

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2026'1 (62)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ
ФИЛОСОФИИ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

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. (Россия)

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

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

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

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)

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

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

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

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

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

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

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

Подписано в печать 22.03.2026. Дата выхода 30.03.2026.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18,75. 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

2026'1 (62)

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: СММ ПИИ № 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 Budyonnovskiy 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

TWENTIETH AND
TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVITY

PERFORMING ART

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC IN THE MIRROR
OF PHYLOSOPHY

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

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

IN ALLIANCE WITH THE WORD

**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. Театральный художник, переводчик либретто. Статья шестая 5
Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. Theatre artist, libretto translator. Article six

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

- Емелина Е. Ю.* Графические образы «музыки для глаз» второй половины XX столетия: лабиринт 17
Emelina E. Graphic images of «music for the eyes» in the second half of the twentieth century: the labyrinth
- Мо Кайтин.* Формы метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Н. Капустина 31
Mo Kaiting. Forms of meter-rhythmical improvisation tendency in N. Kapustin's Piano Sonatas
- Аксайскова Е. О.* Особенности композиторской работы с текстами в либретто *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна (к проблеме трактовки жанра пассиона)..... 43
Aksayskova E. Features of composer's work with texts in the libretto of *Water Passion After St. Matthew* by Tan Dun (on the interpretation of the Passion genre)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

- Леонов В. А., Палкина И. Д.* Корнетт (цинк) и критерии звуковысотного строя в XVI–XVIII веках 52
Leonov V., Palkina I. Cornett (zinc) and criteria of pitch structure in the 16th–18th centuries
- Мошкин К. Ю.* «Учение о слуховых ощущениях...» Г. Гельмгольца в русских вокальных трактатах начала XX века 59
Moshkin K. N. Helmholtz's "On the sensations of tone..." in Russian vocal treatises of the early 20th century.
- Занин Е. В.* Литавры в оркестровой музыке XVII–XIX веков 66
Zanin E. Timpani in orchestral music of the 17th–19th centuries
- Гудожникова О. Н.* Жанровые и стилистические особенности Виолончельной сонаты Ф. Пуленка 74
Gudozhnikova O. Genre and stylistic features of Cello Sonata by F. Poulenc

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

- Лаврова С. В., Андреева М. О.* Макабр как форма культурной чувствительности: от средневековой иконографии к операм Д. Лигети и Д. Куртага 82
Lavrova S., Andreeva M. The macabre as a form of cultural sensibility: from medieval iconography to the operas by G. Ligeti and G. Kurtág

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

- Мирская Л. А., Пигулевский В. О.* Голос в пространстве культуры 91
Mirskaya L., Pigulevskiy V. A voice in the space of culture

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

- Шак Т. Ф.* Музыка как компонент авторского стиля в фильмах С. Урсюляка 100
Shak T. Music as a component of author's style in the films of S. Ursulyak

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

- Вишневецкий Б. А.* Вокальная лирика М. Кусс в контексте отечественной камерно-вокальной музыки XX века 109
Vishnevskiy B. The vocal lyrics by M. Kuss in context of the 20th-century Russian chamber vocal music
- Смагина И. А., Смагина Е. В.* Становление Волгоградского отделения Союза композиторов России: этапы, контексты, современные реалии 119
Smagina I., Smagina E. The formation of the Volgograd branch of the Union of Russia Composers: stages, contexts, modern realities
- Колокольникова А. В.* Документ как реальность и артефакт (к проблеме музыкальной документалистики) 130
Kolokolnikova A. Document as reality and as artifact (on the problem of documentary practices in music)

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

- Зинькевич Е. С.* «Шекспировская тропа» Д. Шостаковича и Б. Пастернака 137
Zinkevich E. "The Shakespearean path" of D. Shostakovich and B. Pasternak

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 782.9+7.07

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_5

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГРИГОРИЙ ВАЛЬЯНО: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК, ПЕРЕВОДЧИК ЛИБРЕТТО

Статья шестая

На протяжении всего своего творческого пути Григорий Вальяно (1830–1888), известный как пионер оперетты в России, не ограничивался деятельностью антрепренера и артиста, реализовал себя и в других театральных профессиях. Владея кистью, он писал декорации, делал макеты, разрабатывал модели костюмов, а также занимался изготовлением и подбором реквизита. Условия требовали, наряду с живописным талантом, большой изобретательности, чтобы создать яркий эффект, обходясь самыми обычными материалами.

