленность к остроконфликтной психологической драме, исходным моментом которой является трагическая женская судьба. Многократно описанная исследователями опера «Степь», созданная по одноименной пьесе Цао Юя, мэтра национальной литературы, именуемого «Шекспиром Китая», отобразила интерес китайских композиторов «Новой волны» к сложной проблематике, затрагивающей проблемы нравственности, острые социальные конфликты, противоречия психики и характеров персонажей. Многоуровневый конфликт в опере характеризуется столкновениями четырех героев, обуреваемых любовью и ненавистью, стремлением к добру и желанием мести. Драма, возникшая на грани традиций веризма, национального китайского театра и западного авангарда, завершается трагической развязкой: деформацией личности одного из главных персонажей, убийством и смертью.

В опере «Восход солнца» (по одноименной драме того же автора) равным образом главенствует остроконфликтное начало. Исследователь Дин Боюй пишет о сущностных истоках сюжета, развертываемого в контексте социальных противоречий китайского общества рубежа 1920–1930-х годов на примере жизни крупного портового города: «…власть капитала и низких человеческих чувств и проявлений становится непреодолимой, сильнее морали, человеческого достоинства, семейных устоев и традиций. Почти все персонажи <…> оказываются бессильными преодолеть жадность, пьянство, измены, безнравственность, а главные герои – Поэт <…> и его бывшая возлюбленная Чен Байлу – терпят крах в попытке изменить свои жизни к лучшему» [11, с. 38]. В опере запечатлены трагические женские судьбы, исходом которых становится добровольный уход из жизни. Главная героиня оперы – красавица-куртизанка Чен Байлу – напоминает вердиевскую Виолетту: несмотря на образ жизни, она сохраняет в себе человечность, стремление к искренней любви, способность к благородным поступкам. Другой персонаж – совсем юная девушка, полу-ребенок, прозванная Игрушкой и проданная в публичный дом:

не в силах выдержать ужаса здешней жизни, она совершает самоубийство.

Лирические оперы современного американо-китайского композитора Брайта Шенга были созданы в 1990-х – начале 2000-х годов и своеобразно отразили тенденцию рубежной эпохи – диалог Востока и Запада. Обратившись к работам исследователя Цуй Шо, посвященным оперному творчеству Брайта Шенга, можно сформировать представление о характерных для этого автора сюжетах, образах, некоторых чертах музыкальной драматургии [4]. Среди образцов рассматриваемого жанра, созданных Брйтом Шенгом, – одноактные оперы «Песнь Меджнуна» (на сюжет средневековой арабской легенды, 1992) и «Серебряная река» (на основе китайского астрального мифа, 1997), посвященные драматическим любовным историям. Особое явление в данной жанровой сфере – психологическая трагедия «Мадам Мао», в драматургии которой главенствует образ Цзян Цин (речь идет о реальном историческом лице – крупном политическом деятеле Китая периода Культурной революции, супруге руководителя КНР Мао Цзэдуна). Раскрывая трагедию ее личности и судьбы, композитор соединяет в оперном конфликте несколько линий – любви, мести, политических репрессий. При этом современный исследователь отмечает, что по накалу драматизма напряженное сценическое действие оперы сопоставимо с «кинематографическим триллером» [4, с. 36].

Оригинальная трактовка жанра реализуется в опере «Цветок орхидеи» современного китайского композитора Чжан Цяньи, созданной в 2015–2017 годах. Характеризуя это произведение, отметим, что оно может быть названо продолжением многих традиций национального музыкального театра XX века: от «народной оперы» 1950-х годов (линии «Свадьбы Сяо Эрхэя») до психологических лирических трагедий Цзян Синя. Созданная на основе легенды северо-западного региона Китая – Шэньси, опера «Цветок орхидеи» повествует о трагической судьбе деревенской красавицы Ляньхуа Хуа. Полюбив «чужака», пришлого молодого парня, она сразу же оказывается в жестких тисках обстоятельств, порожденных социальными факторами и человеческими пороками: «запретная страсть», невозможность заключения брака с любимым человеком, замужество против воли, притязания местного богатея, осуждение отца и односельчан. Судьба Ляньхуа Хуа отчасти напоминает земную историю любви Наташи в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского: обе героини, осознав безнадежность своего положения, в отчаянии бросаются в реку (у Чжан Цяньи – в воды Хуанхэ), решив погубить и себя, и нерожденного ребенка.

Жанровой основой в «Цветке орхидеи» является лирическая трагедия, отмеченная остроконфликтным развитием, углубленным психологическим показом внутреннего мира главной героини, в сочетании с народным колоритом (в опере используются фольклорные темы указанного региона). Ярко выраженное реалистическое начало доминирует в развернутых действенных массовых сценах (нередко с использованием хорового речитатива), что придает опере впечатление масштабности и вызывает ассоциации с народными драмами М. П. Мусоргского. О предельно высоком уровне драматизации образа главной героини наглядно свидетельствует заключительный фрагмент ее предсмертного монолога в финале (Пример 2). Здесь в вокальной партии привлекают внимание: изломанный декламационный рисунок, изобилующий скачками (показателен «предсмертный отчаянный выкрик» – скачок на септиму через октаву, м. 14), метрические сбои, диссонантные аккордовые вертикали нетерцового строения, тональная неопределенность, призванная отобразить хаотичные и бесплодные метания Ляньхуа Хуа на грани жизни и смерти.

Подводя итоги изложенным выше наблюдениям, отметим следующее. Лирическая опера как феномен китайского музыкального театра XX века прошла долгий и трудный путь становления. Ее жанровая концепция сложилась на основе усвоения и творческой переработки богатейшего художественного опыта традиционной китайской драмы (прежде всего, *юэцзюй*), а также ряда оперных жанров минувшего столетия (главным образом, «революционной» и «народной» оперы). Основоположниками лирической оперы в 1980-е годы стали выдающиеся китайские композиторы Ши Гуаннань («Скорбь об ушедшей») и Цзинь Сян («Степь»). При этом, четко обозначив концептуальные жанровые основы, предопределяемые синтезом национальных и западных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, веризм, П. И. Чайковский), национальные классики запечатлели дух своего времени, смену идеологических парадигм в китайском обществе после развенчания ценностей Культурной революции.

На рубеже XX–XXI столетий развитие лирической оперы, с одной стороны, становится разнонаправленным в плане сюжетики, жанровых взаимодействий, музыкально-стилевых решений. С другой стороны, в нем наблюдается вектор эволюции: от лирической драмы – к психологической трагедии с остроконфликтной, сложно организованной музыкальной драматургией. В современный период названную сферу успешно осваивают такие композиторы, как Брайт

Шенг, Цзинь Сян, Чжан Цяньи, продолжающие ее разработку в русле диалога Востока и Запада. При этом, впитывая европейские (в том числе русские) оперные традиции, преломляя усвоенный стилевой опыт западного музыкального авангарда, китайские композиторы в полной мере осознают свою принадлежность к великому народу, древней цивилизации, последовательно стремятся к сохранению национальной идентичности, что представляется весьма актуальным в условиях глобализации современного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Другие варианты ее именования предложены российским музыковедом В. Н. Юнусовой («национальная академическая опера европейского образца» – см.: [1, с. 24]) и китайским исследователем Сунь Лу («проевропейская опера» [2, с. 3]).

[2] Характеризуя его магистральную роль в китайской культуре, отметим широко известную поэму «Вечная печаль» выдающегося поэта эпохи Тан (VIII–IX вв.) Бо Цзюйи, в музыкальной культуре Китая – ораторию «Песня вечного сожаления» классика китайской музыки Хуан Цзы (1932), а также популярную пьесу Пекинской оперы «Опьяневшая Гуйфэй». Последняя, в свою очередь, стала основой резонансного в 1990-е годы китайско-гонконгского художественного фильма «Прощай, моя наложница» (1993, режиссер Чэнь Кайгэ).

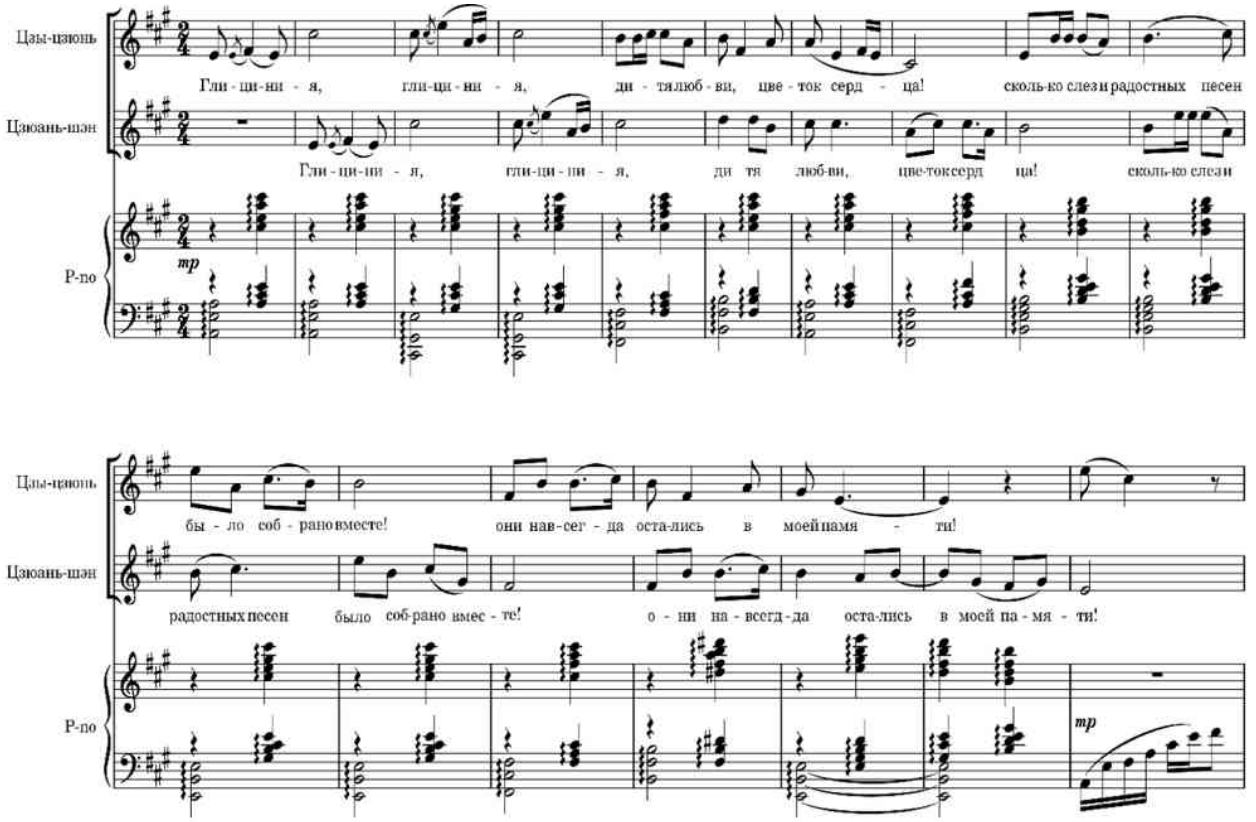
[3] О подобной двуплановой трактовке образа свидетельствуют, к примеру, главные характеристики Лю Хулань в упомянутой выше одноименной опере. Героической («О моей Родине», II д.) и драматической («Меня собираются убить», III д.) ариям противопоставлена проникновенная лирическая («Луна висит полумесяцем в небе», II д.), которой «…присущи мягкость, сердечность, некоторая приглушенность красок, что вызвано стремлением передать движения нежной души юной девушки (в момент действия ей всего пятнадцать лет), в призрачном лунном свете любующейся родной деревней и любимой рекой Фэнь» [8, с. 71].

[4] См. об этом подробнее: [9].

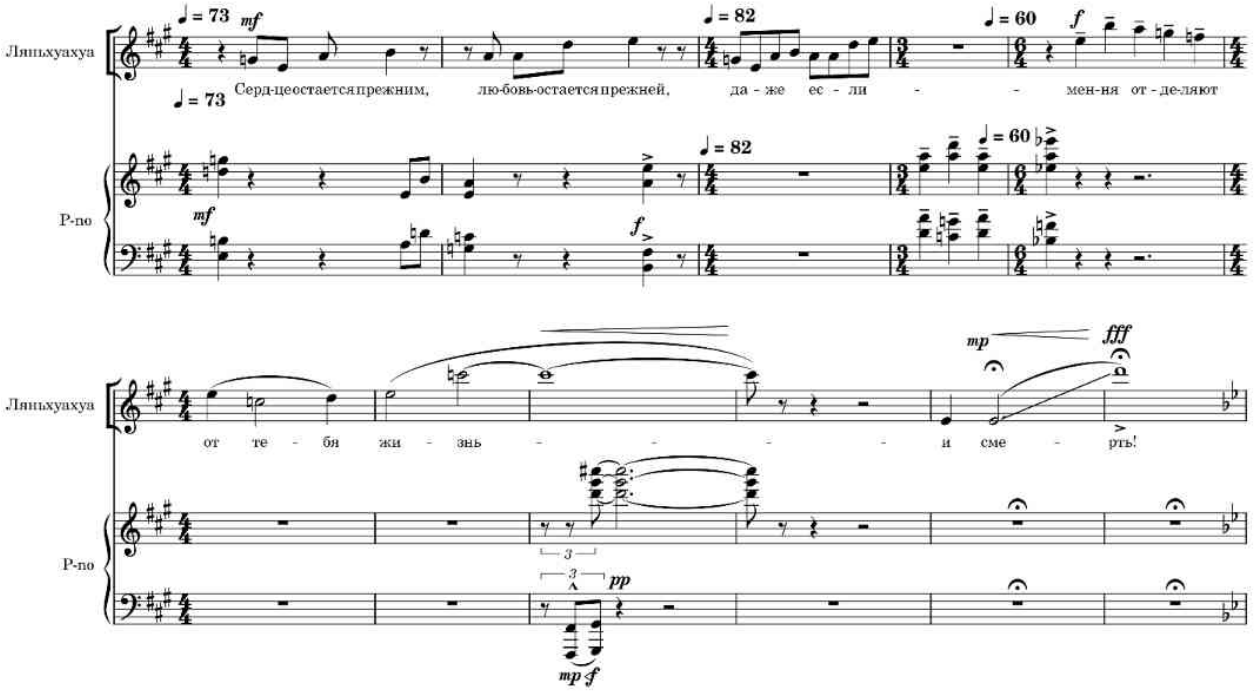
[5] Нумерация эпизодов здесь и далее приводится по изданию клавира (2011).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь по ушедшей».
Дуэт Цзян Цзюнь и Цзюань Шэна «Цветок глицинии» (II д., № 12)



Пример 2. Чжан Цяньи. Опера «Цветок орхидеи».
Сцена смерти Ляньхуа Хуа (III д., финал)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Юнусова В. Н., Дин Жун.* Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34.
2. *Сунь Лу.* Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 29 с.
3. *Тан Цзялань.* Поликультурный подход в подготовке китайских студентов к исполнению женских партий в операх Дж. Пуччини // Человеческий капитал. 2024. № 1. С. 202–208.
4. *Цуй Шо*. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4. С. 32–41.
5. *Чжао Мэн*. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности // Современное педагогическое образование. 2021. № 9. С. 155–160.
6. *Чжан Личжэнь.* Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2010. 24 с.
7. *Ян Ян*. Женские образы в операх китайских композиторов (в аспекте социокультурных традиций народа) // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. Вып. 3А. С. 310–315.
8. *Ван Сюэ, Смагина Е. В*. Опера «Лю Хулань» как образец историко-героического жанра в музыкальном театре Китая XX века // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 4. С. 66–73.
9. *Чжан Чэнь.* Опера «Свадьба Сяо Эрхэя» и ее место в истории китайского музыкального театра XX века // Вестник Гжельского государственного университета: Искусствоведение и культурология. 2024. № 6. С. 433–443.
10. *Чжан Чэнь, Смагина Е. В*. «Скорбь об ушедшей» Ши Гуанняня: художественная концепция оперы в контексте национальных и европейских культурных традиций // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 1. С. 120–131.
11. *Дин Боюй.* Специфика музыкальной трактовки персонажей в опере Цзинь Сяна «Восход солнца» // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 37–42. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzykalnoy-traktovki-personazhey-v-opere-tszin-syana-voshod-solntsa (дата обращения: 07.04.2025).

REFERENCES

1. *Yunusova V., Din Zhun*. Sovremennaya kitayskaya opera (kontsa XX – nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan' Dunya [Modern Chinese opera (late 20th – early 21st centuries) and "The First Emperor" by Tan Dun]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2021. No. 1. Pp. 23–34.
2. *Sun' Lu.* Kitayskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra [Chinese folk opera: to the problem of formation and development of the genre]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2016. 29 p.
3. *Tan Tszyalan'*. Polikul'turnyj podkhod v podgotovke kitayskikh studentov k ispolneniyu zhenskikh partiy v operakh Dzh. Puchchini [A multicultural approach in preparing Chinese students to perform female roles in the operas of G. Puccini]. In: Chelovecheskiy kapital [Human Capital]. 2024. No. 1. Pp. 202–208.
4. *Tsuy Sho*. Temy, syuzhety i obrazy opernogo tvorchestva Brayta Shenga [Themes, Plots and Characters in Bright Sheng's Operas]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2021. No. 4. Pp. 32–41.
5. *Chzhao Men.* Rozhdenie opery v Kitae: periodizatsiya protsessa, stilevye osobennosti [The birth of opera in China: periodization of the process, stylistic features]. In: Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Pedagogical Education]. 2021. No. 9. Pp. 155–160.
6. *Chzhan Lichzhen'.* Sovremennaya kitayskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya) [Contemporary Chinese Opera (History and Development Prospects)]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2010. 23 p.
7. *Yan Yan.* Zhenskie obrazy v operakh kitayskikh kompozitorov (v aspekte sotsiokul'turnykh traditsiy naroda) [Female images in operas by Chinese composers (in aspect of the socio-cultural traditions of the people)]. In: Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. 2024. Vol. 14. No. 3A. Pp. 310–315.
8. *Van Syue, Smagina E.* Opera «Lyu Khulan'» kak obrazets istoriko-geroicheskogo zhanra v muzykal'nom teatre Kitaya XX veka [The opera "Liu Hulan" as an example of historical and heroic genre in the musical theatre of China in the 20th century]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2023. No. 4. Pp. 66–73.
9. *Chzhan Chen'*. Opera «Svad'ba Syao Erheya» i eyo mesto v istorii kitayskogo muzykal'nogo teatra XX veka [The opera "Xiao Erhei's Wedding» and its place in the history of the Chinese musical theatre of the 20th century]. In: Vestnik Gzhel'skogo gosudarstvennogo universiteta: Iskusstvovedenie i kul'turologiya [Bulletin of Gzhel State University: Art Studies and Culturology]. 2024. No. 6. Pp. 433–443.
10. *Chzhan Chen', Smagina E.* «Skorb' ob ushedshey» Shi Guannanya: hudozhestvennaya kontseptsiya opery v kontekste natsional'nykh i evropeyskikh kul'turnykh traditsiy ["Mourning for the Departed" by Shi Guangnan: The Artistic Concept of Opera in Context of National and European Cultural Traditions]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2024. No. 1. Pp. 120–131.
11. *Din Boyuy*. Spetsifika muzykal'noy traktovki personazhey v opere Tszin' Syana «Voskhod solntsa» [Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang's opera "Sunrise"]. In: European Journal of Arts. 2020. No. 3. Pp. 37–42. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzykalnoy-traktovki-personazhey-v-opere-tszin-syana-voshod-solntsa (date of application: 07.04.2025).

Чжан Чэнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
chensayang@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-5980-4191

Zhang Chen
Postgraduate student at the Department of Musical Education and Training
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, St. Petersburg
chensayang@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-5980-4191

УДК 782.1 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_36

Е. Г. ОКУНЕВА, Д. С. СЕМКО
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

ОПЕРА-ЧТЕНИЕ АЛЕКСЕЯ КРАШЕНИННИКОВА «ОКАЯННЫЕ ДНИ»: ПОЭТИКА ЖАНРА И ДРАМАТУРГИЯ

В фокусе внимания статьи – камерная опера петербургского композитора Алексея Крашенинникова «Окаянные дни», рассматриваемая сквозь призму особенностей жанра и драматургии. Произведение, созданное в 2015 году по заказу венского ансамбля «Wiener Collage», обозначено самим автором как опера-чтение и предполагает концертное исполнение. По мнению исследователей, «Окаянные дни» репрезентируют новую модель оперного спектакля, в котором синтезируются черты монооперы, монодрамы, документального музыкального театра, мелодекламации и кантаты. В статье анализируется многосоставный характер либретто, включающего, помимо одноименной книги и стихов И. А. Бунина («Святогор и Илья», «Канун», «Шепнуть заклятие при блеске»), поэтические тексты В. В. Маяковского («Левый марш»), Д. С. Мережковского («Возвращение»), духовный стих XVI века, фонограмму речи В. И. Ленина «Что такое Советская власть?». Отмечается, что специфику драматургии оперы определяет взаимодействие контрастных планов — субъективно-психологического и символического (образы Катастрофы, Революции, Покаянной Души, Родины), конкретно-исторического и надвременного, представленных комплексом разнообразных музыкально-тематических и стилистических средств. (В частности, наряду с авторским материалом, в опере использованы цитаты духовного стиха, а также революционных песен «Яблочко» и «Смело, товарищи, в ногу», служащих документальной характеристикой эпохи). К новаторским приемам принадлежит последовательно проводимый композитором принцип дифференциации речи и пения по семантическому и драматургическому признакам. Особое внимание уделяется процессам симфонизации оперы. В заключении представлены выводы о новаторских поисках А. Крашенинникова в сфере музыкального театра, а также преемственности его сочинения с традициями русской оперной школы.

Ключевые слова: Алексей Крашенинников, Иван Бунин, «Окаянные дни», опера-чтение, жанровый синтез, оперная драматургия.

Для цитирования: Окунева Е. Г., Семко Д. С. Опера-чтение Алексея Крашенинникова «Окаянные дни»: поэтика жанра и драматургия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 36–51.
DOI: 10.52469/20764766_2025_02_36

E. OKUNEVA, D. SEMKO
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

ALEXEY KRASHENINNIKOV'S OPERA-READING "CURSED DAYS": GENRE POETICS AND DRAMATURGY

The article focuses on the chamber opera "Cursed Days" by the St. Petersburg composer Alexey Krasheninnikov, which is viewed through the prism of the peculiarities of the genre and drama. The composition was created in 2015 by order of the Wiener Collage ensemble. Designated by the composer himself as an opera-reading and involving a concert performance, it demonstrates a new model of opera in which the features of mono-opera, monodrama, documental music theatre, melodic declamation and cantata are synthesized. The article analyzes the multi-part nature of the libretto, which includes, in addition to the book of the same name and poems by Ivan Bunin ("Svyatogor and Ilya", "The Eve", "Whisper a spell in the glare"), poetic texts by Vladimir Mayakovsky ("The Left March"), Dmitry Merezhkovsky ("The Return"), spiritual verse of the 16th century, and a phonogram of V. Lenin's speech "What is the Soviet Power?". It is noted that the specifics of the opera's dramaturgy are determined by the interaction of contrasting plans – subjective psychological and symbolic (images of Catastrophe, Revolution, Penitential Soul, Homeland), specifically historical and timeless, represented by a complex of diverse musical thematic and stylistic means. (In particular, along with the author's material, the

opera quotes a spiritual verse, as well as the revolutionary songs "Yablochko" and "Brave, Comrades, in Step", which serve as a documentary characteristics of the era). The principle of differentiation of speech and singing according to semantic and dramatic characteristics, consistently pursued by the composer, belongs to innovative methods. Special attention is paid to the processes of symphonization of opera. Conclusions are drawn about the new research of A. Krasheninnikov in the field of musical theatre, as well as the similarity of his composition with the traditions of the Russian opera school.

Keywords: Alexey Krasheninnikov, Ivan Bunin, "Cursed Days", opera-reading, genre synthesis, opera dramaturgy.

For citation: Okuneva E., Semko D. Alexey Krasheninnikov's opera-reading "Cursed Days": genre poetics and dramaturgy // South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 36–51.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_36

На протяжении четырех минувших веков жанр оперы принадлежал к числу наиболее актуальных в истории музыкальной культуры. Не утратив прежней значимости в третьем тысячелетии, он, в то же время, существенно обновился под воздействием новых художественных концепций (минимализм, экспериментализм, концептуализм), развития цифровых технологий, а также размывания границ академического и массового искусства. Разрушение традиционных оперных канонов и взаимодействие оперы с иными жанрами привели к возникновению определенных микстовых моделей (опера-баллада, опера-реквием, опера-мадригал, опера-мистерия, опера-хоррор, опера-триллер, опера-квест и т. п.), необычных форм сценического представления, которые на протяжении последних лет пребывают в центре внимания отечественных ученых (см., например: [1; 2; 3; 4; 5]). При этом, несмотря на активный интерес специалистов к проблемам современного театра, углубленное изучение проблем атрибуции соответствующих жанровых типов и их поэтики по-прежнему остается насущной задачей. Наглядное тому подтверждение – опера Алексея Крашенинникова «Окаянные дни», обозначенная автором как опера-чтение и демонстрирующая отход от привычных представлений о жанре и взаимосвязи с новыми тенденциями оперного искусства, присущими XXI веку.

Алексей Крашенинников (род. 1976) – петербургский композитор и исполнитель, чье творчество занимает заметное место в пространстве современной отечественной академической музыки. Получив профессиональное образование в Санкт-Петербургской консерватории, Крашенинников как музыкант формировался в традициях русской композиторской школы. Активную деятельность он ведет с 2004 года, демонстрируя впечатляющую творческую продуктивность и разнообразие жанровых интересов. В его профессиональном багаже – концерты, поэмы и пьесы для симфонического оркестра, множество камерных сочинений. Симфонизм принадлежит к числу важнейших черт музыкального мышления композитора, предопределяющих его тяготение к масштабности и концептуальной глубине замыслов, стройности архитектоники и глубокой проработке музыкального материала. При этом соответствующий метод композиции не только раскрывается в крупных оркестровых сочинениях (Первая симфония, «Цхинвал», «Белая ночь», «Из слов и звезд твоих», «Город-герой Ленинград»), но и пронизывает камерные и вокальные опусы («Забытые стихи из сада Буфф», «Requiem aeternam»), отличающиеся многогранностью тематического развития, богатством фактурных решений и рельефной драматургией.

Приверженность академическим традициям в творчестве Крашенинникова сочетается со стремлением к экспериментам. Композитор нередко использует необычные исполнительские составы, соединяя традиционный акустический инструментарий с электроникой (ряд сочинений написан им для луп-машины), стремится к обновлению жанров. Так, его Скрипичный концерт (2007), вопреки ожиданиям, предназначен не для оркестра, а для группы ударных; в Концерт для саксофона (2022) вводится баян, который вместе с оркестром вытесняет солиста со сцены.

Тяготение к жанровым экспериментам свойственно и музыкально-театральным опусам Крашенинникова. Ярким примером подобной трактовки оперного жанра является камерная опера «Окаянные дни». Сочинение было написано в 2015 году по заказу известного в Европе ансамбля «Wiener Collage»[1]. Исполнение планировалось в рамках концерта, посвященного теме изгнания и эмиграции. Премьера сочинения состоялась в июне 2015 года в Вене. Дирижером выступил руководитель ансамбля Рене Стаар. Российский показ оперы был осуществлен годом позже в Доме Союза композиторов Санкт-Петербурга. В исполнении приняли участие Всеволод Нелюбов (чтец), Олег Лосев (тенор), Кира Логинова

(сопрано) и Камерный ансамбль артистов оркестра Мариинского театра под управлением Арсения Шуплякова.

А. Крашенинников подготовил либретто оперы в сотрудничестве с переводчиком Ильей Светловым[2]. Основой указанного текста явились фрагменты из книги Ивана Бунина «Окаянные дни», объединяющей дневниковые записи, которые писатель вел в 1918–1920 годах, находясь первоначально в Москве, а затем в Одессе. В бунинской книге с поразительной глубиной и достоверностью были запечатлены события определенного исторического периода времени – Октябрьской революции и охватившей страну Гражданской войны. Не принимая большевистскую идеологию и политику, Бунин с болезненной целеустремленностью пытался разоблачить проявления жестокости и варварства тех лет, обнаруживших звериное начало в человеке[3].

Книга «Окаянные дни» состоит из двух частей: «Москва, 1918 год» и «Одесса, 1919 год». А. Крашенинников и И. Светлов цитируют отрывки из обеих частей, заимствуя фрагменты записей, датированных 1 января и 10 февраля 1918 года, 12, 22 и 24 апреля, 5 мая и 11 июня 1919 года.

Помимо «Окаянных дней», в оперу были включены различные поэтические и литературные источники, принадлежащие как Бунину, так и другим авторам. Среди них: бунинские стихи разных лет («Святогор и Илья», «Канун», датированные 1916 годом и приводимые в дневниковых записях писателя от 9 мая и 10 февраля 1918 года[4], а также «Шепнуть заклятие при блеске», 1922); стихотворения Владимира Маяковского («Левый марш», 1918) и Дмитрия Мережковского («Возвращение», 1891), северный духовный стих XIV–XVI веков «Душа моя прегрешная». Кроме того, в оперу была включена фонограмма «живой» речи В. И. Ленина «Что такое Советская власть?» (соответствующий текст приводится целиком в начале партитуры).

Опера предназначена для чтеца, сопрано, тенора и камерного ансамбля, включающего флейту, флейту-пикколо, кларнет, трубу, тромбон, скрипку, альт, виолончель и контрабас, а также группу ударных (малый барабан, подвесная тарелка, тамбурин, 4 том-тома).

Композитор обозначил свое сочинение как *оперу-чтение*, подчеркивая в личной переписке с авторами статьи, что хотел объединить жанр камерной оперы со сценической драмой, для чего ввел партию чтеца. Действительно, предложенное жанровое обозначение необычно, а сами «Окаянные дни», на первый взгляд, имеют мало общего с оперой в ее традиционном понимании: здесь нет персонажей как персонализированных лиц, которые взаимодействуют друг с другом, нет декораций и костюмов, развитого сюжета и событий, отсутствует сценическое действие, более того, инструменталисты находятся на сцене. Главный герой оперы – поэт[5], размышляющий о судьбе России. При этом он не идентифицируется конкретно с Буниным, соответствующая партия обозначена подчеркнуто нейтрально – «чтец». Сопрано и тенор в равной степени не соотносятся с определенными персонажами, поскольку образы, формируемые ими, наделены исключительно символическими функциями. В целом либретто можно трактовать как «символически обобщенную схему событий, которая вытесняет традиционные сюжетные перипетии» [2, с. 419–420].

Опера Крашенинникова принадлежит к типу концертных спектаклей, получивших широкое распространение на рубеже XX–XXI столетий в творчестве как зарубежных, так и отечественных композиторов[6]. Столь нетипичный подход к жанру, синтетическому по своей природе, обусловливается не только обстоятельствами заказа, изначально ориентированного на концертное представление, но и особым вниманием к музыкальному содержанию, ибо «снижение… театрально-игровой составляющей ведет к усилению роли интрамузыкальной направленности и семантики, наделению музыкально-драматургических пластов основными функциями оперного целого» [1, с. 103].

В «Окаянных днях» обнаруживаются признаки различных жанровых моделей. Важнейшей из них является моноопера. На это указывает ряд факторов:

1) малый состав исполнителей;

2) отсутствие балетных и хоровых сцен;

3) небольшой хронометраж;

4) монологическая направленность;

5) использование смыслового ареала «эпистолярного жанра», типичного для монооперы [5, с. 104];

6) бережное отношение композитора к литературному первоисточнику, который изначально не был предназначен для оперного произведения (несмотря на сокращение текста, его незначительную перекомпоновку, совмещение с другими текстами, Крашенинников сохраняет общую хронологию записей, их эмоциональный тонус);

7) отказ от именования главного героя, что характерно для целого ряда моноопер («Ожидание» А. Шенберга, «Человеческий голос» Ф. Пуленка, «Ожидание» М. Таривердиева);

8) «психологическая идентификация адресата и персонажа» [5, с. 35], подразумевающая видение окружающего мира с точки зрения главного действующего лица.

Введение партии чтеца, использование вербальной речи сближает оперу Крашенинникова с монодрамой и мелодекламацией (а также художественным чтением), но, в отличие от них, музыка в «Окаянных днях» не приобретает второстепенного, подчиненного значения. Обращение к мастерству драматического актера, как правило, свидетельствует о желании композитора более точно передать эмоциональное содержание литературного текста. Однако в данном случае вербализация партии главного героя мотивируется и другими причинами. В опере Крашенинникова ощутима тенденция к дифференциации речи и пения по семантическому и драматургическому признакам. К вокальному интонированию композитор обращается чаще всего, когда повествование выходит за рамки конкретного исторического времени и монологический план переключается в область лирико-философского обобщения, в этом случае пение наделяется положительными коннотациями – возвышенностью, человечностью (исключение составляет «Левый марш» Маяковского). Вербальное начало (дневниковые записи, речь Ленина), напротив, подчеркивает историческую конкретику (исключение – обрамляющие оперу стихотворения Бунина «Святогор и Илья», «Шепнуть заклятие при блеске») и, как правило, связывается со сферой отрицательных качеств – негативными эмоциями, угнетенным психологическим состоянием, бездушием (отражением которого, по нашему мнению, представляется и запись речи Ленина, осуществленная посредством фонографа)[7].

Использование дневниковых записей Бунина, которые, по сути, представляют собой исторические документы (свидетельства очевидца происходивших в стране событий), включение в оперу упомянутой записи речи Ленина, цитирование революционных песен, воссоздающих звуковую атмосферу эпохи, – все это свидетельствует и о преломлении тенденций документального музыкального театра в сочинении Крашенинникова[8].

Партия чтеца представляет в «Окаянных днях» лишь один – субъективно-психологический план. Другим важнейшим пластом в драматургии оперы является символическая сфера, запечатлеваемая посредством пения (сопрано и тенор) и репрезентирующая образы Революции (стихотворение Маяковского, тенор), Катастрофы (стихотворение Бунина «Канун», тенор и сопрано), Родины (стихотворение Мережковского, сопрано), Покаянной Души (духовный стих, тенор). Названные эпизоды как бы отстраняют слушателя от конкретных событий.

Присутствие в либретто поэтических текстов, связанных с обобщенными вневременными темами, их вокальное озвучивание в «деперсонализованном» ракурсе способствует выходу названной камерной оперы за пределы психологической драмы. Движение от сугубо «дневниковой» интроспекции в сторону философского обобщения с акцентом на проблемах человеческого бытия сближает сочинение А. Крашенинникова с традициями кантаты, где музыка не только воплощает индивидуальные чувства или размышления, но и является ключевым средством передачи универсальных идей.

Опера «Окаянные дни» представляет собой одноактное сочинение, опирающееся на сквозной тип развертывания. Компоновка текста, символизация образов, закрепляемых за сопрано и тенором, тематическая работа позволяют условно дифференцировать оперу на три большие сцены, окаймленные прологом и эпилогом[9] (см. Таблицу 1).

Ключевая особенность драматургии связана с рассредоточением различных драматургических планов внутри единого художественного пространства. Сочинение характеризуется либо постоянными переходами от конкретно-событийного плана, запечатлеваемого «глазами поэта», к надвременному, либо их контрапунктом. Драматургическая двуплановость заявляет о себе уже в **прологе**. Короткие дневниковые записи Бунина, фиксирующие состояние мучительного ожидания и позднейшую реакцию на взятие Москвы большевиками, обрамляют основной текст – стихотворение «Святогор и Илья». Апелляция к образу былинных богатырей, в облике которых запечатлелись духовные ценности русской культуры – мужество, героизм, преданность родной земле, – как будто переводит повествование в символическую плоскость. Однако в данном стихотворении богатыри трактуются не типично: они противопоставлены традиционному образу русской силы, поскольку их безрассудные действия приводят к трагическим последствиям (Святогор гибнет из-за собственной глупости)[10]. По сути, былинное повествование приобретает здесь характер притчи, заставляя вспомнить поговорку: «Сила без разума – как меч в руках безумца». В стихотворении, написанном в канун революционных событий, затронуты важнейшие темы эпохи – отмирания старых ценностей и традиций (их олицетворением выступает Святогор), неизбежности исторических преобразований, искаженного восприятия реальности и ответственности каждого за свои действия и поступки.

Музыка пролога развертывается на основе «колокольной» темы, порученной фортепиано.

Композитор использует здесь приемы репетитивной техники и аддиции. Вслед за одиночным ударом (звук *h*) у фортепиано в верхнем регистре появляется короткий паттерн из трех звуков, излагаемых крупными длительностями с акцентами на слабых долях (Пример 1). При каждом очередном повторении он расширяется за счет прибавления новых тонов. Суммарное количество звуков увеличивается более или менее равномерно (3–6–8–10–12–13–15–17–18–20), протяженность паттерна при этом остается неизменной (2 такта). Новые звуки возникают за счет дробления крупных длительностей исходного мотива.

Как только чтец начинает декламировать стихотворение Бунина, в нижнем голосе фортепиано появляется второй паттерн, звуковой состав которого, подобно первому, в дальнейшем увеличивается.

Форма пролога развертывается на постепенном крещендо: к фортепиано подключаются новые участники ансамбля (аккордеон, струнные и духовые инструменты). Совместно они образуют диссонантное поле – протяженное кластерное созвучие, придающее напряженность общему характеру звучания. Кульминация приходится на заключительные строки стихотворения: «Нарастает железная скрепа: / Не подняться из гробного склепа / Святогору во веки веков!». На протяжении этого фрагмента в обоих паттернах фортепиано звучит максимальное количество тонов (23 и 25 соответственно), после чего наблюдается обратный процесс – из каждого паттерна постепенно исключается по несколько звуков. Отмеченная субтракция коррелирует с новым текстом – дневниковой записью от 11 июня 1919 года, переключающей повествование в интроспективное русло.

Отметим, что в трактовке колокольного звона Крашенинников дистанцируется от национальных классических традиций его воплощения (сложившихся, например, в музыке М. Мусоргского и С. Рахманинова). В первую очередь, это касается регистровых и тембровых аспектов. Композитор использует преимущественно верхний регистр, что придает звучанию легкость и камерность. Небольшое количество звуков, мелкие длительности позволяют говорить не о монументальной «колокольности» в ее классическом понимании, а скорее о «карильонности», то есть имитации звона в условиях изящного, почти декоративного звучания. Немаловажное значение приобретает и трансформация смыслового ряда, связанного с образом колоколов. В русской музыкальной традиции «колокольность» часто ассоциируется с эпичностью, духовностью или праздничностью. Однако у Крашенинникова вместо могучих колоколов (естественной апелляции к образу былинных богатырей) доминирует легковесность колокольного перезвона, словно бы подчеркивающая смысловую инверсию. Обращение к приемам аддиции и субтракции, нередко отождествляемым с техниками «западного» минимализма, еще более отдаляет трактовку Крашенинникова от канонического представления русской «колокольности».

Драматургическая двуплановость пронизывает и **первую сцену** оперы, но, в отличие от пролога, она характеризуется посредством упоминавшейся дифференциации речи и пения. Сцена включает в себя два раздела, соответствующих символическому и субъективно-психологическому пластам. Вербальной основой первого служит стихотворение Бунина «Канун», второго – дневниковые записи.

Стихотворение представляет собой «сложное сочетание усадебной элегии, баллады и апокалиптического видения» [7, с. 31]. Его ключевым образом является образ бешеного пса, в чьем облике (кровавый взор, оскаленные клыки) преобладают демонические черты. Не случайно бег собаки ассоциируется с нашествием «рати бесноватых». Название стихотворения имеет символический подтекст. Канун олицетворяет тот момент, когда старое уходит в прошлое, уступая место чему-то новому и неизведанному. Однако предвестником этого нового становится нечто тревожное и пугающее, соотносимое с образом бешеной собаки. Название, безусловно, указывает на канун революционных событий, поэтому созданный в 1916 году текст с его апокалиптическим образным строем воспринимается как профетическое предчувствие надвигающейся катастрофы.

В соответствии с содержанием поэтического источника данный раздел выстраивается на крещендо. Фактура инструментального ансамбля постепенно расслаивается, образуя два пласта: один из них основан на повторяющихся аккордах, другой – на стремительно взлетающих квинтольных фигурах, которые впервые появляются у кларнета и флейты (на словах «кровав и мутен ярый взор…»). Драматическому нагнетанию способствует ритмическое диминуирование первого пласта (от половинных и четвертных движение учащается до тридцатьвторых) и фактурное уплотнение звучания (к струнным постепенно прибавляются фортепиано, аккордеон, а затем и духовые инструменты). Квинтольные мотивы второго пласта постепенно утверждаются в партиях разных инструментов, охватывая все большее звуковое пространство (Пример 2).

Вокальная партия характеризуется постепенным повышением тесситуры. В кульмина-

ции к тенору присоединяется сопрано, которое также звучит в предельно высоком регистре, создавая тем самым максимальное напряжение. Интонационное развитие материала в партии тенора направлено от узкообъемных попевок, среди которых встречается и риторическая фигура креста, к призывным квартовым, а затем искаженным тритоновым интонациям.

Второй раздел сцены (ц. 17 и далее) погружает слушателя в интроспективные размышления героя. Несмотря на общий эмоциональный спад, внутреннее напряжение сохраняется благодаря особому типу фактуры, которая постепенно расслаивается на два самостоятельных пласта. Данный раздел начинается с повторяющихся диссонирующих аккордов, исполняемых в низком регистре струнными инструментами. Далее к этому музыкальному материалу присоединяется новый (он вызывает ассоциации с колокольным перезвоном). Указанный пласт звучит в высоком регистре у фортепиано, аккордеона, флейты и кларнета (см. Пример 3). Несмотря на использование репетитивных приемов, оба инструментальных пласта заметно различаются по ряду характеристик. Они противопоставляются друг другу с точки зрения тембра, регистра и ритма (у струнных используются квинтоли тридцатьвторых, у остальных – половинные, четвертные и восьмые).

В целом многослойность фактуры уподобляется отражению внутренних противоречий героя, уповающего на возможность спасения, на разрешение тягостной исторической ситуации и одновременно осознающего, что верить больше не во что, «когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке». Таким образом, при отсутствии сценического действия, инструментальный ансамбль берет на себя драматургическую функцию, формируя целостность оперного текста.

Вторая сцена занимает центральное место в сочинении. Она оказывается самой обширной, охватывая почти половину оперы. Несмотря на сквозное развитие, здесь также можно дифференцировать два раздела. Первый (цц. 20–39) опирается на жанр марша и выстраивается путем контрапунктического наслоения разнородного материала: к чтецу, декламирующему отрывки из дневниковых записей Бунина, прибавляются тенор, у которого звучит текст «Левого марша» Маяковского, и аудиозапись речи Ленина; у инструментального ансамбля появляются (вначале как реминисценции) фрагменты революционных песен «Яблочко» и «Смело, товарищи, в ногу». Второй раздел (цц. 40–51) представляет собой инструментальные вариации на темы указанных песен. Данную сцену можно трактовать как символическое воплощение образа Революции.

Показателен выбор цитируемого материала, служащего документальной характеристикой упомянутой эпохи. Появление песни «Яблочко» в опере обусловлено ее упоминанием в дневниковой записи Бунина (от 22 апреля 1919 года): «На Дерибасовской… движется огромная толпа, сопровождающая для развлечения гроб какого-нибудь жулика, выдаваемого непременно за “павшего борца”, или чернеют кучки играющих на гармоньях, пляшущих и вскрикивающих: “Эй, яблочко! Куда котишься!”» [8, с. 112]. Приведенный текст включен Крашенинниковым в партию чтеца.

Мелодия песни характеризуется обширными историческими корнями и многообразной символикой, что придает «Яблочку» особую значимость в контексте произведения. Согласно различным источникам, основной напев был заимствован из молдавской песни «Калач» либо восходит к старинному английскому танцу хорнпайпу. Считается, что песня возникла в матросской среде на Черноморском флоте, поскольку под ее мелодию исполнялся широко известный танец. «Яблочко» приобрело необычайную популярность в период Гражданской войны. Несмотря на то, что песня относилась к категории революционных, ее пели сторонники различных военно-политических группировок – красные (большевики), белые (белогвардейцы), анархисты (махновцы) и др. В этом отношении «Яблочко» можно считать символом времени, характеризуемого как множественностью убеждений, так и распространенной беспринципностью, поскольку текст песни с легкостью перекраивался под идеологию того или иного политического движения, а мирное население в условиях перманентной смены власти вынужденно «подпевало» каждой воюющей стороне (о чем свидетельствуют, в частности, и такие строки песни: «Эх, яблочко, да света зрелого, / Любила красного, любила белого. / Эх, яблочко, цвета макова. / Эх, любила их одинаково»).

Песня «Смело, товарищи, в ногу» отличается иной смысловой направленностью. Автором соответствующего текста является Леонид Радин – революционер-марксист, написавший слова песни в 1896 году, находясь в тюремном заключении. Напев был заимствован Л. Радиным из немецкого студенческого гимна, при этом жанровый характер первоисточника радикально изменился: вальсовая мелодия превратилась в маршевую. Проникнутая революционными настроениями песня приобрела особенную популярность в рабочей среде, часто исполнялась на демонстрациях и сходках. В. И. Ленин познако-

мился с этой песней в 1898 году, находясь в ссылке, и «Смело, товарищи, в ногу» стала одним из его любимых революционных гимнов. Показательно, что в опере мелодия названной песни впервые цитируется (т. 376 и далее) на фоне эмоционально приподнятого монолога Ленина, в котором декларируется уверенность в победе Советской власти по всему миру в недалеком будущем.

Структура первого раздела данной сцены определяется строфической формой «Левого марша» В. Маяковского. В стихотворении 4 строфы, каждая из них завершается чеканным ритмом троекратно повторенной команды «Левой! Левой! Левой!». Текст отличается революционным пафосом, агитационные призывы к действию[11] приобретают здесь отчетливо выраженный агрессивный оттенок: в характерной для тех лет яростной манере Маяковский предлагает «загнать клячу истории», вместо пустых и ничего не значащих речей предоставить слово «товарищу маузеру», скрепив «на горле мира пролетариата пальцы». Марш предваряется монологом чтеца, декламирующего отрывок о Смутном времени из исторического труда С. М. Соловьева[12], и звучит на словах: «Толпы отверженников, подонков общества потянулись на опустошение своего же дома под знаменами разноплеменных вожаков, самозванцев, лжецарей, атаманов из вырожденцев, преступников, честолюбцев…» (Пример 4).

Показательно, что вслед за этим поэт умолкает и вместо него звучит фонограмма речи Ленина[13]: вождь мирового пролетариата раскрывает собственное толкование сущности Советской власти, призывая своих сторонников передать основные полномочия в государственном управлении народным массам – той самой «толпе отверженников», о которой только что упоминал герой. В отличие от предыдущей сцены, здесь в одновременности соединяются субъективно-психологический и символический, конкретно-исторический и надвременной планы.

Каждую строфу «Левого марша» композитор завершает начальным мотивом песни «Яблочко», который при новом появлении все более разрастается. В третью строфу включена цитата песни «Смело, товарищи, в ногу!». Темы обеих революционных песен контрапунктируют друг с другом в заключительной строфе. Благодаря этому «чужой» (заимствованный) материал приобретает в сцене доминирующее положение, вытесняя оригинальный авторский.

Второй раздел сцены – инструментальный, он представляет собой цикл вариаций на тему «Яблочко». В процессе развития песня подвергается разнообразным изменениям – тональным, гармоническим, контрапунктическим, тембровым. Изначально она проводится у аккордеона в тональности c-moll, сопровождаясь орнаментальными фигурациями скрипки. В последующих вариациях композитор поручает тему разным инструментам, постепенно перемещая развитие из бемольной сферы в диезную и обратно. Фигурационный материал дается в канонических проведениях, при этом риспосты излагаются в разных тональностях (fis-moll, h-moll, e-moll, a-moll). По мере развертывания уплотняется фактура, используется все большее количество голосов, так что первоначальное двухголосие (скрипка и аккордеон) разрастается до полномасштабного звучания всего ансамбля, которое создает впечатление некой хаотичности из-за политонального сочетания мелодических линий. Эти звуковые расслоения достигают пика, когда к теме «Яблочко», звучащей в b-moll, присоединяются песня «Смело, товарищи, в ногу» в E-dur (ц. 47, партия фортепиано) и 3-й трек из речи Ленина (Пример 5). По сравнению с остальным материалом тема «революционного гимна» звучит в увеличении и движется в автономном ритмическом измерении (композитор использует иррациональные длительности).

Постепенно песня «Смело, товарищи, в ногу» вытесняет и поглощает песню «Яблочко». Последняя распадается на отдельные мотивы, так что в финальной вариации от нее остается лишь начальный интонационный оборот. В результате складывается достаточно своеобразный вариационный цикл, на протяжении которого исходный тематический материал «подавляется» и «заменяется» новым.

Данная композиционная стратегия способствует рельефности воплощения художественного замысла. Напомним, что песня «Эх, яблочко», исполнявшаяся сторонниками различных противоборствующих движений, является не только яркой характеристикой эпохи, но и символом политической беспринципности и анархии. Вытеснение подобной темы другой – «Смело, товарищи, в ногу» – воспринимается как вполне однозначный жест: из недр народной стихии рождается и побеждает идея Революции[14].

Сцена завершается на крещендо. Ее смысловой кульминацией становится короткий дуэт сопрано и тенора, представляющий реминисценцию первой сцены, где звучал текст бунинского «Кануна» («Вот встанет бесноватых рать / И, как Мамай, всю Русь пройдет!»). Контрапунктами к последнему выступают песня «Смело, товарищи, в ногу» (у тромбона) и фонограмма речи Ленина, в которой лидер большевиков предрекает победу Советской власти вопреки имеющимся в ней недостаткам (безграмотности и бескультурью).

Пророческие предчувствия поэта претворяются в реальность, и образ Революции соединяется с образом Катастрофы.

Третья сцена оперы (с ц. 52) резко контрастирует с предыдущей, становясь средоточием лирического самоуглубления. Здесь композитором также отграничены два раздела. Вербальной основой первого является датируемый XIV–XVI веками северный духовный стих «Душа моя прегрешная», соединяемый с монологом чтеца. Семантико-драматургическая дифференциация речи и пения вновь подчеркивает расслоение художественного пространства на конкретно-событийное и символическое, при этом пение именно в данной сцене становится ярко выраженным носителем духовно-нравственных ценностей.

Духовный стих – один из жанров фольклорного творчества, преломляющий христианскую тематику. Содержание его, как правило, связывается с житиями святых; в некоторых текстах запечатлеваются мотивы раскаяния грешной души перед Богом. Духовные стихи всегда окрашиваются в личностные тона, приобретая интимный характер. Текст «Душа моя прегрешная» пронизан молитвенной страстью и горечью, в нем звучит призыв к покаянию.

А. Крашенинников сохраняет без изменений текст, мелодику и гармонизацию песнопения, погружая слушателя в атмосферу воображаемой церковной службы. Хоральный склад фактуры, «тихая» динамика (*p*), тональность g-moll резко контрастируют политональности предыдущей сцены, разворачивающейся на предельном уровне громкости. Вокальная партия тенора наполнена секундовыми интонациями, в ней преобладает плавное нисходящее движение. Трихордовые попевки указывают на архаичность напева, ограниченного сферой типовых жанровых интонаций и постоянно их варьирующего.

Включение молитвы в оперу инспирировано дневниковой записью Бунина. В развертывающемся параллельно с духовным стихом монологе чтеца первоначально описываются разгул и безумства «борцов за светлое будущее», шальных «от самогонки и архискотской ненависти», и запечатлевается облик Москвы, которую герой характеризует как «жалкую, грязную, обесчещенную и покорную». Поэт рассказывает, как на Страстной неделе по ночам тайно посещал церковь, оплакивая прежнюю Россию и молясь за людей, утративших человеческий облик.

Погруженный в контекст событий смутного времени духовный стих противопоставляет бездушию, безверию и жестокосердию идеологических лозунгов гуманистические ценности добра, милосердия, любви и веры. В контексте общего замысла оперы названная цитата выступает олицетворением Покаянной Души.

Второй раздел сцены (ц. 59 и далее) поручен сопрано соло. Вербальным источником здесь является стихотворение Д. С. Мережковского[15] «Возвращение», написанное в 1891 году. Выбор текста обусловлен, прежде всего, образным содержанием: в стихотворении запечатлена глубокая тоска по Родине, что коррелирует с обозначенным событийным рядом оперы (герой покидает Россию). Поэт с любовью описывает природу родного края, его необъятные просторы, тихие закатные вечера. Воспоминания окрашены в ностальгически-печальные тона, что подтверждают эпитеты «даль немая», «грустные поля», «бедная земля». Однако эмоциональный тонус текста постепенно изменяется. На это указывает трансформация упомянутых определений: так, «бедная земля» первых строк превращается в «милый край» (последнее четырехстишие), вместо «грусти» появляется «ясная улыбка», а «даль немая» в конце стихотворения приобретает умиротворенный характер («теплый вечер», «тихие грезы», «заря»). И все же заключительные строки: «Только б знать, что не напрасно / Я тебя любил» – воспринимаются неоднозначно. Употребление глагола «любить» в прошедшем времени, использование сослагательного наклонения, а также наречия, семантическое поле которого связано с тщетностью и бесполезностью действий, омрачают светлый настрой, добавляя к надежде оттенок скрытого отчаяния. Разрыв с Родиной ощущается как жизненная трагедия.

Для воссоздания этого сложного образного строя А. Крашенинников прибегает к особым средствам выразительности. Мелодическая линия сопрано опирается на трихордовые диатонические попевки, как правило, узкообъемные, основанные на поступенном движении в пределах терции или кварты. Плавность мелодических фраз придает вокальной партии напевный характер, выявляя сходство с колыбельной песней. Сама звуковысотная система, однако, является хроматической, поскольку по горизонтали сопрягаются диатонические сегменты, принадлежащие разным тональным системам. Например, устоем начальной фразы «О, березы, даль немая» оказывается d-moll, а следующие слова («грустные поля») очерчивают нижний трихорд cis-moll (Пример 6). В некоторых случаях подобное соединение диатонических фрагментов приводит к появлению симметричных звукорядных структур (так, на словах «Это ты, моя родная, бедная земля» возникает гамма тон-полутон).

Особая выразительная роль отводится сопровождению, которое предельно хроматизирует

общее звучание. С фонической точки зрения важное значение здесь приобретают квинтооктавные и кварто-квинтовые созвучия, а также разнообразная полиаккордика. Например, раздел открывается наложением двух квинтоктав (от звуков *d* и *e*), широкое и «пустотное» звучание которых коррелирует со словосочетанием «даль немая», как бы рисуя просторы русской земли. Постепенно гармоническая вертикаль наполняется диссонансами. Квинтоктавные созвучия сменяются терцово-секстовыми комплексами, а затем полиаккордами, объединяющими квинтоктаву в одном пласте с интервалами секунды и септимы в другом. Последовательность аккордов основывается на хроматическом нисходящем движении баса. Иногда в звучание проникают светлые мажорные «отблески» (к примеру, на словах: «…я тебя нашел»).

Сочетание терпкой диссонантной вертикали и диатонических попевок в партии сопрано, усложненное гемиольной ритмикой (частыми несовпадениями ритмического деления у сопрано и фортепиано), своеобразно отражает противоречивые и болезненные чувства, испытываемые героем.

Эпилог (с ц. 65) опирается в музыкальном отношении на тематический материал вступления (до ц. 68 музыка обоих разделов полностью идентична), благодаря чему вся композиция оперы приобретает закругленные черты. Сочинение завершается монологом чтеца, декламирующего стихотворение Бунина «Шепнуть заклятие при блеске» (1922) – глубокую эмоциональную рефлексию об утрате всего, что было дорого («Уж нет возврата / К тому, чем жили мы когда-то»), о неизбежности происходящих исторических изменений и невозможности прощения («Как не принять грядущей нови / В ее отвратной наготе»). Бунинский текст пронизан пессимизмом и отчаянием. Апелляция к христианским образам (пощечины от солдат Пилата, содрогания на кресте убиенных мучеников) приближает стихотворение к сфере субъективных религиозно-философских размышлений и служит напоминанием о цикличности многочисленных вспышек насилия и ненависти в истории человечества. В этом аспекте заключение оперы выполняет функцию авторского комментария, акцентирующего главную идею произведения.

В отличие от пролога, форма которого опиралась на континуально-волновой тип становления, обусловленный принципом динамического нарастания и убывания, эпилог завершается протяженным крещендо. Бурный поток ансамблевого звучания обрывается неожиданно и резко, так что в образовавшейся тишине раздается лишь отзвук фортепианных «перезвонов», словно «плывущих» благодаря удержанной педали (ремарка «*mantenere il pedal*»). Над заключительным «паузирующим» тактом композитор выставляет фермату с пометкой «*lunga*», усиливая состояние внутреннего напряжения. Подобная тишина, сочетаемая с гулким эхом отзвучавшего материала, в свете продекламированного бунинского текста приобретает символический смысл. Возникают ассоциации с невозможностью забвения и прощения, – ведь «немые крики» боли и страданий, подобно отзвукам звенящей тишины, будут вновь и вновь оглашать рождающийся новый мир...

«Окаянные дни» Алексея Крашенинникова – сочинение, которое представляется оригинальным взглядом на жанр камерной оперы. Отказываясь от значимых компонентов оперного спектакля (сценического действия и оркестра), композитор все же сохраняет коренные свойства жанра (опору на литературный источник, концентрацию на переживаниях героя, ариозно-декламационный тип интонирования). Обращение к исторической тематике, не свойственной камерному формату, обусловливает жанровые смешения. В сочинении органично сочетаются признаки монооперы, монодрамы, мелодекламации, кантаты, документального музыкального театра. Отсюда же проистекают ведущие драматургические стратегии, связанные с двуплановостью художественного пространства, в котором внутренняя драма поэта становится неотделимой от судьбы Родины (старый мир рушится, а новый рождается через насилие и боль), и спецификой хронотопа, соединяющего разные типы времени – условно-метафорическое, с акцентом на внутреннем мире и душевных состояниях героя; рассредоточенное, охватывающее различные временны*е* и пространственные отрезки жизни; двухъярусное, переводящее часть сюжетно-смыслового плана в инструментальное сопровождение; открытое, вводящее в оперу внесценических персонажей (былинных богатырей, Ленина, народ) и создающее полифонизированную временн*ую* перспективу.

Метод переключения от субъективно-монологического плана к символическому (философско-обобщенному) становится ключевым в драматургии «Окаянных дней». Как нам представляется, Крашенинников выступает здесь наследником традиций русской оперной школы, идущих от народных музыкальных драм М. Мусоргского и трагедий-сатир Д. Шостаковича. С указанными традициями это сочинение в самом широком смысле сближается благодаря многосоставному либретто и тематике: раскол старой и новой России, образы которой прорисовываются сквозь судьбу художника и

представлены комплексом различных музыкально-тематических и стилистических средств (революционные песни, духовный стих, фонограмма, авторский материал), апеллирует к «Хованщине» Мусоргского, обличение зла и защита гуманистических ценностей роднит «Окаянные дни» с ключевыми идеями творчества Шостаковича. Общность с последним возникает и в области симфонизации оперы, что проявляется в усилении роли инструментального пласта, который наделяется важными смысловыми функциями, а также в работе с тематическим материалом, подвергаемым интенсивному развитию и трансформации, – это приводит к подчинению одной интонационной сферы другой.

Новаторским достижением в области камерной оперы следует признать и последовательно проводимую Крашенинниковым дифференциацию речи и пения по семантическому и драматургическому признакам – свидетельство расширяющегося потенциала взаимодействия вербальных и музыкальных ресурсов в рамках оперного спектакля.

В опере «Окаянные дни» Алексей Крашенинников, по нашему мнению, предстает глубоким мыслителем-гуманистом и драматургом. Наряду с недопустимостью социальной амнезии, утраты исторической памяти, в сочинении обозначаются извечные проблемы человеческого существования – противоборство со злом, вера в любовь, в милосердие и сострадание, которые приобретают особую актуальность в условиях современной социально-политической обстановки. Для раскрытия этих «вечных тем» композитор использует новые средства художественного выражения, остающиеся, однако, доступными и понятными широкому слушателю, что позволяет сделать вывод о жизнеспособности оперного жанра и сохраняющихся его эстетических перспективах.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ансамбль, созданный в 1987 году композитором и скрипачом Р. Стааром, объединяет солистов Венского филармонического и Венского оперного оркестров. Основу репертуара данного коллектива составляет преимущественно современная музыка.

[2] Илья Светлов – журналист, писатель, переводчик, экскурсовод. В 2001 году закончил Санкт-Петербургский университет, в 2018 году – Лингвистический центр Северо-Западного института управления. В его переводах опубликовано более 25 книг зарубежных авторов, среди которых – Рю Мураками, Ян Флеминг, Джон Гарднер, Патрик Модиано, Эжен Саккомано, Валентина Гоби, Крис Маккормик, сестры Чан-Нют, Пенелопа Скай, Рэйчел Кадиш.

[3] Книга печаталась с довольно большими перерывами, фрагментарно, с 1925 по 1927 год в парижской газете «Возрождение». В Советском Союзе «Окаянные дни» долгое время находились под запретом. Первая публикация бунинских записок состоялась в перестроечный период (1988). Показательно, что и тогда книга не была издана целиком, а фрагментами вошла в шеститомное собрание сочинений Бунина.

[4] Цитируемые в дневниках стихи незначительно отличаются от оригиналов; например, в стихотворении «Святогор и Илья» Бунин изменяет некоторые слова и предложения. Композитор ориентируется на оба источника и прибегает к определенным сокращениям.

[5] Обращение к фигуре поэта или писателя в качестве главного героя – устойчивая тенденция отечественного оперного искусства 2010-х годов. Как утверждает современный исследователь, это позволяет композиторам не только углубиться в психологический портрет героя, но и раскрыть метафизические аспекты творческого процесса, а также взаимодействие художника с миром и временем [1, с. 47–48].

[6] Среди примеров – «Vanitas» С. Шаррино (1981), «Смерть поэта» С. Слонимского (2014), «Река Давида» О. Викторовой (2015).

[7] Подобное семантико-драматургическое распределение речи и пения в равной мере характерно для позднейшего творчества композитора. Так, в настоящее время А. Крашенинников работает над оперой-драмой по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». 17 мая 2023 года в Камерном зале Мариинского театра был исполнен фрагмент оперы – сцена убийства старухи-процентщицы. Показательно, что Раскольников в этой сцене представлен в двух ипостасях – как чтец и вокалист. Чтец оглашает фрагменты из романа, в которых излагается безнравственная теория Раскольникова, вокалист же олицетворяет душу и совесть героя.

[8] Проблематика документального театра разрабатывается в современных монографических исследованиях, посвященных обновлению музыкально-театральных жанров на рубеже XX–XXI веков [3; 6].

[9] Следует заметить, что в партитуре подобное разделение отсутствует.

[10] По сюжету стихотворения Святогор и Илья, странствуя по свету, натыкаются на гроб, который первоначально принимают за корыто. Святогор ради шутки залезает в него и закрывает крышку, но обратно выбраться уже не может. Илья пытается разрубить крышку мечом, но тщетно: с каждым ударом вырастает новая железная скрепа. Святогор погибает, а Илья вынужден продолжить путешествие в одиночку.

[11] Маяковский написал это стихотворение по дороге в Петербург, готовясь к встрече с матросами, чтобы поднять их боевой дух.

[12] Фрагмент цитируется в дневниковой записи Бунина от 5 мая 1919 года. Писатель не приводит названия, но,

без сомнения, речь идет об «Истории России с древнейших времен». Смутное время трактуется историком в качестве исходного момента для последующих преобразований.

[13] Отметим, что фонограмма разбита Крашенинниковым на 3 трека на основе смыслового разграничения. 1-й включается в цц. 23–27, здесь Ленин рассуждает о сущности Советской власти. Во 2-м треке (цц. 31–39) декларируется вера в победу Советов и мировое господство социализма. 3-й трек (цц. 47–51) является сокращенным вариантом второго, вновь утверждающим тезис о победе Советской власти.

[14] Сходный композиционный прием используется Крашенинниковым в позднейшем Концерте для саксофона с оркестром (2022). Это сочинение также основывается на двух темах, одна из которых преобразуется до неузнаваемости, а вторая остается неизменной. Партия солиста фактически «вытесняется», причем названный процесс в итоге приобретает черты перформанса (саксофонист покидает сцену). Подробнее см.: [9].

[15] Д. С. Мережковский (1865–1941) – старший современник Бунина. Как и последний, Мережковский не принял Октябрьскую революцию, эмигрировав сначала в Белоруссию, затем в Польшу, после чего окончательно обосновался во Франции. Писатели были знакомы. В 1933 году они претендовали на получение Нобелевской премии, которая в итоге была присуждена Бунину. В 1940 году Бунин был приглашен на празднование 75-летнего юбилея Мережковского.

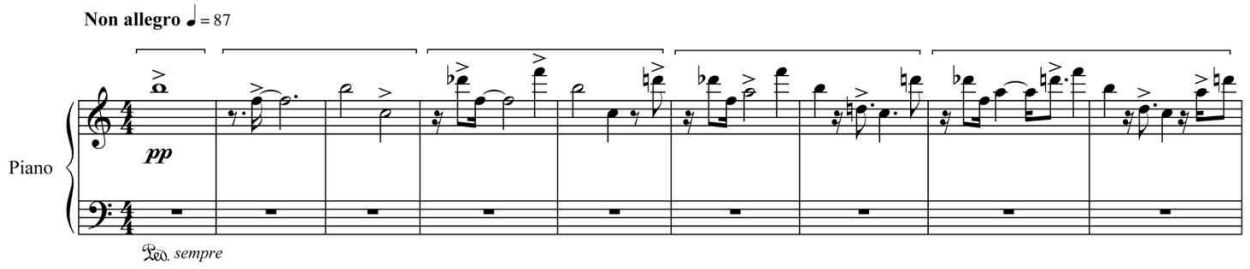
[16] Разновидности сценического времени и их специфика подробно исследованы в диссертации Э. Митиной [10].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Композиционное строение оперы А. Крашенинникова «Окаянные дни»

Структура	Пролог	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Эпилог
	цц. 1–5	цц. 6–19	цц. 20–51	цц. 52–64	цц. 65–69
Текстовые источники	**Чтец**: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 1 января 1918 (Москва), от 11 июня 1919 (Одесса) Стихотворение И. Бунина «Святогор и Илья»	**Чтец**: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 11 июня 1919 (Одесса), 10 февраля 1918 (Москва), 24 апреля 2019 (Одесса), 12 апреля 1919 (Одесса), 11 июня 1919 (Одесса) **Сопрано и тенор:** Стихотворение И. Бунина «Канун»	**Чтец**: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 5 мая 1919 (Одесса), 22 апреля 1919 (Одесса) **Тенор:** Стихотворение В. В. Маяковского «Левый марш» **Фонограмма речи В. И. Ленина** Сопрано и тенор: Стихотворение И. Бунина «Канун»	**Чтец**: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 11 июня 1919 (Одесса) **Тенор**: «Душа моя прегрешная» (северный духовный стих, XIV–XVI вв.) **Сопрано**: стихотворение Д. С. Мережковского «Возвращение»	**Чтец**: стихотворение И. Бунина «Шепнуть заклятие при блеске»

Пример 1. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 2–10



Пример 2. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 156–157

156

29

Fl.

Cl.

Tr-ba

Tr-no

предчувствуя то, что в те дни предчувствовалось, вероятно, многими,

Narr.

Violino

Viola

Cello

C-Basso

Пример 3. А. Крашенинников. «Окаянные дни», т. 214

214

Всё слухи и слухи. Жизнь в непрестанном ожидании

Narr.

Piano

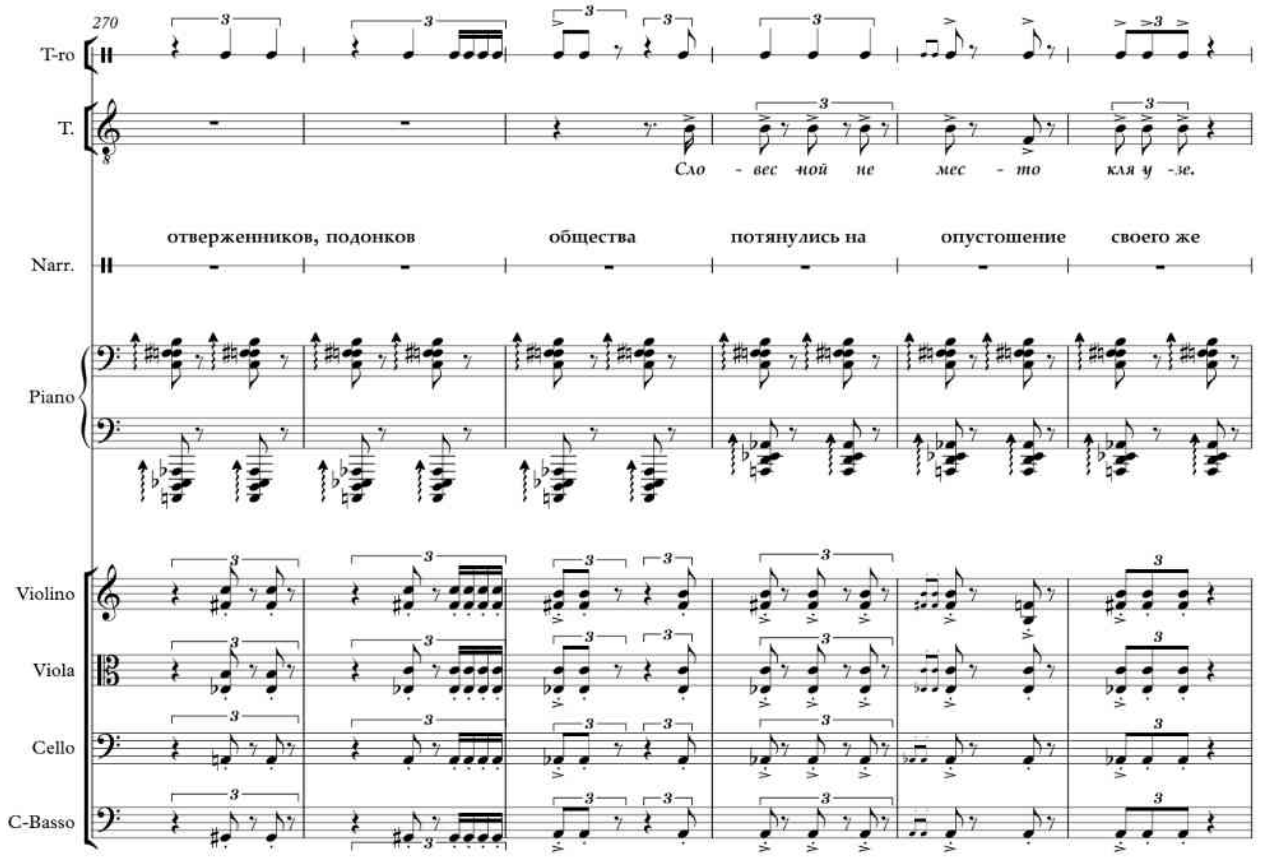
Violino

Viola

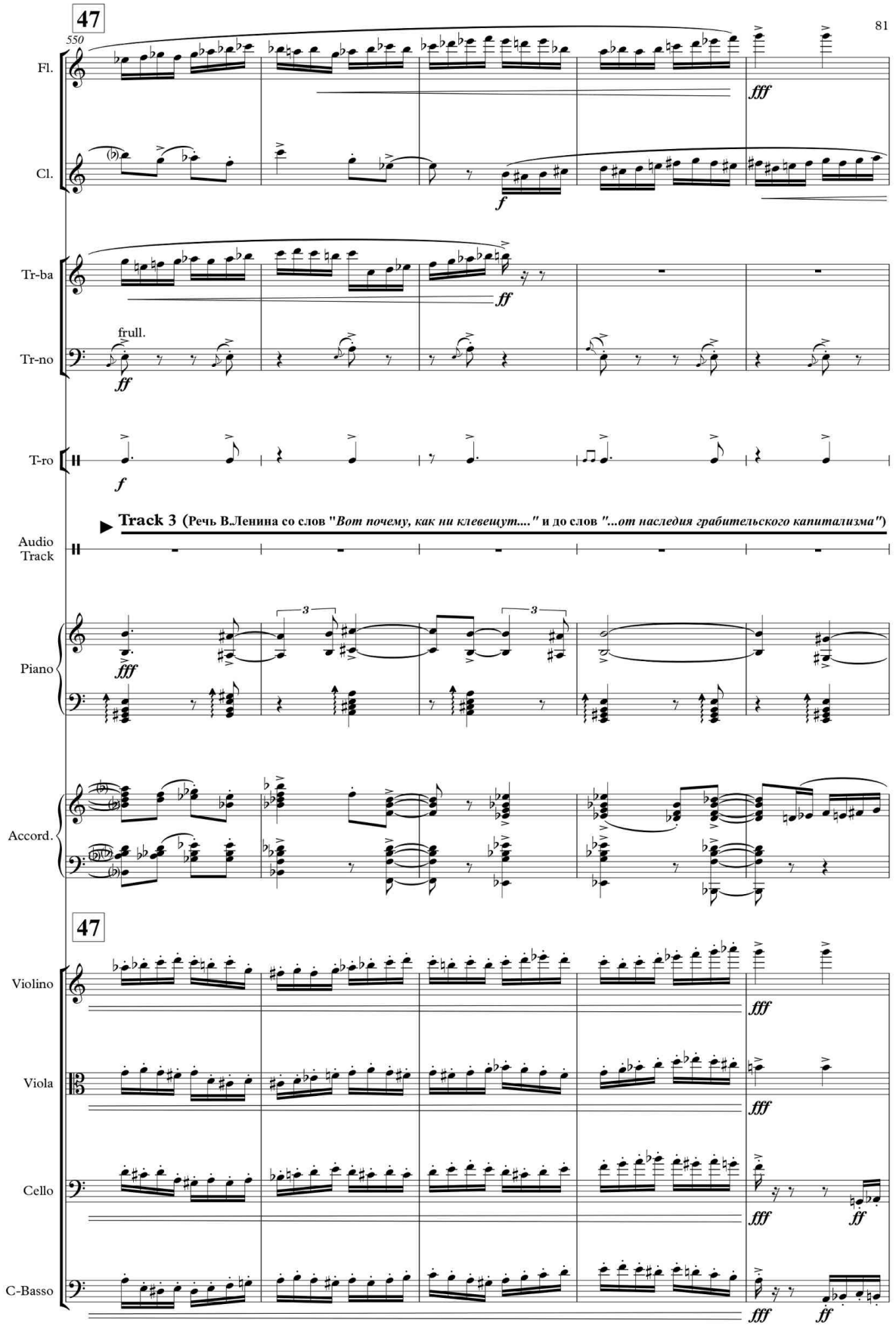
Cello

C-Basso

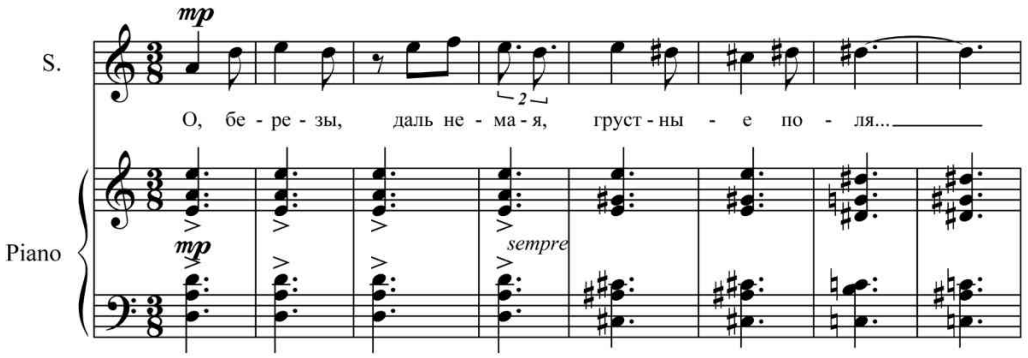
Пример 4. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 270–275



Пример 5. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 550–554



Пример 6. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 668–675.
Фрагмент партитуры (партии сопрано и фортепиано)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляева Т. А.* Российская моноопера 2010-х годов: историко-культурный контекст и жанрово-стилевая специфика: дис. … канд. иск. (5.10.3). Новосибирск, 2024. 184 с.
2. *Заднепровская Г. В.* Отечественный музыкальный театр на рубеже XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дис. … д-ра иск. (5.10.3): в 2 т. М., 2023. 353+322 с.
3. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: коллект. моногр. / отв. ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. 468 с.
4. Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы IV Международной науч. конф.: в 2 т. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. 516+552 с.
5. *Приходовская Е. А.* Смысловой и выразительный потенциал монооперы. Томск: Изд. дом ТГУ, 2017. 422 с.
6. *Шорникова А. В.* Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 195 с.
7. *Мароши В. В.* Аккумуляция разных типов референции в миниатюре И. А. Бунина «Канун» // Филологический класс. 2018. № 2. С. 30–37.
8. *Бунин И. А.* Окаянные дни. М.: ДАРЪ, 2013. 272 с.
9. *Окунева Е. Г., Семко Д. С.* «Свой среди чужих, чужой среди своих»: парадоксы жанра в Концерте для саксофона с оркестром А. Крашенинникова // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 68–77.
10. *Митина Э. И.* Советская одноактная опера 60–70-х годов: дис. … канд. иск. (17.00.02). Л., 1985. 169 с.

REFERENCES

1. *Belyaeva T.* Rossiyskaya monoopera 2010-kh godov: istoriko-kul'turnyj kontekst i zhanrovo-stilevaya spetsifika [Russian mono-opera of the 2010s: historical and cultural context and genre-style specifics]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2024. 184 p.
2. *Zadneprovskaya G.* Otechestvennyj muzykal'nyj teatr na rubezhe XX–XXI vv.: v poiskakh obnovleniya opernogo zhanra [Russian musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: in search of an opera genre renewal]: Dr. Sci. Thesis (Art): in 2 vol. Moscow, 2023. 353+322 p.
3. Muzykal'nyj teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov [Musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: the problem of updating genres]: collective monograph. Ed.-in-chief A. Krylova, E. Kiseeva. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. 468 p.
4. Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in a musical theatre: history and modernity]: materials of the 4th International research conference: in 2 vol. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2019. 516+552 p.
5. *Prikhodovskaya E.* Smyslovoy i vyrazitel'nyj potentsial monoopery [Semantic and expressive potential of mono-opera]. Tomsk: Publishing House of Tomsk State University, 2017. 422 p.
6. *Shornikova A.* Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeyskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka [Documentality in the American and Western European opera theatre of the late 20th – early 21st centuries]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2022. 195 p.

7. *Maroshi V.* Akkumulyatsiya raznykh tipov referentsii v miniatyure I. A. Bunina «Kanun» [Accumulation of different types of reference in I. Bunin's miniature "Eve"]. In: Filologicheskiy klass [Philological Class]. 2018. No. 2. Pp. 30–37.
8. *Bunin I. A.* Okayannye dni [Cursed Days]. Moscow: DAR, 2013. 272 p.
9. *Okuneva E., Semko D.* "Svoy sredi chuzhikh, chuzhoy sredi svoikh": paradoksy zhanra v Kontserte dlya saksofona s orkestrom A. Krasheninnikova ["A friend among strangers, a stranger among one's people": the genre paradoxes in the Saxophone Concerto by Alexey Krasheninnikov]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2025. No. 1. Pp. 68–77.
10. *Mitina E.* Sovetskaya odnoaktnaya opera 60–70-kh godov [The Soviet one-act opera of the 1960–1970s]: Ph. D. Thesis (Art). Leningrad, 1985. 169 p

Окунева Екатерина Гурьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863

Ekaterina G. Okuneva
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863

Семко Дарья Сергеевна
Студентка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
dasalodocnikova@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8725-2167

Darya S. Semko
Student of the Music Theory and Composition Department
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
dasalodocnikova@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8725-2167

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

УДК 7.01+78.01+791.3 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52

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

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТРАПУНКТ КАК СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ В ИСКУССТВЕ XX–XXI ВЕКОВ

Статья посвящена трансформациям художественного контрапункта как формально-содержательной структуры (концепта) в условиях постсовременной культуры. Концепт «художественный контрапункт» соотносится со специальным музыкальным термином punctum contra punctum («нота против ноты»), обозначающим одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов, и с фундаментальной смыслообразующей концепцией интертекстуальности (диалогичности) культуры, разработанной в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида и др. Опираясь на классификацию Т. Франтовой, дифференцирующей внутритекстовый, политекстовый и межтекстовый контрапункт, представляется возможным обозначить два новых типа: непрерывный внутритекстовый и смешанный (индивидуализированный). Эти дополнения обусловлены анализом современных тенденций в художественном творчестве (музыка, кинематограф, цифровые медиа). Так, в музыкальной практике (А. Шнитке, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) художественный контрапункт подразумевает интертекстуальное столкновение/диалог исторических стилей и технологий – от додекафонных кластеров в Concerto grosso № 1 А. Шнитке до алгоритмической полифонии Aphex Twin. В кинематографе (С. Эйзенштейн, А. Рене, Л. фон Триер, П. Гринуэй) сходная тенденция реализуется при помощи звукозрительного контрапункта, монтажа и полиэкрана. Эти приемы способствуют формированию «третьего смысла» на «стыке голосов», усиливая динамику и напряжение экранного действия. В современных цифровых медиа контрапункт используется в качестве инструмента при создании иммерсивных пространств, где звук и изображение выстраивают многомерный семиотический ландшафт. Кроме того, контрапунктические сопряжения применяются в сфере массовой коммуникации, содействуя наращиванию информационной емкости, выполняя манипулятивную и развлекательную функции (в рекламе, стриминге, «brainrot»-медиаконтенте, массовых театрализованных представлениях – концертах, шоу).

Ключевые слова: культура постсовременной эпохи, художественный контрапункт, внутритекстовый и политекстовый контрапункт, интертекстуальность, полистилистика, звукозрительный контрапункт, медиатекст, аудиовизуальный синтез.

Для цитирования: Комарова А. А., Слободчикова А. Ю. Художественный контрапункт как структурно-содержательный концепт в искусстве XX–XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52

A. KOMAROVA, A. SLOBODCHIKOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ARTISTIC COUNTERPOINT AS A STRUCTURAL AND SEMANTIC CONCEPT IN THE 20th–21st CENTURIES ART

The article explores the transformation of artistic counterpoint as a formal and semantic structure (concept) in the context of postmodern culture, with a focus on intertextuality (dialogism). The concept of artistic counterpoint is linked to the musical term punctum contra punctum – “note opposite note” – which denotes the simultaneous combination of two or more independent melodic voices, as well as to the

foundational meaning-forming concept of intertextuality (dialogism) in culture, developed in the works of M. Bakhtin, D. Likhachev, J. Kristeva, R. Barthes, J. Derrida, and others. Building on T. Frantova's classification, which identifies intra-textual, polytextual, and intertextual counterpoint, the authors of this study introduce two new types: continuous intra-textual counterpoint and hybrid (individualized) counterpoint. These additions are informed by an analysis of contemporary artistic practices in music, cinema, and digital media. In musical practice (A. Schnittke, J. Cage, K. Stockhausen), artistic counterpoint manifests through intertextual clashes/dialogues between historical styles and technologies: from dodecaphonic clusters in Concerto Grosso No. 1 to the algorithmic polyphony of Aphex Twin. In cinema (S. Eisenstein, A. Resnais, L. von Trier, P. Greenaway), it is realized through sound-visual counterpoint, montage, and poly-screen techniques. These methods construct a "third meaning" at the "junction of voices" intensifying the dynamics and tension of on-screen action. In contemporary digital media, counterpoint can serve as a tool for creating immersive spaces where sound and image form a multidimensional semiotic landscape. It also functions as an instrument of mass communication and information density, fulfilling manipulative and entertainment roles (in advertising, streaming, "brainrot" media content, and mass theatrical performances such as concerts and shows).

Keywords: culture of postmodernity age, artistic counterpoint, intra-textual and poly-textual counterpoint, intertextuality, poly-stylistics, audiovisual counterpoint, media text, audiovisual synthesis.

For citation: Komarova A., Slobodchikova A. Artistic counterpoint as a structural and semantic concept in the 20th–21st centuries art. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52

Импульсом к написанию настоящей статьи послужила фундаментальная смыслообразующая концепция интертекстуальной (диалогической) культуры, разработанная в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида и др. В искусстве XX–XXI веков синонимом диалога и интертекстуальности выступает специальный музыкальный термин «контрапункт» (punctum contra punctum – «нота против ноты»), обозначающий одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Данная работа представляет собой попытку рассмотреть художественный контрапункт как формально-содержательную структуру (концепт) в искусстве. Развернутое определение художественного контрапункта представлено Т. Франтовой: «*…универсальный логический принцип, при котором несколько семантически автономных компонентов параллельно взаимодействуют в единстве пространственно-временного континуума произведения*» [1, с. 55]. Исследователем предложена классификация основных видов художественного контрапункта:

– внутритекстовый контрапункт (симультанный и латентно-континуальный);

– политекстовый контрапункт;

– межтекстовый (интертекстуальный) контрапункт.

По нашему мнению, указанная классификация может быть дополнена непрерывным внутритекстовым контрапунктом и смешанным (индивидуализированным) контрапунктом (подобно комбинированному сложному контрапункту в полифонии), а также обогащена терминологией из словаря постсовременности и аудиовизуальных искусств. Необходимость расширения классификации обусловлена материалом, привлекаемым для аналитического описания (медиатексты, музыка).

Диалогичность и интертекстуальность не являются открытиями XX столетия: они обнаруживаются в античном поэтическом жанре центона (компиляция классических текстов предыдущих эпох), в ряде ответвлений ассоциационизма – философского (Дж. Локк, Д. Юм) и психологического (Д. Гартли). Пространственно-визуальная диалогичность встречается в оформлении храмовых пространств (иконостасы, фрески, алтари), иконописи (житийные клейма иконы «Николай Чудотворец», XIV в.), лубке («Мыши кота погребают», XVIII в.) и живописи разных эпох и стилей («Сад земных наслаждений» И. Босха, 1490–1510; «Нидерландские пословицы» П. Брейгеля Старшего, 1559; «Менины» Д. Веласкеса, 1656; «Наказание охотника» П. Поттера, ок. 1647; «Времена года (новый примитив)» М. Ларионова, 1912; «Восстание» К. Редько, 1925; «Герника» П. Пикассо, 1937; «Ответы экспериментальной группы», «Прогулка на теплоходе» И. Кабакова, 1970–1971). Эти же принципы находят отражение в книжной иллюстрации, комиксах и медиатекстах. Интертекстуальные произведения выделяются «монтажной» формой восприятия – согласно законам ассоциативного сопоставления, столкновения и отождествления, благодаря чему в сознании реципиента могут быть сконструированы новые смысловые контаминации.

В XX веке диалогичность становится творческим методом, который обусловливается кризисом «больших нарративов» эпохи модернизма и переосмыслением института авторства (концепции «смерти автора» Р. Барта, симулякров Ж. Батая, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, «конца времени композиторов» В. Мартынова и т. д.). Интенсивные поиски новых форм художественного синтеза приводят к попыткам объединения видимого и слышимого в аудиовизуальных искусствах, живописи, литературе. К примеру, Д. Лихачев рассматривает эклектичную стилевую природу отдельных произведений искусства, черты которых «врастают друг в друга, подобно кристаллам» [2, с. 88]. Он полагает, что именно эклектизм становится импульсом для формирования многообразных эстетических ситуаций и «освобождает искусство от тирании одного стиля, делает возможным возникновение в начале XX века новых течений» [Там же].

Особую роль в теоретическом осмыслении контрапункта сыграло заимствование терминологии из полифонического музыкального искусства. Термины «канон», «фуга» стали метафорами взаимодействия стилей и смыслов в творческом процессе, активно используемыми в теоретических работах, художественных манифестах, даже в названиях отдельных произведений. Т. Франтова приводит имена выдающихся творцов первой половины XX века, обращавшихся к этим терминам (С. Эйзенштейн, В. Мейерхольд, П. Клее, М. К. Чюрленис, В. Кандинский и др.). Кроме того, расширенным толкованием наделяется понятие полифонии, что «…соответствует внутренней форме культуры XX века… отражает потребность и устремленность сознания осмыслить множественность, многомерность, контрастность, присущие современной культуре и действительности, как закономерные свойства *целостного* мироздания <…>» [3, с. 40].

В современной академической музыке преобладают авторская индивидуализация полифонического письма и тяготение к разнообразным конструктивным достижениям прошлого (от средневекового органума и ренессансного строгого письма до полифонии пластов XX века). Если ранее контрапункт подразумевал соединение, одновременное сочетание двух и более мелодических линий (голосов), то в музыке XX века подобный термин может быть применен к различным звуковым единствам, развертывающимся во времени (тоновые, микротоновые, сонорные, смешанные системы звуковысотной организации, с множественными подходами к объединению голосов, их сочетанию, к полифонии кластеров и тембров). Активным периодом теоретического осмысления художественного контрапункта в музыке стал рубеж 1960–1970-х годов – время появления значимых работ и манифестов, созданных видными композиторами эпохи.

Так, доклад А. Шнитке о полистилистике, прочитанный им в 1971 году на Международном музыкальном конгрессе, стал своеобразным творческим импульсом для целого поколения композиторов (среди них – Р. Щедрин, А. Пярт, В. Екимовский, Н. Корндорф и др.). Тезисы доклада нашли непосредственное отражение в композиторском творчестве Шнитке, вобравшем в себя тысячелетнее «пространство музыки» – от средневековых песнопений и ренессансной полифонии до джаза и рока. Т. Франтова называет творческий феномен А. Шнитке «суперполифонией», предполагающей «…взаимодействие в единстве мира его музыки не просто контрастных образов, но диаметрально далеких систем миропонимания... контрапункт традиций, сформировавшихся в разные века и несущих на себе отпечаток разных культурных миров… высшее художественное выражение гармонии мироздания, которое вмещает в себя полный спектр человеческих чувств и мыслей, объемлет “высокое” и “низкое”, “родное” и “вселенское” <…>» [3, с. 259].

Полистилистический композиторский метод выкристаллизовался в многочисленных киноработах Шнитке: «Сначала было так: то, что я делаю в кино, не имеет ко мне никакого отношения, а я – вот здесь, в своих собственных сочинениях. Потом я понял, что этот номер не пройдет: я отвечаю за все, что написал. <…> Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным» [4, с. 106]. Работая в кино, композитор апробировал различные подходы к инструментально-тембровым сочетаниям, к использованию отдельных групп и всего состава оркестра или хора. Он активно обращался к бытовой, эстрадной, народной, джазовой музыке, экспериментировал с лейтмотивной и монотематической техниками письма, сонорикой, алеаторикой, конкретной музыкой, барочными и классическими формами и жанрами.

Плюралистический метод Б. А. Циммермана, охарактеризованный им в статье «Ремесло композитора» (1968) [5], отчасти соотносится с полистилистикой и подразумевает взаимодействие нескольких слоев музыкального и текстового материала (включая цитаты), относящегося к разному времени, имеющего различное происхождение (средние века, барокко и классицизм, джаз и другие образцы массовой культуры). Выдвинутая Циммерманом концепция плюралистического звукового опуса явилась следствием теории «изогнутого» или «шарообразного»

времени, согласно которой, прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в едином временном пространстве, отражая многослойную природу сегодняшней реальности. Композиторская идея глобального синтеза искусств и связанного с ним так называемого «тотального театра» воплотилась в «плюралистической» опере «Солдаты» (1965): здесь на сцене одновременно развертываются «контрапунктирующие» симультанные ряды, относящиеся к разным временным пластам (солдат пишет письмо домой, оркестр исполняет музыку И. С. Баха, на экране демонстрируются кадры кинохроники и т. д.). Указанный мультимедийный синтез обусловлен стремлением вовлечь реципиента в лабиринты исторической памяти.

К. Штокхаузен – один из крупных представителей музыкального авангарда второй половины XX века – в лекционном цикле для Международных летних курсов новой музыки (1970) охарактеризовал актуальные проблемы современной композиции, в том числе теоретические аспекты коллажа и метаколлажа. Его «Гимны» (1967) представляют собой коллажное сочетание национальных гимнов, обработанных с использованием электроники, где британский «God Save the Queen» сталкивается с советским «Союзом нерушимым», а японская мелодия растворяется в потоке шумов. Тем самым Штокхаузен подвергает деконструкции идею национальной идентичности.

Таким образом, музыкальное мышление творцов XX века во многом характеризуется пространственно-временными контрапунктами – диалогами и полилогами различных стилевых пластов, музыкальных систем прошлого и настоящего. Академические композиторы не только стремились теоретически осмыслить процессы в искусстве XX века, но и предложили ряд новых творческих методов, отвечающих кризису идентичности и технологической революции постсовременной эпохи.

Внутритекстовый контрапункт встречается в музыке, аудиовизуальных искусствах, живописи (пространственно-временная многомерность в авангарде), литературе (латентно-континуальный параллелизм). Его распространение в художественной практике мотивируется, вероятно, тем, что дихотомия, противостояние и контраст отражают онтологическую основу классико-романтической традиции европейского искусства.

В лабиринтах современной академической музыки контрапункт обретает новые формы. Внутритекстовый диалог у А. Шнитке превращается в «противостояние» эпох: в Concerto grosso № 1 (1977) барочные пассажи сталкиваются с додекафонными кластерами. Дж. Адамс в «Harmonielehre» (1985) объединяет технику минимализма и позднеромантическую гармонию, создавая звуковой палимпсест, где в многослойных современных ритмах «мерцает» медленная часть Десятой симфонии Г. Малера. Сочинение Дж. Кейджа «4’33’’» (1952) представляет собой внутритекстовый контрапункт в чистом виде, поскольку «текст» создается здесь не музыкой, а звучащим пространством зала. При этом контрапункт возникает между ожиданием музыки и ее отсутствием, между тишиной и случайными звуками. В сочинении «Группы» для трех оркестров (1955–1957) К. Штокхаузена три оркестра играют одновременно, но каждый следует собственной пространственно-временной логике. Возникающий при этом симультанный контрапункт порождается одновременным звучанием независимых музыкальных пластов. В творчестве названного автора соответствующая разновидность контрапункта достигает апогея в «Helicopter String Quartet» (1993): струнный квартет, звучащий в небе и сочетаемый с рокотом вертолетных двигателей, – это симультанный контрапункт технологической эры, где художественно-акустическое и индустриальное сливаются в диссонантном единстве.

Минималисты А. Пярт и С. Райх переосмысливают контрапункт посредством сопряжения статики и ритмической пульсации. В «Tabula Rasa» (1977) Пярт использует технику «tintinnabuli»: простые мелодические линии и арпеджио образуют медитативную полифонию, застывшую во времени. У Райха в «Different Trains» (1988) возникает контрапункт между записанными голосами выживших в Холокосте и звучанием струнного квартета; кроме того, здесь переплетаются ритмы речи и движущихся поездов, формируя некий исторический палимпсест.

Современные электронные композиторы, например Aphex Twin, развивают идею контрапункта посредством использования алгоритмических структур. В альбоме «Selected Ambient Works» (1992–1994) наложение синтезированных мелодий и ритмических паттернов имитирует барочную полифонию, экстраполируя последнюю в новейшую цифровую среду. Например, в композиции «Rhubarb» используются «плавающие» гармонии, где каждый звуковой слой сохраняет автономию.

В медиапроектах внутритекстовый контрапункт синонимичен *звукозрительному контрапункту* и *монтажу*. Прием купирования позволяет зрителю домысливать кадр, монтажную фразу и эпизод, усиливая динамику, ритм и напряжение экранного действия. Закон pars pro toto в медиатекстах служит импульсом к формированию сложного образа: монтаж пронизывает

всю ткань кинотекста (соединение кадров, сцен, композиционно-драматургический, технологический процессы и т. д.).

Понятие звукозрительного контрапункта было сформулировано режиссерами С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым в манифесте «Будущее звуковой фильмы» 1928 года: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. <…> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач <…>» [6, с. 316].

Концепцию звукозрительного контрапункта/монтажа Эйзенштейн развивает в статьях «Монтаж аттракционов» (1923), «Монтаж» (1938) и «Вертикальный монтаж» (1940). Соответствующие принципы обнаруживаются им во всех видах искусства. Так, по мнению режиссера, искусство авангарда, расколовшееся на множество «измов», является «контрапунктом распада»; в театре В. Мейерхольда контрапункт реализуется посредством обращения к традициям комедии масок, в драматургии А. Чехова – в «слиянной полифонии нюансов»; литературные контрапункты прослеживаются в творчестве Ф. Достоевского («сложная фуга» в романе Братья Карамазовы»), и др.

Эйзенштейн определяет «форму» некоторых собственных фильмов: «Броненосец Потемкин» (1925) – «монтажный контрапункт», первая часть «Ивана Грозного» (1944) – «слиянная полифония» («звукозрительная фуга»). Помимо этого, он сравнивает монтажную схему звукового фильма с оркестровой партитурой, где визуальная партия состоит из соединения кадров, фраз, сцен, звуковая партия – из музыки, речи, шумов. Эйзенштейн обращается к музыкальной терминологии, рассматривая классификацию видов монтажа (метрический, ритмический, тональный, обертонный, полифонический) и аудиовизуальной синхронности – метроритмической, мелодической (пластика следует за линией движения ритма, мелодии), тональной (соединение аудиовизуального, цветового и светового движений), обертонной («полифонное звучание» пластического и звукового рядов как целое).

Важным свойством внутритекстового/звукозрительного контрапункта является формирование «третьего смысла» на «стыке голосов». В качестве примера может быть названа вступительная сцена фильма «Хиросима, любовь моя» (1959) А. Рене. Здесь контрапункт развертывается и по горизонтали (монтажное противопоставление любовной сцены – хронике атомной трагедии), и по вертикали (душераздирающие кадры человеческих страданий в столкновении с рассуждениями героев о любви, войне и памяти). Все это взаимодействует с полистилистическим саундтреком фильма (композиторы Ж. Делерю и Д. Фуско). Сам А. Рене предлагал трактовать кинотекст «Хиросимы», опираясь на концепции диаграммы и квартетной формы: «Если показать „Хиросиму“ с помощью диаграммы, обнаружится близкая к музыкальной партитуре квартетная форма: темы, вариации на начальную тему, повторы, возвраты назад, которые могут показаться невыносимыми для тех, кто не принимает правила игры в этом фильме. На диаграмме было бы видно, что фильм сконструирован как треугольник, в форме воронки» [7, с. 151].

Следует подчеркнуть, что внутритекстовый контрапункт применяется в любых жанрах и разновидностях медиатекстов. Осветить подобное многообразие в рамках статьи не представляется возможным, поэтому ограничимся несколькими примерами, относящимися к жанру комедии, а также аудиовизуальной анимации. Рассмотрим, как при помощи звукозрительного/внутритекстового контрапункта создается смысловой аудиовизуальный синтез.

В качестве иллюстрации внутритекстового контрапункта может фигурировать сцена бритья в парикмахерской из комедии Ч. С. Чаплина «Великий диктатор» (1940), сопровождаемая внутрикадровым звучанием музыки «Венгерского танца» № 5 И. Брамса. В этой сцене каждое движение чаплинского героя совпадает с музыкой в духе аудиовизуального «изоморфизма» (термин Ю. Михеевой) эпохи «Великого немого». Другой показательный образец – «Бриллиантовая рука» (1968) Л. Гайдая: в сцене «мимолетного видения» Козодоевым (А. Миронов) «святого отрока», движущегося по морской поверхности, «аки по суху», внутритекстовый звукозрительный контрапункт реализуется при помощи параллельного монтажа. Комический эффект возникает в данном случае не только благодаря совпадению аудиовизуальных сторон кинотекста, но и посредством намеренного сближения нелепого и возвышенного: религиозный порыв авантюриста Козодоева, уверовавшего в «чудо хождения по воде», сопровождается цитатой из православной молитвы «Миром Господу помолимся».

В современной аудиовизуальной анимации движение, зримая пластика экранных образов также могут следовать за звуком. Например,

Т. Франтова рассматривает характерные образцы подобных анимаций, связанных с музыкальной классикой (произведениями И. С. Баха, И. Пахельбеля, Л. ван Бетховена): «Такова… анимационная визуализация Фуги C-dur из II тома "Хорошо темперированного клавира" И. С. Баха. <…> Все движения анимационных человечков в общих чертах совпадают с темпоритмом и некоторыми полифоническими особенностями формы» [1, с. 202–203]. При этом особое внимание уделяется аудиовизуальным партитурам экспериментальных визуализаций С. Малиновски: «Значки, соответствующие отдельным звукам, внешне иногда напоминают ноты (кружки или овалы), они соединяются линиями, отмечающими отдельные голоса. Важный фактор – цветовое решение, которое специально разрабатывается для каждого конкретного произведения с учетом фактурных, тембровых и гармонических особенностей» [Там же, с. 203]. Отметим, что в ряде визуализаций Малиновски прибегает к смешанному типу звукозрительного контрапункта – внутритекстового и политекстового, например, соединяя анимацию, музыку, нотную партитуру и видеозапись концертного исполнения данного произведения (И. Пахельбель, Канон in D).

Дополняя классификацию Франтовой, рассмотрим еще один вид внутритекстового контрапункта – *непрерывный внутритекстовый контрапункт*, возникающий в тех случаях, когда музыка непрерывно сопровождает весь кинотекст, организуя его композиционно-драматургически и семантически. К подобному виду контрапункта можно отнести музыкальные мультфильмы («Три монаха» А Да, 1980; «Фантазия» группы режиссеров студии У. Диснея, 1940), абстрактную анимацию («Этюды» О. Фишингера, 1929–1933), отдельные примеры авторского кино («Земля без хлеба» Л. Бунюэля, 1933).

Смешанный тип художественного контрапункта в отдельном произведении может коррелировать с авторской индивидуальностью. О сходных процессах, в частности, рассуждает Ю. Холопов, рассматривая процессы стилевой «*индивидуализации* тонально-гармонических структур» в творчестве крупнейших мастеров XX века: «…гармония становится все более *избирательной*. Композитор свободно выбирает те или иные ладомелодические или аккордово-мелодические комплексы в зависимости от индивидуального замысла данного сочинения» [8, с. 128]. Сходным образом в музыке второй половины XX столетия на протяжении одного произведения может использоваться несколько техник – как единовременно, так и последовательно. Примерами смешанного типа художественного контрапункта являются медиатексты, сочетающие в себе внутритекстовый и политекстовый контрапункт.

Политекстовый контрапункт возникает в результате конструирования целостного художественного текста по принципу единовременного сопряжения текстов, изображений, экранов. Он широко представлен в театре (полисцена), музыке (политекстовые песни, мотеты, ансамблевые номера в опере), визуальных искусствах (полисегментированные картины, диптихи, триптихи, лубки, иконы). Наибольшее распространение данный вид контрапункта получил в медиаискусствах, прежде всего, в кинематографе. Термином «полиэкранное кино» традиционно обозначаются способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). Монтажные, композиционные и пространственно-временные приемы политекстового контрапункта явились достоянием кинематографа уже в эпоху «Великого немого» («Наполеон» Г. Абеля, 1927; «Морская звезда» М. Рэя, 1928; «Раковина и священник» Ж. Дюлака, 1928). Магия полиэкрана позволяла успешно решать частные задачи кинопроизводства: преодолевать цензурные запреты, действовавшие в Голливуде на протяжении 1930–1960-х годов (период действия Кодекса Хейса); одному актеру – исполнять две роли одновременно (совмещение поликадра, экранного каше и многократной экспозиции); создавать эффекты театральности и остранения средствами полиэкранной стены-мозаики («Догвилль», 2003; «Мандерлей», 2005 Л. фон Триера; «Девушка из "Челси"», 1966 Э. Уорхола; «Реквием по мечте», 2000 Д. Аронофски). Техника полиэкрана становится элементом режиссерского метода П. Гринуэя, Б. де Пальмы и других мастеров.

Кроме того, полиэкран используется как мультимедийное средство массовой коммуникации, способствуя наращиванию информационной емкости, выполняя манипулятивную и развлекательную функции (в рекламе, «brainrot»-медиаконтенте, массовых театрализованных представлениях – концертах, шоу). Различные варианты полиэкранных структур представлены в Интернет-пространстве («экраны в экране» у видеоблогеров, стримеров).

Межтекстовый (интертекстуальный) контрапункт возникает при взаимодействии текстов, принадлежащих различным культурным пластам, стилям, эпохам. Термин «интертекстуальность» был введен в научный обиход Ю. Кристевой (статья «Бахтин: слово, диалог и роман», 1967). Источником соответствующей теории, по мнению Кристевой, являются труды М. Бахтина, который первым описал литературный текст как полифоническую (многослойную)

структуру: «Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации линейная история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций* <…>» [9, с. 428]. В дальнейшем Ж. Деррида выводит текст за пределы лингвистики, охватывая неязыковые семиотические объекты (текстуализация). Для Р. Барта интертекст – это «чтение-письмо», в процессе которого сознание читателя взаимодействует с текстом. Таким образом, интертекстуальность подразумевает соединение, трансформацию других текстов (нарративов), кодов, образов. Она размывает границы текста, делая его открытым, подвижным, конструируемым из цитат, цитаций, аллюзий.

В музыке интертекстуальность реализуется с помощью широкого спектра приемов: «от прямой цитатности и коллажа (“Симфония” Л. Берио, “Гимны” К. Штокхаузена) до изощренной системы аллюзий и реминисценций (Третья симфония А. Шнитке), от минималистских перифраз и провокативного контекста “знакомой” музыки (А. Рабинович, А. Кнайфель) до парадоксальных интерпретаций “чужого” материала как авторского (В. Сильвестров)» [10, с. 30].

К примеру, Дж. Зорн объединяет элементы джаза, рока, классической музыки и киномузыки, создавая межтекстовый контрапункт, где различные культурные коды взаимодействуют в рамках одного альбома. В духе постмодернистской эстетики, с характерной для нее ориентацией на преодоление жанрово-стилевых границ, Дж. Зорн ассимилирует академические модели, джазовые и рок-идиомы в экспериментальном проекте 1980-х годов «Naked City». В композиции «GENDY3» Я. Ксенакиса (1991) алгоритмически генерируемые «звуковые облака» создают стохастический контрапункт, где случайные паттерны взаимодействуют по законам математики. Это пример того, как технологии расширяют понятие полифонии, превращаемой в абстрактный диалог между порядком и хаосом. Другой новаторский подход демонстрирует К. Саариахо в произведении «Lichtbogen» (1986): посредством электронной обработки акустических звуков в реальном времени формируется динамический контрапункт между реальным («живым») исполнением и его цифровыми искажениями.

На рубеже XX–XXI века важными факторами, усиливающими культурное влияние художественного контрапункта, выступают всеобщая глобализация, цифровизация, стремительное развитие электронных технологий. Художники обращаются к технике сэмплирования, возможностям искусственного интеллекта и виртуальной реальности (цифровые коллажи, интерактивные инсталляции и выставки). В музыкальной культуре художественный контрапункт обогащается новыми формами выражения (ремикс, мэшап, пландерфоника). Одним из первых успешных примеров мэшапа является проект «Walk This Way» (1986), созданный совместно рок-группой «Aerosmith» и рэп-трио «Run-D.M.C.». Указанный эксперимент объединил полярные направления рока и хип-хопа, открыв новые возможности для межстилевого взаимодействия в массовой музыкальной культуре. Пландерфоника, в свою очередь, представляет собой жанровую сферу, которая основывается на сэмплировании фрагментов различных музыкальных работ. Дж. Освальд, один из первооткрывателей данного жанра, в эссе «Пландерфоника, или аудиопиратство, как композиторская прерогатива» (1985) рассуждает о современных перспективах звукового коллажа, позволяющих усомниться в правомерности известной дихотомии «оригинального» и «вторичного», так как произведение, созданное при помощи названной техники, может целиком основываться на сэмплированном материале. В альбоме «Plexure» (1993) Освальда используются тысячи коротких сэмплов из многочисленных образцов поп-музыки, благодаря чему возникают сложно организованные звуковые коллажи.