Переводами либретто французских и австрийских оперетт Вальяно занялся исходя из острой практической необходимости. Темпоритм театральной жизни требовал постоянного обновления репертуара, следовательно – бесперебойного притока русскоязычных либретто. Вальяно был первым, кто установил контакты с «опереточными столицами» Парижем и Веной, где лично закупал клавиры и либретто, а затем, зная французский и немецкий языки, осуществлял переводы-переделки литературных текстов. От него в Петербург, Москву, провинциальные города шел нескончаемый поток приспособленных к русской сцене оперетт. Он выполнил в общей сложности не менее 50 редакций либретто, которые использовались в десятках театров по всей стране. Их востребованность возрастала и после его смерти. В частности, «Зеленый остров» Ш. Лекока в его переводе в 1900-е годы шел в 96 городах. В качестве переводчика Вальяно одним из первых вступил в возглавляемое Александром Островским Общество русских драматических писателей, взявшее на себя защиту авторских прав.

Как показывает исследование, искусство сцены захватывало его как сложное, многосоставное единство, где каждый элемент важен по-своему, а все они совокупно работают на художественное целое. Универсальность таланта Вальяно была для русского театра второй половины XIX века явлением уникальным.

Ключевые слова: оперетта в дореволюционной России, театральные декорации, костюмы, реквизит, переводы-переделки либретто.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Театральный художник, переводчик либретто. Статья шестая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 5–16.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_5

A. SELITSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORI VALLIANO: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY. THEATRE ARTIST, LIBRETTO TRANSLATOR

Article six

Throughout his career, Grigory Valliano (1830–1888), known as a pioneer of operetta in Russia, was not confined to the roles of impresario and performer, but also realized himself in other theatrical professions. Proficient in painting, he designed stage sets, produced models and maquettes, developed costume designs,

and was also involved in creation and selection of props. The working conditions demanded not only artistic talent but also ingenuity in order to achieve vivid stage effects using the most ordinary materials.

Valliano began translating the librettos of French and Austrian operettas out of urgent practical necessity. The tempo and rhythm of theatrical life required constant renewal of the repertoire and, consequently, a steady supply of Russian-language librettos. Valliano was the first to establish contacts with the “operetta capitals” of Paris and Vienna, where he personally acquired piano scores and librettos, and then, knowing both French and German, he produced adapted translations of the literary texts. From him, an endless stream of operettas tailored to the Russian stage flowed to St. Petersburg, Moscow, and provincial cities. Altogether, he completed no fewer than fifty editions of librettos, which were used in dozens of theaters across the country. Their demand continued to grow even after his death. In particular, Ch. Lecocq’s “The Green Island” in his translation was staged in ninety-six cities throughout the 1900s. As a translator, Valliano was one of the first to join the Society of Russian Dramatic Writers headed by Alexander Ostrovsky, which was established to protect authors’ rights.

As the study shows, the art of the stage captivated him as a complex, multi-component unity in which each element is important in its own way, and all of them collectively serve the artistic whole. The versatility of Valliano’s talent was a unique phenomenon in Russian theater of the second half of the 19th century.

Keywords: operetta in pre-revolutionary Russia, theatrical scenery, costumes, props, adapted libretto translations.

For citation: Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. Theatre artist, libretto translator. Article six. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 5–16.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_5



Будь Г. Вальяно только антрепренером и артистом, этого оказалось бы достаточно, чтобы оставить заметный след в истории русского театра второй половины XIX века. Между тем, не ограничиваясь названными видами деятельности, Вальяно проявлял интерес к другим театральным профессиям и демонстрировал в них свою несомненную компетентность. На одной из театральных афиш середины 1880-х годов он упомянут трижды – как художник (дословно: «все новые костюмы по рисункам заграничных театров и Г. С. Вальяно»), переводчик с немецкого и исполнитель главной роли (назван первым из сорока). Вопрос о том, как Вальяно реализовал себя в двух из перечисленных сфер, заслуживает специального рассмотрения.