Таким образом, контрапункт является важным структурно-содержательным концептом искусства XX–XXI веков. Он отражает многомерность и контрастность современной культуры, позволяя художникам создавать сложные, многоуровневые концептуальные проекты. Если представить культуру постсовременности как полифонический «открытый текст», каждая линия в нем предстанет «голосом» эпохи, стиля, направления, автора и даже конкретного произведения. «Голоса» этой партитуры не сливаются в унисон, но пребывают в диалогах, контрастируя, диссонируя, переплетаясь и образуя неожиданные синтезы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Франтова Т. В.* О полифонии, о музыкальной культуре, о музыкантах: Избранные статьи. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2024. 418 с.

2. *Лихачев Д. С.* Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 74–90.
3. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: исследование. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.
4. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
5. *Zimmermann B. A.* Vom Handwerk des Komponisten // Zimmermann B. A. Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk / hrsg. von C. Bitter. Mainz: Schott, 1974. S. 31–37.
6. *Эйзенштейн С. М.* Будущее звуковой фильмы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
7. *Рене А.* «Хиросима, любовь моя» (1959) // Искусство кино. 1992. № 12. С. 151–152.
8. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 122–163.
9. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму: Антология / сост. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
10. *Чинаев В. П.* В сторону «Новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2014. № 1. С. 30–54.

REFERENCES

1. *Frantova T.* O polifonii, o muzykal'noy kul'ture, o muzykantakh [On Polyphony, Musical Culture, and Musicians]: Selected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2024. 418 p.
2. *Likhachev D.* Kontrapunkt stiley kak osobennost' iskusstv [Counterpoint of Styles as a Feature of Arts]. In: Likhachev D. Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva [Essays on the Philosophy of Artistic Creative Work]. St. Petersburg: BLITS, 1999. Pp. 74–90.
3. *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]: research work. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of High School, 2004. 404 p.
4. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Comp. by A. Ivashkin. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 320 p.
5. *Zimmermann B. A.* Vom Handwerk des Komponisten. In: Zimmermann B. A. Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk. Hrsg. von C. Bitter. Mainz: Schott, 1974. Ss. 31–37.
6. *Eizenshtein S.* Budushchee zvukovoy fil'my [The Future of Sound Film]. In: Eizenshtein S. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]: in 6 vol. Moscow: Iskusstvo, 1964. Vol. 2. Pp. 315–316.
7. *Rene A.* «Khirosima, lyubov' moya» (1959) ["Hiroshima, My Love" (1959)]. In: Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 1992. No. 12. Pp. 151–152.
8. *Kholopov Yu., Tsenova V.* Garmoniya. Zvukovysotnaya struktura [Harmony. Pitch-level Structure]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Modern Composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. Pp. 122–163.
9. *Kristeva Yu.* Bakhtin, slovo, dialog i roman [M. Bakhtin, Word, Dialogue and Novel]. In: Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Comp. by G. Kosikov. Moscow: Progress, 2000. Pp. 427–457.
10. *Chinaev V.* V storonu «Novoy tselostnosti»: intertekstual'nost' – postavangard – postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [Towards the "New Integrity": Intertextuality – Post-Avant-Garde – Postmodernism in the Musical Art of the Late 20th – Early 21st Century]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art Studies]. 2014. No. 1. Pp. 30–54.

Комарова Анастасия Алексеевна
кандидат искусствоведения, специалист по работе
с иностранными студентами,
старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomar0va@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasia A. Komarova
Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students,
Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomar0va@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

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

Anastasia Yu. Slobodchikova
Ph. D. (Art), Assistant of Vice-rector for Educational Work,
Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

УДК 791.43.01 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_61

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

БРАМС ПО-ОДЕССКИ: ДЕТЕКТИВ И ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Музыкальная классика давно и широко используется кинематографом, выполняя в нем разные выразительные функции. Чаще она входит в структуру фильмов как внутрикадровая музыка, когда ее исполняют, слушают или слышат персонажи, но нередко адресована исключительно зрителям в качестве музыки закадровой, внешне не мотивированной. Особый случай – включение в картину популярной классики. Все дело в ее общеизвестности. Классическая музыка, незнакомая массовому слушателю-зрителю, функционирует как обычная, авторская. Иное дело – цитирование классики, которая уже давно живет двойной жизнью, как академическая с соответствующим функционированием и как составляющая массовой музыкальной культуры, наполняющая собой современную бытовую среду, изрядно амортизированная и активно тиражируемая в ней. Порождая широкий круг внемузыкальных, не связанных с ее высокородным происхождением ассоциаций, она требует особой ответственности при введении в кинематографический контекст. Ее цитирование может дать яркий эффект, но только если становится приемом особого назначения.

В статье рассматривается использование темы третьей части (Poco Allegretto) Третьей симфонии Брамса в культовом сериале Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007). Казалось бы, какая может быть связь между остросюжетным детективом с его жестким, местами кровавым сюжетом и тонкой поэтической лирикой Брамса, к тому же звучащей закадрово, то есть не мотивированной сюжетом? Но несколько модифицированная композитором Энри Лолашвили, но в пределах узнаваемости, она становится выразителем той смысловой линии, которую не в состоянии раскрыть ни слово, ни изображение. Все, что не может произнести главный герой фильма, договаривает музыка Брамса. Таким образом, она оказывается самостоятельным голосом кинематографического целого всего сериала, попадает в самый центр его концепции и, более того, влияет на его жанровый профиль.

Ключевые слова: музыкальная классика, кинематограф, сериал, детектив, «Ликвидация», Сергей Урсуляк, Брамс, Poco Allegretto.

Для цитирования: Цукер А. М. Брамс по-одесски: детектив и популярная музыкальная классика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 61–67.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_61

A. TSUKER
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

JOHANNES BRAHMS IN ODESSA MANNER: A DETECTIVE MOVIE AND POPULAR MUSICAL CLASSICS

Classical music has long been widely used in the cinematography, performing various expressive functions. More often it is included in the structure of films as in-frame music, when it is performed, listened to or heard by characters, but often it is addressed exclusively to the audience as off-screen music, externally unmotivated. A special case is the inclusion of popular classics in a film. It is all about its general popularity. Classical music, unfamiliar to the mass listener-viewer, functions as ordinary, authorial. Another matter is the quotation of classics, which has long lived a double life, as academic with the corresponding functioning and as a component of mass musical culture, filling the modern everyday environment, considerably depreciated and actively replicated in it. Generating a wide range of extra-musical associations not related to its noble origin, it requires special responsibility when introduced into the cinematographic context. Its citation can give a striking effect, but only if it becomes a special-purpose technique.

The article examines the use of the theme of the third movement (Poco Allegretto) of Brahms' Third Symphony in Sergei Ursulyak's cult series "Liquidation" (2007). It would seem, what connection could

there be between a thrilling detective story with its tough, sometimes bloody plot and Brahms' subtle poetic lyrics, which also sound off-screen, that is, not motivated by the plot? But slightly modified by the composer Enri Lolashvili, but within the limits of recognition, it becomes the spokesman for that semantic line that neither words nor images are able to reveal. Everything that the main character of the film cannot say is finished by Brahms' music. Thus, it turns out to be an independent voice of the cinematic whole of the entire series, falls into the very center of its concept and, moreover, influences its genre profile.

Keywords: classical music, cinematography, TV series, detective, "Liquidation", Sergey Ursulyak, Brahms, Poco Allegretto.

For citation: Tsuker A. Johannes Brahms in Odessa manner: a detective movie and popular musical classics. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 61–67.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_61

Сначала в качестве преамбулы одно сугубо личное и, к сожалению, мало радующее наблюдение: современный отечественный кинематограф, включая телевизионные фильмы, сериалы, дает нам мало примеров интересного музыкального решения. Есть, конечно, счастливые исключения, такие как «Мастер и Маргарита» Владимира Бортко – Игоря Корнелюка, «Оттепель» Валерия Тодоровского – Константина Меладзе или «Тихий Дон» Сергея Урсуляка – Юрия Красавина, но таких – единицы.

Мне в свое время довелось, а скорее, посчастливилось, работать над первой монографией о творчестве Микаэла Таривердиева, и в этой связи анализировать фильмы, созданные с участием этого выдающегося мастера, осмысливать место его музыки в драматургии кинолент, много беседовать на эту тему с композитором, с сотрудничавшими с ним режиссерами – Татьяной Лиозновой, Эльдаром Рязановым, Виктором Титовым, Александром Прошкиным (см.: [1, с. 121–175]). Из всего этого потока информации в моем представлении складывались основные принципы, которых последовательно придерживался композитор, и благодаря которым лучшие его работы остались в истории. Он был убежден, что музыка должна стать выразителем центральной, решающей проблемы фильма, должна воплощать самую суть драмы, концентрировать в себе основной ее идейный смысл, появляясь лишь там, где эту суть и смысл не могут без нее раскрыть ни слово, ни изображение. «Я уверен, что роль музыки заключается единственно в том, чтобы выявлять главную, центральную идею фильма, ее обобщающий художественный образ и, если хотите, его философию» [2].

Музыкальный и зрительный ряды в фильмах Таривердиева живут своей, жизнью. Они не синхронны, принципиально не согласованы во времени. Разумеется, между ними образуются определенные взаимоотношения, но не внешние, а сложные и глубинные, не «по вертикали», то есть между конкретным кадром и столь же конкретным соответствующим ему звукообразом, а скорее по горизонтали, взаимоотношения самостоятельных голосов кинематографической полифонии в масштабах фильма как целого, его концепции, где все, в конечном счете, обнаруживает общий смысл и взаимообусловленность. Когда мной был задан вопрос Татьяне Михайловне Лиозновой, почему в работе над сериалом «Семнадцать мгновений весны» ее выбор пал на Таривердиева, ведь детектив – вроде бы не его жанр, она ответила дословно так: «Мне нужен был именно такой композитор, который бы не шел вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес бы в картину то, чего ни я, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить»[1].

В современных российских саундтреках с подобным мы встречаемся редко. Само это понятие «саундтрек», пришедшее на смену старомодному «киномузыка», как будто даже оправдывает изменившуюся роль музыки в структуре фильмов. Ведь композитор здесь зачастую и не является главной фигурой в организации звуковой партитуры. Она – результат рассредоточенного творчества целой группы людей, участвующих в организации медиатекста: аранжировщиков, звукорежиссеров, монтажеров.

В советской кинематографической классике музыкальный ряд был, как правило, нацелен на раскрытие внутреннего смысла фильмов, заложенных в них глубинных подтекстов, их тайны, что открывало перед композиторами широкое поле для творческих решений, предоставляло им достаточно высокую степень самостоятельности. Современные же отечественные саундтреки в большинстве своем ориентированы на визуальную составляющую, на внешнее действие. Они органично вписываются в его звуковое пространство, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя, но при этом жертвуют своими собственными содержательными возможностями, ограничивая меру участия в создании многоуровневого, полифонического целого функцией

сопровождения, музыкальных «обоев». Возводить указанные различия в ранг неких закономерностей, чуть ли ни специфических «жанровых признаков», разумеется, в корне неверно. Просто такова реальная практика, сложившаяся в российском производстве кино и видеофильмов.

Сказанное можно было бы считать сугубо личным, субъективным мнением автора данной статьи, но вот что по этому поводу говорит авторитетнейший Максим Дунаевский: «То, что музыка сегодня считается неким "саундтреком", – это серьезнейшая, невероятная системная ошибка продюсеров, режиссеров и всех, кто занимается кино. В этом названии нет ничего оскорбительного, но у нас оно приобрело значение чего-то второстепенного, сопровождающего… От музыки в кино очень многое зависит. Это хорошо понимают западные продюсеры. Мы, увы, идем по какому-то совершенно своему, но жутко неудачному пути» [3].

Почему, предваряя разговор о музыкальной классике в кинематографе, я начал его со столь общих соображений? Да потому, что в характере ее участия в фильмах лежат те же отличия. Либо она несет важную содержательную нагрузку и даже становится смысловой доминантой, либо растворяется в общем звуковом решении картины, является фоном по отношению к видеоряду, не оказывая на него сколько-нибудь существенного образного влияния, и, по сути, обесценивается.

А используется она необычайно широко. В своем фундаментальном исследовании музыки в структуре медиатекста Т. Шак выстраивает обстоятельную таблицу цитирования классических шедевров в фильмах, в которой одни названия российских картин и указания использованных музыкальных произведений занимают не менее пяти страниц [4, с. 132–136]. Здесь десятки сочинений Баха и Вивальди, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шопена, Равеля и Малера, Римского-Корсакова и Мусоргского, Чайковского и Рахманинова, многих других, не менее великих. Чаще даются они как внутрикадровая музыка, их исполняют, слушают или слышат герои картин, но нередко цитаты адресованы исключительно зрителям в качестве музыки закадровой, внешне не мотивированной.

Впрочем, для нас сейчас не столь важно, звучит музыкальная классика в кадре или за кадром. Существенней другое: насколько органично она включена в образную структуру фильма, является ли она только сопровождением, элементом экранного действия или берет на себя более значительную концептуальную нагрузку. Ведь цитата всегда ассоциативна и, как справедливо пишет Т. Шак, она «отсылает нас не просто к сочинению, автору, стилю, жанру – она заставляет вспомнить хранимые с их помощью эмоционально-образные блоки. Соответственно цитата обладает многоуровневой семантикой, как бы развертывается в глубину, то есть побуждает вспомнить кроме самого звучания еще и многомерное "поле смыслов", скрытое за ним» [4, с. 127–128].

Поэтому введение музыкальной классики в фильм – это хоть и часто употребляемый, но достаточно опасный художественный прием: он может вызвать нежелательный смысловой эффект или недоумение искушенного зрителя. Из личных впечатлений приведу пример, особо врезавшийся в память в этом плане: правда, это документальная лента (не помню точно ни ее названия, ни имени режиссера), рассказывающая о жизни черепах, где появление на свет детеныша-черепашонка сопровождалось темой «К радости» из Девятой симфонии Бетховена. Возможно, мама-черепаха (а отдельные особи, как известно, достигают 300-летнего возраста) была современницей великого композитора. А иначе зачем?...

Г. Рождественский, размышляя об участии музыкальной классики в кинематографе, писал: «Я считаю использование "неоригинальной" музыки в кино вполне естественным и полезным. Музыка эпох совершенно не обязательно должна коррелироваться с сюжетикой фильма. Контрапунктическое ее использование может быть чрезвычайно плодотворным. Но режиссер должен отдавать себе отчет в том, почему он избрал именно эту, а не другую тему, и что зритель, услышав с экрана знакомую мелодию, решает, не сделан ли здесь акцент, не заложен ли глубокий смысл. А этого смысла ведь может и не быть. Классика – это как урановая руда: может быть полезной, а может принести огромный вред» [5, с. 209].

Вдвойне ответственным с этой точки зрения должно быть цитирование *популярной* классической музыки. Классика, незнакомая массовому слушателю-зрителю, так сказать, «непопулярная», известная только узкому кругу знатоков, лишь для них и открывает весь спектр рождаемых ей ассоциаций и внемузыкальных смыслов. Для подавляющей части аудитории, пришедшей в кинозал или сидящей у экрана телевизора, она теряет свои цитатные свойства и функционирует как обычная авторская киномузыка. Иное дело – «классические шлягеры». Они уже давно ведут двойную жизнь: как произведения академического музыкального искусства, имеющие соответствующее предназначение и способы функционирования, но также и как

составляющие массовой музыкальной культуры, мигрировавшие в эту область, получившие в ней «постоянную прописку» и активное тиражирование. Будучи элементом современного музыкального быта, изрядно амортизированная в нем, популярная классика в этом качестве является одновременно и знаком некоей статусности, квазиэлитарности, актом престижного потребления.

Потенциальная многофункциональность поп-классики, ее полярные выразительные возможности, широкий круг рождаемых ассоциаций, подчас прямо противоположных, при введении в кинематографический контекст требуют четкого режиссерского понимания, в каком качестве (академическом или обиходном), с каким знаком она будет представлена, какая роль в структуре целого ей поручена. Вот характерный случай такого глубоко осмысленного цитирования – прелюдия Рахманинова g-moll, op. 23 № 5 в телевизионном фильме Виталия Мельникова «Старший сын» по одноименной пьесе Александра Вампилова. Она звучит в кадре и изначально балансирует на грани академической и массовой музыки. Ее исполняет маленький оркестрик в фойе кинотеатра перед началом сеанса, играет не очень складно, не без фальши, несколько «топорно», и обрывает на «полуслове», как только звонок приглашает зрителей в кинозал.

В этой связи отмечу одну давно наблюдаемую парадоксальную закономерность в использовании кинематографом популярной музыкальной классики: чем большим *в пределах узнаваемости* изменениям, деконструкции, подчас остранению она подвергается, тем сильнее и ярче оказывается производимый ею выразительный эффект. Так происходит и в фильме Мельникова. Сомнительный, с музыкальной точки зрения, вариант цитирования попадает в самую сердцевину авторской концепции картины, представляющей собой тотальное лицедейство, в котором все персонажи выдают желаемое за действительное. Герой фильма Сарафанов-старший (Евгений Леонов) – оркестровый музыкант, кларнетист – в душе и мыслях живет в мире большой музыки и даже сочиняет симфонию, но волей обстоятельств вынужден играть на похоронах, тщательно скрывая этот «позорный» факт от семьи. Участие в исполнении Рахманинова (пусть в кинотеатре) приобщает его к высокому искусству, позволяет сохранить свои амбиции, поднять престиж в собственных глазах. Но, по сути, так же ведет себя и сама массовая музыка, обращаясь к классическим шедеврам.

Таким образом, включение цитатного материала, в закадровом ли, внутрикадровом варианте, является сильным средством, которое неминуемо обращает на себя внимание зрителя (у него ведь эта музыка уже давно засела в сознании). Такое средство может дать яркий эффект, если только используется не нейтрально, а как *прием особого назначения*.

Примером, на мой взгляд, подобного блистательного решения является культовый сериал Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007). Крутой детектив, воссоздающий мрачную атмосферу послевоенной Одессы (1946 год), наполненный драматическими событиями, сценами дерзких ограблений, перестрелками, погонями, поисками преступников — словом всем, чему положено быть в детективе. В центре его харизматичная фигура главного «сыщика», начальника отдела уголовного розыска Давида Марковича Гоцмана – одесского еврея, бескомпромиссного, убежденного борца с бандитизмом и криминалитетом всех мастей, которого знает по имени-отчеству, похоже, каждый житель Одессы. Детективная фабула переплетается с личными судьбами персонажей, множеством чисто бытовых сцен — трагических и смешных, наполненными специфическим одесским юмором и характерным сленгом.

Музыки в сериале много, прежде всего сюжетно мотивированной, внутрикадровой: еврейско-одесские полублатные напевы, романсы из репертуара Изабеллы Юрьевой «Саша», «Белая ночь», хит 30-х годов «Тайна», советские массовые песни (Дм. Покрасса, Б. Мокроусова, В. Соловьева-Седого), знаменитая «У Черного моря» М. Табачникова в исполнении Леонида Утесов, приехавшего на гастроли в Одессу и дающего концерт в филармонии, итальянская песня «Два сольди», получившая в свое время в СССР бешенную популярность (ее пела великая Клавдия Шульженко). И не так уж существенно, что «У Черного моря» и «Два сольди» были написаны позже, чем разворачивающиеся в фильме события – уже в 50-е годы. Главное в другом – без этого музыкального калейдоскопа запечатленный в картине портрет Одессы тех лет был бы не таким сочным.

И все же основной музыкальной темой сериала, его единственным лейтмотивом, звучащим в увертюре на титрах и далее за кадром пронизывая все серии, стал абсолютный классический хит – Poco Allegretto из Третьей симфонии Брамса. Для симфонической темы не самого общедоступного композитора популярность ее впечатляет. Массовым слушателем, вряд ли подозревающим о ее высокородном происхождении, тема воспринимается как давно и хорошо знакомая. «Ликвидация» сделала это знакомство только еще более близким. Но и до нее тема многократно звучала в аранжировках различных

джазовых музыкантов, в виде песенных синглов: у Фрэнка Синатры, Карлоса Сантаны, Марио Ланца, в передаче Первого канала российского телевидения «Жди меня». Побывала она в целом ряде кинокартин: в американском триллере Винсента Миннелли «Подводное течение», во французско-американской мелодраме Анатоля Литвака «Любите ли вы Брамса?», а уже после фильма Урсуляка в турецком телесериале «Великолепный век», в картине Андрея Кончаловского «Рай».

Несколько замечаний о самой брамсовской теме, вовсе не предназначенной для подобной бурной жизни, но у ушедших классиков никто ведь и не спрашивает разрешения. В ней, по-видимому, были заложены некие качества, сделавшие ее столь широко известной и востребованной. Прежде всего, сказалась ее бытовая песенно-романсовая основа, проявляющаяся в вокальном типе изложения, в незамысловатой бесхитростности мелодии. Тема трогает своей искренностью, даже чувствительностью, непосредственностью лирического высказывания о чем-то дорогом и понятном каждому. Но тематизм Брамса редко бывает однозначным. В нем, как правило, есть второе дно, некое подводное течение. Таково и Poco Allegretto. За его видимой простотой скрывается глубокий психологический подтекст, в нем слышится боль потерь, ностальгические воспоминания об утраченном. На бытовую, романсовую природу третьей части симфонии указывали едва ли не все исследователи, писавшие о ней, подчеркивая при этом, что романсовость преображена композитором, обрела высокую одухотворенность, а быт поэтизирован. Н. Николаева [6, с. 497] приводит меткое суждение Р. Шпехта, отметившего «свойство Брамса снимать характер повседневности с обыденных явлений и заглядывать в глубины души человека» (ср.: [7, S. 219]).

Автор музыкального решения «Ликвидации» композитор Энри Лолашвили, не ограничиваясь простым цитированием брамсовской темы, модифицировал ее, но в прямо противоположном направлении. Не затушевывая ее связь с оригиналом[2], он несколько видоизменил ритмический рисунок, аранжировку, дополнил мелодию новыми интонационными оборотами, в результате чего тема приобрела более обытовленный, даже несколько шлягерный облик, и тем самым музыкально и ассоциативно вписалась в общий одесский звуковой колорит. В то же время она не утеряла своей проникновенности, психологизма, по-прежнему несла в себе ноту искренней, душевной лирики.

В сериале Урсуляка этот эффект не одномоментный, он действует не сразу, смысл цитирования раскрывается постепенно. После звучания во время титров, где тема Poco Allegretto еще является фоном, но уже цепляет зрителя своей знакомостью, она далее, уже параллельно с экранным действием, сопровождает эпизоды Гоцмана и Фимы (великолепный актерский дуэт Владимира Машкова и Серея Маковецкого), имеющие характер, не лишенный комедийности, а потому образует с ними очевидный контраст. Так, между грозой преступного мира Гоцманом и вором-карманником Фимой, ставшим добровольным помощником Давида Марковича, возникает ссора-перебранка, надо полагать, привычная для них, приправленная сочным одесским юмором. Зритель, пока не знающий всей предыстории, не догадывается о глубине этого странного союза. Они – закадычные друзья с детства. Все родные Давида погибли во время войны. Для него в окружающем жестоком мире этот, по сути, уголовник – спасительный якорь, едва ли ни единственный близкий человек. Всегда суровый Гоцман теплоту своих отношений, естественно, не показывает, но ее приоткрывает лучше любых слов музыка адаптированного Poco Allegretto. Еще откровенней ощущается ее роль в раскрытии образа, когда разражается трагедия – убийство Фимы, ставшее для Гоцмана незаживающей раной, тяжелейшей болью утраты. Герой по обыкновению ее прячет глубоко внутри, а брамсовская тема, напротив, вступает в свою полную силу и, таким образом, становится выразителем одной из главных драматургических линий сериала и его центрального героя.

Абстрагируясь от данного конкретного решения, казалось бы, видимых связей между остросюжетным детективом с его жестким, местами кровавым сюжетом и тонкой поэтической лирикой Брамса не просматривается. Но весь секрет в точности функционального попадания музыки. Ведь на протяжении сериала герой не находит, да и не ищет слова, которые бы выразили накопившуюся в нем нежность: ни по отношению к усыновленному им мальчишке Мишке Карасю – беспризорнику и вору, заставившему героя, пожалуй, единственный раз в фильме показать свои мужские слезы, ни, тем более, по отношению к бесконечно дорогой Гоцману Норе. Вот они встречаются после ареста Давида, слова рвутся наружу, но их краткий разговор происходит на ходу и внешне ни о чем. Здесь-то и открывается простор для музыкального высказывания – все, что не могут произнести герои, договаривает за них Брамс.

Для Гоцмана Нора – это не просто любимая женщина, это островок другой жизни, мирной, забытой, исцеляющей полученные раны, и Poco Allegretto становится его музыкальным

символом. Но пространство островка зыбко и неустойчиво, над ним висит постоянная угроза, он окружен океаном смертельных опасностей. Это придает соотношению событийно-визуального и музыкального рядов исподволь нарастающий драматизм, образует ток высокого напряжения, но не столько детективного, сколько психологического характера. Таким образом, цитированная популярная классика, реализуя свои бифункциональные возможности, становится самостоятельным голосом полифонического целого, проводит через весь сериал свою тему, попадает в самый центр его концепции и, более того, влияет на его жанровый профиль.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из бесед автора статьи с режиссером (запись 1984 г.) [1, с. 155].

[2] Узнаваемость темы получила свое подтверждение, хотя, может, и не самое желательное. В титрах фильма не было указано имя Брамса, но музыкально эрудированный зритель легко узнал источник цитирования. В адрес Лолашвили посыпались упреки в плагиате, а сам композитор был номинирован на антипремию «Серебряная калоша». Впоследствии ему пришлось не раз объяснять, что он действительно использовал тему из Третьей симфонии Брамса, не собираясь присваивать себе его музыку, что ему было обещано обозначить это в титрах, чего по чьей-то оплошности не произошло [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цукер А. М.* Микаэл Таривердиев: монография. М.: Советский композитор, 1985. 288 с.
2. *Таривердиев М. Л.* Музыка навсегда // Советская культура. 1980. № 10 (15 апреля).
3. *Дунаевский М. И.* «От музыки в кино очень многое зависит» (интервью с М. А. Семиной). URL: https://www.culture.ru/materials/69370/ot-muzyki-v-kino-ochen-mnogoe-zavisit (дата обращения: 25.02.2025).
4. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2020. 384 с.
5. *Рождественский Г. Н.* Пускай музыка классиков будет считаться оригинальной // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 209–214.
6. *Николаева Н. С.* Симфонии Брамса // Музыка Австрии и Германии: учебное пособие: в 3 кн. М.: Музыка, 1990. Кн. 2. С. 478–509.
7. *Specht R.* Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. Hellerau: Avalun, 1928. 397 S.
8. Иоганнес Брамс. Симфония № 3. III часть: Poco Allegretto. URL: https://sevbal.livejournal.com/1959990.html (дата обращения: 01.03.2025).

REFERENCES

1. *Tsuker A.* Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 306 p.
2. *Tariverdiev M.* Muzyka navsegda [Music Forever]. In: Sovetskaya kul'tura [Soviet Culture]. 1980. No. 10 (April 15).
3. *Dunaevskiy M.* «Ot muzyki v kino ochen' mnogoe zavisit» (interv'yu s M. A. Seminoy) ["A lot depends on music in cinema" (interview with M. Semina)]. URL: https://www.culture.ru/materials/69370/ot-muzyki-v-kino-ochen-mnogoe-zavisit (date of appli-cation: 25.02.2025).
4. *Shak T.* Muzyka v structure mediateksta: Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino [Music in the structure of media text: On the material of the fiction and animation films]: textbook. St. Petersburg: Planeta Muzyki, 2020. 384 p.
5. *Rozhdestvenskiy G.* Puskay muzyka klassikov budet schitat'sya original'noy [Let the music of the classics be considered original]. In: Kinovedcheskie zapiski [Film Studies Notes]. 1994. No. 21. Pp. 209–214.
6. *Nikolaeva N.* Simfonii Bramsa [Symphonies by Johannes Brahms]. In: Muzyka Avstrii i Germanii [Music of Austria and Germany]: textbook: in 3 vol. Moscow: Muzyka, 1990. Vol. 2. Pp. 478–509.
7. *Specht R.* Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. Hellerau: Avalun, 1928. 397 S.
8. Iogannes Brams. Simfoniya № 3. III chast': Poco Allegretto [Johannes Brahms. Symphony No. 3. Movement 3: Poco Allegretto]. URL: https://sevbal.livejournal.com/1959990.html (date of application: 01.03.2025).

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

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

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_68

G. RYBINTSEVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE SYMBOLISM OF CONSONANCES

The history of world culture presents various symbols of harmony of the universe. Most of them are of visual nature. As for acoustic symbols, their semantic content is not sufficiently realized. In this connection it is expedient to consider perfect and imperfect consonances, as well as major and minor triads from the point of view of the symbolism contained in them.

Perfect consonances for many centuries have fulfilled the function of symbols of the super-real (heavenly, divine) world. The absolute purity of their sound is conditioned by the proportions of prime numbers from 1 to 4, which form the basis of these consonances and received the name of the Divine Tetraxis – the numerical basis of the world – from the Pythagoreans.

In the music of the New Age, the consonances of thirds (major and minor thirds) and chords having third structure were widely spread. The mathematical justification of third was presented by G. Zarlino, who expanded the quantity of numbers creating harmony to six. Thanks to the discovery of the overtone series, it was proved that thirds are generated, respectively, by the fifth and sixth sounds of the main tone.

Since the numbers 4 and 5 have symbolized nature and man since ancient times, and the number 6 served as a symbol of their harmony, the imperfect consonances of the thirds can be regarded as symbols of the imperfect material world and human existence, the sum of which gives rise to the perfect consonance of the fifth – the image of the perfect world.

The theory and practice of new European music confirmed the high status of both thirds, as well as the major triad as having a natural origin. The minor triad, which is absent in the structure of the sound, was apparently the result of human creative endeavors, which created a consonance opposite to the major in structural and emotional terms.

The unity of the results of acoustic research, numerical laws, symbolism of ancient numerology and human auditory perception allows us to assert that both triads are symbols of the harmony of the universe in its natural (major) or humanistic (minor) version.

Keywords: acoustic symbols, numeral proportions, consonance, third, overtone series, major triad, minor triad.

For citation: Rybintseva G. On the symbolism of consonances. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 68–74.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_68

Г. В. РЫБИНЦЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О СИМВОЛИЗМЕ КОНСОНАНСОВ

В истории мировой культуры представлены различные символы гармонии мироздания. Большинство из них имеют визуальную природу. Что же касается акустических символов, то их смысловое наполнение осознано недостаточно. В этой связи целесообразно рассмотреть совершенные и несовершенные консонансы, а также мажорное и минорное трезвучия с точки зрения заключенного в них символизме.

Совершенные консонансы на протяжении многих столетий выполняли функцию символов сверхреального (небесного, божественного) мира. Абсолютная чистота их звучания обусловливалась

пропорциями простых чисел от 1 до 4, составляющих основание этих созвучий и получивших у пифагорейцев наименование Божественной Тетраксис – числового основания мира.

В музыке Нового времени широкое распространение получили терцовые созвучия (большая, малая терции) и аккорды терцового строения. Математическое обоснование терций представил Дж. Царлино, который расширил количество творящих гармонию чисел до шести. Благодаря открытию обертонового ряда было доказано, что терции порождаются, соответственно, пятым и шестым призвуками основного тона.

Поскольку числа 4 и 5 с древнейших времен символизировали природу и человека, а число 6 служило символом их гармонии, то несовершенные консонансы терций можно рассматривать в качестве символов несовершенного материального мира и бытия человека, сумма которых порождает совершенный консонанс квинты – образ совершенного мира.

Теория и практика новоевропейской музыки утвердила высокий статус обеих терций, а также мажорного трезвучия как имеющего природное происхождение. Минорное трезвучие, которое отсутствует в структуре звука, по-видимому, явилось результатом творческих усилий человека, создавшего созвучие, противоположное мажору в структурном и эмоциональном отношениях.

Единство результатов акустических исследований, числовых закономерностей, символизма древней нумерологии и слухового восприятия человека позволяет утверждать, что оба трезвучия являются символами гармонии мироздания в его природном (мажорном) или гуманистическом (минорном) варианте.

Ключевые слова: акустические символы, числовые пропорции, консонанс, терция, обертоновый ряд, мажорное трезвучие, минорное трезвучие.

Для цитирования: *Рыбинцева Г. В. О символизме консонансов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 68–74.*

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_68

Throughout the foreseeable history, the existence of mankind is accompanied by a variety of symbols. Among the most significant of them are symbols of harmony of the universe. As a rule, such symbols are formed of two opposite sides, which are in a state of harmony, balance. As examples, we should name the hexagram formed of two triangles – a symbol of the ancient principle of unity of the macrocosm and the microcosm, the leading symbol of Taoism (Yin – Yang), denoting the unity and interpenetration of the active male and passive female principles, as well as the cross, symbolizing the unity and opposition of the vertical (super-real) and horizontal (material) worlds. The interpretation of these symbols and their significance in the history of world culture is the subject of a significant number of philosophical, cultural and art studies.

However, all of the above symbols are visual in nature. They are perceived by human vision, that is, the sensory organ through which a person receives the greatest amount of information. As for the consonances perceived by hearing, their symbolic nature is not sufficiently understood at present. In this connection, the question arises: how to explain the existence of a variety of visual symbols and the lack of knowledge about symbols of acoustic nature? Can we say that there are no such symbols or that the symbolic status of consonances is not fully comprehended?

It seems more reasonable to believe that sonic symbols occupy an important place in the history of mankind, and therefore require their comprehension. In this regard, it seems appropriate to turn to the history of musical art in order to discover the symbolic background of the consonances that prevailed in the music of specific historical epochs.

As we know, the variety of sound combinations used both in professional music and in the practice of folk music, music theory divides into perfect consonances, imperfect consonances and dissonances. The expressive possibilities of the above sound combinations, as well as major and minor triads, have been investigated in detail within the framework of modern musicology. Hence the need for efforts aimed at revealing their symbolic meanings, since any consonance including two, three or more elements can be interpreted from the point of view of the symbolism hidden in them. This explains the relevance of this study, which involves a worldview interpretation of such universally significant elements of musical art as major and minor triads.

Since ancient times, perfect consonances (octave, fifth, fourth) have been used to recreate the image of the super-real (heavenly or divine) world, which is explained by the following circumstances. Firstly, the sounding of perfect consonances is perceived by the ear as absolute euphony that is not inherent

in living nature, and therefore addresses the human consciousness to the realm of the beyond. Secondly, perfect consonances have no emotional coloring, they sound detached, as something distant from the real men's existence. This is largely due to the large distance between the elements that make up the consonance, which gives a sense of weightlessness, immateriality and lack of volume. It is no coincidence that in the field of musicology such sounds are characterized by the terms "empty", "hard", "cold". "Fourth and fifth intervals do not create a complete harmonic feeling, leaving the impression of emptiness" [1, p. 16]. This quality allows us to compare the sound of perfect consonances with the flat, almost incorporeal images represented on medieval icons.

The extreme euphony of such sound combinations, perceived by the human ear, was confirmed by the studies of the ancient Pythagoreans, who presented a mathematical justification of their absolute perfection. The Pythagoreans discovered the proportions of prime numbers underlying perfect consonances. By carrying out experiments with the division of a string, the Hellenes revealed that the basis of a pure octave is the proportion 1:2; of a perfect fifth, 2:3; of a perfect fourth, 3:4. "Scientific researches of theorists from the earliest times were reduced, in essence, to the establishment of dependence of the character of simultaneous sounding (in other words – harmonic qualities) of intervals on the mathematical ratio of the segments of the string forming the given sounds" [1, p. 36].

According to Pythagorean numerology, the basis of perfect consonances are the numbers that symbolize the Supreme or super-real world. These are those first four numbers (1, 2, 3, 4), which make up the Divine Tetraxis – the First Cause and Origin of all the existing world. Consequently, the consonances generated by these numbers can be regarded as sonic symbols of the super-real world. This is confirmed by the musical art of the Middle Ages and, partly, of the Renaissance, which aimed at recreating the music of heaven, and for this purpose used the above-mentioned perfect consonances and demanded to avoid other consonances.

The process of significant changes in the figurative structure of musical art and the means of its embodiment began in the Renaissance, when the interest of masters of music and other arts was increasingly lowered from heaven to earth. Accordingly, previously undesirable sound combinations began to penetrate into the sphere of musical consonances, among which the major and minor thirds took a significant place. Moreover, already in the Renaissance, the formation of a stable harmonic vertical was being realized, and the foundations of the doctrine of chords made of three notes, having third structure was being laid. Already on the threshold of the New Age, G. Zarlino proposed a rational justification of major and minor triads. He found out that the basis of the major triad is harmonic proportion (15:12:10), and of the minor triad – arithmetic proportion (6:5:4), thus continuing the traditions of the Pythagorean theory of music.

However, the status of third consonances and triads was finally established in the conditions of music of the New Age, that is, in the seventeenth–eighteenth centuries, when, as a result of intensive development of natural science, the phenomenon of overtone series was discovered, which is a set of natural tones formed by the sounding of different parts of the string or another sound source. Acoustic experiments showed that the first overtones include the octave and fifth, and that the sphere of perfect consonances is limited to the fourth overtone. "It was only after centuries of artistic experience that the harmonic thinking, which had already been fully formed, received a new illumination in musical science: it was discovered that the division of the string, which had been the subject of research by scientists since ancient times and which was achieved artificially (on the monochord), is formed when vibrating by itself, giving rise to 'harmony'..." [1, pp. 38–39].

The discovery of overtones turned out to be extremely timely: at this period of history, mankind turned to the cognition and exploration of the real world, as a result of which nature and man became the main object of research for science and the main theme for various types of art. Consequently, significant changes occurred in the sphere of those means that opened the way for the art of music to embody new images. One of the most significant among such means was the third in its two variants. It was the interval of third (major and minor) that formed the basis of both the melodic horizontal and harmonic vertical of works in New European musical art, and musical theory included third in the list of officially recognized consonances: "not only fourths and fifths, but also thirds acquired the rights of consonant tuning norms" [1, p. 37].

Included in the narrow circle of recognized consonances, the thirds made it possible to overcome the "weightlessness", "emptiness", and "limitlessness" of perfect consonances. Thanks to their third structure, three- and four-notes chords acquired such qualities as weightiness, heaviness and volume. Drawing parallels with the fine arts, we can say that such chords gave musical images the quality of volumetricity, which allows us to consider them as a sound analogue to the three-dimensional, emphasized bodily images of new European painters. Consequently, third consonances should be interpreted as a sonic symbol of the real

material world. If perfect consonances served as a symbol of the perfection of heaven, then imperfect consonances became a symbol of the real, and therefore imperfect, world.

In addition, unlike perfect consonances, the third (as well as its inversion – sixth) has two varieties with opposite emotional coloring. The human ear perceives the sound of major and minor third as an embodiment of contrasting emotional states, which allows us to include in the imagery of music the sphere of affects, emotions and feelings, to give the musical images the qualities of vitality and humanity. Thanks to the presence of an emotional component, third consonances made it possible to recreate not only the sound diversity of nature, but also the movements of the human soul. And this means that by the 18th century music had already "descended" from heaven to earth and turned to recreating the existence of nature and man. "Both classical and classicism of the eighteenth century is an art about man and for man" [2, p. 38].

It is no coincidence that the harmonic vertical of the art of musical classicism, which had developed by the 18th century, was based on three- and four-notes chords built on the principle of thirds. "The classical system of Major and Minor uses primarily third consonances as chord combinations, which reflects its specifics", – writes Yu. Bychkov [3, pp. 35–36]. At the same time, the major triad became the dominant element of classical harmony. Its high status can be justified by both natural (the structure of the overtone series, the laws of human auditory perception) and mystical arguments, namely, the provisions of ancient numerical symbolism.

Already in the 16th century G. Zarlino showed that the basis of the major third is the proportion 4:5, and the minor third – 5:6. As we see, these proportions include numbers that go beyond the Divine Tetraxis, and, consequently, their symbolism is no longer addressed to the heavens, but to the real material world. In the course of history, the mysticism of ancient numerical symbolism has surprisingly coincided with new knowledge about the natural structure of sound. As it turned out, the considered thirds are generated, respectively, by the fifth and sixth sound of the main tone. And, therefore, the major triad not only corresponds to the harmony of numbers, but is also a natural component of the internal structure of sound, being the sum of the original sound, its fifth and sixth overtones. This discovery served as a justification for the natural origin of major.

Indeed, according to the numerological knowledge of Pythagoreans, the first numerical symbol of the material world is the number four: the natural world is formed of four primary elements, has four seasons, four cardinal directions. Finally, the basis of the simplest volumetric figure of our three-dimensional world – the tetrahedron – are four points. This fact is pointed out, in particular, by Plato in his doctrine of sacred geometry. According to Plato the atoms of the initial primary element of the world – fire – have the structure of a tetrahedron. "The tetrahedron represents the general conception of the system of the Creation. This figure is obtained by emanation and interaction of four points" [4, p. 73].

The number five has served as a symbol of the microcosm – the human being – since ancient times. "The equilateral star represents the microcosm, the five extremities of the human body..." [4, p. 604]. It is not by chance that the five-pointed star or pentagram throughout history was used as a sign protecting a person from various kinds of influences (including magical ones) coming from the factors of the outer world.

As for the number six, it is seen as a symbol of the unity of opposites, namely, two triangles with opposite apexes. This is a hexagram or six-pointed star – the star of David or the seal of his son King Solomon. This is a sign of supreme harmony, the unity of opposites – the highest and the lowest, heavenly and earthly. Often the hexagram is interpreted as a symbol of harmony in man of his spiritual and physical beginnings, that is, as a symbol of the perfect man. "This is the mystical sign of the perfect and wise King Solomon" [4, p. 511]. In addition, this sign is considered as a visual image of the identity of the macrocosm and microcosm, the Cosmos and man, in other words, a symbol of the harmony of the universe. "The hexagram is usually drawn with one white and the other black triangle, which shows the spiritual and material aspects of being. The two trinities are intertwined; thus, all life appears as the product of the harmonious activity of spiritual and material principles, each influencing the other. The spirit is symbolized by the upper point and the matter by the lower one" [4, p. 507].

On the basis of the above, it can be argued that, like general visual symbols, the major triad also has a deep, but hidden from the uninitiated, meaning. If imperfect consonances of thirds can be considered as sound characteristics of real human existence, which allow us to recreate its contrasting emotional states – optimism and pessimism, joy and sadness, then the structure of the triad summing up two different thirds performs the unity of opposite beginnings, generating a perfect consonance of fifth, which gives reason to consider the triad as a sonic symbol of the harmony of the universe. As L. Kirillina notes, "the alpha and omega of classical music is undoubtedly the major triad, contained in the natural sound order and possessing, by virtue of its natural and divine origin, the highest aesthetic and ethical value" [5, p. 17].

In New European music, the major triad secured its status as a fundamental element of musical theory and practice. Its perfection was a testimony to the supreme reasonableness of the world order. It is a sound image of an ideal world free from chromaticism and dissonance – a world created by the human mind in accordance with the laws of supreme harmony. The fact that the sacred mathematics of antiquity, new European natural science experiments and the real experience of practical music-making had the same results, became a convincing evidence of the Supreme reasonableness of the world order and strengthened people's faith in the existence of unified, Godgiven laws, which are equally valid for all levels of the Supreme, natural and human existence.

The images of the ideal world were depicted in all types of classicist art, based on the belief in the supreme reasonableness of the world order. This belief also formed the basis of Enlightenment philosophy, whose representatives revived the understanding of God as the Supreme Reason and believed in the possibility of transforming the world through their intellectual and creative efforts in accordance with the laws of supreme harmony. "They perceived their intellectual breakthrough above all as a contribution to the sacred mission of science. Their scientific discoveries carried a spiritual victory, for they discerned the divine architecture of the world and the true cosmic order" [6, p. 253].

A similar goal was set for themselves by the representatives of classicism, who used art to create models of a perfect, reasonably organized world in which the laws sent by God coincide with the natural laws of nature. Creating artistic images of the ideal world, they tested the harmony with algebra, relying on the reason that brings man closer to God. As L. Kirillina notes, "imitation of nature was considered not as an end in itself, but as a sacred super-task of art, consisting not in a simple copying of reality, but in the conformity of creative manifestations to the highest laws of natural existence – the laws which are as spiritual as they are organic" [2, p. 35].

As for the minor triad, it is known to be absent in the structure of the primes of the main tone, i. e. it has no natural basis. As I. Sposobin notes, "the overtone series indicates only the major triad. No other chord (minor triad, dominant seventh chord) can be justified by it" [7, p. 12]. Moreover, the minor triad contradicts the structure of overtones, and therefore sounds less natural than the major one, which is pointed out, in particular, by Yu. Tyulin: "Phonically, the minor triad <...> contains a contradiction, which gives this triad special properties..." [1, p. 59]. Apparently, this can explain the perception of its insufficient euphony, as well as the long tradition of ending compositions written in minor tonality with the sound of a major chord.

In this connection, a natural question arises: what arguments can justify the existence and high authority of the minor triad? In search of an answer to this question, we can assume that the opposite emotional coloring of the thirds gave rise to the desire to artificially change the natural (major) structure of the triad. Since the negative emotions recreated by the minor are generated by a man conscious of his insignificance and short-livedness, and therefore by a reflective person, the "justification" for the minor may be a human desire to create a humanistic "counterbalance" to the positively colored major. By changing the places of the major and minor thirds, man as if puts himself above nature, giving himself a priority position in the system of the universe. In this case, the minor triad should be regarded as the result of the creative activity of man, who performs a simple operation – the mirror projection of the major triad's upper third relative to its root third.

Apparently, the minor triad, which was born in the conditions of real practice of live music-making and composer's creativity, was the result of creative efforts to make a new artificial sound structure, opposite to the major in structural and figurative-emotional relations. At the same time, the structure of the triads in question demonstrates that harmony is produced exclusively by the unity of opposites. Thus, the augmented triad, including two major thirds, has the range of a minor sixth, and the range of the diminished triad, consisting of two minor thirds, is a tritone. This means that the summation of equal components can result in either imperfect consonance or dissonance.

On the basis of the fact that the major triad has a natural origin and the minor triad has an artificial origin, we can conclude that the unity-contradiction of the two triads (and, consequently, of the two parallel tonalities) allows us to recreate the idea of the harmonious coexistence of nature and man. And it was this idea that formed the basis of the art of classicism in all its manifestations. Musical art was no exception, and it remains the standard of the highest harmony and perfection up to the present time. Until now, musical works in their overwhelming majority end with a triad, and this is explained not only by the positive response of the ear to its sound. The structural and acoustic perfection of this chord makes it possible to fix in the minds of listeners the image of the harmony of the universe, the triumph of the cosmos over chaos, of Reason over instincts. In this connection, the triad can be considered with good reason to be a sound analogue of such universal human symbols as the cross, the hexagram or the Taoist symbol of Yin – Yang.

Thus, the major and minor triads, which formed the basis of musical theory and practice of the New Age, can be regarded as an image of the harmony of the world, which is generated by the balance of opposite principles – natural life-affirming major and artificial tragic minor. In this context, it is indicative of the fact that the human ear perceives the sound of a minor triad that does not correspond to the overtone series as euphony. This suggests that the minor triad is an image of harmony, in the conditions of which not the natural, but the human beginning becomes dominant. This means that not only God or nature, but also man is able to create images of higher harmony, that is, to solve the leading task of the epoch, which was called the Age of Reason or the Age of Enlightenment.

In conclusion, it should be stated that it is no coincidence that the third structure of the triad was a fundamental element of the theory and practice of New European musical art. The high attitudinal, psychological, musical and technological status of the triad is ensured by the unity of three factors. These are the natural structure of sound, the objective laws of proportioning, the ancient symbolism of numbers, and the specificity of human auditory perception. The universality of the triad, which meets the requirements of all these factors, fully corresponds to the world outlook of the Age of Enlightenment, whose representatives worshipped the Divine Mind and deified the human mind. It is not by chance that practically all musical works of the New European tradition end with the sound of the triad, which affirms in the listener's mind the acoustic image of the harmony of the universe in its natural (major) or humanistic (minor) version.

REFERENCES

1. *Tyulin Yu.* Uchenie o garmonii [The Doctrine of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
2. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical style in music of the 18th – early 19th century]: Research work: in 3 parts. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Part I: Self-awareness of the era and musical practice. 192 p.
3. *Bychkov Yu.* Ladovyj element: ponyatie i formy [The modal element: the concept and forms]: Lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1986. 56 p.
4. *Neapolitanskiy S., Matveev S.* Sakral'naya geometriya [Sacred geometry]. St. Peterburg: Institute of Metaphysics, 2006. 632 p.
5. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical style in music of the 18th – early 19th century]: Research work: in 3 parts. Moscow: Kompozitor, 2007. Part II: Musical language and principles of musical composition. 224 p.
6. *Tarnas R.* Istoriya zapadnoevropeyskogo myshleniya [The History of Western European Thinking]. Moscow: Kron–Press, 1995. 448 p.
7. *Sposobin I.* Lektsii po kursu garmonii [Lectures on the Harmony course]. Moscow: Muzyka, 1969. 244 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
2. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: [Исследование: в 3 ч.] М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. 192 с.
3. *Бычков Ю. Н.* Ладовый элемент: понятие и формы: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 56 с.
4. *Неаполитанский С. М., Матвеев С. А.* Сакральная геометрия. СПб.: Институт метафизики, 2006. 632 с.
5. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Исследование: в 3 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
6. *Тарнас Р.* История западноевропейского мышления. М.: Крон–Пресс, 1995. 448 с.
7. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 244 с.

Galina V. Rybintseva
Ph. D. (Philosophy), Associate Professor, Head of the Department
of Social and Humanitarian Disciplines, Vice-rector for Educational Work
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

Рыбинцева Галина Валериановна
кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой
социально-гуманитарных дисциплин, проректор по учебной работе
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 7.78.03 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_75

В. Н. ЮНУСОВА
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

«МУЗЫКА НАРОДОВ СССР» КАК ПРООБРАЗ «GLOBAL MUSIC HISTORY»

В статье рассматриваются некоторые проблемы, сопутствующие разработке новой концепции всеобщей истории музыки и активно обсуждаемые современными западными музыковедами. Наряду с этим, освещается более ранний плодотворный опыт реализации подобных исследований в бывшем СССР, который мало известен за рубежом. В качестве основного материала избраны исследования советских ученых Р. И. Грубера (1895–1962), В. М. Беляева (1888–1968), а также коллективный многотомный труд «История музыки народов СССР», публиковавшийся в 1970–1990-х годах. Отмечено, что указанная проблематика фигурирует в отечественных трудах, начиная с первой половины минувшего века. В исследованиях советских ученых представлено взаимодействие двух областей музыкальной науки – этномузыковедения и истории музыки. Сближение и объединение этих сфер, включая методологические позиции, происходит в XX и начале XXI столетия, в том числе, благодаря концепции «Global Music History», тогда как история музыки приобретает междисциплинарный характер. Одной из главных особенностей новой всеобщей истории музыки становится уход от европоцентристской модели, с учетом которой создавалось большинство академических исторических исследований. Провозглашается также внимательное отношение к особенностям различных культур, их внутренним закономерностям. Между тем важнейшие тенденции, проявляющиеся в процессе создания «Global Music History», кристаллизовались в период 1930–1970-х годов, благодаря формировавшемуся актуальному направлению отечественного музыкознания и соответствующей учебной дисциплине – «Истории музыки народов СССР». В ней были представлены различные типы диалога и взаимодействия культур, разработаны единые принципы регионирования, периодизации и систематизации музыкальных культур страны, существенно различающихся по традициям, языку, общей истории.

Ключевые слова: новая всеобщая история музыки, «Global Music History», диалог культур, «История музыки народов СССР», Р. И. Грубер, В. М. Беляев, европоцентристская модель, этномузыковедение.

Для цитирования: Юнусова В. Н. «Музыка народов СССР» как прообраз «Global Music History» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 75–81.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_75

V. YUNUSOVA
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

"MUSIC OF THE PEOPLES OF THE USSR" AS A PROTOTYPE OF "GLOBAL MUSIC HISTORY"

The article highlights issues related to creating a new universal history of music that are actively discussed in Western musicology. It also considers the earlier, lesser-known experience of forming such studies in the former USSR. The main material is the studies of modern Western and Soviet scholars, such as R. Gruber (1895–1962), V. Belyaev (1888–1968), and the collective multi-volume work "History of Music of the Peoples of the USSR". These scholars trace such problems back to the first half of the last century. The studies of Soviet researchers represent two fields of music science: ethnomusicology and music history. These fields gradually unified in the 20th century, including in our time within the concept of "Global

Music History". Music history itself is acquiring an interdisciplinary character. One of the main features of creating a new universal history of music is departing from the Eurocentric model, according to which most academic historical studies were created. This model also emphasizes an attentive attitude toward the peculiarities and internal laws of different cultures. Many of the trends manifested in the creation of "Global Music History" were realized during the period of the 1930–1970s within the framework of the emerging musicological direction of the "History of music of the USSR peoples" (and the appropriate educational discipline). The article presented different types of dialogue and cultural interactions, and established unified principles for the regionalization, periodization, and systematization of the country's musical cultures, which differ significantly in terms of their traditions, languages, and general histories.

Keywords: new universal music history, "Global Music History", dialog of cultures, "History of Music of the Peoples of the USSR", R. Gruber, V. Belyaev, Europocentric model, ethnomusicology.

For citation: Yunusova V. "Music of the peoples of the USSR" as a prototype of the "Global Music History". In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 75–81.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_75

Начиная с 2000-х годов, представителями западного музыкознания активно обсуждается вопрос создания новой всеобщей истории музыки. На современном этапе отличительной чертой актуальных подходов к этому вопросу является критическая переоценка европоцентристской модели истории музыки, положенной в основу большинства «всеобщих историй музыки» XX века – к примеру, широко известной «New Oxford History of Music», где культуры внеевропейского мира представлены только в эпоху Древнего мира [1].

Исследователи полагают, что собственно идея всеобщей истории музыки возникла еще в библейские времена, что важнейшим этапом формирования концепции "world history of music" по европоцентристской модели явилась эпоха Просвещения – XVIII век. Упоминается оставшийся не реализованным проект ЮНЕСКО 1949 года [2], в котором всемирная история музыки трактовалась как диалог культур. При этом отмечается, что два недавних издания такого рода: десятитомная «Гарлендская энциклопедия мировой музыки» («Garland Encyclopedia of World Music»,1998–2002) и «Кембриджская история мировой музыки» в одном томе («Cambridge History of World Music», 2013) – относятся к этномузыковедческим трудам и опираются на соответствующую методологию; напротив, «бо́льшая часть исторического музыкознания на Западе… ограничивается традицией письменной музыки в Европе, начиная со Средних веков, при некоторой связи с Древней Грецией» [3, p. 2].

По мнению ряда специалистов, сегодня особое значение приобретают «дебаты по поводу "великого расхождения" между Западом и остальными странами»; преодоление последнего рассматривается как одна из насущных задач современного исторического музыкознания [4]. Авторы публикаций рассуждают о «мировой экспансии», наблюдаемой в данной сфере, о тяготении исследователей «…к более обширной глобальной истории, которая охватывает различные области музыки, соединяя их в более протяженное поле множественных повествований, перспектив и методологий» [5, p. 1].

Стремлением «продвинуть пост-евроцентристское историческое мышление», а также «объединить этномузыкологию, социологию, историю музыки» [6, p. XIII] руководствуются участники Balzan Musicology Project (2013–2017), связанного с проблемами культурных взаимообменов и взаимодействий. В этом контексте, например, Р. Шторм выступает «за контрапунктическую историю музыки» [7, p. 16]. Проект охватывает культуры Европы, Южной и Юго-Восточной Азии, Америки в географическом плане, от Древности до наших дней – во временном. Каждый участник фактически представляет собственную точку зрения на историю музыки того или иного региона. В большинстве материалов рассматривается традиционная музыка, имеющая многовековую или даже тысячелетнюю историю во многих культурах Азии, Америки и других регионов мира. Этномузыкология включается в историческое исследование, вступает в диалог с историческим музыкознанием. По мнению Д. Мората, это отражает общую картину изменений в современной истории музыки: она «…превратилась в междисциплинарную область, в которую вносят свой вклад ученые, изучающие медиа, перформансы и различные звуковые преобразования, литературоведы, философы и другие специалисты» [8].

К идее создания новой истории музыки обратился несколько лет назад и Международный Совет по традиционной музыке и танцу (ICTMD), ассоциированный с ЮНЕСКО. Указанным Советом была организована исследовательская группа Global Music History, проведен ряд конфе-

ренций. В частности, упомянем Symposiums of ICTMD Study Group on Global History of Music, состоявшиеся в 2019 и 2021 годах (Португалия и Китай соответственно).

Появление в конце XIX – начале XX века во многих странах мира академической композиторской музыки выявило «проблему Запада в восточных культурах», которая обсуждается авторами практически всех работ, посвященных национальным композиторским школам или музыкальному образованию. Она может рассматриваться с разных позиций, включая контекст создания новой истории музыки. Так, Г. Янихен, в связи с этим, полагает важными факторами современной истории музыки сравнительные исследования, а также анализ специфики «музыкальных представлений» каждой культуры, способствующий ее адекватному пониманию [9, p. 15]. Оценивая влияние западной музыки на культуры Азии в наши дни, исследователь акцентирует, в частности, роль популярной музыки, что мотивируется «…ее зависимостью от средств массовой информации, технологии которых становятся доступными для масс…» в азиатских странах [Там же, p. 2].

В подобных исследованиях обычно не учитывается опыт нашей страны, поскольку работы отечественных ученых на Западе фактически не известны. Между тем, первые шаги в указанном направлении были предприняты в СССР, начиная с 1930–1940-х годов. В частности, Р. Грубер стремился «…выйти за пределы “Истории западноевропейской музыки” и приблизиться в какой-то мере к созданию новой “Всеобщей истории музыки”» [10, с. 4]. Впрочем, широкий спектр музыкальных культур изначально присутствовал в трудах Р. Грубера (как и в работах западных специалистов) только на протяжении раздела «Древность» и «Средневековье». Сам исследователь объяснял эту особенность характерными стадиями музыкально-исторических процессов, органически связанных с тем или иным социально-экономическим укладом.

Тогда же в СССР формировалась собственная история музыки, ориентировавшаяся на современные общемировые тенденции. Еще в 1930 году Б. Асафьев подчеркивал важность изучения музыкальных культур СССР для понимания соответствующих тенденций, наблюдаемых в мире. Он утверждал, что «…в Турции, в Сирии, в Иране, в Индии, в Китае – в громадном масштабе должны происходить процессы, аналогичные тем, что происходят в музыке… СССР» [11, л. 19]. Поэтому вопрос изучения музыкальных культур нашей страны представлялся Б. Асафьеву значимым в плане формирования всеобщей истории музыки.

Эту позицию разделял и В. Беляев. По сути, прообразом «Global Music History» явился курс «Музыка народов СССР», который на протяжении многих лет В. Беляев читал в Московской консерватории. СССР как обширная страна, закрытая в то время для внешних контактов, до определенной степени сближался с моделью мировой музыкальной культуры, располагаясь на огромной территории Евразии, ассимилируя музыку народов, говорящих на разных языках (тюркских, славянских, иранских, балтийских, финно-угорских), сочетая кочевой и оседлый хозяйственно-культурный типы. Русская культура выполняла здесь функцию центра, способствовавшего приобщению многих культур Азии, входивших в СССР, к европейскому типу композиторского творчества. Этот курс содержал научные позиции, актуальные и для разрабатываемой ныне глобальной истории музыки.

О своем тяготении к изучению истории музыки народов СССР В. Беляев упоминал еще в начале 1920-х годов, а в 1933-м было завершено «Введение в изучение музыки народов СССР» (объемом около 10 п. л.), которое описывалось автором как «пособие по читаемому мною в Московской консерватории в настоящее время курсу»[1].

По крупицам собирая в республиках СССР музыкально-исторический материал, музыкальные инструменты, изучая разнообразные источники, В. Беляев формировал указанный курс «История музыки народов СССР до Великой Октябрьской революции», читавшийся в Московской консерватории с 1943 по 1959 годы. Описывая свою работу над этим курсом в позднейшей автобиографии, ученый отмечал: исходными моментами «начатой работы в совершенно новой области научного исследования» явились «первичные наблюдения и первоначальное собирание материалов, находящихся главным образом в рукописи в различных учреждениях и у отдельных исследователей на местах на различных языках». При этом он подчеркивал такие сложности в работе, как «неразработанность многих вопросов» и недостаток общеисторических исследований, содержащих к тому же многочисленные ошибки[2]. Изучению истории музыкальной культуры народов СССР в дореволюционный период В. Беляев придавал особое значение, поскольку именно тогда явственно доминировала традиционная музыка, без которой невозможно понять национальное своеобразие культуры. Столь оригинальная позиция ученого вызывала споры и критику со стороны коллег.

Работая над масштабным трудом «Очерки по истории музыки народов СССР» в трех томах (последний, о музыкальной культуре Украины и Белоруссии, к сожалению, не был завершен),

Беляев опирался на записи многих фольклористов. Так в первом томе, который был посвящен республикам Центральной Азии, использовались материалы В. Успенского, А. Затаевича, Б. Ерзаковича, В. Виноградова, Ф. Кароматова, З. Шахиди и других известных музыкантов, в том числе не публиковавшиеся ранее [12, с. 4].

К числу основных методологических позиций, которые представляются значимыми и для «Global Music History», В. Беляев относил связь музыки с важнейшими параметрами культуры в целом, упоминая о влиянии на ее развитие традиционных особенностей хозяйствования, этнической, языковой культурной общности с соседними народами [12, с. 6]. Он полагал весьма существенным феномен традиционного музыкального профессионализма, подчеркивая такие черты последнего, как индивидуальная специализация в разных сферах музыкального исполнительства, способность к импровизации, созданию новых стихов и мелодий [Там же, с. 26]. В. Беляев подробно характеризовал особенности традиционного профессионализма в каждой культуре, дифференцируя принятую классификацию таких музыкантов от фольклорной среды. Особое внимание уделялось инструментальному профессионализму, стимулировавшему создание, наряду с вокальными, «крупных инструментальных композиций, объединенных общностью тематического материала» [Там же, с. 203]. Фактически исследователь выявил характерную для многих культур Азии триаду (фольклор – профессиональная музыка устной традиции – академический композиторский профессионализм), которая сохраняет свою актуальность и в наши дни.

В. Беляев не собирался останавливаться на традиционной музыке дооктябрьского периода, живо интересуясь творчеством национальных композиторов. В его незавершенном «Очерке музыкальной культуры на территории Узбекистана с древних времен и до наших дней» (1942) традиционный и композиторский материал рассматривался как единое целое. Учебное пособие «Очерки по истории музыки народов СССР», по мнению В. Беляева, должно было явиться первым этапом формирования новой области музыкальной науки. Этот труд по-прежнему уникален в наши дни. Первый выпуск был позднее переведен на английский язык известным ученым М. Злобиным (США), который высоко ценил названную работу В. Беляева и выражал сожаление по поводу того, что многие труды выдающегося советского исследователя остались неопубликованными[3].

Впрочем, еще в 1946 году ректор Московской консерватории, известный советский композитор В. Шебалин отмечал: «Характерными чертами В. М. Беляева как ученого являются… огромная эрудиция, тщательность разработки материала, стремление опираться на непосредственные первоисточники и обосновывать все выводы строгими документальными данными». Здесь же В. Беляев был назван одним из основателей советского музыкального востоковедения[4].

Продолжением труда В. Беляева стало многотомное издание «История музыки народов СССР», подготовленное группой авторов из всех автономных и союзных республик. Тома 1–5 были опубликованы в 1970–1974 годах, 6-й и 7-й – в 1996–1997. Это исследование не включало в себя материалы по традиционной музыке до 1917 года (хотя подчеркивалась значимость традиционной культуры и отмечалась собирательская деятельность многих фольклористов), полностью сосредоточившись на музыкальной культуре после Октябрьской революции. К сожалению, феномен устного профессионализма также был обойден вниманием, рассматривались только две позиции: фольклор и композиторское творчество европейского образца, – взаимодействие между которыми пронизывало весь текст.

Во вступительной статье от редколлегии сообщалось, что данный коллективный труд «…представляет собой первую попытку показать исторический путь развития многонациональной советской музыкальной культуры как единый сложный процесс во всем богатстве и разнообразии его проявлений», при этом выделялись аспекты взаимодействия и взаимообогащения культур [13, с. 3]. С учетом социально-политических реалий того времени, подразумевалось создание обобщающей истории музыки для значительного региона мира, каким был Советский Союз.

Основное место в «Истории музыки народов СССР» отводилось проблематике, позднее соотносимой с «выходом композиторского профессионализма за пределы европейской культурно-исторической среды» [14, с. 5], а также поиску единого целостного подхода к изучению музыкальных культур всей страны. Последнее представлялось важным, поскольку в СССР сосуществовали культуры разного типа, имевшие различный опыт взаимодействия с профессиональной музыкой европейской модели. В качестве центра, как уже отмечалось, пребывала русская культура, ставшая для многих народов образцом и своеобразным «мостом» в процессе упомянутого взаимодействия с европейским искусством. Во всех томах издания последовательно освещались процессы формирования и развития национальных композиторских школ, системы музыкального образования, важнейшие события культурной жизни.

Названный труд во многом носил энциклопедический характер, поэтапно описывая историю музыки отдельных союзных республик и автономий РСФСР, однако во всех разделах сохранялись общие тенденции, позволявшие объединить изложение по тем или иным принципам. Это могли быть важные события в жизни страны (окончание Гражданской или Великой Отечественной войны), культурные задачи, к примеру, становление многонационального советского искусства в 1920–1930-х годах. В каждом разделе была представлена жанровая классификация произведений ведущих композиторов союзной или автономной республики, что благоприятствовало сравнительным исследованиям. Шестой и седьмой тома публиковались в постсоветский период. В предисловии к заключительному тому, где уже не рассматривались музыкальные культуры бывших союзных республик, подчеркивалась необходимость смены подхода, освобождения от прежних идеологических и методологических установок [15, с. 3–5].

Нужно заметить, что параллельно с этими обстоятельными исследованиями выходили десятки и сотни работ, посвященных отдельным национальным культурам, традиционной музыке, творчеству национальных композиторов. Указанные работы, сыгравшие важную роль в процессе формирования современных представлений о той или иной культуре, достойны специального изучения, однако цель создания единого обобщающего исследования, охватывающего масштабы всей страны, в них не формулировалась.

Таким образом, соотнося работы В. Беляева о музыке народов СССР до 1917 года и этот многотомный труд, можно констатировать сопряженность этномузыкознания и исторического музыкознания, опору на региональный принцип разделения музыкальных культур, различные формы их диалога и взаимодействия, типы взаимного влияния традиционной и академической музыки, индивидуальные для каждой из республик, наряду с общими закономерностями процесса становления национальных композиторских школ.

Уже на первых этапах формирования культуры советского периода создавались исследования, обращенные к проблемам, которые сохраняют актуальность для современной музыкальной науки. В этих исследованиях предлагались интересные решения непростой задачи – построения целостной истории музыки столь разноликого евразийского региона мира, каким был СССР. Многие аспекты названных трудов и сегодня представляются вполне созвучными новейшим зарубежным проектам, связанным с «Global Music History». Тем самым дополняется общая картина процессов, значимых для музыкально-исторической науки нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Архив МГК им. П. И. Чайковского. Ф. 2: Опись личных дел профессорско-преподавательского состава. Ед. хр. 605. Л. 9.
[2] Там же. Л. 5.
[3] Письмо М. Злобина автору статьи от 02.02.2022 (личный архив автора).
[4] Архив МГК им. П. И. Чайковского. Ф. 2. Ед. хр. 606. Л. 35.

ЛИТЕРАТУРА

1. New Oxford History of Music / ed. by E. Wellesz. Oxford – New York: Oxford University Press, 1990. Vol. 1: Ancient and Oriental Music. 584 p.
2. *Stenou K.* Die Weltpolitik der UNESCO. URL: https://www.inst.at/trans/15Nr/plenum/stenou15DE.htm (дата обращения: 31.05.2025).
3. *Janz T.* Is There a Global History of Music? On Contextualizing Music in/from Asia and Europe. URL: https://www.academia.edu/30085075/Is_There_A_Global_History_of_Music_On_Contextualizing_Music_in_from_Asia_and_Europe (дата обращения: 31.05.2025).
4. *Olley J.* Towards a Global History of Music? Postcolonial Studies and Historical Musicology. URL: https://www.academia.edu/24602319/Towards_a_Global_History_of_Music_Postcolonial_Studies_and_Historical_Musicology (дата обращения: 05.05.2025).
5. *Celestini F., Bohlman Ph. V.* Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange // Acta Musicologica. 2014. Vol. 86. No. 1. Pp. 1–3.
6. Studies on a global history of music: a Balzan Musicology Project / ed. by R. Storm. London – New York: Routledge, 2018. XXII+480 p.
7. *Storm R.* The Balzan Musicology Project towards a global history of music, the study of global modernisation, and open questions for the future // Muzikologija (Belgrade). 2019. No. 27. Pp. 15–29.

8. *Morat D.* Music and History Revisited. URL: https://doi.org/10.1093/gerhis/ghz087 (дата обращения: 05.05.2025).
9. *Jähnichen G.* Constructions of the Musical "West" in Asian Cultures // Musical Thoughts in the Globalized Century / ed. by Fung Ying Loo, M. N. Hashim, Fung Chiat Loo. Saarbrücken: Verlag Dr. Muller, 2011. Pp. 1–21.
10. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры: В 2 т. М.–Л.: Музгиз, 1941. Т. I: С древнейших времен до конца XVI века. Ч. I. 595 с.
11. *Асафьев Б. В.* Проблема Востока в советском музыкознании (1930). РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 238. 20 *л*.
12. *Беляев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962. Вып. 1: Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. 300 с.
13. История музыки народов СССР: в 7 т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1970. Т. 1: 1917–1932. 436 с.
14. *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Исследование. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2004. 280 с.
15. История музыки народов СССР: в 7 т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Композитор, 1997. Т. 7: [1978–1987.] Вып. 1. 240 с.

REFERENCES

1. New Oxford History of Music. Ed. by E. Wellesz. Oxford – New York: Oxford University Press, 1990. Vol. 1: Ancient and Oriental Music. 584 p.
2. *Stenou K.* Die Weltpolitik der UNESCO. URL: https://www.inst.at/trans/15Nr/plenum/stenou15DE.htm (date of application: 31.05.2025).
3. *Janz T.* Is There a Global History of Music? On Contextualizing Music in/from Asia and Europe. URL: https://www.academia.edu/30085075/Is_There_A_Global_History_of_Music_On_Contextualizing_Music_in_from_Asia_and_Europe (date of application: 31.05.2025).
4. *Olley J.* Towards a Global History of Music? Postcolonial Studies and Historical Musicology. URL: https://www.academia.edu/24602319/Towards_a_Global_History_of_Music_Postcolonial_Studies_and_Historical_Musicology (date of application: 05.05.2025).
5. *Celestini F., Bohlman Ph. V.* Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange. In: Acta Musicologica. 2014. Vol. 86. No. 1. Pp. 1–3.
6. Studies on a global history of music: a Balzan Musicology Project. Ed. by R. Storm. London – New York: Routledge, 2018. XXII+480 p.
7. *Storm R.* The Balzan Musicology Project towards a global history of music, the study of global modernization, and open questions for the future. In: Muzikologija (Belgrade). 2019. No. 27. Pp. 15–29.
8. *Morat D.* Music and History Revisited. URL: https://doi.org/10.1093/gerhis/ghz087 (date of application: 05.05.2025).
9. *Jähnichen G.* Constructions of the Musical "West" in Asian Cultures. In: Musical Thoughts in the Globalized Century / ed. by Fung Ying Loo, M. N. Hashim, Fung Chiat Loo. Saarbrücken: Verlag Dr. Muller, 2011. Pp. 1–21.
10. *Gruber R.* Istoriya muzykal'noy kul'tury [History of Musical Culture]: in 2 vol. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1941. Vol. 1: From the most ancient times to the end of the 16th century. Part 1. 595 p.
11. *Asaf'ev B.* Problema Vostoka v sovetskom muzykoznanii (1930) [The Problem of East in the Soviet Musicology (1930)]. Rossiyskiy gosudarstvennyj arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts]. F. 2658. L. 1. St. un. 238. 20 s.
12. *Belyaev V.* Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR [Essays on the History of Music of the Peoples of the USSR]. Moscow: Muzgiz, 1962. Vol. 1: Musical culture of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan and Uzbekistan. 300 p.
13. Istoriya muzyki narodov SSSR [History of Music of the Peoples of the USSR]: in 7 vol. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970. Vol. 1: 1917–1932. 436 p.
14. *Drozhzhina M.* Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka [Young National Composer Schools of the East as a Phenomenon of Musical art in the 20th century]: Research work. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2004. 280 p.
15. Istoriya muzyki narodov SSSR [History of Music of the Peoples of the USSR]: in 7 vol. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Kompozitor, 1997. Vol. 7: [1978–1987]. Issue 1. 240 p.

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
violetta_yunusov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5526-6867

Violetta N. Yunusova
Dr. Sci. (Art), Professor at the Foreign Music History Department
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
violetta_yunusov@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5526-6867

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_82

М. Е. ПОРЯДИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Данная статья посвящена основным аспектам осмысления фундаментальной категории музыкального пространства в контексте исторического процесса ее становления. Этот подход мотивируется неразрывной связью музыкального искусства и акустических условий его реализации. Уделяется внимание проблемам восприятия музыкального произведения с точки зрения бинауральных свойств человеческого слуха, позволяющих определить местоположение предметов в пространстве с помощью вертикальной (высотной), горизонтальной (панорамной) и глубинной (расстояние до предмета) локализации. Кроме того, обозначаются акустические особенности, связанные с различным временем реверберации в храмах, концертно-сценических, камерных и других аудиториях, что оказывало влияние на характер музыки разных стилей и эпох. Центральное место отводится проблеме использования пространства в качестве неотъемлемой части художественного образа произведения. Показана историческая динамика формирования различных способов реализации «пространственного фактора»: использование полифонических техник и приемов, работа с разреженной и многослойной фактурой, активизация синестетических свойств человеческого восприятия тембра, громкости, регистра и т. д. Особое внимание уделено экспериментам композиторов с физическим пространством в целях создания реальной стереофонии за счет различного расположения исполнителей на сцене и вне ее. Кроме того, характеризуется акусматическое пространство, в котором реальный объект скрыт от слушателя, а время существования звука отделено от его реального восприятия. Особенности названного пространства находят своеобразное отражение в сферах конкретной, электронной и электроакустической музыки. Художественный потенциал акусматического пространства наиболее полно реализуется в музыкальных инсталляциях, подразумевающих расположение «звукового объекта» в концептуально осмысленном и ограниченном пространстве.

Ключевые слова: пространство в музыке, акустические условия музыкального исполнения, художественный потенциал «пространственного фактора», акусматическое пространство, музыкальные инсталляции.

Для цитирования: Порядина М. Е. Основные подходы к осмыслению категории пространства в музыке: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 82–87.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_82

M. PORYADINA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE MAIN APPROACHES TO UNDERSTANDING THE CATEGORY OF SPACE IN MUSIC: HISTORY AND MODERNITY

This article is devoted to the main aspects of understanding the category of space in music through the prism of the historical process of its formation. This is explained by the inseparability of musical art from the acoustic conditions of its realization. Attention is paid to the issues of perception of a musical piece from the point of view of binaural properties of human hearing, which make it possible to determine the location of objects in space using vertical (high-altitude), horizontal (panoramic) and deep (distance to the object) localization. Acoustic features related to the difference in reverberation time in rooms are also considered, which influenced the nature of music of different styles and eras. The central place is occupied by the problem of using space as an integral part of the artistic image of the piece. The historical process of formation of approaches to implementation of “the space factor” is shown: means of polyphony, work with a discharged and multi-layered texture, activation of synesthetic properties of perception of timbre, possibilities of dynamics and register. A special place is occupied by the composers’ experiments

with physical space due to the possibilities of real stereo due to the different location of performers on stage and out of it. There is also an acousmatic space in which the real object is hidden from the listener, and the time of the sound's existence is separated from its actual listening. Its features are reflected in the genres of concrete, electronic and electroacoustic music. The greatest possibilities for the realization of acousmatic space are found in musical installations, the task of which is to place an object, in this case a sound object, in a limited and filled with artistic meaning space.

Keywords: space in music, acoustic conditions of musical performing, artistic potential of "the space factor", acousmatic space, musical installations.

For citation: Poryadina M. The main approaches to understanding the category of space in music: history and modernity. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 82–87.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_82

Музыка неразрывно связана с пространством. Как аудиальное искусство она неотделима от акустических условий реализации, а также от концептуального пространства, под которым подразумеваются в виду особенности развития и становления мыслеобразов, свободных от физического наполнения[1]. Вопрос об особенностях формирования данного пространства особенно актуален для музыки XX, а теперь уже и XXI века. В коллективном исследовании по теории современной композиции отмечается: «Любая музыка в реальном исполнении или звукозаписи так или иначе связана с естественным бинауральным восприятием, с реверберацией и явлениями эха» [2, с. 450]. Именно в XX веке конструирование пространства, как реального, так и воображаемого, становится неотъемлемой частью идеи и художественного воплощения произведения. Пример тому – знаменитый квартет Штокхаузена «Helikopter», исполнение которого должно происходить в воздухе на четырех вертолетах, в каждом из которых находится один из исполнителей.

Обоснованию пространства в качестве полноправного компонента, необходимого для реализации музыкального образа, способствовали различные факторы. Прежде всего, на данный аспект повлияли исследования в области акустики – науки о звуке. Было доказано, что «наличие двух приемников слуха обеспечивает человеку возможность воспринимать пространственный звуковой мир и оценивать перемещение звуков в пространстве» [3, с. 145]. Такие бинауральные особенности позволяют локализовать местоположение звуковых эффектов. Среди них горизонтальная (панорамная) локализация фиксирует положение звука в правом и левом ухе, вертикальная (высотная) определяет, спереди или сзади, а также под каким высотным углом находится источник, глубинная оценивает расстояние до источника звука, ориентируясь на изменения скорости его затухания.

Еще одним важным аспектом является время реверберации в различных помещениях, которое издавна учитывалось композиторами. Это объясняется тем, что музыка разных стилей и эпох требует различных показателей данного параметра, а значит, и соответствующих помещений для ее исполнения. Например, при сочинении органной музыки авторы «…специально делали паузы, чтобы продлить реверберацию в соборе» [3, с. 495–496]. Ее оптимальное время – примерно от 3,5 до 4 секунд. Небольшие барочные ансамбли, наоборот, комфортно чувствуют себя в помещениях с небольшим периодом реверберации (1,4–1,6 секунды). Это создает ощущение близости, «интимности» исполнения. Произведения классического периода, предназначенные для камерных помещений с менее гулкой акустикой (например, концерты В. А. Моцарта), из-за быстрых пассажей и переплетения оркестровых голосов также требуют относительно короткого времени реверберации – примерно в районе 1,6–1,8 (при этом удельный вес атаки звука должен превышать соответствующий отзвук). Расширенные составы симфонических оркестров в музыке XIX и последующих веков требовали большей продолжительности отражения, что привело к постройке масштабных оперных и концертных залов с оптимальной реверберацией 2,0–2,2. Другие параметры необходимы для народной музыки, часто исполняемой на открытом пространстве, где невозможны отражения, и для джазовых композиций, исполняемых в небольших клубах. Андреа Пейроло и Ричард Де Роса в книге «Акустическая и MIDI-оркестровка для современного композитора» утверждают: «Следует быть достаточно консервативными в отношении поп- и фанк-звучания, чтобы добиться более насыщенного звука. Обычно временной интервал между 1,2 и 1,7 секунды идеален для резких и быстрых пассажей, особенно для секции труб» [4, p. 246].

Помимо вышеперечисленных аспектов, следует заметить, что звук каждого инструмента

ведет себя по-разному. Возьмем, к примеру, симфонический оркестр: «Звук самых низких инструментов – контрабасов – имеет иные пространственные особенности, чем звук флейты пикколо» [5, с. 144], что объясняется различными особенностями локализации частот. При распространении звука в пространстве низкие частоты не теряют своей интенсивности, в то время как средние и высокие оставляют акустическую тень. «Кроме того, вариации интенсивности в разных тактах постоянно меняют пространственные характеристики звука: звуки pianissimo создают реверберации и отражаются не так, как звуки fortissimo, и т. д.» [Там же].

Помимо объективных акустических свойств, в композиторской практике использовались различные средства конструирования пространства, связанные с работой над художественным образом произведения. Ресурсы, позволяющие воплощать разнообразные пространственные эффекты, складывались постепенно. Одним из первых можно считать широкое использование имитационных приемов в полифонии строгого стиля. В соответствии с духовным содержанием сочинений указанного периода, тематические ячейки должны были создавать ощущение статики, неподвижности временного течения, поскольку музыка была строго подчинена церковным канонам. Поэтому, например, в сочинениях Палестрины «пространство едино и не расчленено... несмотря на то, что произведения полифонические, состоящие из отдельных самостоятельных голосов, голоса эти не противопоставляются, не отделяются друг от друга ни интонационно, ни ритмически, но, напротив, сливаются в неразрывную музыкальную ткань» [6, с. 26].

Иную картину мы можем наблюдать в полифонии свободного стиля, когда начинает активно развиваться инструментальная музыка. В этот период появляется возможность создания тембрового и регистрового контраста между низкими, средними и высокими голосами. Например, в фугах И. С. Баха «тембр инструмента служит не для окраски индивидуального момента, но для создания одной из пространственных линий, которые сосуществуют на протяжении всего произведения, создавая пространственный контраст» [6, с. 30]. Само же пространство ограничено стабильным числом голосов, заданных в начале фуги.

Следующий этап на пути становления пространства как неотъемлемой части художественной идеи произведения характеризуется возрастающим интересом композиторов к средствам фактуры, динамики, различным ладовым краскам. Стимулом к осознанию возможности многообразного применения этих средств для формирования особых пространственных характеристик произведения стали изобразительные, пластические виды искусств и архитектура, что привело к взаимодействию зрительных и слуховых впечатлений, а также к сопоставлению разных звуковых ощущений со свойствами цвета (матовость, блеск и др.). Например, исследователь отмечает, что у К. Дебюсси «…в разработке “Острова радости” после проведения второй вальсовой темы, в разделе, обозначенном A tempo, в фигурациях вспыхивают лады от *cis* и *C*, сопоставленные с ладом от *e*... это может напоминать эффект смены матовой поверхности на блестящую» [7, с. 258][2].

Расширение полифонических приемов, обусловленное, в том числе, полифоничностью современного сознания и культуры, освоение новых композиторских техник открывали в музыке XX века все новые и новые возможности. Так, в процессе экспериментирования постепенно происходило постижение пространственных оппозиций: ближе/дальше; выше/ниже; плотно/разреженно; дискретно/континуально и т. д.

Большую роль сыграло усложнение музыкальной ткани за счет работы композиторов с разными параметрами. Например, отдельное внимание к формированию ритмолинии можно найти в VII части симфонии «Турангалила» О. Мессиана, к тембролинии – в начале Пятой симфонии А. Тертеряна, где «звук *as* долго тянется, плавно (благодаря тембровым наложениям на стыках) “перетекая” от гобоя ко вторым скрипкам и далее к кяманче» [1, с. 175]. Иногда музыкальная ткань, напротив, разрывается, как в пуантилизме. К примеру, в музыке А. Веберна «пространство распадается на отдельные точки, уже не связанные друг с другом и существующие сами по себе» [6, с. 35]. Композитор располагал звуки серии с таким расчетом, чтобы их последовательность не образовывала какой-либо интонации.

Формировался и некий противовес разреженной музыкальной ткани, когда фактура, наоборот, уплотнялась, образуя различные пласты и слои[3]. При этом художественная цель зачастую состояла в достижении общего сонорного эффекта, без индивидуальной направленности. Различные способы наслоения пластов благоприятствовали существенному усилению диагонального параметра фактуры и, вследствие этого, особому вниманию к ее «глубине». Последнее означало главенство «трехмерного слушания музыки, приобретение ею “объемности” и, в определенной мере “стереофоничности”» [1, с. 179].

Огромное значение приобретает техника нового измерения – микрополифония, разра-

ботанная Д. Лигети и акцентирующая другое понимание времени – музыкальную статику. Наибольшей многослойности она достигает в творчестве А. Шнитке. Данный аспект проявляется в особенностях фактурно-пространственной организации, когда при общности слоев происходит дифференциация фактуры. Иногда микрополифония может быть результатом композиционно-драматургического параллелизма. Так, в Фортепианном квинтете Шнитке (1972–1976) «…параллельно существовали два драматургических слоя, каждый из которых развивался согласно своим внутренним законам. Основу одного составила лирическая лейттема, порученная главным образом струнным», которая постоянно варьировалась за счет приемов микрохроматики, микрополифонии, изменчивости фактурного рельефа. «Иной слой – статичная, почти не развивающаяся тема ритмического (и полиритмического) остинато в партии фортепиано (из одного или трех звуков)»; в результате формировалось ощущение одновременного сосуществования двух разных миров [8, с. 151].

Все это в конечном итоге способствовало не только возникновению пространственной полифонии, но и окончательному утверждению пространства (в том числе физического) как органичной составной части художественной идеи произведения. (Например, в пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» струнный квартет должен размещаться за сценой или, по крайне мере, на каком-то расстоянии от трубы и флейты, подчеркивая тем самым музыкальную идею «вопросов и ответов».) Таким образом, постепенно сформировались три вида пространственно-акустических эффектов, которые обозначил А. Шнитке в исследовательском очерке «Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении»: 1) реальная статическая стереофония – антифонное расположение групп исполнителей; 2) реальная динамическая стереофония – перемещение исполнителей и (или) слушателей в акустическом пространстве; 3) иллюзорная динамическая стереофония – перемещение звуков от одной группы исполнителей к другой [9, с. 76–78].

Помимо художественных факторов, новое отношение к пространству предопределяется техническим прогрессом и современными возможностями коммуникации. Как отмечают исследователи, сейчас каждый человек «…благодаря радио, телевидению, сети Интернет, аудио- и видеопродукции, регулярно (вольно и невольно) должен совмещать в своем сознании множество культур, жизненных пространств, существовать одновременно в реальном мире и мирах, представляемых многоканальным потоком информации, мысленно координировать “виртуальное” прошлое, настоящее и будущее» [8, с. 18]. Эпоха фиксированного звука позволила отделить реальное время существования воспринимаемого звука от времени его слушания. Одним из первых к рассмотрению данной проблемы обратился изобретатель конкретной музыки П. Шеффер. В его теоретических работах описываются «звуковые объекты», которые должны восприниматься путем особого редуцирующего слушания. Последнее вполне «…намеренно и искусственно абстрагируется от причины и смысла (а также, добавим, от эффекта), обращая внимание на звук сам по себе, с его ощутимыми качествами» [5, с. 217]. Формируется понятие акусматической музыки, в которой источник скрыт от слушателя. При этом, однако, рассуждая о «звуковых объектах», П. Шеффер еще не учитывал пространство, реверберацию, различное восприятие звука, предопределяемое его фактической близостью или удаленностью от слушателя.

Более дифференцированно к пространству подходит экспериментатор в сфере электронной музыки Карлхайнц Штокхаузен. Его произведение «Песня юношей», по мнению исследователей, «…во многом обязано силой своего воздействия счастливой идее автора подавать звучащий материал на публику через 5 динамиков, что сразу оживило мертвую синтетическую материю» [9, с. 76].

Особенности электроакустических композиций позволяют соединять акусматический план с реальным исполнением на музыкальных инструментах. Примером такой композиции является пьеса П. Булеза «Repons» для солистов, камерного ансамбля и электроники. Здесь «распределение участников в пространстве создает контрасты реального и иллюзорного планов. Пространственность реального плана связана с равномерным распределением солистов по краю сцены. При этом ансамбль отделен от солистов аудиторией. Пространственность иллюзорного плана реализуется с помощью работы электроакустической системы, управляемой компьютером, и порождает сложные траектории распределения и перемещения звука в пространстве» [10, с. 19].

Особое место в ряду произведений, использующих различные средства для воспроизведения записанного звука, принадлежит инсталляции – художественному явлению, которое возникло в недрах концептуализма 1960-х годов. Концептуальной основой в данном случае становится взаимосвязь художественного объекта и окружающей среды, что предопределяет пространственную специфику этого явления. Инсталляции присуща интерактивность,

обусловленная первостепенной ролью фигуры зрителя, осуществляющего посредством разных органов чувств индивидуальную коммуникацию с арт-объектом. Музыкальные мультимедийные инсталляции появились позднее, но их создатели также стремились позиционировать соответствующие объекты, в данном случае «звуковые», в ограниченном пространстве, наполненном художественными смыслами. Например, авторами интерактивной музыкальной инсталляции «Forest» – коллективом лондонской студии дизайна «Marshmallow Laser Feast» – было сооружено гигантское «звуковое поле» (450 квадратных метров), на котором располагались около 150 музыкальных «деревьев». Согласно концептуальному замыслу, в процессе изучения «…этого особого пространства зрители воздействуют на конструкции, постукивая по ним или сотрясая их, и вызывают звуковую и световую реакцию. Каждое "дерево" настраивается на определенный звук, совокупность которых при множественном тактильном контакте образует пространственные гармонии, воспроизводимые с помощью системы объемного звука» [11, с. 69].

Интересными представляются также перспективы воздействия на бинауральные особенности слуха, когда звуковой материал изменяется в зависимости от того, в какой части пространства инсталляции находится слушатель. Показательным примером служит мультимедийный арт-проект композитора Ф. Клиена, созданный на основе его композиции «Start – Ziel – Siege» (популярный слоган из мира авто- и мотогонок, означающий устремленность к победе «от старта до финиша»). Согласно комментарию отечественного исследователя, «композиция в новой версии представила аудиальную инсталляцию разнообразных акусматических объектов, слуховое освоение которых производилось зрителем, находящимся в центре этого пространства и имеющим возможность двигаться внутри него или изменять ракурс "слышания", сидя на вращающихся стульях» [11, с. 70–71].

Таким образом, вопрос художественного осмысления категории пространства является весьма актуальным для композиторов в наши дни. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что восприятие музыки неразрывно связано со свойствами человеческого слуха и акустическими особенностями помещения (с учетом различного времени реверберации). С другой стороны, в ходе исторического развития музыкальной культуры постепенно формировались различные подходы к конструированию звукового пространства, включая:

– использование полифонических техник и приемов;

– работу с разреженной или многослойной фактурой;

– активизацию синестетических свойств слухового восприятия посредством тембра, динамики, регистра и т. д.;

– преобразования физического пространства, подразумевающие создание реальной стереофонии между различными группами исполнителей.

Новым словом в этом эволюционном процессе явилось формирование акусматической музыки, благодаря которой стало возможным отделить реальное звучание объекта от его слушания, что получило многообразное отражение в конкретной, электронной и электроакустической музыке, а также в музыкальных инсталляциях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об этом см.: [1].

[2] Данная ассоциация мотивирована свойством синестезии человеческого слуха.

[3] Пласт – сложный многоголосный компонент фактуры, в который объединяется группа голосов на основе тематической общности, тембровой близости и компактности фактурного расположения; по этим же характеристикам данный пласт отличается от других компонентов фактуры. Слой – автономно локализованный в фактурно-музыкальном пространстве компонент ткани (голос или пласт) [8, с. 150].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мозгот С. А.* Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: дис. … канд. иск. (17.00.02). Новосибирск, 2018. 366 с.

2. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с.

3. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2011. 720 с.

4. *Pejrolo A., DeRosa R.* Acoustic and MIDI Orchestration for Contemporary Composer. Boston: Focal Press, 2007. 289+XV p.

5. *Шион М.* Звук: Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

6. *Мартынов В. И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Музыкальная психология и психотерапия. 2008. № 4. С. 22–36.
7. *Мозгот С. А.* Пространственность в музыкальной интонации Дебюсси // Наука о музыке: Слово молодых ученых: Материалы I Всероссийского конкурса науч. работ. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004. С. 254–280.
8. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: Исследование. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.
9. *Шнитке А. Г.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
10. *Фуксман М. А.* Электронная и электроакустическая музыка XX – начала XXI века: Хрестоматия. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 48 с.
11. *Крылова А. В.* Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 63–75.

REFERENCES

1. *Mozgot S.* Kategoriya prostranstva kak smyslovoy fenomen v muzykal'nom iskusstve [The category of space as a semantic phenomenon in musical art]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2018. 366 p.
2. Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Modern Composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007. 624 p.
3. *Aldoshina I., Pritts R.* Muzykal'naya akustika [Musical Acoustics]: textbook. St. Peterburg: Kompozitor, 2011. 720 p.
4. *Pejrolo A., DeRosa R.* Acoustic and MIDI Orchestration for Contemporary Composer. Boston: Focal Press, 2007. 289+XV p.
5. *Shion M.* Zvuk: Slushat', slyshat', nablyudat' [A Sound: Listening, hearing, observing]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 312 p.
6. *Martynov V.* Vremya i prostranstvo kak faktory muzykal'nogo formoobrazovaniya [Time and space as factors of musical formation]. In: Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya [Musical Psychology and Psychotherapy]. 2008. No. 4. Pp. 22–36.
7. *Mozgot S.* Prostranstvennost' v muzykal'noy intonatsii Debyussi [Spatiality in C. Debussy's musical intonation]. In: Nauka o muzyke: Slovo molodykh uchenykh: materialy I Vserossiyskogo konkursa nauchnyh rabot [Music Scholarship: The word of young researchers: materials of the 1st All-Russian competition of research works]. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2004. Pp. 254–280.
8. *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]. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of High School, 2004. 404 p.
9. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [Articles on Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 408 p.
10. *Fuksman M.* Elektronnaya i elektroakusticheskaya muzyka XX – nachala XXI veka [Electronic and electro-acoustic music of the 20th – early 21st century]: reading-book. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. 48 p.
11. *Krylova A.* Akusmatika v mul'timediynykh installyatsiyakh [Acousmatic in multimedia installations]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 63–75.

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

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 78.06 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_88

Ф. М. ШАК
Российская академия музыки им. Гнесиных

МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ Е. ОВЧИННИКОВА И В. ОЗЕРОВА В ПРАКТИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЖАЗОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье анализируется деятельность выдающихся теоретиков-методистов Е. Овчинникова и В. Озерова. С 1973 г. данные авторы создали ряд важных лекционных курсов, методических разработок, пособий, а впоследствии и первых учебников в области джазового искусства. В связи с введением официального джазового образования в 1974 году возникла острая необходимость в разработке теоретического и методического обеспечения данного направления, что потребовало консолидации усилий музыковедов и теоретиков. В процессе создания первичных исследовательских материалов специалисты действовали как новаторы, поскольку отсутствие предшествующих научных традиций не позволяло им опираться на уже существующие методологические подходы. Пик публикационной активности Овчинникова пришелся на 1980 г. Акцентируется внимание на подготовке первых в своем роде отечественных исследований, уделявших внимание социокультурным взаимодействиям джаза с литературой, театром и общественными процессами. Овчинников выступил первым автором пособия о рок-музыке, публикация которого последовала раньше других текстов на эту тему (1985). Работы В. Озерова были подчинены главным образом важным функциям восполнения недостающей информации о джазе. Сформировав переводы важных немецкоязычных источников, он опубликовал множество обзорных работ, выстроенных на материалах зарубежной печати. При подготовке статьи автор работал с неопубликованными рукописными источниками, черновиками и планами-конспектами лекционных курсов, сформированных Овчинниковым и Озеровым. Значительный интерес представляют полемические рецензии В. Конен, в которых выражается ее принципиальная позиция относительно необходимости разработки комплексного учебника по стилям джазовой музыки.

Ключевые слова: джазовые пособия, методические материалы о джазе, джазовое образование, история литературы о джазе в СССР, Е. Овчинников, В. Озеров.

Для цитирования: Шак Ф. М. Методические работы Е. Овчинникова и В. Озерова в практике отечественного джазового образования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 88–94.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_88

F. SHAK
Gnesins Russian Academy of Music

METHODOLOGICAL WORKS BY E. OVCHINNIKOV AND V. OZEROV IN THE PRACTICE OF RUSSIAN JAZZ EDUCATION

The article analyzes the activities of the outstanding theoretical methodologists E. Ovchinnikov and V. Ozerov. Since 1973, these authors have created a number of important lecture courses, methodological developments, manuals, and subsequently the first textbooks in the field of jazz art. Due to the introduction of official jazz education in 1974, there was an urgent need to develop theoretical and methodological support for this field, which required the consolidation of the efforts of musicologists and theorists. In the process of creating primary research materials, specialists acted as innovators, since the lack of previous scientific traditions did not allow them to rely on existing methodological approaches. Ovchinnikov's publishing activity peaked in 1980. Attention is focused on the preparation of the first of its kind domestic

studies that focused on the socio-cultural interactions of jazz with literature, theater and social processes. Ovchinnikov was the first author of a handbook on rock music, which was published before other texts on the subject (1985). V. Ozerov's works were mainly subordinated to the important functions of filling in the missing information about jazz. Having compiled translations of important German-language sources, he published many review papers based on foreign press materials. During the preparation of the article, the author worked with unpublished handwritten sources, drafts and plans-summaries of lecture courses formed by Ovchinnikov and Ozerov. Of considerable interest are the polemical reviews by V. Konen, which express her principled position on the need to develop a comprehensive textbook on jazz music styles.

Keywords: jazz manuals, methodological materials on jazz, jazz education, history of literature on jazz in the USSR, E. Ovchinnikov, V. Ozerov.

For citation: Shak F. Methodological works by E. Ovchinnikov and V. Ozerov in the practice of Russian jazz education. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 88–94.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_88

Современная джазовая сцена России характеризуется множественностью талантливых исполнителей, достигших заслуженной известности как в нашей стране, так и за рубежом. Их профессиональное мастерство в значительной мере обусловливается продуктивной и разнообразной деятельностью отечественных джазовых школ, подготовивших за последние десятилетия не одно поколение блестящих музыкантов. Разумеется, видимому благополучию нынешней ситуации закономерно предшествовала большая целенаправленная работа, которая осуществлялась в масштабах бывшего Советского Союза, начиная с 1970-х годов. В частности, следует особо упомянуть процесс формирования специализированного учебно-методического контента (пособий, практических руководств, лекционных и справочных материалов), связанного с теорией и историей джазового искусства. Указанный процесс, инициируемый и направляемый ведущими педагогами и методистами «поздней» советской эпохи, способствовал плодотворной образовательной деятельности соответствующих учебных заведений всей страны[1].

Между тем следует напомнить, что еще в 1940–1960-х годах процесс общей легитимизации отечественного джаза характеризовался видимой нестабильностью, в известной степени уподобляясь раскачивающемуся маятнику. Как известно, весьма значительные позитивные сдвиги в плане бытования джазового искусства обусловливались масштабным социокультурным мероприятием – Всемирным фестивалем молодежи и студентов, проходившим в 1957 году в Москве. Однако становление эстрадно-джазового образования в СССР началось не в период тогдашней «оттепели», а значительно позднее. При этом инициативно мыслящим руководителям образовательной системы того времени пришлось столкнуться с «противодействиями» различного рода – от консерваторов «старой формации», отвергавших возможность творческой адаптации западного «легкожанрового» искусства, до профессиональных джазовых инструменталистов, считавших неприемлемым долговременное сближение и сотрудничество представителей «эстрадного» и «джазового» направлений в едином пространстве отечественной музыкальной культуры.

Действительно, в сознании большинства советских джазменов рубежа 1960–1970-х годов «эстрада» и «джаз» олицетворяли собой некий антагонизм. Мотивацией подобного противопоставления служило безусловно отрицательное восприятие общепринятого спектра значений, соотносимых профессиональной аудиторией со словом «эстрада». Даже на повседневном бытовом уровне определение «эстрадник», адресованное конкретному лицу, сопровождалось, как правило, отрицательными коннотациями. Многие из авторитетных отечественных джазовых музыкантов относились к своим коллегам «эстрадного амплуа» с нескрываемой враждебностью. Тем более показательно демонстративное объединение и взаимное сближение указанных сфер, реализованное в отечественной модели профессионального «легкожанрового» образования.

25 января 1973 года Совет Министров РСФСР опубликовал постановление «О состоянии и мерах по дальнейшему улучшению концертного обслуживания населения РСФСР» (см.: [1]). В этом важнейшем документе констатировалась необходимость обеспечения филармоний и дворцов культуры квалифицированными эстрадными (в том числе музыкальными) кадрами. Их подготовка должна была осуществляться учебными заведениями среднего профессионального звена. Между тем открытию соответствующих отделений в подобных образовательных учреждениях изначально сопутствовали трудности с формированием преподавательско-

го состава и набором обучающихся. В регионах зачастую обнаруживались вполне предсказуемые проблемы, обусловленные видимым отсутствием надлежащих универсальных методических навыков и многогранной оснащенности в области эстрадно-джазового искусства у педагогов новой специализации.

Тогда же, в середине 1970-х, постепенно формировались профессиональные запросы, порождаемые необходимостью издания методической и историко-аналитической литературы о джазе. Публикация соответствующих источников закономерно подразумевала существование официального и неофициального форматов. В области переводов иностранной литературы весомую роль сыграл воронежский специалист Ю. Верменич. Им были осуществлены переводы нескольких десятков важнейших работ, включая книги Б. Уланова, Л. Фейзера и других авторов. При этом Ю. Верменич выступал в качестве универсально мыслящего джазового интеллектуала, чьи собственные размышления о музыке нередко отличались широтой культурологического и социально-исторического охвата заявленной темы. Помимо бесспорной значимости переводческих работ Ю. Верменича, их распространение и внедрение мотивировались ограниченным доступом общественности к оригинальным зарубежным текстам. Переводы выполнялись и копировались неофициальным образом, поскольку ознакомиться с подобной литературой, особенно в регионах, могли в ту пору немногие[2].

Появление отечественных методических работ в сфере истории и теории джаза, издаваемых официально, при соблюдении всех профессиональных норм, установленных для подобной литературы, оказалось возможным благодаря плодотворной деятельности педагогов ГМПИ – РАМ им. Гнесиных Е. Овчинникова и В. Озерова, а также Ю. Чугунова[3]. Изучение архивных материалов, связанных с этой деятельностью, позволяет более предметно осветить процесс формирования методической библиотеки советских джазменов. В частности, показателен весьма активный интерес Е. Овчинникова и В. Озерова к теоретическим исследованиям, посвященным джазу. По-видимому, названные специалисты не слишком высоко оценивали популярную в те годы литературу (преимущественно американскую), отмеченную демонстративной публицистичностью – ориентацией на фактологические описания, эмоциональные отзывы по поводу различных музыкантов, исполняемых композиций и т. д. (характерный пример – книга «История джаза в США» Б. Уланова [2], циркулировавшая в неофициальном переводе Ю. Верменича). Академические устремления Е. Овчинникова и В. Озерова закономерным образом предполагали знакомство с более основательными и глубокими работами зарубежных исследователей.

В черновых записях из личного архива Е. Овчинникова многократно и в различных контекстах упоминается имя А. Азриэля, композитора и музыковеда из Восточной Германии[4]. Профессиональная биография этого автора, в настоящее время мало известного даже специалистам, весьма колоритна. Выпускник магистратуры Немецкой академии искусств (обучался у Г. Эйслера), А. Азриэль получил фундаментальную академическую подготовку по классам композиции и фортепиано. В дальнейшем он преподавал в Высшей школе музыки им. Г. Эйслера (Восточный Берлин). Основу композиторского наследия А. Азриэля составляют многочисленные популярные песни, музыка к кинофильмам и театральным постановкам. В 1966 году была опубликована его теоретическая работа «Jazz: Analysen und Aspekte» [3]. Поскольку А. Азриэль весьма положительно относился к учению социализма, эта книга получила распространение в государствах Восточной Европы: на протяжении четверти века неоднократно переиздавалась в ГДР, а также была выпущена в болгарском переводе[5].

Бесспорные достоинства упомянутой работы обусловливались ярко выраженным профессионализмом музыковедческих комментариев – помимо прочего, автором рассматривались вопросы формообразования в джазовых композициях. В целом представляется вполне обоснованной параллель между книгами А. Азриэля и американского музыковеда У. Сарджента. Сходство профессионального «бэкграунда» заключается не только в принадлежности указанных авторов к сфере академического музыковедения и инструментального исполнительства. Работы У. Сарджента и А. Азриэля были мотивированы, прежде всего, желанием непредвзято и без лишних восторгов рассмотреть сущностные особенности феномена джазового искусства, что высоко оценивалось специалистами.

Осенью 1980 года, в соответствии с тогдашней практикой «обмена специалистами» музыкальных вузов Москвы и Берлина (в частности, ГМПИ им. Гнесиных и Высшей школы музыки им. Г. Эйслера), Е. Овчинников посетил ГДР. Судя по официальному отчету, плановый график данного визита предполагал встречу с А. Азриэлем (16 октября). В дальнейшем упоминания о каких-либо профессиональных контактах Е. Овчинникова и его коллег из Гнесинского института с немецким исследователем джаза отсутствовали. Допустимо предположить, что целью тогдашней встречи могло быть обсуждение наиболее актуальных проблем, связанных

с перспективами издания упомянутой книги А. Азриэля в СССР. (Именно тогда В. Озеровым был осуществлен перевод нескольких глав этого исследования на русский язык, и отмеченное совпадение представляется далеко не случайным.)

В 1983 году Е. Овчинников направил в издательство «Музыка» заявку на публикацию исследовательского очерка «Джаз в контексте современной культуры»; издание планировалось в серии «Вопросы истории, теории, методики». В данной работе освещались многообразные связи отечественного и зарубежного джаза с фольклором, массовой и академической музыкой, литературой, изобразительным искусством, современным театром, кино и телевидением. Названный очерк, в целом опиравшийся на актуальные для своего времени материалы, содержал весьма обширную информацию о культурных пересечениях и взаимодействиях джаза. Публикацию в указанной серии осуществить не удалось, однако годом позже исправленный и дополненный вариант текста был выпущен в свет издательством ГМПИ им. Гнесиных под названием «Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса» [4].

В архиве Е. Овчинникова сохранились развернутые положительные рецензии на указанную работу, представленные известными столичными музыковедами В. Конен и В. Медушевским, а также В. Кузнецовым (будущим ректором Московского института культуры). Наиболее интересным представляется отзыв В. Конен, акцентирующей давно назревшую потребность в создании «…серьезного учебного пособия по джазовой дисциплине, которая на протяжении многих лет занимала незаконное, почти подпольное положение среди других учебных дисциплин»[6]. В качестве пожеланий, высказанных рецензентом, фигурирует расширение вводного раздела: «Сперва необходимо было привести характеристику джаза как особого культурного и музыкального феномена, который с момента проникновения в городской быт мгновенно был воспринят как нечто совершенно необычное по отношению к европейской музыкальной традиции и даже антагонистическое ее господствующей эстетике». Другой значимой рекомендацией В. Конен является дифференцированный подход к освещению джазового творчества и религиозных феноменов. Поскольку в работе Е. Овчинникова рассматривались влияния, оказываемые афроамериканской культовой музыкой (госпел, спиричуэл) на формирование и развитие отдельных джазовых стилей, В. Конен оговаривала желательность более ясного разграничения собственно культовой музыки и, как она выразилась, «свободных жанров джаза, тяготевших к духовной теме». Здесь, вероятно, подразумевались некоторые тенденции в джазовом искусстве 1960–1970-х годов, логически соотносимые с «духовным вектором» мышления отдельных выдающихся музыкантов. Достаточно указать на «поздние» опусы Дж. Колтрейна (1960–1967), в которых музыкальный материал заведомо обусловливался духовно-эзотерическими исканиями его создателя.