Создание визуального образа спектакля: генерация идей и «работа руками»

И в годы существования ростовской антрепризы, и позднее, у Михаила Лентовского [1, с. 5–15], Вальяно выступал в качестве художника-постановщика – воспользуемся нынешним понятием, которого тогда не существовало. К сожалению, никаких изображений (эскизов декораций, костюмов и т. п.), выполненных им, не сохранилось. Мы располагаем лишь общими замечаниями современников, рассеянными на страницах мемуарных очерков и в публикациях тогдашней прессы. Весьма немногочисленные, они достаточно информативны, красноречивы и могут служить пищей для некоторых размышлений.

Профессия художника-постановщика включает в себя ряд смежных специальностей или соприкасается с ними. Сценограф создает визуальный образ постановки, ее внешний вид. Задачи художника по костюмам не требуют специальных пояснений. Бутафор изготавливает (по идеям сценографа) предметы, используемые в спектакле. Реквизитор отвечает за их хранение, подбор, доставку, подготовку к появлению на сцене. Бутафор и реквизитор в равной степени могут считаться художниками, как и гримеры или постижеры, изготавливающие парики и другие изделия из волос. В силу различных причин Вальяно был причастен к любой из перечисленных сфер деятельности. Причины эти суть следующие. Во-первых, узкие специализации в тогдашнем театре, тем более маленьком провинциальном, еще не сложились; спектакль готовили все, кто мог. Во-вторых, надо полагать, Вальяно считал нужным не просто контролировать процесс постановки в целом, но лично участвовать в создании разных ее элементов (видимо, руководствуясь известным принципом: хочешь, чтобы работа была выполнена хорошо, – сделай сам). В-третьих, он обладал широким диапазоном творческих склонностей и необходимых практических навыков.

Современник, наблюдавший за ним еще в Ростове, пишет: «Будучи недюжинным художником, Вальяно сам рисовал модели костюмов, делал макеты для декораций, сам рисовал декорации» [2, с. 739–740]. Другой мемуарист добавляет, что Вальяно «владел кистью», а также ма-

стерил бутфорские вещи, и подчеркивает: «...к этому у него был большой талант». Автор воспоминаний приводит подробности: «К каждой оперетке, к каждой феерии требовались новые декорации... нужно было сооружать башни, корабли, изображать пожары, полеты, поезда и пр. При размерах тогдашней сцены это было адским трудом, который мог преодолеть лишь такой человек, как Вальяно, с такой страстной привязанностью к сцене, какую он имел» [3, с. 6, 8].

В предприятиях Лентовского, перестав быть главным лицом, Вальяно по-прежнему тяготел к привычному многообразию деятельности: занимался подбором костюмов и реквизита, участвовал в разработке художественно-постановочных решений. Артист Павел Орленев вспоминал, как в 1880-е годы их семья соседствовала в Москве с семьей Вальяно. Вместе с сыновьями последнего юный Павел неоднократно ставил домашние спектакли: у Вальяно-старшего было для этого все необходимое: «костюмы, парики, гримировальные краски, много всяких приспособлений» [4, с. 8].

В Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина в фонде Лентовского хранятся деловые записки Вальяно конца 1870-х – начала 1880-х годов с описаниями костюмов и декораций к спектаклям по опереттам Жака Оффенбаха, Эдмона Одрана, Франца Зуппе. Эти комментарии настолько обстоятельны (объем некоторых достигает семи страниц), что сегодняшней читатель буквально видит, как будет выглядеть персонаж, какие предметы одежды и обуви, с указанием цвета и формы, нужны каждому актеру в том или ином акте. Вальяно называет и описывает все элементы костюма (сейчас бы сказали: аксессуары) – галстуки, кружева, шарфы, не упуская деталей, вплоть до нижнего белья. При необходимости он сопровождает текст схематическими рисунками.

Проиллюстрируем сказанное краткими выдержками из соответствующих записок к двум тогдашним спектаклям.

«Чудеса химии» (переделка оперетты Оффенбаха «Доктор Окс»). Справа от имен персонажа и исполнителя роли:

Шляпа (на расположенном рядом рисунке показан фасон).

Серый сюртук с бархатом.

Белый жилет.

Зеленый атласный халат, белые кружева, белый галстук.

Черные чулки.

Башмаки с пряжками.

Толщина с ногами¹.

Пояс с бляхами.

Черная роба и голубая шапка из Сандрильоны² [5, л. 1–7].