Среди других пожеланий, высказанных В. Конен, присутствовала вполне ожидаемая рекомендация относительно создания полноценного учебника по истории джаза и его стилей. Это авторитетное мнение естественным образом подкреплялось тогдашней апробацией учебных программ высшего образования в сфере эстрадно-джазового искусства, осуществляемой на протяжении 1982–1984 годов. Кроме того, рекомендация В. Конен соответствовала уже существовавшему проекту аналогичного вузовского учебника, разработанному Е. Овчинниковым и В. Озеровым. Наглядным подтверждением сказанному является план-конспект будущего издания, сохранившийся в том же личном архиве (планировавшийся объем названного учебника составлял 15,5 п. л.).

Дальнейшая реализация этого проекта требовала существенных усилий и затрат времени. Работа над текстом, начатая приблизительно в 1982 году, по всей вероятности, несколько раз приостанавливалась. Одной из вероятных причин явилось участие обоих авторов в редактировании отечественного перевода известной книги «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» У. Сарджента (1987)[7]. Следует принимать во внимание также увлеченность Е. Овчинникова и В. Озерова собственными работами, аналогичным образом требовавшими значительного времени. Так, в период с 1986 по 1989 годы Е. Овчинников издал серию лекций и учебных пособий, в которых освещались классические направления джаза (современные течения, такие как бибоп, хард-боп, фри-джаз, фьюжн, в этих работах не затрагивались). Среди публикаций данного периода необходимо выделить лекции, посвященные архаическому и традиционному джазу (1986) [6; 7]. Годом позже была выпущена брошюра Е. Овчинникова «От классического джаза к свингу» [8]. Особого упоминания заслуживает методическая разработка «Джаз и культура» (1989), в которой весьма обстоятельно характеризовались пересечения и взаимодействия джаза с литературой, религией и социумом [9]. Напомним, что в ГМПИ – РАМ им. Гнесиных Е. Овчинниковым тогда же читался одноименный лекционный курс, раскрывающий социокультурную составляющую джазового искусства.

Оценивая методическую деятельность В. Озерова, нужно отметить подготовленную им серию аналитических обзоров по материалам зарубежной прессы и академических публикаций. Хорошо владея немецким языком, В. Озеров активно работал со специальной музыковедческой литературой определенной тематической направленности [10]. Так, в 1987 году был издан обзор исследований, рассматривающих проблематику массовой музыкальной культуры. Указанная работа опиралась на материалы немецкого журнала «Musik und Bildung», охватывая весьма представительную подборку соответствующих номеров (с 1973 по 1983 гг.) [11]. В дальнейшем В. Озеров опубликовал учебно-справочное пособие «Джаз в США» (выпуск 1, 1990) [12], тогда как Е. Овчинников подготовил к изданию первый том учебника «История джаза» (1994) [13].

Комментируя две публикации, названные последними, отметим, что они позиционировались в качестве обширных многочастных трудов, но авторам не удалось осуществить собственные замыслы. В частности, был завершен только первый том «Истории джаза», в котором характеризовались важнейшие стилистические процессы джазового искусства до начала 1940-х годов. Материалы второго тома (с рассмотрением хард-бопа, авангардного фри-джаза, джаз-рока и фьюжн) интегрировались Е. Овчинниковым в лекционный материал, однако изданы так и не были. Сходным образом не получил ожидаемого завершения предпринятый В. Озеровым масштабный лексикографический опыт, связанный с освещением значимых персоналий зарубежного джазового искусства.

Деятельность Е. Овчинникова и В. Озерова в области формирования методической литературы для отечественного джазового образования осуществлялась в позднесоветский период. Выше отмечалось, что они работали со специальной литературой, преимущественно сосредоточенной в фондах московских библиотек, но доступ ко всем необходимым источникам на иностранных языках у советских исследователей в ту пору отсутствовал. По указанной причине в публикациях Е. Овчинникова и В. Озерова присутствует ряд неточностей, о чем следует кратко упомянуть. Так, в 1984 году был опубликован русский перевод книги «Становление джаза», написанной Дж. Л. Коллиером [14]. В качестве приложения к основному тексту здесь фигурировал глоссарий, адресованный советской аудитории и подготовленный В. Озеровым. При этом в описании архаичного стиля хонки-тонк была представлена дефиниция, согласно которой, упомянутый стиль отождествлялся с баррел-хаусом [Там же, с. 375]. Отмеченное «смешение» двух различных стилей оказалось неверным, поскольку автор глоссария ошибочно истолковал соответствующую информацию, обнаруженную в зарубежных справочных изданиях, при отсутствии достаточного количества альтернативных источников для ее проверки. К сожалению, допущенная неточность впоследствии получила широкое распространение благодаря тиражированию в работах Е. Овчинникова. Более подробное рассмотрение данной проблемы было предпринято в работе Б. Борисова [15, с. 11].

Освещая исторические особенности формирования методической литературы о джазе в позднесоветский период, хотелось бы акцентировать внимание и на другой важной проблеме. На протяжении 1990-х годов в России появилось много новых книг о джазе, началась разработка соответствующих проблем в диссертационных исследованиях. Аналогичная ситуация наблюдалась и в области рок-музыки. В этой связи напомним, что Е. Овчинникову принадлежит учебное пособие, датированное 1985 годом, по истории и стилистике рок-музыки [16]. В настоящее время и данное пособие, и хронологически соседствующая работа «Джаз как явление музыкального искусства» могут быть названы библиографическими редкостями. К ним редко обращаются, об их существовании редко упоминают. В подобной «забывчивости» присутствует историческая аберрация, с которой едва ли возможно согласиться. Необходимо признать, что отечественные музыканты старшего поколения, преподававшие историю джаза, импровизацию и теоретические дисциплины во всех регионах Советского Союза, опирались на специальную литературу, о которой говорилось выше. Следует коротко и ясно резюмировать, что в нашей стране основная роль в формировании корпуса методических работ о джазовом искусстве принадлежала педагогам ГМПИ – РАМ им. Гнесиных, включая, разумеется, Евгения Овчинникова и Валерия Озерова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ценные свидетельства фактологического плана были получены автором статьи в процессе обсуждения ранних этапов становления отечественного эстрадно-джазового образования с Народным артистом РФ, профессором РАМ им. Гнесиных И. М. Брилем.

[2] Активность Ю. Верменича не ограничивалась Воронежем и Москвой. Важное педагогическое значение имели его приезды в Ростов-на-Дону. Ю. Верменич посещал донскую столицу, периодически читая лекции в Музыкально-педагогическом институте (ныне РГК им. С. В. Рахманинова). Опыт подобного чтения лекций

в дальнейшем был успешно продолжен джазовым теоретиком Ю. Кинусом.
[3] Опытный педагог, композитор и методист, Ю. Чугунов сыграл весомую роль в разработке и публикации многочисленных учебно-методических пособий в области джазовой гармонии. Общая характеристика творческого наследия Ю. Чугунова, его преподавательской деятельности и оригинальной музыки в силу видимой обширности требует обстоятельного изложения в специальном исследовании.
[4] Следует заметить, что в записях Е. Овчинникова повсеместно упоминается вариант перевода «Асриль». Таким же образом фамилия немецкого музыковеда транслитерировалась и В. Озеровым.
[5] Влияние книги А. Азриэля на джазовый восточноевропейский истеблишмент было относительно высоким. Перевод на болгарский язык (1982) обеспечил ее распространение в заинтересованной аудитории Чехословакии и Польши.
[6] Цитируется по машинописному оригиналу с рукописными правками.
[7] О мотивах, побудивших Е. Овчинникова на заключительном этапе «дистанцироваться» от подготовки указанного издания, см.: [5, с. 98–99].

ЛИТЕРАТУРА

1. Систематическое собрание действующего законодательства РСФСР. М.: Советская Россия, 1977. Т. 17: Разделы XXV, XXVI. 528 с.
2. *Ulanov B.* A History of Jazz in America. New York: The Viking Press, 1952. 382 p.
3. *Asriel A.* Jazz: Analysen and Aspekte. Berlin: Lied der Zeit, 1966. 294 S.
4. *Овчинников Е. В.* Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 66 с.
5. *Шак Ф. М.* Исследование о джазе У. Сарджента в исторической перспективе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 95–101.
6. *Овчинников Е. В.* Архаический джаз: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 56 с.
7. *Овчинников Е. В.* Традиционный джаз: Метод. разработка. М.: Центральный науч.-метод. кабинет по учеб. заведениям культуры и искусства, 1986. 40 с.
8. *Овчинников Е. В.* От классического джаза к свингу: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 63 с.
9. *Овчинников Е. В.* Джаз и культура: Метод. разработка. М.: Республ. метод. кабинет по учеб. заведениям искусств и культуры, 1989. 74 с.
10. *Озеров В. Ю., Орлова Е. В.* Пути к импровизации: По материалам музыкальной печати Австрии, ФРГ и США (1974–1975). М.: Инф. центр по проблемам культуры и искусства, 1975. 22 с.
11. *Озеров В. Ю.* Проблемы массовой музыкальной культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории и практике (по материалам западногерманского журнала «Musik und Bildung» за 1973–1983 гг.): Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 52 с.
12. *Озеров В. Ю.* Джаз. США: Учеб.-справ. пособие. М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1990. Ч. 1. 161 с.
13. *Овчинников Е. В.* История джаза: Учеб. пособие: в 2 вып. М.: Музыка, 1994. Вып. 1. 240 с.
14. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза: Популярный исторический очерк. М.: Радуга, 1984. 392 с.
15. *Борисов Б. Б.* Джазовое искусство Китая в контексте взаимодействия Востока и Запада: дис. … канд. иск. (5.10.3). Ростов н/Д, 2023. 231 с.
16. *Овчинников Е. В.* Рок-музыка: История. Стили: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 48 с.

REFERENCES

1. Sistematicheskoe sobranie deystvuyushchego zakonodatel'stva RSFSR [Systematic Collection of the Russian Soviet Federative Socialist Republic Current Legislation]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1977. Vol. 17: Chapters 25, 26. 528 p.
2. *Ulanov B.* A History of Jazz in America. New York: The Viking Press, 1952. 382 p.
3. *Asriel A.* Jazz: Analysen and Aspekte. Berlin: Lied der Zeit, 1968. 294 S.
4. *Ovchinnikov E.* Dzhaz kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva: k istorii voprosa [Jazz as a Phenomenon of Musical Art: Towards the History of the Problem]: Lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1984. 66 p.
5. *Shak F.* Issledovanie o dzhaze U. Sardzhenta v istoricheskoy perspective [A juzz study by W. Sargeant in historical prospect]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2025. No. 2. Pp. 95–101.
6. *Ovchinnikov E.* Arkhaicheskiy dzhaz [Archaic Jazz]: Lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1986. 56 c.

7. *Ovchinnikov E.* Traditsionnyj dzhaz [Traditional Jazz]: methodological essay. Moscow: Central Research and Methodological Department for Educational Institutions of Culture and Art, 1986. 40 p.
8. *Ovchinnikov E.* Ot klassicheskogo dzhaza k svingu [From Classical Jazz to Swing]: Lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1987. 63 p.
9. *Ovchinnikov E*. Dzhaz i kul'tura [Jazz and Culture]: methodological essay. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1989. 74 p.
10. *Ozerov V., Orlova E.* Puti k improvizatsii (po materialam muzykal'noy pechati Avstrii, FRG i SShA, 1974–1975) [Ways to Improvisation (based on the materials of the music press of Austria, West Germany and the USA, 1974–1975)]. Moscow: Information Centre on Culture and Arts, 1975. 22 p.
11. *Ozerov V.* Problemy massovoy muzykal'noy kul'tury v sovremennoy zarubezhnoy muzykal'no-pedagogicheskoy teorii i praktike (Po materialam zapadnogermanskogo zhurnala «Musik und Bildung» za 1973–1983 gg.) [Problems of mass musical culture in the modern foreign musical-pedagogical theory and practice (based on the materials of the West German magazine "Musik und Bildung" for 1973–1983)]. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1987. 52 p.
12. *Ozerov V.* Dzhaz. SShA [Jazz. USA]: educational handbook. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1990. Part 1. 160 p.
13. *Ovchinnikov E.* Istoriya dzhaza [The history of Jazz]: textbook: in 2 issues. Moscow: Muzyka, 1994. Issue 1. 240 p.
14. *Kollier Dzh.* Stanovlenie dzhaza [The Formation of Jazz]: a popular historical essay. Moscow: Raduga, 1984. 392 p.
15. *Borisov B.* Dzhazovoe iskusstvo Kitaya v kontekste vzaimodeystviya Vostoka i Zapada [Chinese Jazz Art in the Context of East and West interaction]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2023. 231 p.
16. *Ovchinnikov E.* Rok-muzyka: Istoriya. Stili [Rock Music: History. Styles]: Lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1985. 48 c.

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

Fedor M. Shak
Dr. Sci. (Art), 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

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК .071.1:782.1+782.8 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

И. Ю. ЗАВАДА
Театральная компания «Сказки Нахимовской» (Москва)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ МОДЕЛИ ДЖАЗА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ВЕСТСАЙДСКОЙ ИСТОРИИ» Л. БЕРНСТАЙНА

Публикуемая статья посвящена «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна (1957) – одному из общепризнанных шедевров классического бродвейского мюзикла. Характеризуя данное произведение, специалисты неизменно отмечают сложность и явную академическую направленность музыкального языка. При этом, однако, подчеркивается значительная роль джазовых (в качестве актуального жанра массовой музыки 1950-х годов) жанрово-стилевых моделей. Они были единогласно определены многими исследователями как основное средство создания американского национального колорита в указанном мюзикле. Настоящая статья призвана выявить роль обозначенных моделей в музыкальной драматургии «Вестсайдской истории». Предпринятые аналитические изыскания позволяют утверждать, что жанрово-стилевые модели джазовой музыки, обнаруживаемые на уровне оркестровки, фактуры, метроритма, гармонии и мелодии, приобретают здесь весомое драматургическое значение. В частности, оркестровка содействует наглядному противопоставлению двух сюжетных линий – любовной и социальной, что запечатлевается посредством академического и джазового саунда соответственно. Динамика этого конфликта воссоздается на мелодическом и гармоническом уровнях при помощи разнонаправленных векторов развития упомянутых средств музыкальной выразительности. Накал социального конфликта реализуется путем концентрации диссонирующих звучностей, перехода от блюзового лада к доминантовому уменьшенному, ослабления функциональных гармонических отношений и господства модальности; развитие любовных отношений главных героев сопровождается активизацией роли классической гармонии и возрастанием консонантности общего звучания музыкального материала. Противоборство двух враждующих банд, Акул и Ракет, иллюстрируется с помощью метроритмических «формул» (грувов) и фактурных клише джазового мейнстрима и латиноамериканской популярной музыки.

Ключевые слова: жанр мюзикла, джазовые модели, оркестровка, мелодика, гармония, метроритмическая организация, музыкальная драматургия.

Для цитирования: Завада И. Ю. Жанрово-стилевые модели джаза в музыкальной драматургии «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 95–103.
DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

I. ZAVADA
"Nakhimovskaya Fairy Tales" Theatre Company (Moscow)

GENRE AND STYLE MODELS OF JAZZ IN MUSICAL DRAMATURGY OF L. BERNSTEIN'S "WEST SIDE STORY"

The published article is devoted to L. Bernstein's "West Side Story" (1957), one of the generally recognized masterpieces of the classic Broadway musical. Characterizing this work, experts invariably note the complexity and obvious academic orientation of the musical language. At the same time, however, the significant role of jazz (as a relevant genre of mass music of the 1950s) genre and style models is emphasized.

They were unanimously identified by many researchers as the main means of creating an American national flavor in this musical. This article is intended to reveal the role of the designated models in the musical dramaturgy of "West Side Story". The undertaken analytical research allows us to assert that the genre and style models of jazz music, found at the level of orchestration, texture, metro-rhythm, harmony and melody, acquire weighty dramatic significance here. In particular, the orchestration contributes to the visual opposition of two plot lines – love and social, which is captured by means of academic and jazz sound respectively. The dynamics of this conflict are recreated on the melodic and harmonic levels with the help of multidirectional vectors of development of the mentioned means of musical expression. The intensity of the social conflict is realized by the concentration of dissonant sonorities, the transition from the blues mode to the dominant diminished one, the weakening of functional harmonic relations and the prevalence of modality; the development of the love relationship of the main characters is accompanied by the activation of the role of classical harmony and the increase in the consonance of the overall sound of the musical material. The confrontation of two warring gangs, the Sharks and the Jets, is illustrated with the help of metro-rhythmic "formulas" (grooves) and textural clichés of the jazz mainstream and Latin American popular music.

Keywords: genre of musical, jazz models, orchestration, melody, harmony, metro-rhythm organization, musical dramaturgy.

For citation: Zavada I. Genre and style models of jazz in musical dramaturgy of L. Bernstein's "West Side Story". In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 95–103.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_95

Как известно, мюзикл на протяжении более чем столетия представляет собой весьма существенную часть массовой музыкальной культуры и одну из наиболее заметных жанровых сфер современного музыкального театра. Учитывая разнообразие исторических форм данного жанра, его композиционную сложность и многосоставность, полижанровую и полистилистическую природу соответствующих музыкальных текстов, следует полагать, что «универсальный» характер внутрисистемного взаимодействия мюзикла с другими «ответвлениями» массовой музыкальной культуры едва ли может быть оспорен. Однако данное утверждение все же представляется ряду специалистов не столь самоочевидным и бесспорным по отношению к «новым массовым жанрам XX века»[1], а именно джазу, року и генетической родственной им массовой музыке.

И хотя, к примеру, американский исследователь Дж. Кенрик изначально констатирует использование «песен в популярном стиле» на уровне терминологического определения мюзикла [2, p. 10], а советский театровед Э. Кампус упоминает джаз в качестве одного из существенных источников названного музыкально-театрального жанра [3, с. 41], выявить конкретные влияния и характерные черты соответствующих массовых жанров в отдельных традиционных разновидностях мюзикла, включая «музыкальную драму Бродвея»[2], оказывается весьма непросто. Вероятно, поэтому в музыковедческой литературе доминируют заведомо «академичные» представления о большинстве классических образцов мюзикла, что порождает стереотипные подходы к аналитическим исследованиям музыкального материала в подобных сочинениях – без учета реальных воздействий со стороны упомянутых «новых» жанров.

К числу подобных мюзиклов принадлежит «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, фигурирующая ныне в репертуаре отечественных и зарубежных оперных театров и симфонических оркестров, что свидетельствует о «…продолжающейся трансформации "великого мюзикла" в "великую оперу"» [5, p. 252]. Важными аспектами этого процесса являются не только известные устремления самого композитора (осуществившего в 1984 году студийную запись своей партитуры с оперными звездами Кири Те Канава, Хосе Каррерасом и Татьяной Троянос), но и пристальное внимание, уделяемое «Вестсайдской истории» в современных научных исследованиях, – как произведению, которое безусловно выходит за рамки обозначенного жанра.

Действительно, в течение многих лет музыковеды и художественные критики рассматривали «Вестсайдскую историю», чаще всего апеллируя к жанру оперы и отдельным ее разновидностям. Исходя из этого, появлялись соответствующие авторские определения: «трагическая опера» и «великая Американская опера» [5, p. 107], «Манхэттенская джукбокс-опера» [6, p. 123] и т. п. Не вызывает сомнения, что рассматриваемый мюзикл во многом обязан традициям оперы XIX столетия, – достаточно упомянуть использование оперных форм, особенности построения ряда музыкальных номеров, развитую систему лейтмотивов, интонационный строй вокальных

партий. Однако едва ли уместно отождествлять два несходных мотива – творческие интенции Бернстайна, мечтавшего, вослед Дж. Гершвину, создать «главную американскую "оперу", которую мог бы понять и оценить любой человек» [5, p. 5], и конкретный замысел «Вестсайдской истории» – целенаправленное «…создание мюзикла, рассказывающего трагическую историю в жанровых рамках музыкальной комедии, с использованием только приемов музыкальной комедии, без попадания в "оперную" ловушку» [6, p. 19].

Большинство исследований, посвященных данному мюзиклу, преимущественно англоязычных, содержат размышления по поводу ставшего уже риторическим вопроса «Удастся ли это?», продолжая цитируемые выше рассуждения композитора о музыкальном языке будущего произведения в «бортовом журнале» (творческом дневнике) «Вестсайдской истории». Так, Н. Симеоне фиксирует все изменения, осуществленные в музыкальном материале и либретто, – от первоначального замысла к готовому произведению [6], Э. Уэллс рассматривает влияния академической и латиноамериканской популярной музыкальных традиций [5]. Монографические главы книг Дж. Суэйна [7, p. 205–246] и Дж. Блока [8, p. 245–273] посвящены описанию музыкальных лейтмотивов и жанрово-стилевых моделей современной массовой (в частности, джазовой) музыки, использованных в «Вестсайдской истории». Одна из немногих книг о «Вестсайдской истории» на русском языке, монография О. Шмаковой и К. Мироновой [9], представляет собой опыт целостного анализа упомянутого произведения.

Важной чертой, объединяющей перечисленные работы, становится рассмотрение художественного материала «Вестсайдской истории» с позиции академического музыковедения. Исходя из этого, ключевые особенности музыкальной драматургии данного сочинения также соотносятся с традиционными характеристиками академической музыки. Целью же настоящей статьи является анализ жанрово-стилевых моделей джаза (как весьма актуального жанра массовой музыки 1950-х годов), использованных в мюзикле Л. Бернстайна, и выявление их музыкально-драматургических функций. Материалом исследования служат клавир и партитура, использованные в оригинальной постановке на Бродвее[3], а также имеющиеся аудиоверсии: запись, выполненная участниками названной постановки (1957); студийная запись, осуществленная Л. Бернстайном и Нью-Йоркским филармоническим оркестром (1984); современная запись, приуроченная к 50-летнему юбилею мюзикла (2007).

В настоящей работе понятие «джазовая модель» соотносится с важнейшими признаками жанрово-стилевых направлений джазового мейнстрима, проявляющимися как в использовании «исконно джазовых» средств музыкальной выразительности (метроритмических и блюзовых), так и в особой, отличающейся от канонов европейской профессиональной академической музыки, «интерпретации элементов музыкальной композиции – гармонии, мелодики, ритмики, музыкальной формы, фактуры и оркестровки» [10, с. 226].

В массовых музыкальных жанрах и стилях оркестровка приобретает подчеркнуто масштабное выражение, реализуясь в контексте аранжировки. Ю. Кинус отмечает, что в джазе именно аранжировка является «главным носителем стилевых качеств» [11, с. 196], поскольку сами «стилистические особенности музыкального языка (определенных джазовых направлений. – И. З.)… отражаются в аранжировке и зачастую даже ею определяются» [Там же]. Из двух важнейших элементов последней – формообразования и инструментовки – в партитуре «Вестсайдской истории» существенной ролью наделяется только второй в связи с «авторизованным» статусом композиции[4].

Инструментовка в джазе является выражением специфического «саунда» – звукового стереотипа, характерного для определенного стиля или джазового состава и «представляющего собой главный источник их эстетического воздействия» [11, с. 196]. Звучание, свойственное большому джазовому оркестру (биг-бэнду), объединяет в данном мюзикле восемь номеров: *Prologue, Jet Song, Something's Coming, Dances at the Gym, America, Cool*, квинтет *Tonight* и *The Rumble*. И хотя, судя по составу оркестра и содержанию партитуры, полный биг-бэнд не встречается на протяжении всего произведения, этот саунд обнаруживается и на уровне общего звучания (номера *Blues, Mambo, Jump*[5] из сцены танцев в спортивном зале, особенно показательные в разделах tutti, а также в плане гармонического оформления reed-секции), и благодаря использованию отдельных, наиболее ярких его черт. В частности, свойственное аранжировке «эры свинга» построение brass-секции, использование характерных сурдин, присутствие «шагающей» басовой линии, исполняемой контрабасом pizzicato, можно отметить в *Prologue, Jet Song, Something's Coming* и *America*. Другими популярными приемами джазовой аранжировки, использованными в мюзикле, являются инструментальные (в частности, барабанные) брейки (в *Prologue, Cool,* в окончании *Blues*), стоп-таймы, сопровождающие вокальную партию (*Something's Coming*, квинтет *Tonight*) и

риффы[6] (средняя часть Пролога, начиная с т. 154, номер *Cool*)[7].

Вышеперечисленные музыкальные эпизоды формируют единую жанрово-стилевую сферу, призванную запечатлеть одну из сторон конфликтной драматургии – социальную, которая на сюжетном уровне воплощается противостоянием банд Акул и Ракет. Она явно противопоставляется любовной линии Тони и Марии[8], с более академическим звучанием оркестровки (ее основой в данном случае являются струнные и деревянные духовые инструменты). При этом изначально сфера джазовой музыки задается как всеобъемлющая. Она соответствует духу своего времени и «актуальности» рассказываемой истории. Новая интонационная сфера постепенно формируется в недрах джазовой, а затем перемещается в сферу академического звучания: сначала «намеками», воссоздавая ожидания Марии от предполагаемого посещения танцев (вступление к *Dances at the Gym*), далее – при помощи относительно традиционного звучания раздела *Cha-cha*, с фиксацией этой характеристики в *Meeting Scene* и ее окончательным утверждением в арии Тони *Maria*.

Дальнейшее развитие указанных линий также осуществляется средствами выразительности, свойственными каждой из упомянутых музыкальных традиций. При этом фактура и ритмическая организация (точнее говоря, грувы[9]) джазовых стилей и родственных им массовых музыкальных жанров позволяют идентифицировать участников социального конфликта в национальном аспекте, формируя новую драматургическую оппозицию.

С помощью свинга и его разновидностей в данном мюзикле репрезентируется банда Ракет. Хотя при знакомстве с клавиром «Вестсайдской истории» может возникнуть вопрос относительно масштабов использования свинга, эта проблема устраняется благодаря изучению партитуры[10]. В *Prologue* и *Jet Song* представлена попытка точной записи свингового тайминга для более ясной фиксации темповых смен. Так, усиленный триольный свинг shuffle излагается в размере 6/8, где каждые два такта соответствуют одному такту размера 4/4 с триольной пульсацией. Далее происходит смена размера на 2/4, что фактически соотносится с распространенным джазовым приемом double-time – метроритмической модуляцией, при которой инструменты ритм-секции исполняют аккомпанемент в два раза быстрее, а гармонические смены коррелируются с мелодией, сохраняющей первоначальный темп. Таким образом, грувом становится up-tempo swing, достаточно подробно выписанный в партии барабанов (*Prologue*, т. 182; *Jet Song*, т. 164) и снабженный пометкой jazz (*Prologue*, т. 153). Подобным образом должны трактоваться номера *Blues* (в размере 12/8), *Jump* и *Cool* (в размере 4/4), сопровождаемые уточняющими стилевыми комментариями: heavy shuffle (*Blues*, т. 9), swing ad lib. (*Jump*, т. 269), jazz feel и swing style (Cool, тт. 1 и 104). Еще одним номером, использующим свинг, является песня Тони *Something's coming*, которая, судя по воспоминаниям одного из аранжировщиков оригинальной бродвейской постановки С. Рамина, принадлежала к числу наиболее проблемных номеров, «постоянно нуждавшихся в переписывании и переоркестровке» [6, p. 91]. Характер синкоп аккомпанемента и присутствие шагающего баса позволяют именовать этот номер джаз-вальсом, который, согласно традиции, должен исполняться в свинговой манере (сказанное относится и к двухдольной средней части, где структура вокальной мелодии позволяет трактовать размер 4/4 как alla breve). Однако соответствующий нотный текст – клавир и партитура – не содержит авторских пометок стилевого плана; исходя из этого, интерпретация данного номера является прерогативой музыкального руководителя.

Свинговая ритмика становится одним из выразительных средств, используемых в процессе варьирования музыкального тематизма некоторых действующих лиц. Так, в квинтете *Tonight* сольный раздел Аниты изложен в триольном свинговом тайминге, что свидетельствует об «американизации» данного персонажа (своеобразное «подтверждение» высказываний Аниты, прозвучавших ранее в номере *America*). К слову, в дальнейшем эта линия получает развитие на протяжении *Taunting Scene*, где издевательства Ракет над Анитой сопровождаются пародийно видоизмененным (уже с помощью гармонии и ладовых средств) музыкальным материалом песни *America*.

Пуэрториканцев же в мюзикле характеризуют такие латиноамериканские жанровые грувы, как seis (запев номера *America*), huapango (его основная часть), cha-cha, mambo (одноименные номера). Однако следует заметить, что практически все упомянутые номера характеризуют только девушек. Собственно участники банды Акул не имеют специфического тематизма и характеризуются, по большей части, вместе с Ракетами, что свидетельствует о смещении исходного акцента с явного межнационального конфликта на проблему подростковой преступности в условиях большого американского города, где каждая из этнических групп (поляки и латиноамериканцы), вступая во вражду друг с другом, утрачивает связь со своими традициями и корнями.

Еще одним номером, относящимся к пуэрториканцам, является *I Feel Pretty* Марии, на-

писанный в жанре арагонской хоты[11]. Своим более академическим звучанием он отличается от остальных латиноамериканских номеров, поскольку относится к другой сюжетной линии. Его драматургическая функция родственна *Something's Coming* Тони – песне, которая, в отличие от остальных номеров Ракет, излагается в трехдольном размере. Оба этих номера становятся индивидуальными характеристиками главных героев, акцентируя их персональный облик в контексте вышеназванных социальных групп.

Из основных средств музыкальной выразительности в рассматриваемом сочинении весьма значимыми смысловыми и драматургическими функциями наделены мелодия и гармония. В исследовательских работах о «Вестсайдской истории», как правило, отмечается ключевая роль интонации тритона (интервал ув. 4 между I и IV# ступенями), пронизывающей все произведение, скрепляющей музыкальные номера в единое целое и, наконец, формирующей звуковой стереотип, который ассоциируется с этим произведением. Чаще всего тритон рассматривается в качестве исходного элемента разветвленной системы лейтмотивов (начиная с первого трубного клича в Прологе и заканчивая лейтмотивом Maria и «комедийными тритонами» [8, p. 109] в *Gee, Officer Krupke*). Другими отличительными чертами мелодики являются одновременное сочетание либо контрастное сопоставление мажорной и минорной терций, активное использование VII^b ступени и т. д. [6, p. 95–96]. На первый взгляд, джазовые влияния действительно обнаруживаются лишь в использовании стандартных гармонических оборотов, введении различных надстроек и альтераций, становясь не более чем средством формирования характерных «американизированных» звучностей. Однако сопряжения и взаимодействия этих средств, несомненно, приобретают большое концептуальное и драматургическое значение.

Логика применения ладов в этом мюзикле обусловливается двумя разнонаправленными векторами, с помощью которых реализуется драматургическое развитие сюжетных линий – социальной и любовной – в границах обозначенных выше джазовой и академической музыкальных традиций. Исходной точкой становится блюзовая гамма. Развитие социального конфликта, намеченное во вступительной сцене *Prologue*, достигает ярко выраженной кульминации в *The Rumble.* Весь музыкальный материал, сопровождающий противостояние банд, отражающий поэтапное нагнетание вражды и растущую взаимную ненависть, которая демонстрируется подростками (в особенности представителями Ракет), основан на обостренном диссонирующем звучании используемых ладов (от блюзового к хроматическому) и разрушении функциональных взаимосвязей, что приближает ладогармоническое строение музыкальных номеров к чистой модальности.

Например, уже первый раздел *Prologue*, открывающийся явно блюзовым звучанием (благодаря использованию III^b и V^b ступеней в мажорной основной мелодии – см. т. 12 и далее, а также присутствию расщепленной терции в начальных аккордах), в ладовом аспекте не только запечатлевает национальный колорит американской музыки, но и постепенно формирует образную сферу вражды, намекая на будущий исход этой истории. То, что во вступительном фрагменте является только сопоставлением блюзовых нот, принадлежащих C-dur и A-dur, благодаря позднейшему «суммированию» всех звуков этого раздела формирует уменьшенный доминантовый (далее – dim) лад от C (Пример 1). Начиная с т. 21, в этом номере с помощью фактурных средств обыгрывается и полная блюзовая гамма от D. Она становится основой большинства разделов *Prologue*, проводится от других тонов – A (т. 182 и далее), G (т. 198) и Bb (т. 246).

Вышеуказанный принцип обострения ладового звучания становится ведущим средством драматургического развития и в последующих разделах *Prologue*. В момент наивысшего обострения уличной драки (т. 228), когда Акулы догоняют и хватают персонажа A-Rab, звучит C dim, сначала в чистом виде, а затем усиленный хроматизмами в полифоническом изложении (т. 234). На основе исходной блюзовой гаммы, сохраняющей экспозиционный характер, строится и *Jet Song*. «Блюзовость» проявляется здесь также в гармоническом соотношении разделов A_1 и A_2 (как I_7 – S). В *The Dances at the Gym*, кроме первого танца (одноименный раздел), на основе полных блюзовых гамм строятся *Mambo* (минорный вариант блюза – в крайних разделах, мажорный – в средней части) и *Jump* (с характерным оборотом минорного блюза VI^b – V – I).

Окончательное перемещение музыкального материала Ракет в уменьшенный лад происходит в номере *Cool*. Здесь сохраняется блюзовое сопоставление I_7 – S, но основой мелодики становятся лады C dim и F dim, что отражается и в интервальной структуре гармонии (Пример 2). Некое «суммирование» трех уменьшенных ладов представлено в фуге. Его основой становится «золотой ход джаза» II_7 (один такт) – V_7 (два такта) – I, каждая из гармоний которого обыгрывается тем или иным уменьшенным доминантовым ладом (Пример 3). Модуляция каждого нового раздела отличается двойственностью: с одной стороны,

поддерживается сменяющимся басом, с другой, – сопровождается звуковысотным перемещением исходного лада в связи с модуляцией по звукам уменьшенного септаккорда.

Отметим, что Л. Бернстайн использует лады весьма свободно, подчиняя их строение мотивному развитию. Особенно ярко это прослеживается в секвенциях второй темы фуги (тт. 59–60), насыщаемых «чужеродными» ладу хроматизмами для соблюдения точного шага секвенции. Уменьшенный лад определяет также надстройки и альтерации гармоний в освещаемом номере, однако функциональные взаимосвязи, пускай и на «элементарном» уровне (разрешение доминантовой функции в тонику), здесь сохраняются.

Сцена убийства Риффа и Бернардо *The Rumble*, будучи центральным событием спектакля, кульминацией социального противостояния, характеризуется явно выраженным модальным строением. Основная часть номера изложена в одном ладу – C dim. На протяжении тт. 1–53 соответствующие отклонения встречаются лишь дважды – в синкопированных аккордах пролога и в тт. 7–10 (появляется лад G dim, условная доминанта). Далее безоговорочное главенство основного лада оттеняется хроматическим остинато (тт. 67–77) и включением хроматического канона в полифоническое построение (тт. 84–89).

Таким образом, развитие внешнедейственной стороны сюжета, его социальная линия предопределяют использование средств музыкальной выразительности джазовой музыки. Однако выход на уровень конфликта всего произведения, обусловленный противостоянием социума и любви, реализуется благодаря академической музыкальной традиции. В разделе ночного кошмара влюбленных из номера *Procession and Nightmare* конфликт молодежных банд преподносится с позиции восприятия главных героев – как образ мировой вражды, страшного, чуждого внешнего мира, что соотносится с организацией музыкального материала согласно принципам традиционной хроматической тональной системы. Единственным номером, не соответствующим данной логике драматургического развития, является комедийная песня *Gee, Officer Krupke* в духе маршевой музыки для духового оркестра[12].

Хотя музыкальное развитие любовной линии Тони и Марии подчиняется преимущественно закономерностям профессиональной композиторской музыки европейского происхождения, тем самым отдаляя героев от гнетущей реальности и перенося их в идеализированный мир чувств, данная линия отчасти подвержена влиянию джазовой музыки. Сближение начинается, подобно социальной линии, с усредненно-американского блюзового звучания. Так, песня Тони *Something's Coming*, отличающаяся явно блюзовым характером (соответствующий лад, тонико-субдоминантовые соотношения между основными разделами формы), обозначает принадлежность Тони к одной из банд. Следующим этапом становится сцена первой встречи – *Cha-cha* и *Maria*, в которой использованы диатонический лидийский лад и натуральный мажор. При этом возрастает роль гармонического развития, отличающегося большим разнообразием (хотя и в рамках стандартных джазовых оборотов). Заметим, что основной мотив *Meeting Scene* изложен в уменьшенном доминантовом ладу, однако последний используется для достижения колористического эффекта, приводя к разрешению в диатонику и предоставляя возможность для различных трактовок упомянутого драматургического хода.

В следующей сцене, дуэте *Tonight*, уже господствует натуральный мажор, после чего музыкальный материал Тони и Марии всецело принадлежит сфере академической музыки. Об этом свидетельствует предельная интенсивность гармонического развития в хоральном *One Hand* и арии *Somewhere*, где разрешение в тонику (аналогично вступлению к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера) осуществляется только на протяжении заключительных тактов. Итогом отмеченного развития становится оттеняющий контраст соотносимых диатонических ладов в *Transition to Scherzo* и *Scherzo* – «напоминание» о традициях импрессионизма. Именно здесь символически запечатлеваются высшее счастье влюбленных и их окончательный уход в мир идеальный. Это событие воплощается не только внешне-сценическими приемами (отражаясь в оригинальном постановочном замысле режиссера и хореографа Дж. Роббинса), но и соответствующими средствами музыкальной выразительности.

Таким образом, исходя из вышеприведенного анализа моделей джазовой музыки, претворяемых в мюзикле «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, следует подчеркнуть их важнейшую роль в реализации музыкально-драматургического замысла данного произведения. Использование этих моделей в рассматриваемом мюзикле призвано содействовать не только отображению аутентичного звучания американской национальной музыки, но и драматургическому развертыванию повествования на различных его уровнях. Банды Ракет и Акул противопоставляются с помощью метроритма, контраст между любовной и социальной линиями выявляется на уровне оркестровки, а динамика их развития обусловливается мелодикой и гар-

монией. При этом социальная линия характеризуется видимым усилением общей диссонантности звучания, реализуемым с помощью ладовых средств, а любовная – его смягченностью и возрастанием роли гармонического колорита. Наиболее ярко упомянутый контраст прослеживается в сцене *Ballet Sequence*, расположенной в точке «золотого сечения» и являющейся смысловым центром мюзикла. Несомненно, экстремумы подобного развития явным образом инспирируются академической музыкой, но столь рельефное и наглядное его осуществление было бы едва ли возможно без использования жанрово-стилевых моделей джаза. Неудивительно, что большинство мелодий этого мюзикла стали джазовыми стандартами, привлекавшими внимание выдающихся музыкантов второй половины XX столетия – Д. Брубека, О. Питерсона, С. Кентона и многих других.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин предложен В. Конен для обозначения таких эстетически новых для массовой музыки конца XIX – начала XX в. явлений, как джаз, а позднее – рок, «…которые выражают новую художественную психологию, порожденную духовным климатом нашей современности» [1, с. 10].

[2] «Музыкальная драма Бродвея» (или «музыкальная драма Золотого века») – именование одной из разновидностей мюзикла, популярной в 1940–1960-е годы. Характеризуется использованием относительно усложненных сюжетных схем; при этом все элементы повествования (драматическое действие, тексты песен, музыка и танцы) полностью интегрированы в соответствующий проект. Стилистически опирается на музыкальный материал, близкий оперетте, включая «…протяженные фрагменты чисто оркестровой музыки, в том числе сопровождающие мелодраму, а также песни с более широким вокальным диапазоном (приближенные к особенностям академического звукоизвлечения. – И. З.)» [4, p. 276].

[3] Bernstein L. West Side Story: Piano (Conductor) Score. New York: MTI, 1957; Bernstein L. West Side Story: Orchestral Score. New York: MTI, 1957.

[4] В процессе возобновления бродвейских шоу (так называемые «revivals») звучание музыкального материала (на уровне как инструментовки, так и формы) может измениться практически до неузнаваемости, исходя из общего замысла новой постановочной команды и особенностей лицензионного соглашения.

[5] Этот номер изложен в легко определяемой на слух форме 12-тактового блюзового квадрата (AAB), но без характерных для блюза гармонических соотношений между разделами.

[6] Здесь присутствует авторский «каламбур»: музыкальная характеристика персонажа по имени Рифф строится на основе риффа.

[7] Необходимо отметить и его джазовую структуру: тема – импровизация, в данном случае фуга, использующая лексику инструментальных соло в стиле бибоп, «хорус» – проведение темы tutti.

[8] О. Шмакова называет их лирической и драматической линиями соответственно [9, с. 101].

[9] «Грув (англ. groove – выемка, желобок, паз) – образец ритмической организации, свойственный определенному музыкальному стилю. Включает в себя не только ритмические рисунки, но и характерные для стиля неточности в их исполнении, а также акценты» [12, с. 143]. Подобная ритмика «сочетает в себе черты композиторского и исполнительского стилей, точками соприкосновения (а значит, наиболее важными и показательными средствами музыкальной выразительности) которых становятся ритм (метроритмическое строение), фактура и артикуляция (акцентирование)» [13, с. 162].

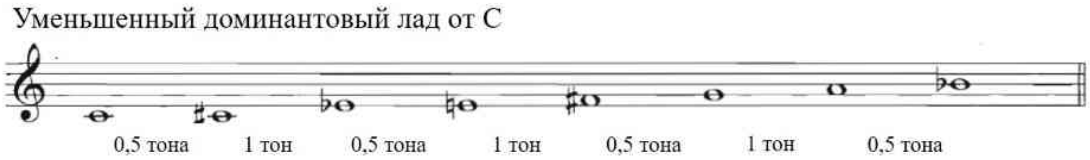
[10] Оркестровка бродвейского шоу даже в процессе подготовки нового материала может непосредственно сочетаться с аранжировочными элементами. О сочетании такого рода свидетельствует использование «…более разнообразной фактуры аккомпанемента, чем это могло быть предложено в оригинальной фортепианной версии» [6, p. 91].

[11] На это указывает О. Шмакова [9, с. 87].

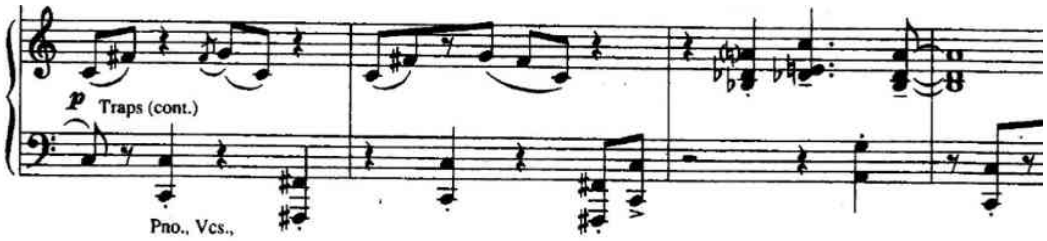
[12] Песня, включенная в партитуру на завершающем этапе работы над спектаклем (как «передышка» для зрителя во II акте), не была принята частью постановочной команды, в частности С. Сондхаймом. Использование тритонов указывает здесь только на соответствие общему звучанию всего произведения, в том числе музыкальному материалу Ракет.

ПРИЛОЖЕНИЕ

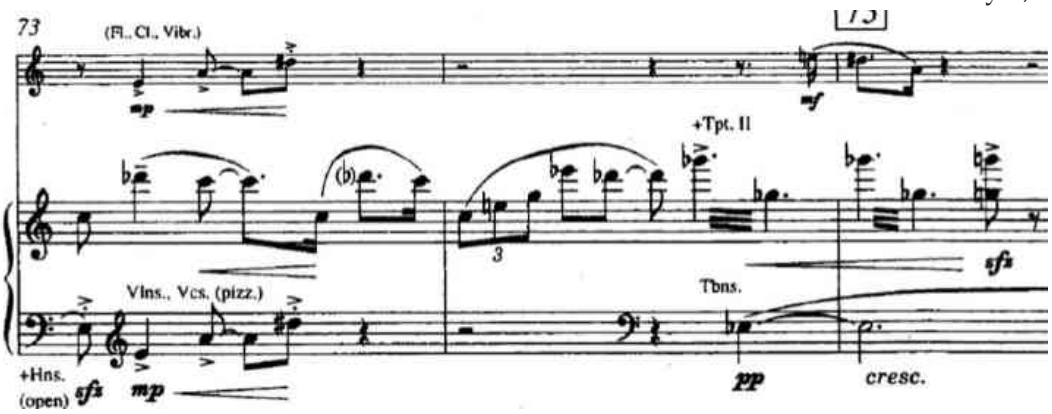
Пример 1



Пример 2. *Л.* Бернстайн. «Вестсайдская история». № 8 «Cool». Тт. 7–10



Пример 3. Бернстайн *Л.* «Вестсайдская история». № 8 «Cool». Фуга, тт. 73–75



ЛИТЕРАТУРА

1. *Конен В. Дж.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
2. *Kenrick J.* Musical Theatre: A History. London; New York: Bloomsberry Publishing Plc., 2017. 352 p.
3. *Кампус Э. Ю.* О мюзикле. *Л.*: Музыка, 1983. 128 с.
4. *Deer J., Dal Vera R.* Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2021. 304 p.
5. *Wells E. A.* "West Side Story": Cultural Perspectives on an American Musical. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. 312 p.
6. *Simeone N.* Leonard Bernstein: "West Side Story". New York: Routledge, 2016. 192 p.
7. *Swain J. P.* The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. Lanham; Oxford: Scarecrow Press, 1990. 384 p.
8. *Block G.* Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim. New York: Oxford University Press, 2004. 410 p.
9. *Шмакова О. В., Миронова К. В.* «Вестсайдская история» *Л.* Бернстайна в истории бродвейского мюзикла: монография. Волгоград: ВМК им. П. А. Серебрякова, 2020. 116 с.
10. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
11. *Кинус Ю. Г.* Аранжировка как фактор композиции в джазе // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 193–201.
12. *Королев О. К.* Ритмика джаза: Теория и практика. М.: Музыка, 2016. 160 с.
13. *Завада И. Ю.* Особенности стилеобразования массовой музыки XX–XXI вв. // Музыка в пространстве медиакультуры: материалы XI Международной науч.-практ. конф. Краснодар: КГИК, 2024. С. 158–163.

REFERENCES

1. *Konen V.* Tretiy plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: New mass genres in music of the 20th century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
2. *Kenrick J.* Musical Theatre: A History. London; New York: Bloomsberry Publishing Plc., 2017. 352 p.
3. *Kampus E.* O myuzikle [About the musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.

4. *Deer J., Dal Vera R.* Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2021. 304 p.
5. *Wells E. A.* "West Side Story": Cultural Perspectives on an American Musical. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. 312 p.
6. *Simeone N.* Leonard Bernstein. "West Side Story". New York: Routledge, 2016. 192 p.
7. *Swain J. P.* The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. Lanham; Oxford: Scarecrow Press, 1990. 384 p.
8. *Block G.* Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim. New York: Oxford University Press, 2004. 410 p.
9. *Shmakova O., Mironova K.* «Vestsaydskaya istoriya» L. Bernstayna v istorii brodveyskogo myuzikla ["West Side Story" by L. Bernstein in the history of the Broadway musical]: monograph. Volgograd: P. Serebryakov Volgograd Municipal Conservatory, 2020. 116 p.
10. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as a kind of art]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
11. *Kinus Yu.* Aranzhirovka kak faktor kompozitsii v dzhaze [Arrangement as a factor of composition in jazz]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2004 [South-Russian Musical Anthology – 2004]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2005. Pp. 193–201.
12. *Korolev O.* Ritmika dzhaza: Teoriya i praktika [Jazz rhythmic: Theory and practice]. Moscow: Muzyka, 2016. 160 p.
13. *Zavada I.* Osobennosti stileobrazovaniya massovoy muzyki XX–XXI vv. [Style formation features of mass music in the 20th–21st centuries]. In: Muzyka v prostranstve mediakul'tury [Music in the space of media culture]: materials of the 11th International research-practical conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2024. Pp. 158–163.

Завада Игорь Юрьевич
режиссер
Театральная компания «Сказки Нахимовской»
Россия, 105613, Москва
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

Igor Yu. Zavada
director
"Nakhimovskaya Fairy Tales" Theatre Company
Russia, 105613, Moscow
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

УДК 78.036.9 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_104

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

ДЖАЗ: АСПЕКТЫ ГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Дизайн музыкальных альбомов и плакатов наделяется маркетинговой и эстетической функциями. Вот почему исторически складывается специфика дифференцированного оформления указанных проектов, принадлежащих сферам академической музыки, рока и джаза. Осмысление важнейших особенностей графической репрезентации джаза – цель данной статьи. Основным методом проектирования обложек для альбомов и плакатов в сфере академической музыки является международный швейцарский стиль, взаимодействующий с черно-белым гламуром и приобретающий возвышенно-интеллектуальный характер. Оформление конвертов для винила и афиш рок-музыки осуществляется посредством сопряжения психоделических технологий и панк-графики, что придает указанным проектам социально агрессивный, гротескный облик.

Известными дизайнерами обложек для джазового винила являются Алекс Стейнвейс, Рид Майлз, Джим Флора, Нил Фудзита, Дэвид Стоун Мартин, Берт Голдблатт, Кевин Рейган, Пол Бэкон, Том Ханнан. При этом оформление соответствующих проектов изначально обусловливается вариативными сочетаниями графического экспериментализма, художественного фотопортрета и различных элементов типографики (1939–1957). Во второй половине XX века привлекают внимание плакаты и афиши к джазовым фестивалям в Монтре и Виллисау. Особенностями визуального оформления джазовых записей, концертов и фестивалей становятся импровизационность, полиритмическая структура и экспериментальная типографика, обусловленная воздействиями различных художественных стилей. Проекты конвертов музыкальных альбомов и афиш фестивалей подразумевают и определенную семантику, связанную с духовыми, струнными и клавишными инструментами, обыгрыванием термина *jazz*, танцевальными аллюзиями, тематической направленностью конкретного фестиваля, названием альбома или концерта, а также с художественным фотопортретом исполнителя. Интимно-психологическая интенция, игровая направленность, присущие указанным проектам, оттеняются каламбурами, пластическими метафорами и юмористическими мотивами, привлекающими слушателя.

Ключевые слова: визуальное оформление музыкальных проектов, джазовое искусство, обложка аудиоальбома, концертный плакат, импровизационность.

Для цитирования: Пигулевский В. О. Джаз: аспекты графической репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 104–113.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_104

V. PIGULEVSKIY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

JAZZ: ASPECTS OF GRAPHIC REPRESENTATION

The design of music albums and posters is endowed with marketing and aesthetic functions. That is why the specificity of differentiated design of the said projects, belonging to the spheres of academic music, rock and jazz, has historically developed. Understanding the most important features of the graphic representation of jazz is the purpose of this article. The main method of designing covers for albums and posters in the sphere of academic music is the international Swiss style, interacting with black and white glamour and acquiring a sublime intellectual character. The design of vinyl envelopes and rock music posters is carried out by combining psychedelic technologies and punk graphics, which gives the said projects a socially aggressive, grotesque appearance. Famous designers of jazz vinyl covers include Alex Steinweiss, Reed Miles, Jim Flora, Neil Fujita, David Stone Martin, Burt Goldblatt, Kevin Reagan, Paul Bacon, Tom Hannan. The design of appropriate projects was initially determined by variable combinations of graphic experimentalism, artistic photo portrait and various typographic

elements (1939–1957). In the second half of the 20th century, posters and playbills for jazz festivals in Montreux and Willisau attracted attention. The features of the visual design of jazz records, concerts and festivals are improvising tendency, polyrhythmic structure and experimental typographics, determined by the influence of various artistic styles. The projects of the covers of music albums and festival posters also imply certain semantics connected with wind, string and keyboard instruments, playing with the term jazz, dance allusions, the thematic focus of a specific festival, the name of an album or concert, as well as with an artistic photo portrait of the performer. The intimate and psychological intention, and the playful focus inherent in the specified projects are shaded by puns, plastic metaphors and humorous motives that attract the listener.

Keywords: visual design of music projects, art of jazz, audio album cover, concert poster, improvisation.

For citation: Pigulevskiy V. Jazz: aspects of graphic representation. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 104–113.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_104

Я опираюсь больше на спонтанность, чем на логику…
Я открыл для себя значимость чистой, яркой графики…
Я люблю джазовую импровизацию.
Никлаус Трокслер

Джаз смывает пыль повседневной жизни.
Арт Блейки

Вопрос о специфике визуально-графического продвижения музыки возникает в середине XX века, что мотивируется необходимостью рекламы виниловых пластинок, которые изначально выпускались в однообразных конвертах с лейблами фирм-производителей. Как известно, первая джазовая грампластинка была записана в нью-йоркской студии Victor новоорлеанской группой Original Dixieland Jazz Band (1917). Появление звукозаписывающей техники (фонографов и граммофонов), а также деятельность радиостанций способствовали популяризации джаза, его «выходу» за пределы Нового Орлеана, возможности запечатления импровизируемых пьес для последующих поколений и развитию композиторского творчества [1, с. 43]. В конце 1930-х годов записи джаза осуществлялись компаниями Victor, Decca, Columbia, а также небольшими фирмами Commodore и Blue Note. Инициатором визуализации тогдашних виниловых обложек в 1939 году выступил Алекс Стейнвейс, сотрудник компании Columbia Records, полагая необходимым, чтобы «люди могли смотреть на эту работу и слышать музыку» [2, p. 6]. Он создал ряд виниловых обложек для таких лейблов, как Columbia, Decca, London и Everest. Дизайн обложек оказался чрезвычайно удачным маркетинговым ходом, позволившим на порядок увеличить продажи виниловых пластинок. Новый формат визуального дизайна вошел в историю как «обложка альбома» (*album cover*) или «конверт для грампластинки» (*record sleeve*) с «привлекательным дизайном» (*eye-grabbing design*).

Оформление альбомов, которое уподобляется микроплакатам, дополняется афишами и постерами к джазовым концертам и фестивалям, призванными заинтриговать слушателя. Существует ли специфика графического оформления джазовой музыки по сравнению с академической и рок-музыкой? Ответ на этот вопрос – цель данной статьи.

Изучая собрания графических проектов репрезентации музыкального искусства, мы обнаруживаем большой арсенал обложек для винила, плакатов для концертов и музыкальных фестивалей. Прослеживается стремление выявить общие черты стиля музыкальных обложек [3, с. 242–247] и, более того, представить обзорную характеристику музыкального дизайна – упаковки, постеров и символики [4]. В некоторых публикациях освещаются специализированные визуально-графические проекты, содействующие продвижению джаза [5]. Особое внимание уделяется обложкам виниловых пластинок джазовой музыки [6] и плакатам джазовых фестивалей [7]. Наряду с этим, присутствует ощутимый интерес к аналогичным проектам в области рок-музыки [8]. Эти подборки графических материалов весьма интересны. Однако специфику оформления джазовой музыки можно выявить, лишь используя сравнительный метод.

Две тенденции графического дизайна. Предваряя оценку визуальной коммуникации, связанной с джазом, следует сопоставить аналогичное оформление академической и рок-музыки. Разумеется, исторически здесь наблюдается видимая асинхронность. Повышенная сложность музыкальной формы и гармонической организации, использование полифонических приемов, необходимость участия многочисленных и разнообразных инструментов – например, для исполнения симфонических произведений – пре-

пятствуют визуализации академической музыки. С этой целью не могут быть использованы семантика общеизвестного инструментария, имитация какой-либо распространенной композиционной техники или метафорическое толкование определенного жанра – симфонии, оратории и т. д. Вместе с тем, публика, предпочитающая классику, отличается аристократизмом и весьма изощренным художественным вкусом. С высоким уровнем сложности этой музыки и культурным элитизмом ассоциируется нечто торжественное и монументальное, феерическое и роскошное, предельно изысканное и утонченное, а потому возможности проектирования в данной сфере обусловливаются изначальной ориентацией на эстетику возвышенного.

В 1950–1960-х годах в Европе утверждается международный швейцарский стиль типографики, применяемый для проектирования афиш и плакатов классической музыки. Если в Америке до конца 1960-х доминирует иллюстративный стиль, то в Европе, начиная с 1920-х годов, применяется монтаж текста и фотографии, баланс *copy & visual* становится особенностью графического дизайна. Швейцарский стиль, с использованием фотомонтажа, наглядной образной формы (нем. *Gestalt*), модульной сетки, композиционной асимметрии и шрифтов «гротеск», позволяет добиться объективности и практичности сообщения. Ясная типографика и лаконизм абстрактных геометрических фигур становятся важнейшими характеристиками разработок музыкальных плакатов, созданных Йозефом Мюллером-Брокманом. Плакаты, выполненные им для концертов классической музыки «Beethoven» (1955), «Musica viva» (1956, 1958, 1970), на языке конструктивизма посредством визуального ритма, безукоризненно выстроенной композиции, знаковой иерархии передают сообщение о строгости и безупречности классической музыки [9, с. 42–44]. Дизайнер использует черно-белую гамму, хотя в других музыкальных плакатах для концертов допускает применение определенного локального цвета. Формируется некая традиция использования черно-белой фотографии для выражения модного и шикарного образа жизни, начиная с работ Алекса Бродовича в журнале Harper's Bazaar (1934–1958), а также благодаря его рекламам для компании Steinway. Черный цвет, подчеркнутый глянцевой поверхностью, становится культурным стереотипом, обозначающим превосходные, исключительные вещи, такие как черный фрак, черный или белый рояль, черный автомобиль класса premium, упаковку ювелирных украшений и др. Черный цвет – наиболее популярный для маркетинга товаров класса люкс. Выраженный посредством швейцарского стиля, *черно-белый гламур* является иконой рекламы академической музыки. Это не подразумевает исключения других цветов, но в контексте данной тенденции соответствующая гамма ограничена. Традицию продолжают проекты Армина Хофманна для музыкального театра «Giselle» (1959), Бруно Монгуцци «Chiasso Musica» (2004), серия концертных плакатов Розмари Тисси «Serenaden» (1992–1999). Возникновение «новой волны» в графическом дизайне становится реакцией на строгие правила швейцарского стиля. Так, Вольфганг Вайнгард, стремясь преодолеть монотонность классической типографики, использует композиционные аномалии, экспериментирует с разрядками в словах, насыщенностью, интерлиньяжем, создавая интригующие сочетания несовместимого [9, с. 74]. При этом индивидуальные эксперименты со шрифтами, визуальной динамикой создаваемых композиций, смешения жанров и стилей ради усиления экспрессии не сказываются на главном принципе проектирования музыкальных плакатов. К примеру, плакат Дэна Фридмана для Йельского симфонического оркестра (1973) использует черную литеру «B» в качестве фона для разбросанных объявлений об исполняемой музыке: Beethoven, Brahms, Bruckner. Желание дизайнера придать композиции красочность и воздушность, запечатлевая причудливыми линиями играющий оркестр, является оригинальным решением, однако утрачивает подобающую возвышенность в плакате студии Henderson Bromstead («Winston-Salem Symphony», 2000). Развитие компьютерной графики открывает ряд возможностей для *motion design*. К примеру, на электронном экране развертывается видеофильм от студии Dumbar с наплывающим логотипом (намек на Миланский собор), образами дирижера и оркестра, как это происходит в ролике Landor & Fitch для Миланского симфонического оркестра («Milano Orchestra Sinfonica», 2023).

Другая тенденция складывается в проектировании плакатов и конвертов пластинок для рок-музыки. Специфическое использование электромузыкальных инструментов и широкое распространение гитары Fender Stratocaster не обладают достаточной значимостью для визуального указания на соответствующую сферу искусства. Важнейшими характеристиками здесь становятся воспроизведение культовых фигур исполнителей, фотографии которых тиражируются масс-медиа, экстравагантные костюмы (как у Дэвида Боуи, Фредди Меркьюри, Мэрилина Мэнсона), а также специфические облачения, характерные для отдельных стилей. Таковы, например, брутальная одежда и аксессуары исполнителей хард-рока (Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple), хэви-метал (Bloodrock, Dust, Buffalo,

The Amboy Dukes, Iggy Pop & James Williamson), глэм-рока (Mötley Crüe, Twisted Sister, Kiss), панк-рок-групп (The Clash, Sex Pistols) и др. Особое внимание привлекают эффектные и скандальные сцены, вроде прыжков Игги Попа в толпу или разбивания гитары на концерте рок-группы The Clash (1979). Культовые фигуры музыкантов, с их шокирующими выходками и странными нарядами, становятся отдельным трендом фэшн-фотографий, символически выражающим роковую специфику.

Рок-музыка, громко исполняемая по преимуществу на электрогитарах в сопровождении монотонного барабанного ритма, структурируемая риффами бас-гитары и пульсацией ударных, характеризуется мощной захватывающей энергетикой (*drive and distortion*), что создает психоделический эффект. Однако подобный ритм весьма однообразно выглядит в графическом исполнении, а потому не может рассматриваться в качестве специфического средства для визуальной репрезентации рока. Исходя из этого, дизайн-студией Hipgnosis создаются отвлеченные концептуальные иллюстрации для групп Pink Floyd и Led Zeppelin [см.: 10; 11].

Возникая в недрах контркультурных течений, рок-музыка изначально аккумулирует энергию протеста, взрыва и скандала, что выражается лозунгами «Sex, drags and rock-n-roll», «Make love, not war!», «Off The Pig!», «Flower Power». В конце 1960-х годов складывается психоделический стиль, являющийся способом освобождения личности от пут ханжества, корысти, лжи и потребительского социума. Этот своеобразный эскейпизм предполагает свободу как расширение сознания за счет галлюциногенов, стирающих границы между Я и Другими, между фантазией и реальностью. *Acid rock* характеризуется конвертами для винила и плакатами мерцающих, неоновых цветов, экзотическими рисунками, взятыми из старых журналов. Графика, способная вызвать «безумный и кислотный» эффект *day-glo*, – это работы Виктора Москосо, Стэнли Мауса, Уэса Уилсона, Рика Гриффина, Майкла Инглиша и Найджела Уэймута, Мати Кларвейна, Ли Конклина. Новая волна графического оформления рок-музыки выражает протест против устоев буржуазного общества, ибо лозунг панков «No Future» показывает отсутствие социальных перспектив. Указанное оформление представлено фэнзинами, андеграунд – комиксами и панк-графикой, к числу ее мастеров принадлежат Джимми Рид, Джон Холмстрем, Гэри Пэнтер, Арт Чантри. Здесь используются язык карикатуры, оскорбительный сленг и коллаж набросков, фотографий и лозунгов. Как психоделия, так и панк-графика выражают агрессивную социальную направленность рок-музыки, в чем и заключается специфика ее визуализации. Молодежным субкультурам – хиппи, панкам, металлистам, готам, инди и пр., неразрывно связанным с рок-музыкой, – свойственна агрессивная графическая идентификация. Такие дизайнеры, как Антон Корбейн, Мати Кларвейн, Воган Оливер, Питер Севилл, Джулиан Хаус, создают специфические обложки и плакаты для рок-музыки. Обложки Барни Бабблза (Колина Фулчера), в которых сплетаются мотивы психоделии и панк-графики, становятся типичными для конца XX века [12; 13]. Барни с чувством юмора манипулирует оптикой, семантикой слов и графических элементов. Дизайнер проектирует обложки с причудливыми логотипами (The Blockhland, Stiff, F-Beat), визуальными играми, диаграммами и головоломками, намеренно интригует зрителя, предвкушающего радость восприятия рок-музыки. Показательные примеры – Hawkwind («В поисках свободного пространства», 1971), Иэн Дьюри («Новые ботинки и трусики», 1977; «Сделай сам», 1979), Роджер Чепмен («Mango Crazy», 1983), альбомы Элвиса Костелло, начиная с обложки «Стань счастливым!» (1980, содержит изображение колец) или цитирования графических стилей Кенни Баррелла и Рида Майлза (для песни «Почти синий», 1981), заканчивая имитацией кубизма на обложке альбома «Императорская спальня» (1982).

Культурный элитизм академической сферы и провокативность рок-музыки визуально репрезентируются диаметрально противоположными особенностями графического оформления – черно-белым гламуром либо каракулями в сочетании с истерическими фотографиями культовых музыкантов. Третье направление визуальной репрезентации утверждается благодаря джазу.

Третья тенденция в дизайне. Исторически визуальное оформление джазовой музыки предшествует швейцарскому стилю и психоделии, однако соответствующая специфика выявляется также в 1960-х годах. В аспекте визуализации джаз трактуется расширительно, охватывая разнообразные стили, представленные на фестивалях и концертных площадках, от регтайма и блюза до модального джаза и фьюжн, а также танцевальные формы движения вроде *roll, twist, swing* и др. Подтверждением сказанному являются различные тематические сборники обложек и постеров [14].

Третье направление отличается особой интимно-психологической направленностью музыки, нередко выражаемой в *танцующем* облике исполнителя и слушателя. Свинг как раскачивание и драйв как жизненный порыв реализуются в танце. Отметим, к примеру, набросок танцу-

ющих ног на конверте, выполненный Дэвидом Стоуном Мартином («Swinging with Flip: Flip Phillips and his Orchestra», 1956). В книге декупажей Анри Матисса «Джаз» (1947) ассоциации с танцевальной музыкой визуально передаются изломанными фигурами. Тай Уилсон создает серию плакатов «Jazz» (1992) с характерными танцевальными па (среди них – боп, линди-хоп, джиттербаг, кекуок, мамбо, румба, самба, ватусси, чарльстон, фокстрот). Визуализация джаза посредством танца изредка воплощается в эффектной фотографии музыканта, которая становится основой для плакатных интерпретаций. Таков, в частности, фотопортрет Майлза Дэвиса, запечатленный Дэвидом Гаром (1970). Подобный эффект, связанный с фотографией танцующих ног, использует Яцек Станишевский в афише для кинофильма Боба Фосса «Весь этот джаз: 1979» (2000).

Интимно-психологические особенности джаза предопределяют и особый подход к нему в области рекламной фотографии. В отличие от позднейших истерических образов исполнителей рок-музыки, фотопортреты джазовых музыкантов сочетают телесную экспрессию исполнителя с видимой сдержанностью и интеллектуализмом. Таковы образы Луи Армстронга, Джимми Арчи, Эрла Хайнса, воссозданные Деннисом Стоком (1957–1960); фотографии Гранта Грина, Теда Джонса, Дона Черри, Джона Колтрейна, Ли Моргана, Телониуса Монка, Майлза Дэвиса, Чарли Паркера, Луи Армстронга, выполненные Фрэнсисом Вольфом (1939–1967); фотоснимки Бадди Рича, Клиффорда Брауна, Сары Воан, Эллы Фицджеральд, Фэтса Наварро, Дюка Эллингтона, Чарли Паркера, Билли Холидей, запечатленных Германом Леонардом (1948–1956), и др.

В процессе формирования и развития джаза закрепляются инструментальный состав и принципы функционирования в игре: мелодико-гармоническая группа – корнет или труба, кларнет и тромбон; гармонически-ритмическая группа – банджо, туба или контрабас, фортепиано; ритмическая группа – ударные [1, с. 28]. Поскольку джазовая музыка может быть репрезентирована при участии духовых, струнных и ударных инструментов, то семантика трубы, кларнета, саксофона, контрабаса и клавиш фортепиано становится визуальным маркером соответствующих альбомов (Дэвид Стоун Мартин «Головокружение и струны», 1955; «Пресса и сладости: Лестер Янг, Гарри Эдисон»). Труба и корнет изначально служили ведущими инструментами джаза. Однако с конца 1940-х годов ведущим инструментом свинговых биг-бэндов становится саксофон, звучание которого больше напоминает человеческий голос [Там же, с. 351]. С этим связано пристальное внимание, уделяемое выдающимся саксофонистам: Коулмену Хокинсу, Лестеру Янгу, Чарли Паркеру, Орнетту Коулмену, Джону Колтрейну.

Само слово *jazz* в латинском написании содержит ритмический элемент «ZZ», который, вкупе с художественным обозначением инструментов, позволяет создавать выразительные постеры, обложки и иллюстрации. Наглядный тому пример – плакаты «JAZZ. Джазовый фестиваль у Северного моря» (Нилеке ван Ломвель, 2017). Широко распространены плакаты, обыгрывающие семантику инструментов, – это «Jaz Jamboree 68» Бронислава Зелека (1968), серия «Atelier Martino & Jaña для Guimarães Jazz Edition» (2012), «Фестиваль джаза в Монтре» Джузеппе Пино (1967), «Jazz Ed & Confused» Антона Бурмистрова (2013), «Джазовый фестиваль в Виллисау» Никлауса Трокслера (1979), «Фестиваль джаза в Монтре» Теда Скапы (2003) и др.

Известны характерные черты джаза, которые могут быть визуально моделированы по аналогии: сложные аккорды, использование блюзовых («синих») нот[1], импровизация, полиритмия, синкопированные ритмы. Поскольку джазовые гармонии отличаются сложностью, требуют импровизации, постольку открывается широкое поле возможностей для графических экспериментов и перекрестных ритмов. В плакатах для джазовых концертов четкость и порядок уступают место взаимным наложениям элементов, коллажам, спутанным текстам, порой – сумбурному представлению информации, рассчитанному на знатока, для которого подобная усложненность привычна и привлекательна.

Порой синий цвет фигурировал как намек на меланхолию, вызываемую определенными нотами блюзовых композиций: «Блюз – это музыка чувств, слезы сердца на струнах души… Блюз – это грустные воспоминания, после которых становится хорошо… Блюз обволакивает и уносит с собой…» (Л. Хьюз) [16, с. 74]. Использование «синих нот» в блюзе и джазе благоприятствовало активному применению голубого цвета в дизайне обложек виниловых пластинок: «Красное в синем» (Эсмонд Эдвардс, 1958), «Джон Колтрейн. Голубой поезд» (1958) и «Полуночный синий» (1963) Рида Майлза, «Дикси от Дорси» (Джим Флора, 1949), «Элвис Костелло и аттракционы. Почти синий» (Барни Баббл, 1981), «Джаз, блюз на сцене, Театр дю Шатле» (Руди Майер, 2004), «Jazzdor Берлин» (студия Helmo, 2018).

Исторически оформление джазовых обложек для винила восходит к 1940–1950-м годам (США). На протяжении 1960–1970-х протяженная «рок-волна» и вращение больших денег во-

круг нее способствуют преимущественному сосредоточению дизайнерских интересов в сфере концертных плакатов и обложек для грампластинок рок-музыки. При этом джаз в целом остается на периферии внимания. Однако в конце XX века, благодаря активному развитию джазовых фестивалей, возникает особый интерес к соответствующим концертным плакатам.

Ранние конверты для винила служат форматом самовыражения, когда в индивидуальной манере данного художника воплощается тема джазовой музыки. Алекс Стейнвейс, а также иллюстратор Джим Флора создают массу обложек для лейблов Columbia, Decca, London и Everest. Обложка джазового альбома призвана стимулировать любопытство потребителя и тем самым увеличить продажи [2]. Отсюда у Алекса Стейнвейса проистекает стремление к оригинальным рисункам и композициям, способным развлечь, удивить, затронуть сердце поклонника джаза. Обложка как предмет чувственного созерцания становится как бы вступлением к прослушиванию музыки. Яркие обложки Стейнвейса характеризуются преобладанием рукописных надписей, четких центральных изображений и яркого колорита: «Музыка Коула Портера», «Андре Костеланец и его оркестр» (1948), «Вуди Вуди» (1958), «Музыка Гершвина» (1945), «Гершвин в звучании духовых инструментов» (1947) и др. В ряде обложек ощущается влияние *art deco*: «Рапсодия в голубом» (1941), «Джон Кирби и его оркестр» (1941), «Эл Хирт со всеми своими звездами в Новом Орлеане» (1957). Игривая манера импровизаций Джима Флоры складывается под влиянием модернизма Хуана Миро, Пауля Клее и Пабло Пикассо, сплавляемого с джазовой чувственностью. Вибрирующая энергия джаза передается у Джима Флоры при помощи угловатых, наивных образов мультяшных персонажей с чувством юмора – «Бикс и Трам: Классика горячего джаза» (1947), «Рождественская песня» (1955), «Коротышка Роджерс и Андре Превин» (1955), «Сотер-Финнеган вновь посетили Бикс и Трам» (1961) и др. Рисунки, передающие эффект раскачивания, радость, легкий эскейпизм, желание «вызвать немного волнения», что перекликается с бибопом и свингом, были сделаны для обложек к записям Columbia и RCA Victor. Широко распространенной становится пластинка с изображением танцующих кошек («Мамбо для кошек», 1955). Джиму Флоре также принадлежит образ летящего Луи Армстронга – конверт «Пятая горячая песня Луи Армстронга» (1947). В индивидуальной манере, используя технику рисования тушью с подкрашиванием рисунков пастельными тонами, создает обложки Дэвид Стоун Мартин для лейблов Norman Granz, Clef, Norgran и Verve. Его небрежные линии, выполненные тушью, передают нервное напряжение джаза, – конверты «Квинтет Лайонела Гамильтона» (1955), «Свинг с Дикси» (1956) и др. Обложки Джима Флоры и Дэвида Стоуна Мартина порой вызывают улыбку. Отмечены юмором, проскальзывающим в карикатурных рисунках, и альбомы, оформленные Робертом Гуиди: «Диззи Гиллеспи в Париже» (1955), «Всем нравится Хэмптон Хоуз» (1956), «Больше свинговых звуков» (1956), «Секстет Ленни Нихауза» (1956). В этом плане особенно показателен причудливый дизайн обложек Джима Флоры «Оркестр Сотера-Финнегана» (1954), «Это Бенни Гудмен и его оркестр» (1955), Дэвида Стоуна Мартина «Чарли Паркер со струнными» (1950), Дэвида Х. Янга «Квинтет Арта Фармера с участием Сонни Роллинза» (1964), Сэма Норкина «Кэб Кэллоуэй» (1956) и др. Юмор – это прекрасный инструмент на все времена, способствующий формированию симпатий зрителя–слушателя, и хорошее дополнение к джазовой музыке.

В отличие от рисунка – средства иллюстрации, акцент на типографике с применением фотоизображений при создании макетов джазовых конвертов свойственен Тому Ханнану в Columbia и Риду Майлзу под лейблами Prestige и Blue Note (1955–1967). Разрабатывая макеты для обложек грампластинок Сонни Роллинза, Майлза Дэвиса, Телониуса Монка, Рид Майлз использует «внесценические» фотографии исполнителей, выполненные Фрэнсисом Вольфом, – обрезает, масштабирует, обыгрывает текстами. Его работы близки типографике швейцарского стиля. В ряде обложек центральную роль играет фотография как психологический портрет – задумчивый Джон Колтрейн («Синий поезд», 1959), расслабленная фигура Джо Хендерсона («Страница первая», 1963), мечтающий Сонни Роллинз («BN LP 1542», 1956), внимающий Декстер Гордон («Наш человек в Париже», 1963), Джимми Смит, жизнерадостно указующий перстом («За органом», 1956) или вскочивший на подножку вагона («Midnight Special», 1960), и др. Другой подход – создание пластических метафор и визуальных каламбуров, связанных с темой музыкального альбома: Дональд Берд («Новая перспектива», 1963), Хэнк Мобли («Нет места квадратам», 1964), Стенли Террентайн («Увеселительная прогулка», 1965), Ларри Янг («Into Somethin'», 1965). Музыкальная тема может быть визуально обыграна кричащей типографикой, образной надписью, пляшущими или деформированными буквами – Джо Хендерсон («Вход и выход», 1964), Ли Морган («Охотник за слухами», 1965), «МОНК: Телониус Монк с Сонни Роллинзом и Фрэнком Фостером» (1956), Кенни Дорэм («Токката для тромбона», 1965). Одна из

характерных черт джаза заключается в независимости мелодии от граунд-бита; показательный пример – фрагментарная исполнительская манера свинга, с присущей ему особой системой акцентирования [17, с. 14–15]. Указанная черта воплощается в макетах, которые используют абстрактные графические элементы и обыгрывают текст, имитируя такое построение композиции, когда монотонный ритм названных элементов (или букв) прерывается случайными фрагментами, порой с врезанной фотографией исполнителя: Фредди Хаббард («Hub-Tones», 1962), Джеки Маклин («Пусть звенит свобода», 1962; «Пора!», 1964), Хорас Парлан («Speakin' My Piece» и «Нас трое», 1960), «Ютта Хипп и Зут Симс» (1957), Дон Уилкерсон («Кричащий!», 1963).

Примерно с 1957 года возникает конкуренция джазового оформления с визуальными характеристиками рок-н-ролла и поп-культуры. В условиях конкуренции дистрибьютеры полагают, что для роста продаж джазовых записей недостаточно имиджа музыканта и оригинальной графики – следует на обложках размещать *pin up girls*. Распространение рок-музыки, начиная с 1960-х годов, приводит к перетеканию в эту сферу финансового капитала, инвестируемого в создание плакатов, конвертов для винила и концертных флаеров. Джазовым обложкам уделяется гораздо меньше внимания, а манера их оформления оказывается подверженной влиянию «больших» стилей, которые отнюдь не специфичны для собственно джаза, однако впоследствии оставляют определенный след в графике третьего направления. Так, в духе психоделии оформляются обложки, связанные со стилем фьюжн и снабженные отсылками к контркультуре: Мати Кларвейн (Майлз Дэвис, «Сучье варево», 1969; «Жизнь – Зло», 1971; Джон Хассел, «Остров землетрясения», 1978), Роберт и Барбара Флинн (Арчи Шепп, «Путь вперед», 1968), Рослав Шайбо (фото Ирвина Пенна – плакат к концерту Майлза Дэвиса, 1989). Явное влияние поп-графики прослеживается в плакатах Милтона Глейзера к 10-му и 11-му фестивалям джаза в Монтре (1976, 1977), Крейга Фрейзера («Джазовый фестиваль в Филморе», 2015), серии плакатов Эдуардо Паолоцци «Джазовый фестиваль в Сохо» (1987–2001) и др. Отметим и влияния международного швейцарского стиля: Сол Басс (фото Сэма Ливитта – Дюк Эллингтон, «Анатомия убийства», 1959), Эрик Вандергем («Фестиваль в Монтре», 1969), Люк Сирило («Джазовый фестиваль в Нью Йорке», 2013). Наконец, обнаруживаются прямые влияния сюрреализма на польскую школу плаката: в этом плане весьма показательны плакаты Бронислава Зелека (1968), Эдварда Еджейковски (1975), Рафала Олбински (1981), Рослава Шайбо (1989), Войцеха Коркуца (1998), посвященные фестивалю «Джазовая вечеринка» в Варшаве. Иногда появляются композиции кругов и слов, обыгрывающих законы гештальт-психологии, что демонстрируют плакаты студии Helmo для фестиваля «Jazzdor Strasbourg–Berlin» (2018) или Никлауса Трокслера для фестиваля в Виллисау (2005). Это разнообразие веяний, никак не связанных с джазом, представлено в динамичных композициях джазовых плакатов, уподобляясь аранжировкам к пританцовывающим фигурам музыкантов, изображениям специфических инструментов, комментариям к тематике отдельных концертов и фестивалей.

С 1970-х годов складывается фьюжн как сплав рока, соула, фанка с упором на импровизацию, обыгрывание стандартов, тенденций экспериментального джаза; параллельно формируется новая волна в графическом дизайне, которая к середине десятилетия дополняется панк-графикой. Это поле экспериментов способствует расширению импровизационных горизонтов визуального дизайна, что прослеживается в плакатах к джазовым фестивалям, концертам и в рекламе исполнителей. Джазовая музыка является стимулом для дизайнерских экспериментальных проектов, графических инноваций, развития фото- и типографики.

Среди множества джазовых фестивалей, особое внимание плакату уделяется в Монтре и Виллисау. Для создания афиш фестиваля в Монтре (1967–2025) привлекаются такие графики, как Милтон Глейзер, Шигео Фукуда, Макс Билл, Кит Харинг, Энди Уорхол и др. Постеры фестиваля Виллисау (1975–2025) создаются Никлаусом Трокслером. Охват весьма длительного периода, а также различных джазовых стилей, представляемых на указанных фестивалях, позволяет выявить специфику репрезентации джаза в целом. Следует обратить внимание на фигуративные (предметные) плакаты с изображениями пританцовывающих, извивающихся фигурок играющих музыкантов (Кит Харинг, 1983; Никлаус Трокслер, 1991, 1992; Оскар Ойва, 2013; Ариадна Сис, 2021; Малика Фавр, 2017), пляшущих котиков или слоников с саксофонами (Томми Унгерер, 1993; Джеймс Рицци, 1997; Рольф Кни, 1996), гиперболических образов – например, бегущего контрабаса (Тед Скапа). Эти юмористические метафоры служат триггером привлекательности. Плакат Эрика Вандергема – обнаженная, держащая за спиной трубу, – намекает на эротические соблазны джазовой музыки. Предметный плакат фестиваля может быть также тематизирован с учетом названия, к примеру, «Тихие берега» (Zep, 2005; Йоанн Лемуан, 2020; Матиас Винклер, 2020), где музыка ассоциируется с игрой волн

(Гийом Грандо, 2023). Поп-графика Милтона Глейзера ассоциируется с отдыхом и наслаждением (1976, 1977). Наконец, сюрреалистический гротеск у Никлауса Трокслера: голова, перерастающая в ухо, а затем – в саксофон (1975); труба, заканчивающаяся змеей (1978) или психоделическим цветком (1979), – вызывает удивление и радость предвкушения джазового фестиваля. Иногда предметный плакат напрямую отсылает к специфике музыки. Так, для электроджазовой группы «ОМ» Никлаус Трокслер придумал изображение вилки, вытаскиваемой из розетки.

Другой тип иконографии – шрифтовой плакат, который основывается на обыгрывании гарнитур и приемов типографики. Разрабатывая афишу для секстета Маккоя Тайнера, с его африканскими ритмами, Никлаус Трокслер применяет игру негативного пространства – сплошного поля, образуемого словами «McCoy Tyner» (1980). На афише Джеймса «Блад» Ульмера, объединившего джаз-рок с фанком, имя James «Blood» Ulmer запечатлено путем смешения разноцветных (желтых, красных, синих) букв различного кегля (1991). Создавая афишу для социально ориентированного концерта Марти Эрлиха, дизайнер наносит белые буквы поверх текста из газеты «The New York Times» (2004). Иногда на плакатах для фестиваля Виллисау представлен шрифтовой поток с полиритмической структурой, выражающей экспрессию, оптическую нервозность, кинетические эффекты (2001, 2000, 2008) [см.: 18].

Можно выделить также абстрактные рисунки с ассоциациями и аллюзиями. Влияние швейцарского стиля заметно в «мерцающей сетке», которая выступает метафорой электронной музыки. Воздействие абстракционизма ощущается в плакате, посвященном Телониусу Монку (1986): Трокслер создает силуэт профиля музыканта, используя строку из букв. Напротив, плакат «Два баса: братья Маркс» (1997) создан мазками кистью с наложением голубого и красного цветов. Порой становится популярным минимализм в оформлении плакатов для фестиваля в Монтре – Пьер Арнольди (1994), Финн Нигаард (2008), Малика Фавр (2020), Йоанн Лемуан (2020), иногда с юмористическим оттенком – Фил Коллинз (1998). В последнее время применяется *motion design* с гипнотическим эффектом, примером чему служит проект студии Dumbar по продвижению фестиваля джаза в Нидерландах (2022). Вибрации слова *jazz* в сочетании с динамической композицией абстрактных геометрических элементов являются частой аллюзией джазовой импровизационности. Таковы плакаты Мартина Вудтли (2003), Ральфа Шрайвогеля (2002), Флориана Хардвига (2016) и др.

Подводя итог, можно сказать, что репрезентация джазовой музыки имеет определенную семантику: подразумеваются некие параллели с духовыми, струнными и клавишными инструментами, обыгрывание термина *jazz*, аллюзии танца в прямом и переносном смыслах. Особое внимание уделяется тематике фестиваля или названию альбома. Иносказательно содержание джазового концерта запечатлевается посредством специфической иконографии, предполагающей нерегулярный ритм, абстрактную импровизацию, создание визуальных метафор и каламбуров, порой окрашенных юмором, и все это – в ауре воздействий различных графических стилей. Импровизационное и привлекательное визуально-графическое проектирование афиш, баннеров или обложек для винила вызывает у зрителя, слушателя игру воображения и рассудка, ликование души от предвкушаемого будущего концерта или прослушивания пластинки. Графика плаката джазовой музыки не допускает как строгости швейцарского стиля, так и агрессивной образности рок-музыки, но предполагает импровизацию – экспериментальную типографику, сложный ритм, множество акцентов, смешение жанров (букв, фотографий, рисунков), кажущийся хаос, гибкость и восприимчивость к новым тенденциям формообразования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Blue note* в джазе и блюзе – нота, которая поется или играется с несколько измененной высотой тона по отношению к стандартной; изменение может составлять от кварты до полутона. У художника блюз и *blue note* зачастую ассоциируются с голубым или синим цветом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 544 с.
2. *Heller S.* Alex Steinweiss: The Inventor of the Modern Album Cover. Köln: Taschen, 2015. 549 p.
3. *Ашбель Е. В.* Графический дизайн обложек музыкальных альбомов: индивидуальность и общая стилистическая тенденция в единстве и противоположности // Вестник ОГУ. 2007. № 76. С. 242–247.

4. *Штольц К.* 1000 хитов музыкального дизайна: Коллекция упаковки, постеров и других решений для аудиопродукции. М.: РИП-холдинг, 2008. 320 с.
5. *Margolin V.* American Jazz Album Covers in the 1950s and 1960s. URL: https://www.printmag.com/article/american-jazz-album-covers-in-the-1950s-and-1960s/ (дата обращения: 25.06.2025).
6. *Joaquim P.* Jazz Cover. Köln: Taschen, 2022. 512 p.
7. *Tordjman J.-J.* Esthetes d'affiches: Hommage aux affichistes du Montreux Jazz Festival. Genève: Éditions Slatkine, 2011. 208 p.
8. *Golding P., Miles B.* Rock Graphic Originals Revolutions in Sonic Art from Plate to Print '55-'88. London: Thames & Hudson, 2018. 224 p.
9. *Лаптев В. В.* Типографика: Порядок и хаос. М.: АВАТАР, 2008. 216 с.
10. *Thorgerson S.* Classic Album Covers of the Sixties. London: Paper Tiger, 1989. 223 p.
11. *Alleyne M.* After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover // Rock Music Studies. 2014. Vol. 1. No. 3. Pp. 251–267.
12. Mojo: Greatest Album Covers. London: Bauer, 2006. 102 p.
13. *Gorman P.* Reasons to Be Cheerful: The Life and Work of Barney Bubbles. London: Adelita Ltd., 2011. 224 p.
14. *Munn J.* The Small Stakes: Music Posters. San Francisco: Chronicle Books, 2010. 192 p.
15. *Miles B., Scott G., Morgan J.* Greatest album covers of all time. London: Pavilion Books, 2008. 256 p.
16. *Кинус Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 492 с.
17. *Костюк Е. Б., Музалевская Ю. Е., Ястремский Т. С.* Музыка и мода XX века: От субкультуры к массовости. СПб.: Нестор-История, 2021. 192 с.
18. *Troxler N.* Poster Collection 34. Zürich: Lars Müller Publishers, 2022. 96 p.

REFERENCES

1. *Kollier Dzh. L.* Stanovlenie dzhaza [The formation of jazz]. Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2023. 544 p.
2. *Heller S.* Alex Steinweiss: The Inventor of the Modern Album Cover. Köln: Taschen, 2015. 549 p.
3. *Ashbel' E.* Graficheskiy dizayn oblozhek muzykal'nykh al'bomov: individual'nost' i obshchaya stilisticheskaya tendentsiya v edinstve i protivopolozhnosti [Graphic design of music album covers: individuality and a common stylistic tendency in unity and opposition]. In: Vestnik OGU [Bulletin of Orenburg State University]. 2007. No. 76. Pp. 242–247.
4. *Shtol'ts K.* 1000 khitov muzykal'nogo dizayna: Kollektsiya upakovki, posterov i drugikh resheniy dlya audioproduktsii [1000 hits of music design: Collection of packaging, posters, and other solutions for audio products]. Moscow: RIP-kholding, 2008. 320 p.
5. *Margolin V.* American Jazz Album Covers in the 1950s and 1960s. URL: https://www.printmag.com/article/american-jazz-album-covers-in-the-1950s-and-1960s/ (date of application: 25.06.2025).
6. *Joaquim P.* Jazz Cover. Köln: Taschen, 2021. 512 p.
7. *Tordjman J.-J.* Esthetes d'affiches: Hommage aux affichistes du Montreux Jazz Festival. Genève: Éditions Slatkine, 2011. 208 p.
8. *Golding P., Miles B.* Rock Graphic Originals Revolutions in Sonic Art from Plate to Print '55-'88. London: Thames & Hudson, 2018. 224 p.
9. *Laptev V.* Tipografika: Poryadok i khaos [Typo-Script: Order and Chaos]. Moscow: AVATAR, 2008. 216 p.
10. *Thorgerson S.* Classic Album Covers of the Sixties. London: Paper Tiger, 1989. 223 p.
11. *Alleyne M.* After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover. In: Rock Music Studies. 2014. Vol. 1. No. 3. Pp. 251–267.
12. Mojo: Greatest Album Covers. London: Bauer, 2006. 102 p.
13. *Gorman P.* Reasons to Be Cheerful: The Life and Work of Barney Bubbles. London: Adelita Ltd., 2011. 224 p.
14. *Munn J.* The Small Stakes: Music Posters. San Francisco: Chronicle Books, 2010. 192 p.
15. *Miles B., Scott G., Morgan J.* Greatest album covers of all time. London: Pavillon Books, 2008. 256 p.
16. *Kinus Yu.* Jazz: Istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 492 p.
17. *Kostyuk E., Muzalevskaya Yu., Yastremskiy T.* Muzyka i moda XX veka: Ot subkul'tury k massovosti [Music and Fashion in the 20th Century: From Subculture to Mass Character]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2021. 192 p.
18. *Troxler N.* Poster Collection 34. Zürich: Lars Müller Publishers, 2022. 96 p.

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

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

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XVIII– XX ВЕКОВ
THE EIGHTEENTH – TWENTIETH CENTURIES COMPOSER'S CREATIVE WORK

УДК 784.5 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114

М. Т. АГИБАЕВА
Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Мурова

КАНТАТА «АПОЛЛОН, НОЧЬ И КОМУС» Н. БЕРНЬЕ В КОНТЕКСТЕ «БОЛЬШИХ НОЧЕЙ В СО» ГЕРЦОГИНИ МЭНСКОЙ

В статье рассматривается кантата «Аполлон, Ночь и Комус» («Apollon, La Nuit et Comus») французского композитора Николя Бернье (1664–1734). Представлены краткие сведения относительно истории создания указанного произведения, места его исполнения – замка Со, в котором на протяжении почти 50 лет проходили концерты «Ночи в Со» («Les Nuits de Sceaux»), инициированные Анной-Луизой Бенедиктой де Бурбон, герцогиней Мэнской (1676–1753). По мнению исследователя, аналитические наблюдения по поводу кантаты Н. Бернье позволяют конкретизировать общие представления о тематическом своеобразии и жанрово-стилевой специфике «Больших Ночей в Со» 1705–1718 годов как значимого феномена художественной культуры Франции начала XVIII столетия.

Основные задачи анализа предопределяются необходимостью выявления типичных черт французской светской кантаты, а также ее смешения с жанром театрального дивертисмента, воздействующим на композиционный и драматургический планы произведения. Это жанровое смешение во многом обусловлено посвящением кантаты герцогине Мэнской, что повлекло за собой привнесение черт дивертисмента на уровнях сюжетики (аллегория), композиции (совмещение вокальных и инструментальных номеров, в том числе танцевальных), наряду с признаками славильной кантаты (восхваление «другой Минервы», то есть герцогини). С театральной природой французского придворного дивертисмента материал кантаты связан благодаря использованию звукоизобразительных приемов и диалогических сопряжений действующих лиц на вербальном и музыкальном уровнях текста. В целом, неоднородная жанровая основа кантаты Н. Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» в существенной степени отражает блеск, пестроту и многообразие жанрового спектра концертных программ «Больших Ночей в Со».

Ключевые слова: французская светская кантата XVIII века, Николя Бернье, герцогиня Мэнская, «Большие Ночи в Со», дивертисмент.

Для цитирования: Агибаева М. Т. Кантата «Аполлон, Ночь и Комус» Н. Бернье в контексте «Больших Ночей в Со» герцогини Мэнской // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 114–128.
DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114

M. AGIBAEVA
A. Murov Novosibirsk Musical College

CANTATA "APOLLO, NIGHT AND COMUS" BY N. BERNIER IN CONTEXT OF "THE GREAT NIGHTS IN SCEAUX" PATRONIZED BY DUCHESS OF MAINE

The article examines the cantata "Apollo, La Nuit et Comus" by the French composer Nicolas Bernier (1664–1734). It provides brief information on the history of the creation of this work and the place of its performance – the Château de Sceaux, where "The Nights in Sceaux" concerts ("Les Nuits de Sceaux") were held for almost 50 years, initiated by Anne-Louise Benedicta de Bourbon, Duchess of Maine (1676–1753).

According to the researcher, analytical observations regarding N. Bernier's cantata allow us to concretize general ideas about the thematic originality and genre-stylistic specificity of "The Great Nights in Sceaux" of 1705–1718 as a significant phenomenon of the artistic culture of France at the beginning of the 18th century.

The main objectives of the analysis are determined by the need to identify the typical features of the French secular cantata, as well as its mixture with the genre of theatrical divertissement, which affects the compositional and dramatic plans of the work. This genre mixture is largely due to the dedication of the cantata to the Duchess of Maine, which entailed the introduction of divertissement features at the levels of plot (allegory), composition (combination of vocal and instrumental numbers, including dance), along with the signs of a glorification cantata (praise of "other Minerva", that is, the Duchess). The material of the cantata is connected with the theatrical nature of the French court divertissement due to the use of sound-pictorial devices and dialogic conjugations of the characters on the verbal and musical levels of the text. In general, the heterogeneous genre basis of N. Bernier's cantata "Apollo, Night and Comus" to a significant extent reflects the brilliance, diversity and variety genre spectrum of the concert programs of "The Great Nights in Sceaux".

Keywords: French secular cantata, Nicolas Bernier, Duchess of Maine, "The Great Nights in Sceaux", divertissement.

For citation: Agibaeva M. Cantata "Apollo, Night and Comus" by N. Bernier in context of "The Great Nights in Sceaux" patronized by Duchess of Maine. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 114–128.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_114

Анна-Луиза-Бенедикта де Бурбон (1676–1753) – внучка Людовика II де Бурбона, герцога д'Энгиена, принца де Конде, известного как Великий Конде. В 16-летнем возрасте она была выдана замуж за герцога Мэнского, узаконенного сына Людовика XIV и мадам де Монтеспан. После недолгого периода жизни в Версале молодые супруги переехали в замок Со, бывшую резиденцию министра Жана-Батиста Кольбера. На протяжении всей своей жизни Анна-Луиза-Бенедикта была глубоко привязана к своему роду Конде, гордилась собственным происхождением и стремилась соответствовать ему.

В числе наиболее важных источников, способствующих постижению характера и устремлений Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон, традиционно фигурируют «Мемуары» Сен-Симона [1], который весьма нелестно отзывался о ней. Отметим, что именно благодаря воспоминаниям Сен-Симона в историографии утвердился своеобразный облик герцогини Мэнской, что привело к распространению в целом негативной трактовки ее личности [см.: 2; 3; 4; 5; 6; 7]. «Chamarré» – прилагательное, выбранное Сен-Симоном для характеристики герцогини, – подразумевает множество значений: «мятежная», «ученая», «легкомысленная»... Ориентируясь на вышеуказанную точку зрения, современные исследователи нередко утверждают, что брак герцога Мэнского и Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон предопределил дальнейшую карьеру молодого супруга. Вот почему замысел и организация «Ночей в Со» должны рассматриваться в двух аспектах: во-первых, исходя из видимого стремления герцогини подчеркнуть уязвимые стороны характера своего супруга; во-вторых, – с учетом его подчиненного статуса в семье [8]. Между тем замок Со во всех отношениях соответствовал общепринятым нормативным характеристикам аристократической резиденции для «жизни в свое удовольствие» [9], одновременно предоставляя необходимые условия для демонстрации нового статуса герцога Мэнского, безотносительно к многообразным «капризам» и «сумасбродствам» его жены.

«Ночи в Со» – ряд празднеств, организованных по инициативе герцогини Мэнской и проводившихся в период с 1705 по 1753 годы (согласно одной из версий, герцогиня устраивала ночные концерты по причине многолетней бессонницы). Это была не первая инициатива такого рода, поскольку изначально Анна-Луиза-Бенедикта де Бурбон организовывала светские торжества в замке Шатене. Но в 1718 году, после неудавшейся попытки свержения регента Филиппа II Орлеанского и коронации Филиппа V Испанского, вдохновительница заговора герцогиня Мэнская была сослана на год в Дижон. Позднее она пыталась возродить «Ночи в Со», однако соответствующие празднества уже не имели столь безоговорочного успеха. Вот почему период 1705–1718 годов традиционно именуется «Большими Ночами в Со», а последующий – «Малыми Ночами в Со». Известно также аналогичное именование светских салонов герцогини Мэнской – «Малый двор» и «Большой двор», отражающее весьма обширный круг интересов Анны-Луизы-Бенедикты де Бурбон, который охватывал не только искусства, но и ряд наук, международную политику и другие сферы[1].

«Большие Ночи», датируемые июлем 1714 – серединой мая 1715 года, соответствовали критериям безусловной принадлежности к избранному обществу, особенно ценимым тогдашней французской аристократией. Подразумевалась демонстрация продуктивных способностей, творческой изобретательности и воображения – качеств, сходных с теми, которые приписывались подлинному художнику новоевропейской теорией искусства, сформировавшейся во второй половине XVII века. В обоих случаях наблюдалось стремление отличить творца от ремесленника, который лишь тиражирует и воспроизводит некие образцы [10, p. 41]. Эта же изобретательность подвергалась испытанию на «поэтических лотереях», проводившихся в Со, где каждый из приглашенных гостей должен был сымпровизировать произведение, характер которого определялся случайным выбором той или иной буквы алфавита: сонет для «S», рондо для «R», триолет для «T» и так далее [11, p. 64]. Подобный способ времяпрепровождения был весьма распространен в литературных салонах, где не только велись серьезные дискуссии, но и культивировались художественные игры.

Патронаж герцогини Мэнской применительно к организации и проведению «Больших Ночей» характеризовался потребностью в особого рода зрелищности и великолепии, соответствовавших ее уникальному статусу, а также в следовании реалиям изменчивого соперничества между великими аристократическими родами [2; 3]. Сообразно этому, герцогиня нередко привлекала на свои праздники высшее общество из Версаля, в том числе знатных путешественников (например, английский посол лорд Портленд, король Польши Станислав Лещинский). Однако в собственном замке ею охотно демонстрировалась и подчеркнутая оппозиция двору, о чем свидетельствовали художественно-артистические развлечения, которым хозяйка предавалась с избранными гостями, отсутствие церемоний и этикета, а также утонченно-буколическая, хотя и дорогая обстановка, неизменно царившая на таких мероприятиях.

Основными источниками сведений о праздниках, проводимых герцогиней Мэнской, являются два издания с лаконичным названием «Дивертисменты Со» (1712, 1725). Описания соответствующих праздников характеризуются здесь различной степенью подробности. В некоторых случаях представлены сравнительно полные тексты, прочитанные или положенные на музыку, в других – лишь краткие описания вечеров. Подобная фрагментарность в известной степени мотивируется предисловием к «Дивертисментам» 1712 года: «Большинство собранных здесь произведений, вероятно, никогда не предназначались для того, чтобы покинуть тот небольшой круг, в котором они были впервые собраны. Это чистые забавы, непреднамеренные игры, а не обдуманные композиции; и даже те дивертисменты, которые кажутся наиболее удачными, на самом деле являются лишь импровизациями, подходящими только для случаев, которые их вызвали к жизни» [12, p. 29–30]. В числе таких произведений фигурирует и кантата Николя Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» («Apollon, La Nuit et Comus») – сочинение, открывающее Пятый том авторского собрания кантат (1739) и ставшее своеобразным реверансом в адрес Анны Луизы Бенедикты де Бурбон, герцогини Мэнской.

Кантата состоит из восьми сцен (Таблицы 1, 2). Содержание кантаты представляет собой довольно краткое в сюжетном плане аллегорическое повествование о достоинствах «Ночей в Со», изложенное, главным образом, при помощи диалогов двух персонажей – Аполлона и Ночи. Кантата была исполнена в 1714 году в рамках третьей «Большой Ночи», где королем был провозглашен президент парламента Жан Антуан де Мем, граф д'Аво (1661–1723), а королевой – придворная дама герцогини Мэнской, мадемуазель де Монтобан. Вопреки известной куртуазной традиции, поощрявшей иносказательное запечатление придворных особ в качестве персонажей музыкальных и театральных произведений, специалистами не обнаружено достоверных сообщений о том, кто именно подразумевался в образе Аполлона, тогда как образ Ночи, несомненно, вызывал очевидные ассоциации с хозяйкой празднества – герцогиней Мэнской.

Начало кантаты посвящено размышлениям о роли и значении Ночи в жизни смертных и богов. Эти размышления излагаются в споре Аполлона и Ночи, охватывающем сцены 1–3. От последующих вокальных разделов названную «дискуссию» отделяет инструментальная сцена 4. Далее, в сценах 5 и 6, главные действующие лица призывают бога пиршеств Комуса, – ему отведена сцена 7. Финал (сцена 8) представляет собой «смешанную» композицию, объединяющую вокальные ансамбли и ряд инструментальных номеров.

Кантата открывается увертюрой в исполнении скрипок и basse continue, написанной в трехчастной репризной форме со вступлением. Поскольку современники Бернье довольно редко использовали полифонические приемы в светских произведениях соответствующего жанра, представляется необходимым более обстоятельно рассмотреть начало данной кантаты.

Вступление представляет собой имитационное проведение темы (унисон скрипок и basse continue) без последующего полифонического развития. Это разомкнутое одночастное построение, излагаемое в основной тональности G-dur с остановкой на доминанте. Затем происходит смена размера (6/8) и темпа (Legerement), сообразно центральному разделу – фугато в простой трехчастной форме с контрастной серединой (Lentement, 3/4). В отличие от вступления, здесь партии скрипок содержат канонические проведения темы с шагом в 1 такт и небольшие варьированные окончания темы, близкие к реальному ответу. Далее вступает basse continue, но с увеличенным временным интервалом – 2 такта от партии вторых скрипок, излагая тему на квинту ниже (Пример 1) и фактически воспроизводя тональный ответ.

Затем вводится интермедия (1,5 такта), на протяжении которой вторыми скрипками и basse continue завершаются соответствующие проведения темы с небольшими изменениями. В обеих контрапунктирующих партиях излагается родственный материал, а именно вспомогательные обороты, необходимые для подчеркивания основных тонов доминанты и тоники; первыми скрипками, в свою очередь, выдерживается V ступень. Благодаря этому плавно подготавливается вступление темы (т. 8 – первые скрипки, т. 9 – basse continue, т. 12 – вторые скрипки), причем последняя сокращается до мотива, а затем в более свободном движении разрабатывается стреттно всеми голосами. Таким образом, первый раздел сменяется развивающей серединой, на протяжении которой варьируются заданные в первой интермедии лаконичные вспомогательные мотивы (с их помощью обыгрываются ключевые гармонические тоны). Реприза трехчастной формы начинается в т. 42 – с тем же порядком вступления голосов и видоизмененными (реальными) ответами.

Серединный раздел подчеркнуто контрастен фугато: смена размера (3/4), темпа (Lentement), но самое важное – преобладание аккордовой фактуры. В гармоническом развитии первого раздела преобладают тонико-доминантовые созвучия, тогда как в серединном – полный функциональный оборот с каденцией (Пример 2).

Продолжением данной сцены является первый выход Аполлона «Paisible Nuit vas tu finir tou cours?» («Мирная Ночь, закончишь ли ты свой путь?»): неспешный темп, исходная тональность G-dur, темповая ремарка Gracieusement, трехдольный метр, характер мелодии в целом соответствуют лирическому герою. В партитуре обозначены ария, ритурнель и речитатив, фактически представляющие собой единую композицию. Так, ария написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой, последующий инструментальный ритурнель основывается на главной теме арии и подготавливает вступление речитатива. Убедительным подтверждением связи этих композиционных единиц является окончание речитатива, в котором еще раз повторяется первый раздел арии Аполлона.

Ответ Ночи характеризуется некоторой взволнованностью, обусловленной ревностным отношением к своему периоду царствования. Поначалу здесь преобладает волнообразное движение шестнадцатыми длительностями. Затем, на словах «Vous pour remplir celui qui vous est destine» («Чтобы вы осуществили то, что вам предназначено»), интонируется нисходящий мотив – движение по звукам доминанты к II^5_3, предваряя последующее звукоизобразительное высказывание. Ночь просит Аполлона соблюдать естественный ход времени, учитывая продолжительность ее царствования: «Dieu du jour attendez le Signal de l'Aurore» («Бог дня, подождите прибытия Авроры»). Все это сопровождается появлением самых протяженных длительностей в данном разделе, а затем – сменой темпа и метра (размеренная двухдольная пульсация Alla breve уступает место более подвижной трехдольной в размере 3/8; см. Пример 3).

Ария Ночи написана в одноименной тональности g-moll (3/8, Legerement). В инструментальном вступлении тема проводится имитационно скрипками и basse continue (Пример 4); затем она развивается в условиях гомофонно-гармонической фактуры, выполняя в большей степени функцию сопровождения. При этом благодаря активной роли подголосков, характерной для обеих партий, возникает иллюзия контрапунктирования. Далее в процесс развития включается мелодия, придавая имитационному изложению большую насыщенность. Лирический характер первой части арии оттеняется использованием диатонических секвенций с нисходящим поступенным шагом. Концентрируя внимание слушателя на важнейших моментах поэтического текста арии, композитор неоднократно подчеркивает слово «enchaisne» («сковывает»). Тем самым акцентируется значимое свойство Ночи, освобождающей человека от всех дневных забот. В данном случае звукоизобразительность связана с поступенным движением мелодии в пределах терции с упорным возращением к исходному звуку; для усиления эффекта в конце фразы при повторении вводится отклонение в параллельную тональность B-dur (Пример 5).

Следует оговорить, что здесь Бернье использует не вполне характерный для него способ

работы с тематическим материалом. Как правило, композитор повторяет основной раздел арии в практически неизменном виде либо ограничиваясь небольшим варьированием мелодии. В рассматриваемом номере, создавая трехчастную форму, Бернье прибегает к тональному сопоставлению первого и серединного разделов без традиционного сочинения контрастной середины с новым тематизмом, сменой метра и характера мелодии. Он добивается, по сути, аналогичных результатов посредством изложения материала в другой тональности (d-moll) и с новым текстом. Если в начальном разделе подчеркивалось слово «сковывает», то в середине – «ombres» («тени») из рассуждения о том, что Амур дорожит тенями Ночи.

В следующей сцене диалог Аполлона и Ночи приобретает более экспрессивный характер. Об этом свидетельствуют последовательно сменяющие друг друга речитативы и арии названных персонажей. В речитативе Аполлона «Pourquoy donc chassez vous le Sommeil de ces lieux?» («Почему же изгоняете вы Сон из этих мест?») вопросительная интонация подчеркнута восходящим скачком на кварту, а слово «Сон» – нисходящей квинтой. Эта же фраза, при сохранении мелодического рисунка, повторяется дважды, что усиливает впечатление недовольства Аполлона определенными распоряжениями Ночи (Пример 6).

Ее ответ излагается в арии «Sur tant de Mortels inutiles» («На стольких бесполезных Смертных»), где властительница темного времени суток сообщает, что не нуждается в отдыхе. Данная ария, написанная в трехчастной репризной форме, характеризуется небольшой протяженностью (30 тактов); соответствующий поэтический текст ограничивается двумя предложениями с повторением первого в репризе. Новая (одночастная) ария Аполлона изобилует трезвучными интонациями восходящей направленности (подобно ответу Ночи из диалога с Аполлоном в первой сцене). Следует заметить, что в партии Аполлона до этого момента не использовались элементы сложной вокальной техники, но скорее доминировала ариозность. Сейчас же, напротив, мелодия насыщается восходящими квартами и репетициями. Таким образом, композитор утверждает известный приоритет Ночи даже по отношению к самому Аполлону.