Не оставлены без внимания участники массовых сцен, о чем свидетельствует записка к оперетте «Гасконец» (автора и оригинальное название установить не удалось).

1-й акт. Басы все – 14 коричневых трико и 8 триковых курток.

14 пар желтых башмаков.

На 8 человек новые юбки с фартуками и 8 нагрудников с помочами.

На 6 человек, которые без курток, новых 6 рубах индейских с отделкой.

Далее так же скрупулезно описывается облачение теноров, женского хора и статистов, после чего Вальяно переходит к действующим лицам [6, л. 1].

Из сопоставления приводимых данных понятно, что «Театр М. и А. Л.», как он значился на афишах (аббревиатура прозрачно намекает на Михаила Лентовского и его сестру Анну), располагал собственной пошивочной мастерской и, вместе с тем, использовал костюмы «из подбора» – практика, распространенная во все времена. Вальяно же, как видим, не только придумывал модели, но и досконально знал содержимое костюмерных, что позволяло ему, комбинируя одно с другим, «одевать» масштабные постановки.

Некоторые его предложения *объединяют сценические идеи с постановочными режиссерскими*. Он пишет Лентовскому: «Если позволите мне вставить свое мнение, мне кажется, в конце пьесы, вместо лодки, на которой приезжает Пятница с новыми матросами... лучше бы подплыл самый корабль. Так как декорация изображает отвесные скалы и утесы, уходящие в воду, то можно предполагать глубину у берега, и причаливание корабля прямо к берегу правдоподобно. А между тем, и ново, и эффектно закончилась бы картина последняя» [7, л. 2].

Условия требовали, наряду с живописным талантом, большой изобретательности, чтобы создать яркий эффект, обходясь самыми обычными материалами. А значит, предполагалось понимание свойств материала и технологии работы с ним. В солидном биографическом издании сообщается: «Вальяно умел дешевыми средствами делать хорошую обстановку (в терминах XIX века – декорации. – А. С.), например, штампуя фольгу и нашивая ее на бумажный атлас³... выделял блестящие декоративные костюмы» [8, с. 76]. Все это происходило на квартире владельца ростовской труппы, где «в громадном зале целые дни и вечера шились костюмы, изготавливались бутфорские вещи и проч.» [2, с. 740]. Вальяно не только генерировал идеи в различных областях художественно-постановочного дела (что само по себе заслуживает

соответствующей оценки), но и сам умел, как принято выражаться, «работать руками».

Переводы: стимулы к созданию

Переводами либретто французских и австрийских оперетт Вальяно занимался на протяжении большей части своего творческого пути. Тема «Вальяно-переводчик» выходит не только за рамки того или иного периода биографии, но и за границы его земной жизни. В этом амплуа Вальяно приобрел известность в театральной России уже во второй половине 1880-х годов. Его появление в Владикавказе, где Вальяно провел свой последний театральный сезон, сопровождалось анонсом в местной газете: «Известный московский актер и переводчик либретто опереток...» [9, с. 2].

Прежде всего, необходимо установить, почему он принялся за эту работу и как все началось. Раскрытие мотивов тех или иных поступков, тем более – решений, приводящих к долгосрочным последствиям, многое объясняет. Существующие версии мемуаристов расходятся. Крупный театральный деятель, написавший о Вальяно много добрых слов, Николай Синельников утверждает: «Образованный, хорошо владеющий иностранными языками, прошедший начало своей жизни в довольстве, в богатстве, бывший гусар, он неожиданно потерял свое состояние. Подвернулось предложение перевести на русский язык какую-то оперетту. Перевод удался, был оплачен». Последовали новые заказы, которые якобы и сблизил Вальяно с театром, побудили к созданию опереточной труппы в Ростове [10, с. 119]. Изложенная фабула – нагромождение фактических ошибок: сближение «бывшего гусара» (на самом деле улана) с театром произошло задолго до «какой-то оперетты», в юные годы, началом послужил отнюдь не «заказанный перевод», состояние Вальяно утратил не внезапно, а в течение ряда лет, расходуя средства на свою антрепризу.