В очередной ее арии «Notre Déesse ignore l'humaine foiblesse» («Наша Богиня не признает человеческую слабость») появляются интонации, родственные партии Аполлона (движение по звукам трезвучий, кварто-квинтовые мотивы и репетиции). Указанный музыкальный материал становится далее основой темы вступления к арии Ночи «Jey tout est prodige» («Там все чудесно»), открывающей третью сцену. Теперь эти мотивы приобретают церемониально-торжественный характер благодаря унисону первых и вторых скрипок, а также пунктирному ритму (Пример 7). Отмеченное музыкальное решение перекликается с техникой интонационных сопряжений и заимствований между партиями взаимосвязанных персонажей в музыкальном театре. Не следует воспринимать подобные экстраполяции в партии Ночи как свидетельство компромисса или уступки по отношению к Аполлону; скорее подразумевается мягко выраженное повеление или приказ, запечатленный посредством неспешно и гибко развертываемой мелодической линии.

Подтверждением сказанному является Accompagnement (именование, принятое в издании) Аполлона «C'est une autre Minerve» («Это другая Минерва»), где наиболее ярким признаком благосклонного отношения Аполлона к светскому обществу, окружающему Ночь, является звукоизобразительный эффект: раскаты грома, которые сопутствуют описанию ее замка, пребывающего под защитой самого Юпитера. Для этого в кантате впервые используются тридцатьвторые длительности: с их помощью, а также посредством пунктирной ритмики, акцентируются скачок на кварту/октаву и поступенное волнообразное его заполнение, уподобляемое хаотичным раскатам грома (Пример 8).

Заключительный дуэт третьей сцены «Unissons nous chantons sa gloire» («Воспоем вместе ее славу») представляет собой канон с попеременным вступлением Ночи и Аполлона; лишь на словах «Célébrons ses traveaux, / Célébrons ses plaisirs» («Восславим ее труды, / Восславим ее удовольствия») главенствует унисонное звучание, как бы знаменующее достигнутый итог – разрешение спора.

Необходимо оговорить, что освещаемые выше композиционные структуры были обозначены как последовательность трех сцен, хотя в содержательном аспекте они характеризуются бесспорным единством. Вполне допустимо называть их составными частями целостной, пусть и весьма протяженной сцены, однако последнее свойственно по преимуществу музыкально-театральным сочинениям; между тем, Бернье именует собственное произведение кантатой. Следует учитывать также, что принятое разделение на три сцены позволяет более рельефно зафиксировать процесс восхождения к итоговой кульминации и драматургическому разрешению конфликта.

Четвертая сцена представляет собой многочастный инструментальный раздел (ария – менуэт – рондо – менуэт). Инструментальная Air, написанная для скрипок в унисон и basse continue

в простой двухчастной форме неконтрастного типа с повторениями основных разделов, выполняет функцию неспешного и грациозного вступления (Gravement) к сложной трехчастной форме высшего порядка. Далее следует двухколенный подвижный менуэт, обрамляющий контрастную «серединную» часть – рондо (темповое указание – Graciesement). Танцевальное начало здесь бесспорно главенствует, но при этом не сохранилось документальных сведений о соответствующей хореографии, лицах, участвовавших в постановке, и т. п.

Пятая сцена представляет собой речитатив и арию Аполлона, призывающего и других богов посетить празднество. Ария «Vole Amour, vole quitte ta mere» («Лети, Амур, улетай от своей матери») написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой в одноименной тональности (C-dur – c-moll). Небольшое вступление basse continue предваряет основную вокальную тему. Партия Аполлона приобретает виртуозный характер благодаря введению распевов; так, примечательно выделение слова «vole» («лети») посредством восходящего гаммообразного пассажа или волнообразного движения в пределах терции (Пример 9).

Шестая сцена представляет собой речитативный диалог Ночи и Аполлона; последний упоминает о том, что нынешний праздник обязан своим проведением богу пиршеств. Речитативы построены на игре тональностей C-dur и g-moll, которая появляется на словах:

Dittes qu'un Sacrifice en ce Séjour	Скажите, что Жертва сегодняшнего дня
S'apreste pour la Divinité qui regle vos destins	Готовится для Божества, правящего вашими судьбами.

Заключительные слова Аполлона перед приходом Комуса: «Un peu plus tard je repandray le jour» («Позднее я рассею день») – также окрашены минорным звучанием.

Появление Комуса (бас) сопровождается торжественным маршем, за которым следует весьма протяженный речитатив: оглядев присутствующих персонажей, Комус адресует им персональные характеристики. Ночь именуется «Богиней здешних краев» – тем самым отмечено ее положение хозяйки празднества. Комус называет Аполлона «верховным судьей хорошего вкуса», однако далее задается вопросом: «Хороший вкус – необходим ли он в моем искусстве?». При этом подразумевается, что сам Комус – не только сын и виночерпий Диониса, но и бог излишеств. Последующая ария впервые в кантате снабжена указанием «gayement» («весело»); в целом освещаемый раздел сближается с комической оперой благодаря не только используемой тесситуре, быстрому темпу и подвижному basse continue, но и тексту, в котором высмеивается Аврора:

Nos jardins n'ont point de fleurs	В наших садах нет цветов,
Qui ne coutent quelques pleurs	Которые не стоили бы нескольких слезинок
Aux yeux de la jeune Aurore.	В глазах юной Авроры.

Трехчастная форма с тонально контрастной серединой (G-dur – e-moll) ранее встречалась в этой кантате. Неоднократные повторы фраз также являются типичной особенностью кантат Бернье, однако, с учетом приводимого текста арии и явно преувеличенной грациозности партии Комуса, все упомянутые черты приобретают юмористический и даже насмешливо-ироничный характер.

Финальную сцену открывает Choeur (такое именование присутствует в издании) Аполлона, Ночи и Комуса «Unissons vous chantons sa gloire» («Воспоем вместе ее/его славу»). Начальной фразе присуща двойственность, поскольку местоимение «sa» можно перевести как «ее» или «его», допуская определенный смысловой итог – восхваление Ночи и герцогини Мэнской или же превознесение Комуса и праздности. В этом разделе аккордово-гармоническое изложение чередуется с контрастно-полифоническим: самостоятельное развертывание музыкального материала, поручаемого каждому персонажу, вызывает слуховое впечатление «стреттности», после чего возобновляется параллельное движение голосов. Условный «хор» открывает и завершает сцену, обрамляя танцевальные номера (сарабанда – ригодон – паспье 1 – паспье 2 – паспье 1 – мюзет – menuet de musette).

Переход к небольшой одночастной сарабанде (e-moll) осуществляется весьма неожиданно. По-видимому, она символизирует приближение рассвета и окончание ночи. За ней следуют стремительный жизнерадостный ригодон (G-dur), вновь утверждающий атмосферу празднества, и другой парный танец – паспье, обозначенный в партитуре как 1 passe-pied (G-dur) и 2 passe-pied (g-moll). Новый контраст возникает благодаря краткому пасторальному мюзету и сменяющему его менуэту в характере мюзета. В обоих танцах выдержано характерное тембровое решение, призванное запечатлеть образ «идиллии на лоне природы»: мелодия сопровождается виолой или басовой виолой, которая поддерживается органным пунктом basse continue (Пример 10). Завершается кантата совместным «хоровым» пением Аполлона, Ночи и Комуса.

Видимое смешение основных жанровых черт камерной кантаты и театрального дивертисмента объясняется авторским замыслом и местом исполнения. Не совсем ясно, почему Бернье уклонился от прямой характеристики этого произведения как дивертисмента; возможно, композитору приходилось учитывать тогдашние модные веяния, связанные с жанром кантаты и побуждавшие к его активной репрезентации в программах «Больших ночей в Со». Тем не менее, признаки дивертисмента здесь главенствуют: развлекательный аллегорический сюжет, чередование вокальных и инструментальных номеров, обилие танцев, как формируемых в «малые циклы», так и отграниченных друг от друга. Черты кантаты в данной композиции условны: если купировать инструментальные части, прослеживается доминирование славильных жанровых элементов, изначально связанных с повествованием об очаровании Ночи, а затем – с восхвалением «другой Минервы», то есть герцогини Мэнской.

При этом в рассматриваемом сочинении явственно выражены черты театральности. Среди них представляются наиболее существенными звукоизобразительность, диалогичность и связь персонажей на различных уровнях музыкально-поэтического текста. В частности, интонационные элементы, содержащиеся в мелодической линии одного действующего лица, как бы «подхватываются» другим, что приобретает существенное драматургическое значение в процессе развития достаточно обобщенного сюжета характеризуемой аллегории.

В целом знакомство с кантатой «Аполлон, Ночь и Комус» позволяет современному специалисту конкретизировать общие представления о тематическом своеобразии и жанрово-стилевой специфике «Больших ночей в Со» как значимого феномена художественной культуры Франции начала XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Она демонстрировала необычный для своего окружения вкус, о чем свидетельствует знаменитая картина Ж.-Ф. де Труа «Урок астрономии герцогини Мэнской». Показательно участие последней в «Споре о древних и новых» («Querelle des Anciens et des Modernes») – полемике о сравнительных достоинствах литературы и искусствах Античности и современности во Французской академии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

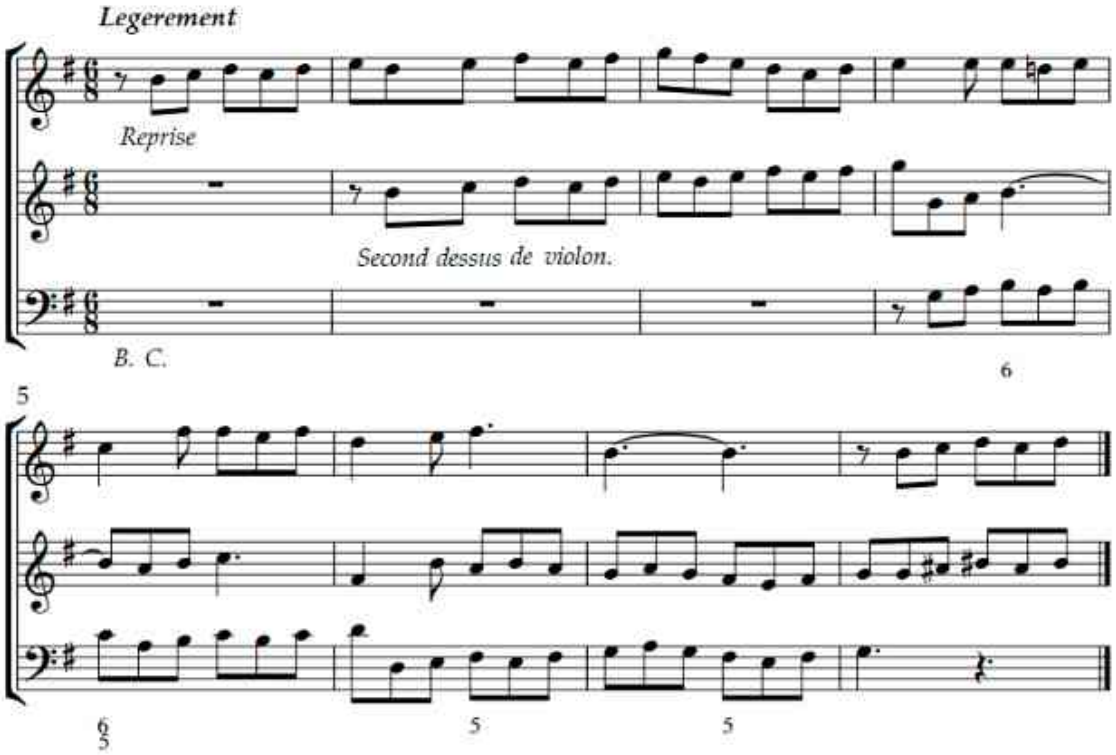
Таблица 1

1 сцена	2 сцена	3 сцена	4 сцена
Увертюра	*Речитатив Ночи* «N'usurpez pas un tems que les Dieux m'ont donné»	*Accompagnement Аполлона* «C'est une autre Minerve»	Инструментальная Air
Ария Аполлона «Paisible Nuit vas tu finir tou cours?»	*Ария Ночи* «La clatré raméne les penibles Soins»		
Ритурнель	*Речитатив Аполлона* «Pourquoy donc chassez vous le Sommeil de ces lieux?»		Менуэт
Речитатив Аполлона «J'avoir a peine achevé ma carrier»	*Ария Ночи* «Sur tant de Mortels inutiles»		Рондо
	Ария Аполлона «Le sommeil n'a t'il pas des droits sur les Dieux memes»	*Дуэт* «Unissons vous chantons sa gloire»	Менуэт
	Ария Ночи «Notre Déesse ignore l'humaine foiblesse»		
	Ария Ночи «Jey tout est prodige et pour Suivre ses loix»		

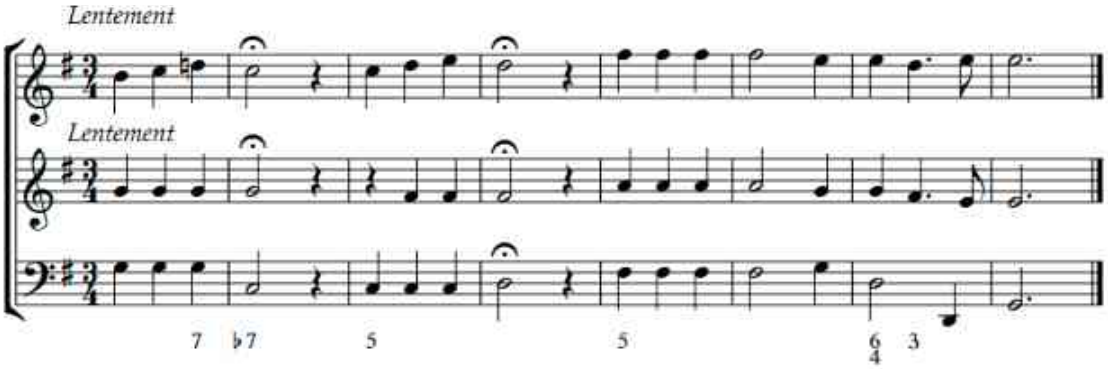
Таблица 2

5 сцена	6 сцена	7 сцена	8 сцена
Речитатив Аполлона «Verrons nous pour ses jeux la Scene se parer?»	*Речитатив Ночи* «La Scene aura son temps»	*Марш*	*Choeur (Аполлон, Ночь и Комус)* «Unissons vous chantons sa gloire»
		Речитатив Комуса «Honore Comus d'un regard Déesse de ces lieux»	*Сарабанда*
			Ригодон
			1 Passe-pied
	Речитатив Аполлона «Dittes qu'un Sacrifice»	*Ария Комуса* «Nos jardins n'ont point de fleurs qui ne coutent quelques pleurs aux yeux de la jeune Aurore»	*2 Passe-pied*
Ария Аполлона «Vole Amour, vole quitte ta mere»	*Речитатив Ночи* «Cet oracle aux mortel»		*1 Passe-pied*
			Мюзет
			Menuet de Musette
	Речитатив Аполлона «Je veux donc l'ecouter»	*Речитатив Комуса* «Cherchons tour a tour les doux momens de plaire a nôtre Souveraine»	*Choeur (Аполлон, Ночь и Комус)* «Unissons vous chantons sa gloire»

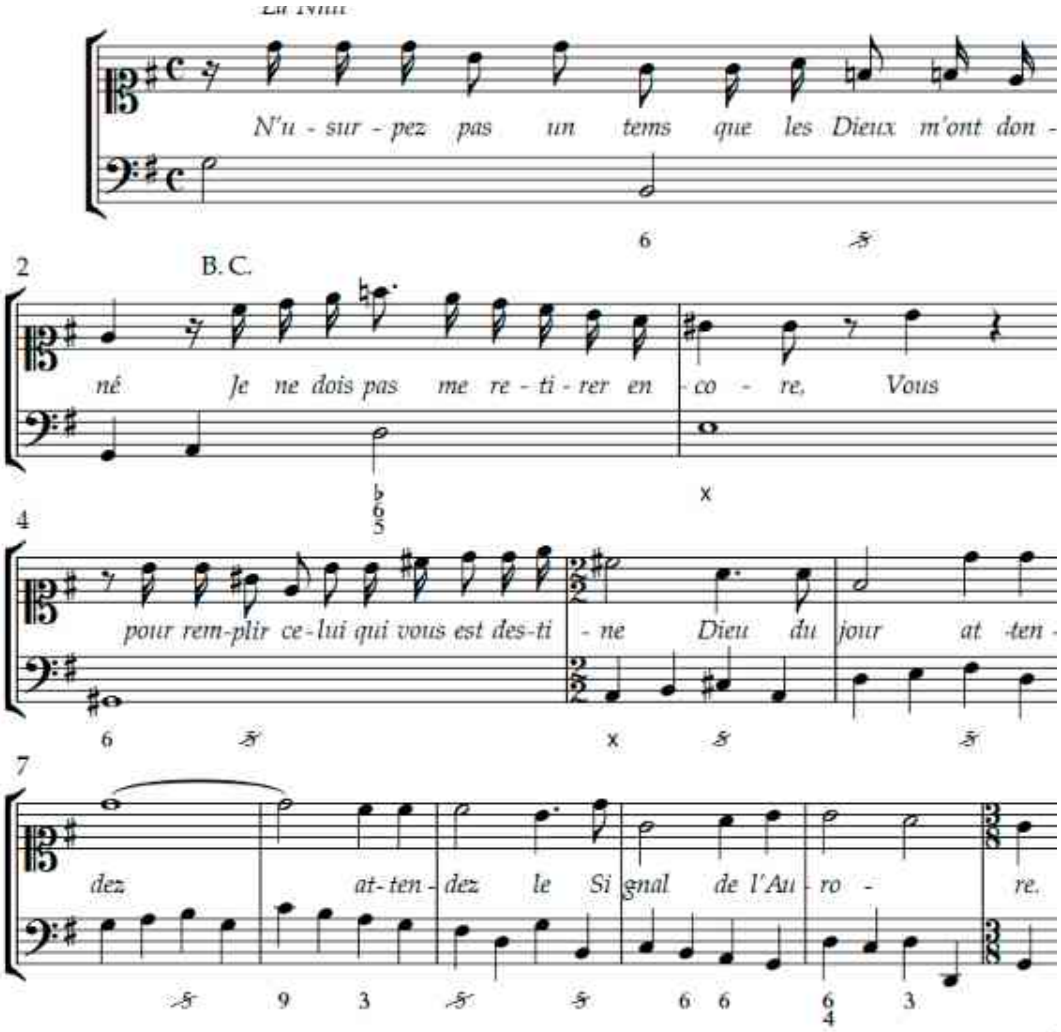
Пример 1



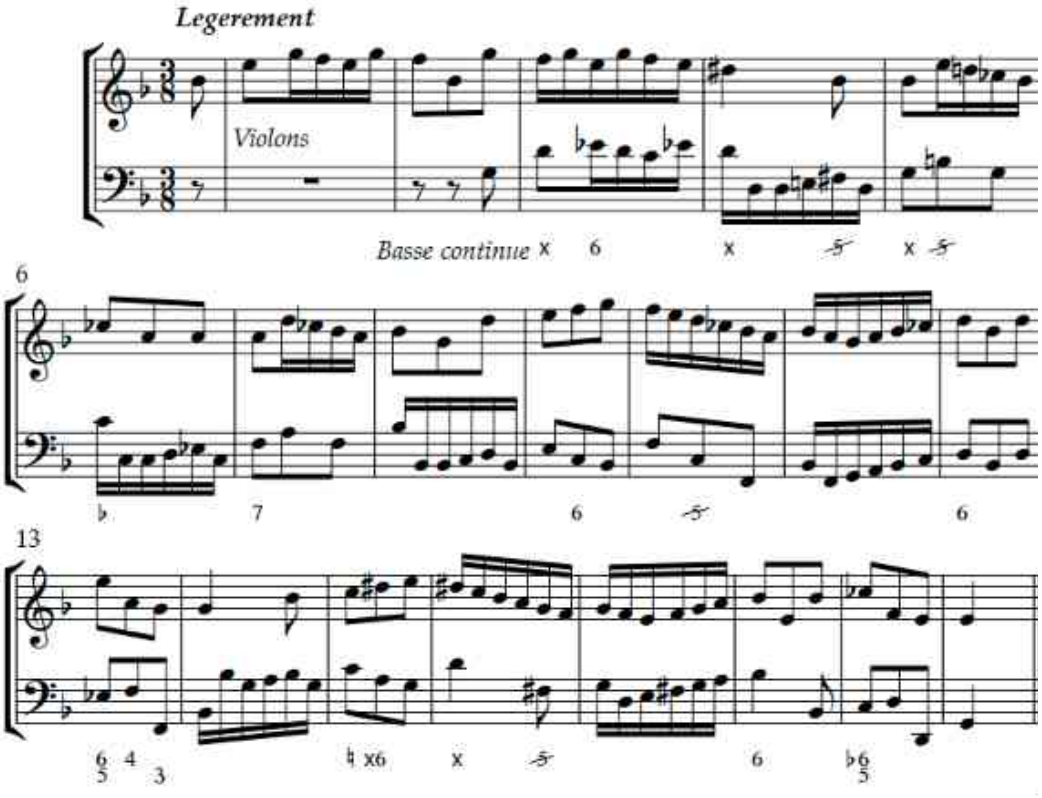
Пример 2



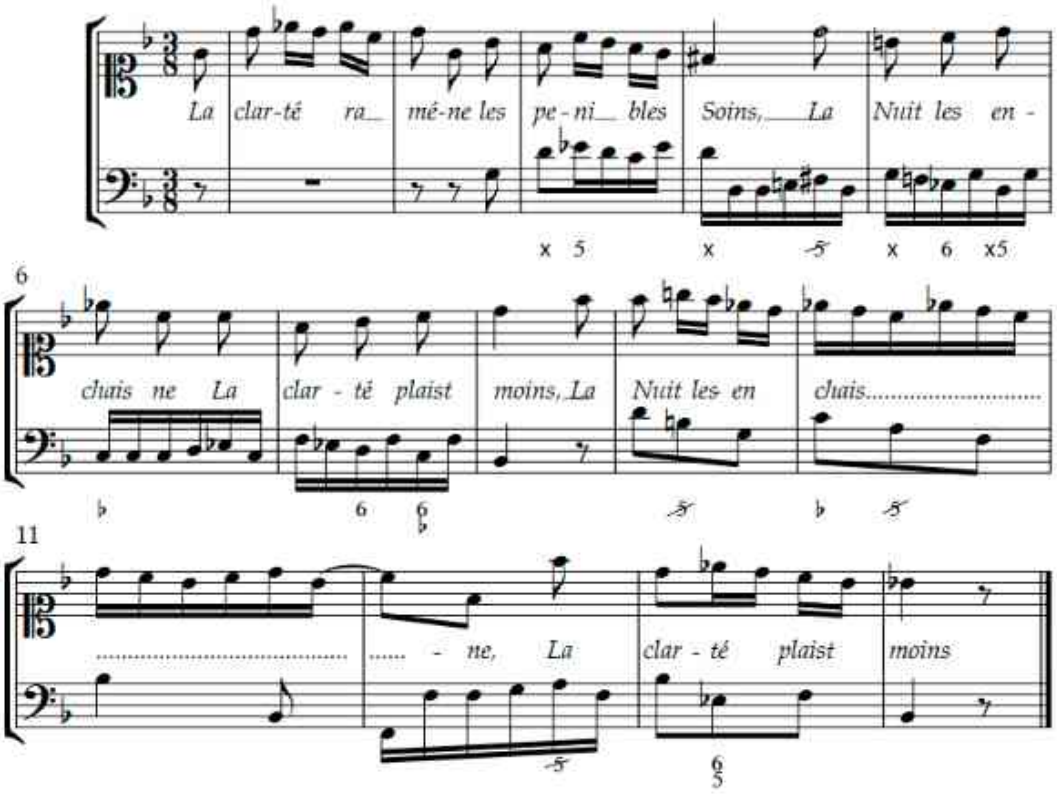
Пример 3



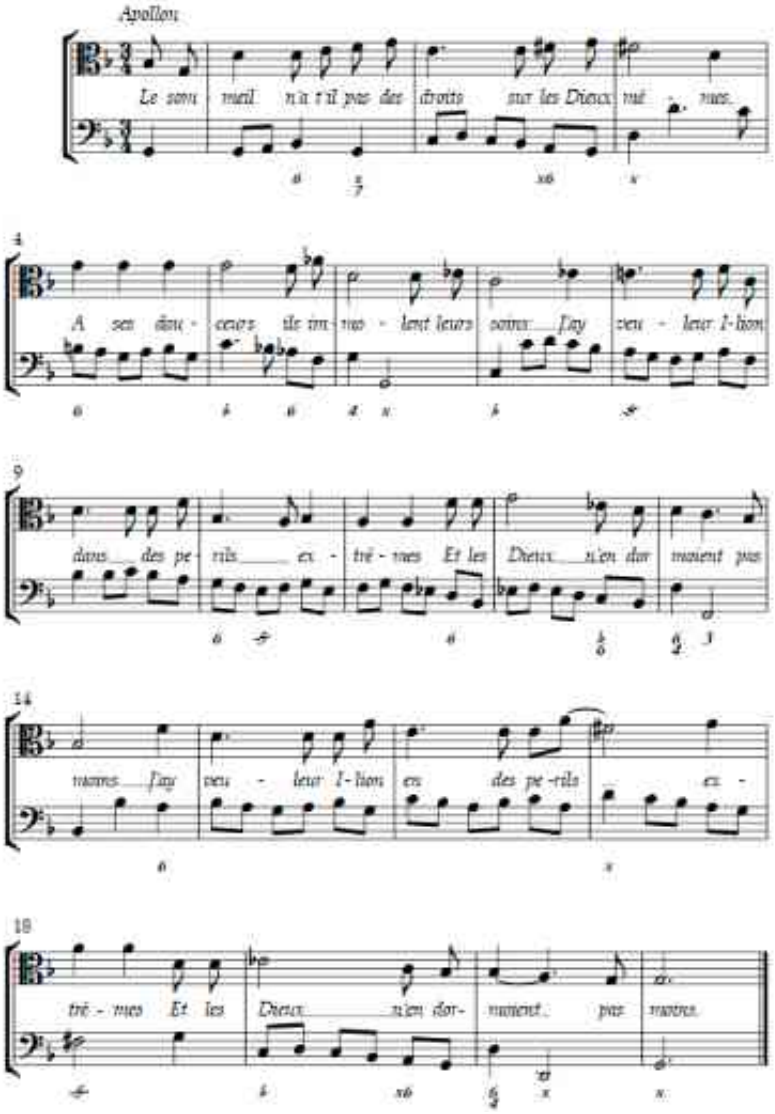
Пример 4



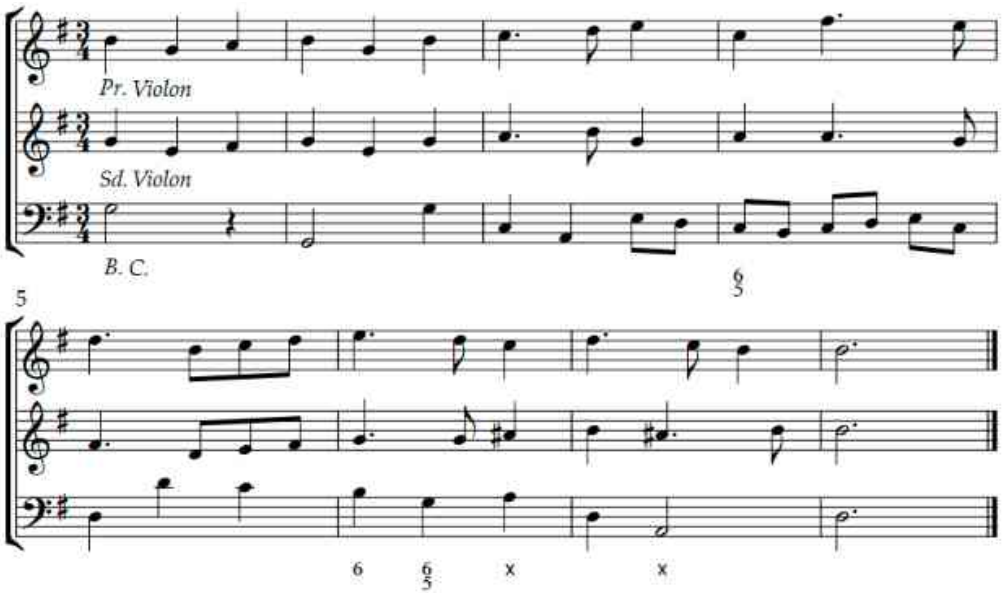
Пример 5



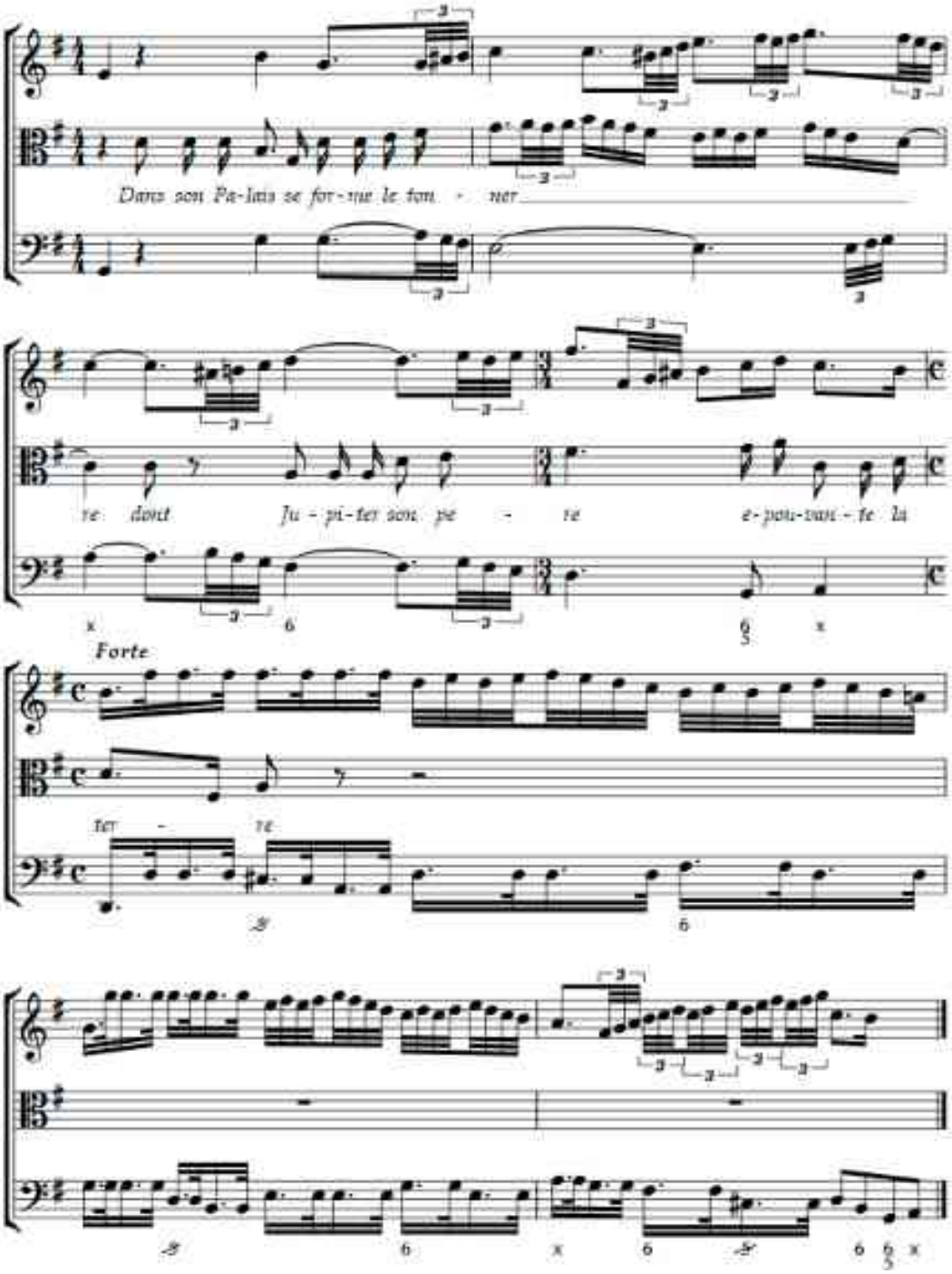
Пример 6



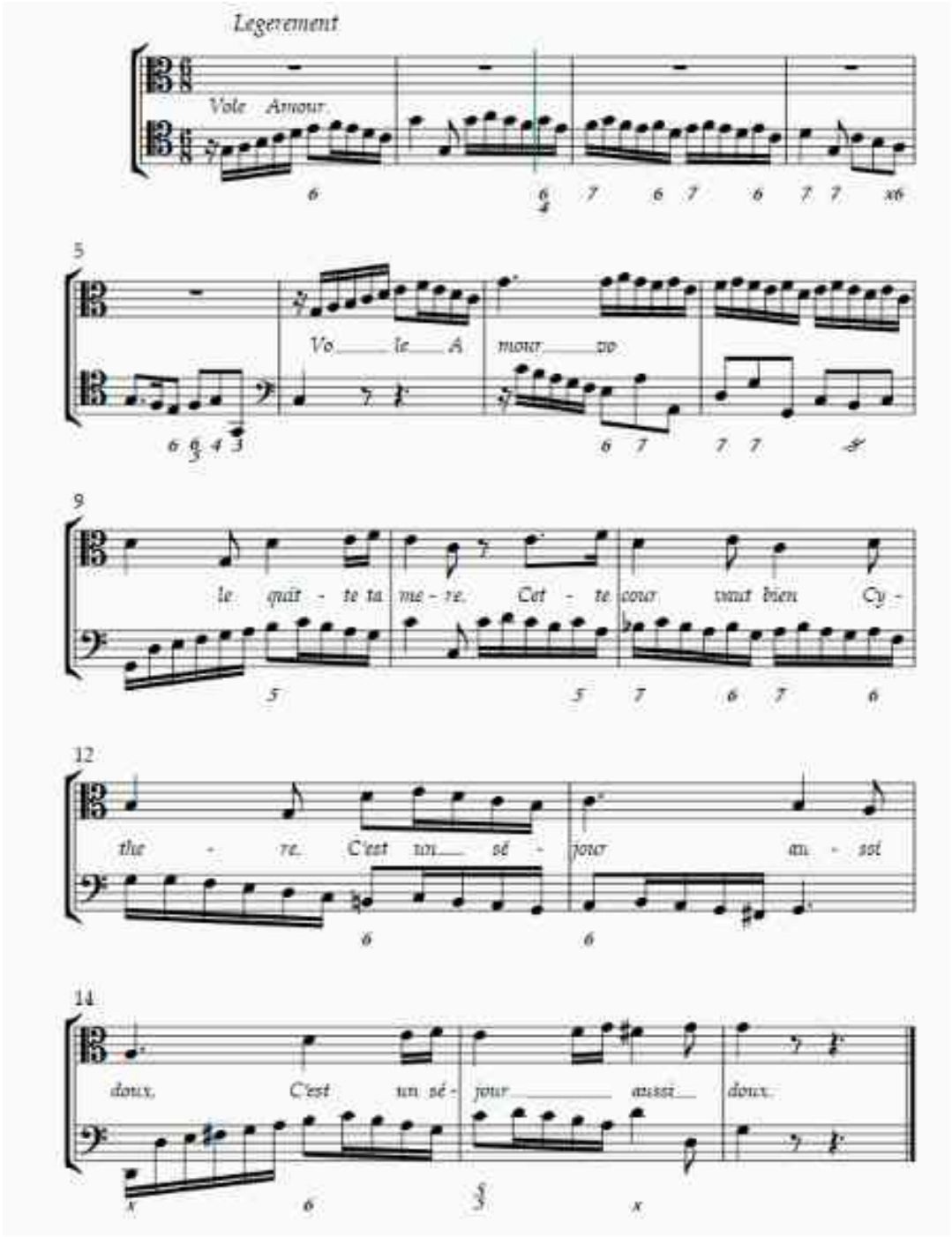
Пример 7



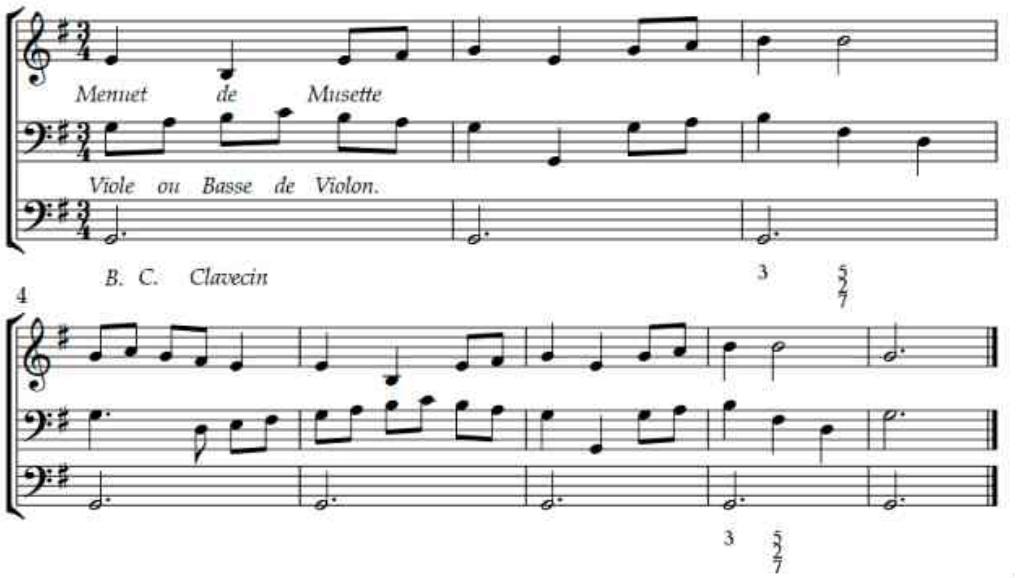
Пример 8


Dans son Pa-lais se for-me le ton - ner
re dont Ju - pi-ter son pe - re e-pou-van - te la
Forte
ter - re

Пример 9


Legerement
Vole Amour.
Vo le A mour vo
le quit - te ta me - re. Cet - te cour vaut bien Cy -
the - re. C'est un sé - jour au - sol
doux. C'est un sé - jour aussi doux.

Пример 10



ЛИТЕРАТУРА

1. *Saint-Simon.* Mémoires: 1707–1710. Paris: Gallimard, 1984. 1650 p.
2. *Béguin K.* Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIIIe siècle // La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 23–35.
3. *Cessac C.* La duchesse du Maine et la musique // La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 97–107.
4. *Hallays A.* En flânant à travers la France de Bretagne en Saintonge: Kerjean, Madame de Sévigné en Bretagne, le "petit Lyré" de Joachim du Bellay, Serrant, Fontenay-le-Comte, Luçon, La Rochelle, Brouage, Saintes, La Roche-Courbon. Paris: Librairie académique Perrin et Cie, 1914. 280 p.
5. *Hénault C.-J.* Mémoires du Président Hénault (Reproduction en facsimile) / ed. by F. Rousseau. Genève: Slatkine, 1971. 457 p.
6. Journal du marquis de Dangeau: Publiees par mm. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz de Montaiglon. Tome I: 1684–1685–1686. Paris: Firmin Didot frères, 1854. 439 p.
7. La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. 288 p.
8. *Mortier R.* La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine // La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles / ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 11–22.
9. *Lewallen N.* Architecture and Perfomance at the Hotel du Maine in Eighteenth-Century Paris // Studies in the Decorative Arts (The University of Chicago). 2009/2010. Vol. 17. No. 1. Pp. 2–32.
10. *Démoris R.* De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles: imitation, représentation, illusion // La naissance de la théorie de l'art en France: 1640–1720 / ed. by Ch. Michel, M. Saison. Paris: J.-M. Place, 1997. Pp. 36–50.
11. *Maurel A.* La duchesse du Maine, reine de Sceaux. Paris: Hachette, 1928. 252 p.
12. Les Divertissements de Sceaux / ed. by I. Galleron. Paris: Classiques Carnier, 2011. 541 p.

REFERENCES

1. *Saint-Simon.* Mémoires: 1707–1710. Paris: Gallimard, 1984. 1650 p.
2. *Béguin K.* Les enjeux et les manifestations du mécénat aristocratique à l'aube du XVIIIe siècle. In: La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 23–35.

3. *Cessac C.* La duchesse du Maine et la musique. In: La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp. 97–107.
4. *Hallays A.* En flânant à travers la France de Bretagne en Saintonge: Kerjean, Madame de Sévigné en Bretagne, le "petit Lyré" de Joachim du Bellay, Serrant, Fontenay-le-Comte, Luçon, La Rochelle, Brouage, Saintes, La Roche-Courbon. Paris: Librairie académique Perrin et Cie, 1914. 280 p.
5. *Hénault C.-J.* Mémoires du Président Hénault (Reproduction en facsimilé). Ed. by F. Rousseau. Genève: Slatkine, 1971. 457 p.
6. Journal du marquis de Dangeau: Publiees par mm. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz de Montaiglon. Tome I: 1684–1685–1686. Paris: Firmin Didot frères, 1854. 439 p.
7. La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. 288 p.
8. *Mortier R.* La cour de Sceaux, les écrivains et la duchesse du Maine. In: La Duchesse du Maine (1676–1753): une mécène à la croisée des arts et des siècles. Ed. by C. Cessac, M. Couvreur. Bruxelles: L'Université de Bruxelles, 2003. Pp.11–22.
9. *Lewallen N.* Architecture and Perfomance at the Hotel du Maine in Eighteenth-Century Paris. In: Studies in the Decorative Arts (The University of Chicago). 2009/2010. Vol. 17. No. 1. Pp. 2–32.
10. *Démoris R.* De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles: imitation, représentation, illusion. In: La naissance de la théorie de l'art en France: 1640–1720. Ed. by Ch. Michel, M. Saison. Paris: J.-M. Place, 1997. Pp. 36–50.
11. *Maurel A.* La duchesse du Maine, reine de Sceaux. Paris: Hachette, 1928. 252 p.
12. Les Divertissements de Sceaux. Ed. by I. Galleron. Paris: Classiques Carnier, 2011. 541 p.

Агибаева Меруерт Тулегеновна
преподаватель ПЦК «Теория музыки»
Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Мурова
Россия, 630099, Новосибирск
agibaeva.m.t@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0010-5916

Meruert T. Agibaeva
Teacher at the Music Theory Subject-cycle Committee
A. Murov Novosibirsk Musical College
Russia, 630099, Novosibirsk
agibaeva.m.t@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0010-5916

УДК 78.072.2 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_129

Д. И. ЧУМАЧЕНКО
Российская академия музыки им. Гнесиных

«ЛАБИРИНТЫ» И «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»: ДВА ЛИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА А. ШНИТКЕ 1970-х ГОДОВ

Музыкальный театр Альфреда Шнитке предстает многогранным явлением, включающим балетные композиции, оперы, пантомиму. В центре настоящей работы – сценические произведения 1970-х годов, рассматриваемые как система внутренних и внешних художественно-концептуальных и стилевых пересечений. Так, драматургические процессы балета «Лабиринты» и сценической композиции «Желтый звук» в равной мере сосредоточиваются на воссоздании конфликта добра и зла, столкновения света и тьмы. Ярко выраженная полярность двух противоборствующих начал позиционируется в статье как отражение важнейших качеств музыкального мышления А. Шнитке и соотносится с концепциями некоторых других сочинений композитора. Визуальное воплощение упомянутых конфликтов корреспондирует с театральной поэтикой Г. Мацкявичюса – хореографа-постановщика премьерных спектаклей «Лабиринты» и «Желтый звук».

Изучение комплекса выразительных средств указанных сценических произведений призвано содействовать выявлению общих стилевых качеств, характерных для индивидуального почерка А. Шнитке 1970-х годов. В частности, принцип смешения различных высотных систем и техник композиции, будучи одной из определяющих черт художественного метода автора «Лабиринтов» и «Желтого звука» на протяжении обозначенного десятилетия, находит весьма яркое и последовательное воплощение в этих произведениях.

Рассмотрение первых музыкально-театральных сочинений А. Шнитке, осуществляемое в аспекте взаимно сопрягаемых внутренних и внешних взаимодействий, позволяет сделать ряд существенных выводов. Так, жанровая дифференциация сочетается с множественными пересечениями в области драматургии и стилистики. Это позволяет охарактеризовать «Лабиринты» и «Желтый звук» в качестве значимых репрезентантов композиторского стиля периода 1970-х годов.

Ключевые слова: А. Шнитке, музыкально-театральные произведения 1970-х годов, балет, пантомима, художественно-концептуальный замысел, современные композиторские техники.

Для цитирования: Чумаченко Д. И. «Лабиринты» и «Желтый звук»: два лика музыкального театра А. Шнитке 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 129–134.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_129

D. CHUMACHENKO
Gnesins Russian Academy of Music

"LABYRINTHS" AND "YELLOW SOUND": TWO IMAGES OF A. SCHNITTKE'S MUSICAL THEATRE OF THE 1970s

Alfred Schnittke's musical theatre appears as a multifaceted phenomenon, including ballet compositions, operas, and pantomime. The focus of this work is the stage works of the 1970s, considered as a system of internal and external artistic-conceptual and stylistic intersections. Thus, the dramatic processes of the ballet "Labyrinths" and stage composition "The Yellow Sound" are equally focused on recreating the conflict between good and evil, the clash of light and darkness. The clearly expressed polarity of the two opposing principles is positioned in the article as a reflection of the most important qualities of A. Schnittke's musical thinking and is related to the concepts of some other works by the composer. The visual embodiment of the aforementioned conflicts corresponds with the theatrical poetics of G. Mackevicius, the choreographer and director of the premiere performances "Labyrinths" and "The Yellow Sound". The study of the complex of expressive means of the specified stage works is intended to help identify the common stylistic qualities characteristic of the individual style of A. Schnittke in the 1970s. In particular, the principle of mixing different height systems and composition techniques, being one of the defining features of the artistic

method of the author of "Labyrinths" and "The Yellow Sound" during the indicated decade, finds a very vivid and consistent embodiment in these works.

The examination of the first musical and theatrical works of A. Schnittke, carried out in the aspect of mutually conjugated internal and external interactions, allows us to make a number of significant conclusions. Thus, genre differentiation is combined with multiple intersections in the field of dramaturgy and stylistics. This allows us to characterize "Labyrinths" and "The Yellow Sound" as significant representatives of the composer's style of the 1970s.

Keywords: A. Schnittke, musical-theatrical works of 1970s, ballet, pantomime, artistic conceptual idea, modern composer's techniques.

For citation: Chumachenko D. "Labyrinths" and "Yellow Sound": two images of A. Schnittke's musical theatre of the 1970s. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 129–134.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_129

Музыкальный театр Альфреда Шнитке многогранен. Данная сфера представлена, как известно, балетами «Лабиринты» (1971) и «Пер Гюнт» (1986), хореографической фантазией «Эскизы» (1985), операми «Жизнь с идиотом» (1991), «Джезуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994). Кроме того, существует сценическое произведение, не имеющее аналогов в творчестве композитора, являющее собой пример взаимодействия музыки, пантомимы и цвета (звука, движения, краски), – сценическая композиция «Желтый звук» (1974).

«Лабиринты» и «Желтый звук», созданные композитором в 1970-е годы, открывают вышеназванный ряд музыкально-театральных произведений Шнитке. Примечательно хронологическое разделение балетных и оперных опусов композитора, в соотнесении с которыми, пантомима не обретает какой-либо жанровой классификации. Индивидуализация упомянутого жанра продиктована, с одной стороны, магистральными процессами в отечественном музыкальном театре 1970–1980-х годов, а именно поисками оригинальных идей, опирающимися на экспериментальные средства; с другой стороны, – своеобразием творческого метода Шнитке. Н. Гуляницкая отмечает «модуляционный» характер стиля этого композитора: едва ли не каждое, в том числе сценическое, произведение Шнитке тяготеет к неповторимости композиционно-технического решения [1, с. 27].

Рассматриваемые произведения Шнитке для музыкального театра не являются исключением в указанном плане. Так, музыкальная драматургия «Лабиринтов» формируется в русле оригинальной художественной концепции, подразумевающей обнаружение «лабиринта в лабиринте». При этом в качестве «макролабиринта» позиционируется структура балета в целом, «микролабиринта» – V часть («Паутина»). Идеей «предвечного» дуализма света и тьмы обусловливается композиционное и драматургическое развитие в «Желтом звуке». Образный мир спектакля разделен на две противоборствующие стороны, явленные в раздельной экспозиции (№ 1); последующее обострение конфликта в зоне кульминации (№ 5) завершается победой сил тьмы в развязке (№ 6).

Разумеется, наряду с воплощением самобытных художественных концепций, музыка Шнитке к хореографическим постановкам обнаруживает некоторые общие черты в области драматургии и музыкального языка.

Драматургический процесс в указанных постановках обусловливается постепенным зарождением и последующим развитием конфликта добра и зла. Борьба двух упомянутых начал обретает множественные воплощения в творчестве Шнитке, будучи одним из важнейших качеств его музыкального мышления[1]. По утверждению В. Холоповой, «поляризация Добра и Зла составляет генеральную тему всего творчества… Шнитке, и он никогда не отступал от этой антиномии» [2, с. 165]. В «Лабиринтах» персонифицированное Зло явлено посредством особой хореографической партии – танцевального дирижера. В качестве управляемых им «живых марионеток» выступают главные герои (Он и Она), блуждая в лабиринте собственных иллюзий и страхов, пытаясь найти выход из запутанной ситуации в личных взаимоотношениях. В «Желтом звуке» зло принимает вид Черного человека и Великанов, добро – Вечного Света, Мужчины в Белом и Желтого цветка.

Авторские художественные концепции были реализованы в премьерных постановках «Лабиринтов» и «Желтого звука», осуществленных режиссером и художественным руководителем московского Театра пластической драмы Г. Мацкявичюсом[2]. К числу важнейших особенностей его театральной поэтики принадлежало формирование абстрактного пространства, в котором развертывались внутриличностные коллизии героев. Как отмечает современный исследователь,

«Гедрюс Мацкявичюс, чей театр вырос на базе любительской студии пантомимы, неоднократно подчеркивал, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и устремиться к вечному» [3, с. 93].

В балете «Лабиринты» сценическая реальность полностью изолирована от внешних раздражителей и сконцентрирована вокруг конфликта архетипических персонажей (обезличенные Он и Она). На протяжении пяти номеров, снабженных программными заголовками[3], метафорический образ зла в физическом воплощении искушает и запутывает героев, обостряя их разногласия. В сценической композиции «Желтый звук» условная реальность характеризуется последовательным акцентированием «глубинного» измерения спектакля посредством соотносимых разнонаправленных «векторов» – состояний конкретных персонажей. Действующими лицами в спектакле выступают краски, наделяемые определенным эмоциональным содержанием (согласно теории В. Кандинского) и соотносимые с категориями добра и зла. Зло, олицетворяемое Великанами и Черным человеком, поглощает и вытесняет из сценического действия Желтый цветок и Мужчину в Белом, олицетворяющих добро. Только Вечный Свет, не поглощенный тьмой, оставляет надежду на спасение. Выраженная при помощи архетипических образов идея поляризации двух начал (добро и зло, любовь и ненависть, свет и тьма) находит воплощение в ассоциативной логике развития и балета «Лабиринты», и сценической композиции «Желтый звук».

В области музыкального языка указанные сочинения демонстрируют видимую сопряженность с индивидуальным стилем Шнитке 1970-х годов. Прежде всего, отметим характерную особенность авторского почерка, предопределяемую тяготением к взаимодействию различных композиционных принципов. Так, в балете «Лабиринты» реализуется некий «диалог» высотных систем и техник композиции, включая модальность, тональность, атональность, серийность. При этом соотношение тональности и атональности в структуре цикла приобретает закономерный характер, исходя из «универсального» толкования идеи лабиринта. Симметрия, оттеняющая названную идею и возникающая благодаря целенаправленному распределению тональных и атональных частей, отражена в схеме воображаемого «макролабиринта» (Пример 1).

Использование модальности в I («Встреча») и V («Паутина») частях также обусловлено симметрией лабиринта. Зона модальности представлена тремя звукорядами, первый из которых обретает вид целотонного шестизвучия (*es–f–g–a–h–cis*), второй – дорийского лада (*d–e–f–g–a–h*), третий обнаруживает некоторые общие признаки с одним из ладов ограниченной транспозиции О. Мессиана (*cis–d–e–f–g–as*).

Элементы серийной техники, вводимые в тональную V часть («Паутина»), оказывают воздействие на процессы тоникализации музыкального материала, привнося эффект нарушения симметрии в композиционное строение балетного целого. Формирование первой темы заключительного номера (в фугато) осуществляется путем целенаправленного и поэтапного пропорционального ритмического нарастания сегментов с повторением предшествующей ритмической группы и сохранением целой ноты как единообразного окончания (Пример 2).

Принцип сочетания разных техник композиции наблюдается в «Желтом звуке». Как отмечает Н. Гуляницкая, «миксты проникли и в композицию “Желтый звук” (1974), где серия (ритмическая) сотрудничает с алеаторикой и сонористикой, не говоря уже о синтезе с изобразительностью» [1, с. 28].

Ритмическая серия является важнейшим фактором в организации звукового материала данной композиции. Упорядочивая ритмо-временное пространство музыки «Желтого звука», названный авторский прием обогащает драматургические возможности ритма, абсолютизирует принцип ряда на уровне ритмических единиц.

Изложение серии и ее вариантов в № 1 сценической композиции определяется четырьмя ритмическими сегментами, образованными непропорциональным делением. По мере продвижения к последнему сегменту, количество тактов закономерно уменьшается – 6:4:3:2. Кроме того, сокращение наблюдается и в звуковысотной сфере, регламентируя количество используемых звуков, – 7:12:11:10.

Изложение ритмической серии (первый сегмент) выстроено по принципу постоянного добавления центральной длительности (целой) с одновременным сохранением пропорций, свойственных предыдущей ритмической фигуре («тоночислительный канон», согласно определению В. Холоповой [5, с. 322]). Примечательно обращение к технике добавочной длительности, в известной степени нарушающей равновесие ряда (четвертные ноты *fis* и *d* – см. Пример 3).

Преобразование серии во втором сегменте связано с зеркально-ракоходными ритмическими структурами, центром которых выступает общая длительность (целая нота *f*). В третьем сегменте также наблюдается ракоходное движение длительностей, опирающееся на звуковой материал второго сегмента. Показательно

идентичное завершение каждого проведения серии – четвертная и целая ноты, – позволяющее акцентировать приоритетное значение последней. Кроме № 1, ритмическая серия становится организующей частью музыкального развития №№ 3, 5 и 6.

Соединение ритмической серии с алеаторикой наблюдается в № 3, одном из наиболее алеаторически насыщенных разделов композиции «Желтый звук» (достаточно упомянуть соответствующие указания Шнитке в партитуре: «импровизация на основе заданных нот и ритмического мотива», осуществляемая инструментальным ансамблем, или «быстрые неразборчивые выкрики» тенора). Г. Завадская и И. Багеле, характеризуя особенности синтеза музыки и живописи в данной сценической композиции, особо подчеркивают присущую № 3 импровизационную природу материала в рамках алеаторики [6, p. 733]. Ориентируясь на критерии проявления мобильного и стабильного, сформулированные Э. Денисовым, отметим дифференцированную реализацию качеств мобильности (структурный уровень) и стабильности (композиционный уровень). Наряду с точной фиксацией звуковысотных и ритмических параметров, общее количество и протяженность структур в № 3 не регламентируются композитором и характеризуются приблизительными значениями. На композиционном уровне наблюдается стабилизация материала, сопровождаемая временным ограничением (в секундах) и введением ритмической серии, организующей звуковое пространство (второй раздел). Переход от алеаторики к сериальной технике во втором разделе приобретает модулирующий характер. Инварианты ритмической серии в каноническом изложении сопровождаются только звучанием кластера (*gis–a–h*) в разных регистрах, при этом его звуковысотность и ритм полностью определены.

Одновременное взаимодействие трех техник композиции можно наблюдать в № 6 – финале цикла. Сериализм представлен ритмической серией в инверсии, алеаторика – мобильной структурой в партии тамтама при мобильности формы, сонорика – нарастающей недифференцируемой звучностью, создаваемой инструментальным ансамблем, солистом и хором. Усиливающаяся к концу данного номера сонорность звучания обусловливается несколькими этапами усложнения вертикальных и горизонтальных координат. Первый из них включает явление многотерцовости (тема Великанов), обращенное к консонирующей терцовой интервалике и порождающее слабо выраженную сонорность. Основой второго этапа становится чередование полиаккордов (с терцовым строением субаккордов) и кластеров (со смешанной интервальной структурой). Третий этап, характеризуемый высокой степенью выраженности сонорного качества, связан с использованием квартаккордов, кластеров и разнообразных алеаторных фигур.

Будучи одним из наиболее сонористически насыщенных сочинений композитора, «Желтый звук» пронизан сквозным развитием ритмического (соответствующая серия) и мелодического тематизма. Вторую область представляют лейтзвуки *a* и *h*, сквозной нитью проходящие через весь цикл. Внедрение лейтзвуков в процесс развития сопровождается формированием темы, образуемой упомянутыми тонами *a–h* (трехголосный канон в № 2), их позиционированием в устойчивых сегментах формы – как изолированным, так и в составе аккордов (начало и окончание цикла).

В балете «Лабиринты» также наблюдается сквозное проведение материала, представленного лейтинтонацией *c–e*. Будучи своеобразной осью последнего, лейттерция наделяется тоникализирующей функцией в ладотональной системе I и V частей. Лейттерция открывает первый номер цикла, намечая терцовое освоение фактурного пространства по горизонтали от *c–e* до *b–d*. Кроме того, лейтинтонация воздействует на формирование вертикального комплекса как составляющая тональностей *C-dur*/*c-moll* и *cis-moll* (их тоники появляются в процессе разрешения альтерированных терцдецимаккордов). Еще один метод работы с лейтматериалом предопределяется видоизменением первоначальной интонации при сохранении ее структуры. Так, первый раздел «Встречи» подытоживается звучанием инварианта начальной терции *cis–es*.

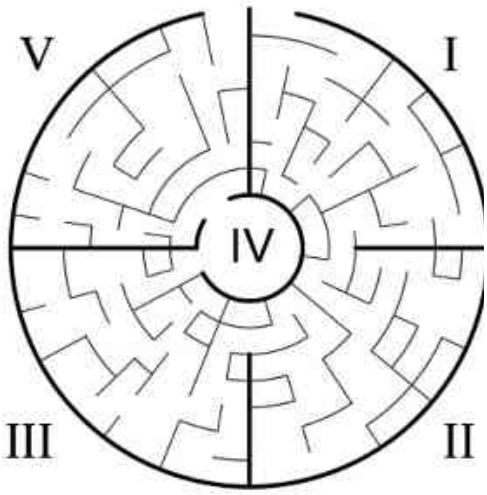
Балет «Лабиринты» и сценическая композиция «Желтый звук», наряду с видимыми различиями в области индивидуальной авторской концепции, формы и жанра, обнаруживают несомненные общие свойства, концентрируемые вокруг драматургии и музыкального языка. Обращение к различным высотным системам и техникам композиции, к симфоническому методу развития, целенаправленно используемому в работе со сквозным лейтматериалом, позволяет рассматривать два указанных сочинения как характерные образцы индивидуального творческого метода Шнитке 1970-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, в Третьей симфонии (1981), кантате и одноименной опере «История доктора Иоганна Фауста» (1983 и 1994), балете «Пер Гюнт» (1986).
[2] Премьера «Желтого звука» состоялась в 1984 году, «Лабиринтов» – в 1989-м.
[3] «Встреча», «Отчуждение», «Автоматика буден», «Ужасы», «Паутина» [4, с. 55].

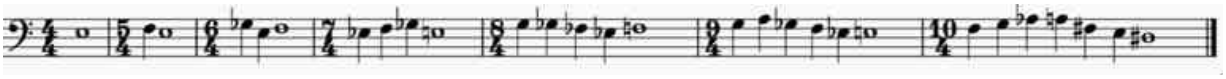
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. А. Шнитке. «Лабиринты». Схема «макролабиринта»

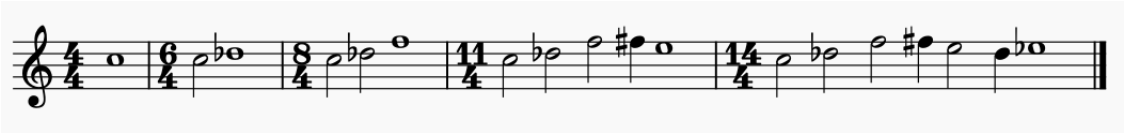


Тональные части - I, V;
Атональные части - II, III, IV.

Пример 2. А. Шнитке. «Лабиринты». Первая тема фугато V части



Пример 3. А. Шнитке. «Желтый звук». № 1



ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуляницкая Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
2. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке: монография. СПб.: Лань – Планета музыки, 2021. 328 с.
3. *Юшкова Е. В.* Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги // Шаги/Steps. 2019. Т. 5. № 4. 2019. С. 91–106.
4. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 112 с.
5. *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 351 с.
6. *Zavadska G., Bagele I.* The synthesis of painting and music: Wassily Kandinsky – Alfred Schnittke // Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference. Rezekne: Academy of Technologies, 2021. Vol. 4. Pp. 727–734.

REFERENCES

1. *Gulyanitskaya N.* Muzykal'naya kompozizitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika) [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
2. *Kholopova V.* Kompozitor Al'fred Shnitke [The composer Alfred Schnittke]: monograph. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2021. 328 p.
3. *Yushkova E.* Teatral'nyj eksperiment Gedryusa Matskyavichyusa: istoki i nekotorye itogi [Theatrical experiment by Giedrius Mackevicius: origins and some results]. In: Shagi [Steps]. 2019. Vol. 5. No. 4. Pp. 91–106.
4. *Shul'gin D.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [Alfred Schnittke's Years of Uncertainty: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 112 p.
5. *Kholopova V., Chigareva E.* Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Essay of the life and creative work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 351 p.
6. *Zavadska G., Bagele I.* The synthesis of painting and music: Wassily Kandinsky – Alfred Schnittke. In: Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference. Rezekne: Academy of Technologies, 2021. Vol. 4. Pp. 727–734.

Чумаченко Дарья Игоревна
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru
ORCID: 0000-0001-7030-3259

Darya I. Chumachenko
Ph. D. (Art), Lecturer at the Music Theory Department
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru
ORCID: 0000-0001-7030-3259

УДК 784.2 DOI: 10.52469/20764766_2025_02_135

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

БИБЛЕЙСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ О ЦАРЕ ДАВИДЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

Статья посвящена «прорастанию» в музыкальной культуре XX века и ряда предшествующих эпох (барокко, классицизм, романтизм) определенного культурно-исторического феномена – жизни и деяний библейского царя-псалмопевца Давида, оставившего огромный след в истории европейской цивилизации. Художественная рецепция библейского повествования о царе Давиде на протяжении XVII–XIX веков осуществляется в традиционных синтетических жанровых вариантах композиторского творчества: лирическая трагедия в духе Люлли, опера-seria, оратория и кантата эпохи барокко и классицизма, программные оркестровые поэмы и симфонии.

Автором статьи выделяются наиболее значительные и масштабные произведения первой половины – середины XX столетия: в отечественный музыковедческий обиход вводятся опера «Саул и Давид» К. Нильсена, опера-оратория «Давид» Д. Мийо, раскрыты новые грани первой авторской версии «Царя Давида» А. Онеггера («Симфонического псалма»). В названных произведениях соединились две линии музыкального искусства, обращенные к истории Давида: псалмодическая (интерпретация Давидовых псалмов) и сюжетно-драматическая (освещение событий жизни, духовных поисков великого воина и правителя, его побед и поражений). Обогащение драматургии в этих новаторских сочинениях происходит за счет различных форм полижанрового синтеза высшего порядка, когда взаимодействуют крупные синтетические музыкальные и внемузыкальные жанры разных искусств. В опере-оратории Д. Мийо возникает подвижно-вариабельный синтез, провозглашенный П. Клоделем; соответствующий вариант – разноуровневый синтез в «Царе Давиде» А. Онеггера; внутрижанровый синтез разновидностей музыкального театра различных эпох реализован в опере К. Нильсена (историческая и мифологическая оперы, психологическая трагедия эпохи романтизма, символическая драма и комическая опера-пародия рубежа веков). В этих опусах выявлены: черты мистерии (симультанность, полихроникальность, полипространственность драматургии); присутствие концепции религиозно-философской трагедии с зоной Преображения – Просветления в коде сочинения; закономерности континуальной симфонизации.

Ключевые слова: царь Давид, Священная история, Псалтирь, опера, оратория, подвижно-вариабельная полижанровость, мистерия, концепция Преображения.

Для цитирования: Калошина Г. Е. Библейское повествование о царе Давиде в интерпретациях западноевропейских композиторов XX века: жанровый аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 135–144.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_135

G. KALOSHINA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE BIBLICAL NARRATION ABOUT KING DAVID IN THE INTERPRETATIONS OF THE WEST EUROPEAN 20th CENTURY COMPOSERS: THE GENRE ASPECT

This article examines the “germination” in twentieth-century musical culture – as well as in several preceding epochs (Baroque, Classicism, Romanticism) – of a specific cultural and historical phenomenon: the life and deeds of the Biblical King David, the Psalmist, whose legacy left a profound imprint on European civilization. From the 17th to the 19th centuries, the artistic perception of the Biblical narrative of King David was expressed through traditional synthetic genres of musical composition: tragédie lyrique in the style of J.-B. Lully, opera seria, Baroque and Classical oratorios and cantatas, as well as Romantic programmatic orchestral poems and symphonies.

The article highlights the most significant and large-scale works from the first half to the middle of the 20th century, introducing into Russian musicological discourse such pieces as Carl Nielsen's opera *Saul and David*, Darius Milhaud's opera-oratorio *David*, and shedding new light on the first authorial version (the Symphonic Psalm) of Arthur Honegger's *King David*. These compositions represent two artistic approaches to the figure of David: the psalmodic (interpretation of the Davidic Psalms) and the narrative-dramatic (depicting the life events, spiritual strivings, victories and defeats of the great warrior and ruler). The dramatic content of these innovative works is enriched through various forms of high-order poly-generic synthesis, where major synthetic musical and extra-musical genres across different art forms interact. Milhaud's opera-oratorio manifests a mobile and variable synthesis as envisioned by Paul Claudel; a corresponding multi-layered synthesis appears in Honegger's *King David*; and Nielsen's opera demonstrates an intra-generic synthesis of various forms of music theatre from different periods (historical and mythological opera, psychological tragedy of the Romantic era, symbolic drama, and comic parody opera of the fin de siècle). These works also reveal features of mystery plays (such as simultaneity, poly-chronicle and poly-spatial dramaturgy), the presence of a religious-philosophical tragic concept with a zone of Transfiguration – Lucid Moment in the coda, and appropriate principles of continuous symphonization.

Keywords: King David, Holy History, Psalter, opera, oratorio, mobile and variable poly-genre tendency, mystery play, concept of Transfiguration.

For citation: Kaloshina G. The Biblical narration about King David in the interpretations of the West European 20th century composers: a genre aspect. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 135–144.

DOI:10.52469/20764766_2025_02_135

История царя Давида относится к важнейшим текстам культуры древних цивилизаций, претворенным в Библии. Его жизнеописание уже три тысячелетия пребывает в центре духовных исканий человечества. «Он был белокур, с красивыми глазами и приятным лицом. И сказал Господь: встань, помажь его, ибо это он. И взял Самуил рог с елеем и помазал его среди братьев его, и почивал Дух Господень на Давиде с того дня и после» (1 Цар. 16:12–13). Так представлен в Библии внешний облик Давида (в переводе с древнееврейского – возлюбленный), легендарной личности, оставившей глубокий след в мировой истории. Его беспокойная жизнь величайшего государственного деятеля, создателя Израильского государства на рубеже II и I тысячелетий до н. э., борца за утверждение монотеистического вероисповедания в сознании Богоизбранного народа, обрела воплощение в нескольких разделах Священного писания. Давид родился в Вифлееме на западном берегу реки Иордан в 1035 году до н. э., умер в 965-м. Происходил из древнего иудейского рода, одним из представителей которого впоследствии был Иисус Христос: Давид – младший из восьми сыновей Иессея, потомка библейских Вооза и Руфи.

Многочисленные источники указывают, что, несмотря на ошибки и грехи царя Давида, его царствование явилось выдающимся событием. Как царь-праведник, он навсегда остался идеалом правителя, совместившего царское и пророческое служение. Его имя навечно связано с мессианским обетованием. Последующие правители сравниваются с Давидом, но едва ли превосходят его. Пророки, возвещая пришествие Мессии, называют Христа «отраслью от корня Иессева» (Ис. 11:1). Образ царя, явленный Давидом, нередко дополняется идеальной картиной процветающего царства, каким стал Израиль при его сыне Соломоне. Не менее важна роль Давида в качестве поэта, певца и композитора, создателя многочисленных псалмов. Они явились основой Псалтири – неизменной основы молитвенных обращений к Всевышнему для всех адептов иудаизма и христианства.

На протяжении уже более тысячи лет перипетии библейского повествования о Давиде будоражат воображение художников, музыкантов, поэтов, проповедников, священнослужителей. Художественная рецепция библейского повествования о царе Давиде, освещаемая в историческом аспекте, заслуживает весьма углубленных и обстоятельных изысканий[1].

С момента появления фресок, мозаик, иконописи в древнейших базиликах Средних веков, Давид в различных его ипостасях занимает одно из видных мест в живописных и скульптурных произведениях искусства. Особенно многочисленны его изображения и изваяния в эпоху Возрождения, где находят отражение Давидовы подвиги, праведные и неправедные деяния, этапы жизненного пути. Выделяются несколько основных тем и сюжетов: Давид-пастух и его встреча с пророком Самуилом; Давид-музыкант; конфликты с царем Саулом, воцарение; перенос ковчега в Иерусалим, ставший при Давиде столицей государства, которое объединило все 12 колен Израилевых; его дружба с

Ионафаном, сыном Саула; юношеская любовь к дочери последнего – Мелхоле. Начиная с искусства барокко, на первый план выходят поздняя любовь к Вирсавии, несправедливость по отношению к ее мужу; конфликты с детьми от ранних браков (особенно с Авессаломом), передача власти Соломону (сыну Вирсавии), эпизод кончины. Этот перечень не включает еще многих событий достославного и грешного «царского пути» Давида. Его нелегкую судьбу запечатлевают многочисленные фрески Джотто, Антонелло да Мессины, фра Бартоломео, скульптуры Беллини, Микеланджело. В эпоху барокко на первый план выходят перипетии отношений Давида и Вирсавии. Давид как музыкант воплощен в картинах «Царь Давид, играющий на арфе» Рубенса и Яна ван Бокхорста.

В музыкальном искусстве нашли воплощение, прежде всего, Давидовы псалмы. Начиная с IV века нашей эры, их звуковой облик на протяжении двух тысячелетий непрерывно изменялся. Сохранились архаичные иудейские псалмы. В христианской церкви их сменили гимны Ефрема Сирина, позднее, в контексте литургического богослужения Византии, – каноны и песнопения Иоанна Златоуста, Романа Сладкопевца, Иоанна Дамаскина, Василия Великого. В православной практике XIV–XVI веков соответствующие тексты обретали воплощение в фитах знаменного распева, в мелосе строчного пения, в гармониях многоголосного партесного стиля. Вершиной этой традиции стали проникновенные церковные концерты М. Березовского и Д. Бортнянского, высоко ценимые верующими на протяжении двух с половиной столетий.

В Западной церкви византийские гимны преобразуются в григорианские хоралы (со всеми известными трансформациями VIII–XII веков), тексты Давидовых псалмов проникают в секвенции и гимны. В эпоху Возрождения уже не только псалмы, но и жизненные перипетии Давида находят отражение в мотетах Жоскена Депре[2], Орландо Лассо. Псалмы обретают новую жизнь в текстах протестантских хоралов Мартина Лютера и его сподвижников – Генриха Изака, Иоганна Вальтера, становятся основой духовных кантат, пассионов XVII века. Обширный ряд музыкальных произведений, посвященных жизни и деяниям царя Давида, связан с жанрами оперы, кантаты, оратории.

Во Франции конца XVII века один из крупнейших мастеров эпохи французского классицизма М. А. Шарпантье (1643–1704), современник Ж. Б. Люлли, создает духовную оперу «Давид и Ионафан» (1691). В ней представлен своеобразный *синтез* жанровых принципов недавно сформировавшейся лирической трагедии с национальной традицией сочинения и исполнения духовных кантат – «Чтениями во мраке»[3]. Конфликт Саула и Давида, поддерживаемого пророком Самуилом, оттеняет главную тематическую линию – идеальной дружбы Давида и Ионафана, самого прочного из всех мужских союзов, описанных в Библии. Оплакивая друга по окончании битвы при Гелвуе, Давид произносит в финале оперы: «Скорблю о тебе, брат мой, Ионафан; ты был очень дорог для меня; любовь твоя была для меня превыше любви женской» (2 Цар. 1:26). Через 10 лет почти одновременно возникают оперы-seria А. Кальдары «Кающийся Давид» и Н. Порпоры «Давид и Вирсавия». В последней освещается история любви родителей царя Соломона, впервые трактуемая как *психологическая трагедия*. От оперы Кальдары тянется нить к одному из самых проникновенных сочинений столетия – кантате В. А. Моцарта «Кающийся Давид», созданной к вступлению автора в масонскую ложу. Текст, использованный Моцартом, изначально *опирается на псалмы Давида* в итальянском переводе С. Маттеи, а также прибавленные к ним фрагменты Библии в возвышенном поэтическом прочтении Л. да Понте. Величайшее значение в «музыкальной давидиаде» принадлежит драматической оратории «Саул» Г. Ф. Генделя (1738). Ее главным героем также является Давид. Образ Саула представлен в аспекте его конфликтных отношений с будущим царем Израиля. Кульминацией произведения становится похоронный марш на смерть Саула и Ионафана, где Давид принимает участие в известном «музыкальном» амплуа, что выглядит символичным.

В конце XVIII – первой половине XIX столетия на первый план выдвигается толкование Давида как идеального царя и государственного мужа. Таковы, в частности, опера «Триумф Давида» П. А. Гульельми и одноименная оратория капельмейстера и органиста Ф. Бертони. Выдающийся церковный композитор того времени, хормейстер Сикстинской капеллы и Неаполитанского собора Н. Цингарелли создает ораторию «Царь Давид», в которой главный герой олицетворяет борца за национальное единство и государственность. Он выступает как чаемый итальянскими романтиками лидер нации, способный на героическое деяние и самопожертвование. Необходимо подчеркнуть огромный общественный резонанс данного опуса в контексте движения Рисорджименто 1820-е годов.

Новый всплеск интереса к темам и сюжетам истории Давида возникает в XX веке. На рубеже веков целый ряд авторов обращается к этой теме, раскрывая ее в различных аспектах и жанровых вариантах. Так, в 1907 году была поставле-

на опера «Давид» итальянского дирижера и композитора Витторио Гуи (1885–1975). Рубежом 1920–1930-х годов принято датировать монументальную «Sinfonia Davidica» его соотечественника Этторе Дездери (1892–1974) для солистов, хора и симфонического оркестра, концом 1930-х – ораторию «Давид» еще одного итальянского мастера Луиджи Кортезе (1899–1976). В 1906 году была завершена симфоническая поэма «Саул и Давид» голландского композитора и органиста Йохана Вагенара (1862–1941), и т. д.

Пожалуй, наиболее значительным образцом в упомянутом ряду предстает опера «Саул и Давид» (1902), созданная Карлом Нильсеном (1865–1931), прославленным симфонистом, основоположником национальной композиторской школы Дании. Его раннее творчество протекало в русле позднего романтизма. В дальнейшем Нильсен претворял множественные влияния, связанные с импрессионизмом и символизмом, «модернистскими» экспериментами в сфере политональности. Он использовал монтажные приемы организации тематических процессов, полипластовую полифонию (трактуя оркестр как совокупность нескольких ансамблей, контрапунктически сопрягаемых друг с другом), что нашло отражение в партитуре его оперы[4].

В ней осуществляется уникальный синтез нескольких разновидностей музыкального театра – исторического, мифологического, психологической трагедии, комической оперы-пародии, насыщенной гротескно-ироническими эпизодами, и т. п. При этом опера трактована как *драма сквозного развития*. На протяжении четырех актов (каждый из них, в свою очередь, состоит из 4–5 сцен-картин) автор освещает процесс становления личности Давида до момента его коронации. Противостояние главных героев оперы мотивируется борьбой за власть, чему сопутствует раскрытие психологических мотиваций Саула-властителя и духовных поисков Давида. Центральные события I акта связаны с конфликтом Саула, нарушающего предначертания Бога, и пророка Самуила. В дальнейшем пророк, следуя Божественному предначертанию, избирает преемником Саула юношу Давида из рода Вооза и Руфи (III акт). На протяжении II действия освещается знаменитый эпизод поединка юного Давида с пращой и филистимлянина Голиафа – великана, облаченного в железные доспехи. Параллельно развиваются психологические сюжетные линии: дружба Давида с Ионафаном, линия его любовных отношений с дочерью Саула – Мелхолой (завязки этих линий намечены в I действии, когда юный Давид успокаивает своим пением разгневанного Саула). Получив вызов Голиафа, Саул обещает победителю руку дочери, однако затем, ревнуя Давида к его победе и всенародной славе, отменяет собственное решение. Влюбленные бегут из дворца. В III действии Давид посещает лагерь Саула перед битвой при Гелвуе, стремясь доказать, что он желает примирения с царем. В этот момент появляется пророк Самуил, который перед своей кончиной провозглашает Давида царем. Последний, не в силах преодолеть враждебного отношения Саула, вновь отправляется в изгнание вместе с возлюбленной Мелхолой.

Очередное нарушение Завета, допускаемое Саулом, – его обращение к магии Аэндорских волшебниц перед битвой при Гелвуе. Царь умоляет их вызвать дух Самуила, чтобы узнать об исходе грядущего сражения, и слышит ужасное предсказание: погибнут и Саул (он покончит жизнь самоубийством), и его сыновья. Эта сцена позволяет композитору запечатлеть таинственный магический эпизод заклинания духов: ансамбль солисток (волшебниц, прибывших к царю) обрисован свободной декламацией и вокализированными закличками, обращенными к духам вод, гор, ветров, позиционируемыми в диссонирующей «ауре» оркестра. Опера завершается ярким сопоставлением контрастных эпизодов: горестное оплакивание Давидом умерших Саула и Ионафана сменяется торжественным героико-эпическим хором народа, прославляющим нового царя. Многоплановая драматургия оперы К. Нильсена, в которой гибко взаимодействуют мифологическая, религиозно-мистическая, остропсихологическая и комедийно-ироническая линии, вызвала живой интерес режиссерского сообщества на рубеже XX–XXI веков [см.: 4, S. 365].

Помимо этого, выдающиеся произведения, посвященные жизни и подвигам царя Давида, принадлежат перу французских композиторов А. Онеггера и Д. Мийо. В 1921 году Онеггер начал работу над музыкой к драме Рене Моракса «Царь Давид» для народного любительского театра «Жора» в швейцарском местечке Мезьер близ Лозанны. Постановка была осуществлена 11 июля 1921 года. Уже в этом варианте сочинения присутствовало эпическое начало, ибо, в традициях жанра оратории, недалеко от сцены находился рассказчик, зачитывавший фрагменты из Библии. Хор, собранный из числа жителей деревни, пел псалмы на тексты Давида, чередуемые с эпизодами его жизни, которые последовательно разыгрывались актерами-любителями. Указанный вариант библейской драмы стал позднее основой оперы-оратории «Царь Давид», сочинявшейся Онеггером на протяжении 1925–1927 годов.

В художественной практике XX столетия оказался наиболее востребованным первый вариант

«Царя Давида», названный «Симфоническим псалмом» для солистов, хора и оркестра с участием чтеца, комментирующего действие между музыкальными номерами. Определение жанра навеяно «Псалмом № 47» Ф. Шмитта – одним из любимых произведений Онеггера. Впрочем, Шмитт ориентировался на культовое предназначение указанного опуса, тогда как Онеггер создал *полижанровое произведение*, опирающееся на *подвижно-вариабельный синтез* искусств. Здесь «…свободно взаимодействуют особенности оратории, оперы, балета, симфонии, закономерности киноискусства, французские культовые жанры (в частности, "Чтения во мраке" – цикл молитв, объединенных сюжетом), мелодрама в духе "Пигмалиона" Ж.-Ж. Руссо» [5, с. 67]. На формирование авторского замысла повлияли теоретические идеи, высказанные П. Клоделем[5]. Жанр псалма выступает основой молитвенной линии в драматургии, будучи *главной составляющей* полижанрового комплекса и, одновременно, исходным моментом развития на вербальном и музыкально-тематическом уровнях. «Текстами всех сольных и хоровых номеров, за исключением приветственных хоров Давиду-победителю и Давиду-царю, являются искусно подобранные псалмы-молитвы, комментирующие Священное писание, составляющие основную ткань сочинения. Порядок их появления определяет перипетии событий жизни героя, его духовных и нравственных поисков» [8, с. 353]. Опорой на псалмы закономерно обусловливается *незримое присутствие в сочинении их автора – царя Давида. Так возникает автобиографический аспект художественного процесса*. Исходя из этого, сольные фрагменты соотносятся с коллективными молениями и назидательными псалмами в духе христианской проповеди. Одновременно полижанровость представлена *разноуровневым синтезом*, ибо псалмы одновременно присутствуют *на уровне высшего порядка целого*, определяя литургическую линию произведения[6]. Они же формируют *внутреннюю структуру* номеров – вербальную и, в некоторых случаях, музыкальную (например, в № 8).

В соответствии с библейским первоисточником, либреттист акцентирует идею покорности велениям высшей силы и неизбежности возмездия за любую попытку их нарушения. Онеггер более склонен акцентировать духовные поиски Давида, его экзистенциальный конфликт между безгрешностью и угрызениями преступной совести. Главным оправданием жизни царя и его деяний провозглашается неизменное служение народу. При этом, в частности, пастух и царь должны быть равно судимы за свои поступки. Божественное возмездие лишь усугубляет нравственные муки грешника.

Драма Р. Моракса состояла из двадцати семи сцен, что сохранено в партитуре «Симфонического псалма». Данное сочинение традиционно подразделяется на три неравные части. Г. Филенко предложила их озаглавить так: «…первая – "Давид – пастух и воин" (№№ 1–14); вторая – "Давид – победитель врагов" (№№ 15, 16); третья – "Давид царствующий, вершитель доблестных и неправедных дел" (№№ 17–27)» [9, с. 133]. Первая часть повествует о детстве и юности героя, его победе над Голиафом, любви к дочери Саула и дружбе с его сыном, о ревности Саула к сопернику в борьбе за власть, изгнании Давида. Вторая посвящена воцарению Давида, переносу Ковчега Завета в Иерусалим. Третья концентрируется на истории любви Давида и Вирсавии, его ссоре с Авессаломом, эпизодах народного недовольства, вызванного раздорами в семье царя. Финальные разделы – передача власти Соломону (сыну Вирсавии) и смерть героя. *Многослойный*, подобно структуре мифа, драматургический процесс опирается на *эпико-повествовательный пласт* (партии testo и хоров), в недрах которого периодически активизируется *внешне-действенный пласт. Названные уровни, в свою очередь, взаимодействуют с медитативно-молитвенным, религиозно-символическим и психологическим* пластами.

Важнейшей составляющей полижанрового комплекса является оратория, о чем свидетельствуют наличие повествовательного сюжета и партии testo, а также ведущее значение многофункциональной партии хора. Он выступает в роли коллективного действующего лица, с дифференциацией отдельных групп народа (№№ 8 «Псалом пророков», 19 «Злой псалом»), а также солистов этих групп (№№ 14 «Плач под Гелвуем», 16 «Танцы перед Ковчегом»). Хор периодически наделяется функцией эпического повествователя, высказывает сентенции от имени авторов и современного поколения в целом, выражая многообразные индивидуальные и коллективные чувства по поводу происходящего. Исходя из этого, могут быть идентифицированы эпико-повествовательные, молитвенные, действенно-событийные, жанрово-бытовые и пейзажно-живописные хоры: то краткие, сводимые к одной фразе, то пространные, развертывающиеся на протяжении больших массовых сцен. Откликаясь на премьерные постановки «Царя Давида», критика указывала на художественно-концептуальный и композиционный аспекты преломляемых героико-монументальных традиций, восходящих к ораториям Г. Ф. Генделя. Это обнаруживается в прямых стилевых заимствованиях генделевского тематизма, к примеру, в №№ 3 и 9, характеризующих молодого Давида, а также в сквозном развитии фанфарного

комплекса, обретающего различные образно-смысловые оттенки. Таковы празднично-виватные хоры, возглашающие уверенность в победе (№ 3) или славящие ее (№№ 4, 5), насыщенные героическими фанфарами и ликующими возгласами. Иным предстает сумрачно-тревожный фанфарный комплекс в № 10 «Ночь в лагере Саула». Гротескно-варварский вариант фанфарности представлен в № 13 «Марш филистимлян», с его подчеркнуто примитивным, *механистически-инструментальным типом тематизма*, предваряющим тему нашествия из I части Седьмой симфонии Шостаковича.

Многолика и полифункциональна здесь партия testo: чтение текстов Библии, молитв, прямая речь от имени отца безвестного воина, погибшего под Гелвуем, заклинание от лица царя по поводу гибели Ионафана и Саула. В декламации testo сохраняется метроритмическая свобода артикуляции, присущая драматической речи актера. Помимо этого, указанная трактовка партии testo ассоциируется с пассионами И. С. Баха. Отсюда же проистекает выбор инструментальных тембров и тональностей, наделяемых определенной семантикой и характеризующих группу основных персонажей.

Жанровые традиции оратории взаимодействуют в «Царе Давиде» с принципами кинодраматургии. Структура основных разделов мозаична, фрагментарна. Композиция этих частей подобна монтажу афористичных кинокадров. Целенаправленное чередование соответствующих эпизодов и речитативов testo подготавливает генеральную кульминацию произведения – № 16 «Танцы перед Ковчегом» (вторая часть). Этот обобщающий номер трактован автором как масштабная оперная композиция в духе аналогичных сцен, принадлежащих Дж. Верди (сцена аутодафе в «Дон Карлосе») или М. Мусоргского (сцена «Под Кромами» в «Борисе Годунове»). Чтец повествует о том, что Давид, избранный царем, переносит в столицу иудейского государства главную святыню – Ковчег Завета, и оглашаемая новость вызывает всенародное ликование. Далее разворачивается грандиозное праздничное шествие, завершаемое всеобщей пляской. Народ славит мудрость Давида, мирное цветение жизни в созданном им государстве. Построение указанной сцены обусловлено синтезом принципов логически выстроенной *цепной организации* (горизонтальное сопоставление и вертикальное «умножение» пластов хоровых групп как различных слоев народа) и черт *монтажности* (неожиданные вступления голосов первосвященников, фанфарные реплики воинов, соло Ангела с мотивом ниспосылаемого Божественного благословения Давиду на царствование). Именно здесь у Онеггера кристаллизуется его важнейший стилевой принцип *вертикального ступенчатого восхождения к итоговой кульминации* (ц. 25)[7]. Вслед за упомянутым соло Ангела (ц. 26) излагается обобщающая тема *Alleluia* (ц. 28), позднее ставшая народным религиозным гимном в Швейцарии.

Несмотря на отсутствие выдержанной персонификации солистов, общая логика повествования, распределение сольных фрагментов исходя из тембра конкретного голоса, подзаголовки инструментальных программных эпизодов и реплики testo-рассказчика позволяют идентифицировать соло героев, установив события, в связи с которыми вводится тот или иной эпизод. Автор не именует указанные фрагменты ариями; по содержанию текстов, как уже отмечалось, эти построения близки псалмам-молитвам, обращенным к Божественному. В данном качестве сольные эпизоды фигурируют, например, в №№ 8 («Пение пророков») или 11 (псалом «Господи, мой Боже»). Иные функции связаны с музыкально-тематическим содержанием данного фрагмента – в частности, сольной характеристикой Давида (№ 6 «Веди меня, Господи») или Мелхолы, дочери Саула (№ 7 «Пронеси меня, Господи, через леса и долины»); живая ткань скороговорки находит воплощение в рассказе служанки об эпизоде купания Вирсавии и ее встрече с Давидом (№ 17). Подчас внутри сольного номера происходит взаимодействие «сакрального» и «светского» начал – молитвы и арии, молитвы и песни. В этом взаимодействии участвует тематически самостоятельная оркестровая партия. Так, упомянутое соло сопрано от лица Мелхолы (№ 7) написано в сонатной форме без разработки, где элегическая побочная партия – лейттема сожаления, несбывшихся надежд – звучит только в партии оркестра (со сменой тональности в репризе).

Таким образом, в художественном процессе целого *проповедь и молитва интенсивно театрализуются*, корреспондируя с жанровыми атрибутами *оперы и оратории*. При этом и краткие, и развернутые эпизоды объединяются лейттемами ситуаций или лейтжанрами. Важны и арочные связи: обращенная к Давиду песня-псалом № 6 интонационно предвосхищает финальные эпизоды второй (№ 16) и третьей (№ 27) частей, где главенствуют текст и мелодия *Alleluia*. Так формируются тематические *уровни мифологизированного сакрального времени*. Чтение Библии и сопутствующие комментарии, произносимые хором и солистами, уподобляют религиозно-сценическое действо *церковной проповеди*. Тем самым огромные звуковые пространства наделяются функцией *музыкального комментария к Библии*.

В границах *формы высшего порядка* данного сочинения структурная целостность композиции достигается благодаря использованию принципов листовской *симфонической поэмности*. Многосоставная первая часть выполняет функции вступления, главной и побочной партий, смонтированных из контрастных блоков. Вторая часть – монументальная разработка с включением скерцозного эпизода (№ 15) и возвышенно-сосредоточенной медленной части (явление ангела в № 16). Третья часть представляет собой грандиозную динамическую репризу.

В 1926 году композитор переработал «Давида», создав оперу-ораторию. Драматургическое развитие было вокализовано и персонифицировано, расширены важнейшие функции хора и основных действующих лиц. Фрагменты партии testo, включаемые в диалоги и сольные высказывания персонажей, позволяли характеризовать образы героев на основании их поступков и неких знаков судьбы. В частности, Давид – помазанник Божий – обретал благословение еще ребенком во время встречи с Самуилом. Эта сцена, отсутствующая в «Симфоническом псалме», была включена в пролог оперы-оратории. Взаимодействие жанров оперы и оратории в этом синтезе предопределялось их общим мифолого-мистериальным происхождением (см.: [10, с. 7–14]), а также магистральной тенденцией, связанной с тяготением музыкально-театрального творчества композиторов XX века к «универсальным» мифам – прежде всего, библейским и античным.

В 1953 году к сюжету о царе Давиде обратился Дариюс Мийо, получив заказ от министерства культуры Израиля в связи с отмечаемым 3000-летием Иерусалима. В результате, как и у Онеггера, возникла не просто *опера-оратория*, но *полижанровая мистерия*, по сути, родственная предшествующей опере-мистерии «Христофор Колумб».

Опера-оратория «Давид» Мийо грандиозна по масштабам: она длится около пяти с половиной часов. В партитуре обозначены 24 главных и 20 второстепенных персонажей. Среди них – все жены Давида, его сыновья – претенденты на царский трон, их возлюбленные. Многие страницы этого сочинения проникнуты духовным трепетом и экстатической религиозной экзальтацией. По завершении трогательной сцены прощания Давида с Ионафаном, погибшим во время битвы при Гелвуе, зрители плакали навзрыд. Еще были сильны воспоминания людей о пережитой Второй мировой войне, и скорбные эпизоды воспринимались аудиторией как своеобразные отзвуки недавних трагических событий.

Каждый из пяти актов открывается и завершается хорами, сообразно традициям ораториального жанра. Действенные сцены разыгрываются *на двух или трех уровнях, совмещая эпоху Давида и XX век по вертикали*. В звуковом пространстве, образуемом тремя хорами (свыше 200 человек) и расширенным составом оркестра (160 инструментов), развертываются конфликтные эпизоды. При этом сцены сражений по вертикали могут сопрягаться с любовными эпизодами, а также индивидуальными столкновениями (Давид и Саул в I действии, Давид и Авессалом в IV-м). Фрагменты из Псалтири являются хоровыми или сольными заставками для эпизодов с участием главного героя и *выносятся на авансцену, подобно зонгам*. В музыкально-драматургический процесс вовлекаются четыре политональных пласта, включая индивидуальную трактовку партий всех солистов. Исходные политональные комплексы соответствуют четыре группам персонажей, пребывающим в конфликтных взаимодействиях. Политональность – важнейший фактор процесса формообразования, реализуемый посредством рассредоточенных гармонических вариаций [см.: 7, с. 139]. Резюмирующий финальный хор (24 партии) исполнялся на обеих премьерах глубокой ночью, под открытым небом, при свете звезд, тем самым утверждая особую возвышенность эмоциональной атмосферы. Сложнейшая партия Давида-мальчика (как и в сочинении Онеггера, порученная юному солисту) и Давида в зрелые годы характеризовалась видимыми трудностями в запечатлении психологического рисунка роли. При этом Давид-воин должен был активно действовать, и от актера-солиста требовалась хорошая физическая подготовка, связанная с выполнением сложных, почти акробатических трюков. Сольные и хоровые партии включали в себя, наряду с вокализированным мелосом, разнообразные виды мелодекламации, шумовые и алеаторические эффекты; использование сонористики характеризовалось активным участием натуральных и электронных инструментов (волн Мартено, электроскрипок и электрогитар), 33 ударных инструментов (включая металлофоны, челесту, колокольчики, маримбу, вибрафоны, ксилоримбу).

В сюжетную линию включены все ключевые эпизоды жизни Давида – от рождения до смерти. В первом действии главными персонажами, как у Нильсена, являются Саул и пророк Самуил (помазание Саула на царство, его конфликты с пророком, война с филистимлянами). Здесь же представлена встреча Самуила с Давидом-пастухом. Перечисленные эпизоды последовательно сопровождаются фрагментами современной истории – фашистской депортации евреев из оккупированных стран Европы с последующим заключением в лагерях смерти. Мистериальное

совмещение пространств и времен в масштабе трех тысячелетий захватывает аудиторию. Принципы политонального мышления позволяют композитору весьма органично организовать сложное – полихроникальное и полипластовое – мистериальное пространство. Процесс драматургического развития устремлен к соединению времен, осуществляемому в финале этого грандиозного полотна, с дальнейшим обретением Вечности: смерть героя является переходом в новую жизнь, как подразумевается художественной логикой *религиозно-философской трагедии*[8].

Первое исполнение в Тель-Авиве было, по сути, любительским: в Израиле еще не было стационарных симфонических оркестров и хоров. Пели и играли все, кто мог, причем «…певцы – служащие различных министерств, магазинов – приходили на репетиции нерегулярно. Но в конечном счете Оркестр Иерусалимского Радио, расширенный медными инструментами из Оркестра полиции, Хор Иерусалимского Радио и Хор студентов консерватории сформировали прекрасный коллектив и исполнили мое сочинение… с большим энтузиазмом, – вспоминал Мийо. – <…> Певцы преобразились, они пели "свою историю"; публика участвовала в прославлении "своего" национального героя. Когда Давид в конце третьего акта решил объявить Иерусалим столицей государства <…> всех слушателей охватили общие чувства: во время звучания хора на словах "Иерусалим! Иерусалим!" создалось ощущение, что их сердца бились в едином ритме» [12, с. 297–298].

Огромный успех сочинения способствовал тому, что Мийо было предложено поставить оперу в Милане, в прославленном «Ла Скала», при участии дирижера Н. Сандзоньо, режиссера М. Вальмана и художника Н. Бенуа. В ходе спектакля поддерживался стремительный темп; грандиозные мизансцены обновлялись невероятно быстро, причем декорации двух уровней заменялись фактически на глазах у зрителей. В отличие от Онеггера и Нильсена, запечатлевших Давида тенором, главная партия в опере Мийо была поручена баритону А. Кольцани. Позднее, в Голливуде, эту партию исполнял Х. Преснелл. На спектакле, развертывавшемся под открытым небом, присутствовало свыше 20000 зрителей. Премьера в Иерусалиме состоялась уже в 1960-е годы.

Опера-оратория «Давид» Мийо по своим художественным достоинствам является одним из самых значительных событий в мировом оперном и ораториальном творчестве XX века. Как в «Христофоре Колумбе» Мийо, «Жанне д'Арк на костре» Онеггера, *полижанровость и симультанность* приводят к *синтезу музыкальных и внемузыкальных составляющих в новой современной мистерии, объединяющей жанры различных искусств и эпох в единое художественное целое* [см.: 7]. Введение современного контекста порождает особое единение артистов и зрителей, присущее мистериям Средних веков.

В целом, XX век репрезентирует наиболее масштабные проекты, воссоздающие процесс духовных и нравственных исканий библейского царя Давида. В трех сочинениях, представленных выше, соединились обе линии, раскрывающиеся в искусстве прошлого: псалмодическая (непосредственная интерпретация текстов Давидовых псалмов) и сюжетно-драматическая (освещение событий жизни Давида и раскрытие его психологической многогранности). Опера «Саул и Давид» Нильсена, «Симфонический псалом» и опера-оратория «Царь Давид» Онеггера, опера-оратория «Давид» Мийо тяготеют к *полижанровой мистерии*[9]. В названных произведениях осуществлено свободное взаимодействие религиозно-духовного («сакрального») и светского («профанного») начал, способствующее формированию целостного художественного полотна. Все три сочинения завершаются зоной масштабного *Преображения – Просветления*. Так в современную эпоху реализуется *концепция религиозно-философской (христианской) трагедии*. При этом указанные опусы не связаны с христианством напрямую, в них содержится проповедь иного вероучения – идей Ковчега и Завета Моисея, что может быть охарактеризовано как *главный парадокс*, сопутствующий запечатлению образа Давида в XX столетии. Идеальный властитель обретает музыкально-сценическое воплощение *путем сопряжения четырех ветвей монотеистических религий: трех христианских конфессий и иудаизма*[10].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее подразумевается одно из индивидуальных толкований рецепции, предложенное современным исследователем: «*…рецепция – это восприятие текста культуры в определенном историческом и социокультурном контексте, а также адаптация указанного текста вплоть до пересоздания на его основе нового эстетического объекта*» [1, с. 6].

[2] Мотет «Absalon fili mi» Жоскена Депре, созданный на текст оплакивания казненного Авессалома его безутешным отцом, представляет собой весьма интересный эксперимент в области музыкальной риторики, о чем свидетельствуют исключительно смелые для того времени гармонические обороты и неожиданные модуляции, излагаемые в низкой тесситуре.

[3] "Lecons de tenebres" («Чтения во мраке») – разновидность духовной кантаты и оратории во Франции, получившая распространение в конце XVII–XVIII столетиях. Указанный литургический жанр восходит к традициям «малого мотета», исполняемого во время приношения даров мессы. Ведущая роль в подобных «Чтениях…» отведена солисту, партия которого синтезирует черты арии и речитатива, характерные для опер Люлли и ораторий Шарпантье; хоровые разделы – сугубо молитвенного плана.

[4] Высказывания К. Нильсена о сущности музыки близки пантеистическим представлениям К. Дебюсси, утверждавшего: «Музыка – математика таинственная, и элементы ее входят в состав бесконечности» [2, с. 140]. Сходным образом «всемирную» и «беспредельную» сущность музыки провозглашал автор «Саула и Давида», указывая: «Если бы музыка могла явиться в образе живого существа и пожелала бы раскрыть свою сущность, она сказала бы примерно следующее: "Я – везде и нигде. Я танцую над волною и вершинами деревьев; таюсь в глотке дикаря и в стопах негра; дремлю в камне и в звонком металле. Никто не может поймать меня, и каждый может постигнуть меня. Я живу в десять крат сильнее всего живого и умираю в тысячу крат стремительнее. Я люблю великое царство тишины, и нарушать ее – величайшее для меня наслаждение. Я не знаю ни печали, ни ликования, ни радости, ни слез, но при том могу ликовать, плакать, улыбаться и жаловаться – все сразу и до бесконечности"» [3, с. 64]. Поэтому рассматриваемое музыкальное прочтение Библии проникнуто одухотворенностью и возвышенным трепетом – «Книга книг», как и величайшее из человеческих искусств, есть подлинно Божественное творение.

[5] Религиозно-философский театр Клоделя характеризуется двумя инновационными формами синтеза. Первая концентрирует в себе жанры различных искусств: «Слова больше недостаточно. В некоторые моменты актеру нужна поддержка оркестра, в другие – необходимо только пение. Порой музыка нуждается в жесте; жест иногда может воплотиться в танце. Присутствие актера иногда слишком материально, в таких случаях на помощь приходит кино. Драму сменяет фрагмент балета, затем хоровое пение, сольное, опять драма, кинофрагмент, наложение разных искусств по вертикали» [6, p. 45]. Так рождается *подвижный синтез по горизонтали*. Вторая инновационная идея обусловлена стремлением «…синтезировать исторические разновидности театра (испанскую драму, античную трагедию, средневековую литургическую драму, классическую трагедию, японский театр *но* и *кабуки*, психологическую трагедию эпохи романтизма, символистскую драму, экспрессионистический театр) на основе полижанровой мистерии. Могучий поэтический дар позволил ему переплавить эти разнородные… элементы и создать собственный оригинальный театр» [7, с. 138].

[6] Понятие *разноуровневого полижанрового синтеза* подробно раскрывается в специальной работе [5, с. 67].

[7] Принцип *вертикально восходящей ступенчатости* – ключевая особенность драматургических процессов в ораториальных, оперных и симфонических сочинениях А. Онеггера (см. подробнее: [5; 7; 8]).

[8] Концепция религиозно-философского театра возникла в теории драмы Ф. Шлегеля, который разграничил три разновидности трагедии. Низшая форма – реалистическая трагедия. Вторая, более высокая, – философская трагедия, ее образцом является театр У. Шекспира, где дискутируются важнейшие вопросы бытия и социума, но автор их не разрешает. Ф. Шлегель противопоставил этим формам романтическую христианскую трагедию: «Она должна не только предлагать загадку бытия, но и разрешать ее; выводить жизнь из запутанностей настоящего и, проведя через них, довести до окончательного развития и окончательного разрешения». В ней появляется высший тип развязки, «когда из смерти и страдания возникает новая жизнь и Просветление, Преображение внутреннего человека» [11, с. 25]. Первую трагедию подобного рода – «Жизнь и смерть Святой Геновевы» – создал в 1800 году сподвижник Шлегеля по йенской школе Л. Тик. Варианты ее реализации были представлены в драматургии Г. фон Клейста, Ф. Грильпарцера, Ф. Геббеля. Аналогичное воплощение концепции христианской трагедии в музыкальном театре было впервые достигнуто Р. Вагнером: его оперы «Тангейзер», «Тристан и Изольда», цикл «Кольцо нибелунга» завершаются Преображением и Просветлением как предвестием «новой жизни». В XX веке следует подчеркнуть значимость религиозно-философского театра П. Клоделя и сочинений на его тексты, принадлежащих Д. Мийо и А. Онеггеру.

[9] Эти закономерности охарактеризованы в упоминавшейся статье [7].

[10] Позднее А. Шнитке в Четвертой симфонии запечатлел парадигму синтеза трех христианских религиозных учений с иудаизмом, полагая, что лишь подобное единение может способствовать, в конечном счете, утверждению мира на Земле. Противостояние этих верований, напротив, разделяет народы и страны.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.–Л.: Музыка, 1964. 279 с.

3. *Нильсен К.* Живая музыка. СПб.: КультИнформПресс, 2005. 128 с.

4. *Panagl O.* Biblisches Geschehen mit Gegenwartsbezug: *Saul und David* von Carl Nielsen // Panagl O. Im Zeichen der Moderne: Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde. Wien: Hollitzer Verlag, 2020. S. 375–376.

5. *Калошина Г. Е.* Процессы синтеза искусств в творчестве композиторов Франции последней трети XX – начала XXI века // Гуманитарные и социально-экономические науки (Ростов н/Д). 2013. № 4. С. 63–70.

6. *Claudel P.* Mes idees sur la theatre. Paris: Gallimard, 1966. 245 p.

7. *Калошина Г. Е.* Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо – Клоделя // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2010. № 1. С. 137–143.
8. *Калошина Г. Е.* Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга // Вестник Адыгейского университета. 2012. Вып. 2. С. 351–360.
9. *Филенко Г. Т.* Артюр Онеггер // История зарубежной музыки: учебное пособие. СПб.: Композитор, 1999. Вып. 6: Начало XX века – середина XX века. С. 127–170.
10. *Бекетова Н. В., Калошина Г. Е.* Опера и миф // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сб. науч. тр. Ростов н/Д: Гефест, 1999. С. 7–41.
11. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М.: Наука, 1980. 344 с.
12. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1999. 398 с.

REFERENCES

1. *Lobzakova E.* Retseptsiya v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniya termina [Perception in musicology: towards the problem of the term using]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 3. Pp. 5–10.
2. *Debyussi K.* Stat'i. Retsenzii. Besedy [Articles. Reviews. Conservations]. Moscow – Leningrad: Muzyka, 1964. 279 p.
3. *Nil'sen K.* Zhivaya muzyka [Living Music]. St. Petersburg: Kul'tInformPress, 2005. 128 p.
4. *Panagl O.* Biblisches Geschehen mit Gegenwartsbezug: *Saul und David* von Carl Nielsen. In: Panagl O. Im Zeichen der Moderne: Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde. Wien: Hollitzer Verlag, 2020. S. 375–376.
5. *Kaloshina G.* Protsessy sinteza iskusstv v tvorchestve kompozitorov Frantsii posledney treti XX – nachala XXI veka [Processes of synthesis in the creative work by composers of France in the last third of the 20th – early 21st century]. In: Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki (Rostov-na-Donu) [Humanities and Social-Economic Sciences (Rostov-on-Don)]. 2013. No. 4. Pp. 63–70.
6. *Claudel P.* Mes idees sur la theatre. Paris: Gallimard, 1966. 245 p.
7. *Kaloshina G.* Cherty misterii v religiozno-filosofskom teatre Miyo – Klodelya [The features of mystery in the religious-philosophical tragedies by D. Milhaud – P. Claudel]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2010. No. 1. Pp. 137–142.
8. *Kaloshina G.* Formirovanie opery-oratorii v 20-e gody XX veka v tvorchestve A. Oneggera, I. Stravinskogo, A. Shenberga [Formation of the opera-oratory genre during the 1920s in the creative work by A. Honegger, I. Stravinsky, A. Schoenberg]. In: Vestnik Adygeyskogo universiteta [Bulletin of Adygea University]. 2012. Issue 2. Pp. 351–360.
9. *Filenko G.* Artyur Onegger [Arthur Honegger]. In: Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of foreign music]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 1999. Issue 6: The beginning of the 20th century – the middle of 20th century. Pp. 127–170.
10. *Beketova N., Kaloshina G.* Opera i mif [Opera and Myth]. In: Muzykalnyj teatr XIX–XX vekov: voprosy evolyutsii [Musical Theatre of the 19th–20th centuries: problems of evolution]: collected research works. Rostov-on-Don: Gefest, 1999. Pp. 7–41.
11. *Anikst A.* Teoriya dramy na Zapade v pervoy polovine XIX veka: Epokha romantizma [Theory of drama in the West in the first half of the 19th century: Age of Romanticism]. Moscow: Nauka, 1980. 344 p.
12. *Miyo D.* Moya schastlivaya zhizn' [My Happy Life]. Moscow: Kompozitor, 1999. 398 p.

Калошина Галина Евгеньевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aist.05@mail.ru
ORCID: 0009-0003-8426-3333

Galina E. Kaloshina
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aist.05@mail.ru
ORCID: 0009-0003-8426-3333