Более достоверна версия историка донского театра Б. Анненского (настоящее имя – Борис Михайлович Перлин): прослышав о появившемся во Франции новом жанре и его растущем успехе, Вальяно отправился в Париж, закупил большое количество партитур⁴ и либретто, после чего, возвратившись в Ростов, переориентировал свою труппу, существовавшую уже около пяти лет, на оперетту [11, с. 58]. Судя по дате первых ростовских опереточных премьер – февраль 1869 года, – поездка состоялась немногим ранее: в те времена путь от замысла спектакля до его появления на сцене был недолгим. Впоследствии Вальяно с той же целью ежегодно совершал парижские вояжи во время Великого по-

ста, когда в театральном сезоне возникала пауза. На донские берега с берегов Сены привозились новинки: мировые премьеры многих произведений проходили в Париже лишь одним-двумя годами ранее Ростова. Заманчиво допустить, что Вальяно мог лично познакомиться с Оффенбахом. Ничего удивительного в таком знакомстве не было бы: приезжий из России богат, слышет «светским львом», хорошо говорит по-французски... Но в известных нам источниках такой факт не упоминается.

Однако вернемся к стимулам. Рискнем предположить, что к переводческой деятельности у Вальяно не было призвания от природы – такого же, как, например, к сцене или оформлению спектаклей. По-видимому, в первую очередь его побуждала к этому острая практическая необходимость. Следует принять во внимание ту постоянную лихорадочную спешку, в которой названные переводы выполнялись, – соответственно темпу и ритму театральной жизни. На протяжении десятилетий, от появления первых частных антреприз до конца 1920-х годов, провинциальные театры жили в сверхнапряженном режиме. Тот же Б. Анненский подсчитал: за пять месяцев зимнего сезона в начале 1870-х годов Вальяно давал свыше 150 спектаклей (то есть ежедневно!), из них более 50 – премьеры; таким образом, на подготовку каждой отводилось два-три дня, исполнялась она два-три раза [11, с. 7]. Пресса порой изъясляла неудовольствие, что театр целых три дня (!) не показывает новых постановок, ограничиваясь повторами [12, с. 9]. *Непрерывно пополняя репертуар, Вальяно остро нуждался в бесперебойном притоке русскоязычных либретто*, этот процесс надлежало поставить «на поток». Разыскивать переводчика не пришлось: антрепренер сам владел французским и немецким.

Наверняка им не всегда двигал порыв поэтического вдохновения, хотя, как человек увлекающийся, он отдавался делу со всей мощью своего темперамента и присущей ему добросовестностью. Артист, который играл в ростовской труппе на рубеже 1860–1870-х годов и мог близко наблюдать антрепренера, приводит колоритные подробности: «Работоспособность Вальяно была изумительной. Он спал не более четырех-пяти часов в сутки, большую часть сидя в кресле, а все остальное время посвящал работе. Оперетки он переводил по ночам, и непременно стоя за конторкой» [2, с. 739]. Но в любом случае его переводческая работа диктовалась требованиями «производственного процесса». Вопрос о литературном качестве текстов отодвигался на задний план.

Далее необходимо предпринять экскурс в проблематику либретто как таковых, затрагивая,

в том числе, либретто оперные, отмечая сходство и различие (только в данном отношении) обоих жанров.

Либретто – ахиллесова пята оперы и оперетты

Либретто – уязвимая сторона произведений для музыкального театра. Если балетное либретто интересно только своей сюжетной стороной, зритель его не читает и не слышит (далее мы оставим его без внимания), то в опере и оперетте слова поются и произносятся со сцены. Существуют ли опусы, где музыка и слово конгениальны, – большой вопрос. Хорошо еще, если текст более-менее приближается по своему художественному уровню к партитуре. Даже в великих операх, ставших классическими, либретто, если его читать отдельно, обнаруживает множество художественных изъянов. Неуклюжие стихи встречаются и в подлинных шедеврах, таких как «Жизнь за царя» или «Пиковая дама». Опера, причисленная к гениальным творениям, гениальна прежде всего и почти исключительно по музыке.

Как известно, крупные писатели к этому «низкому» литературному жанру обращались не часто, прославленные поэты его игнорировали. Вспомним красноречивый, охотно цитируемый пушкинский пассаж: «Я бы и для Россини не пошевелился!» [13, с. 77].

Противоположные примеры можно пересчитать по пальцам одной руки: в XIX–XX веках в этой области творчества отметились Виктор Гюго, Эмиль Золя, Стефан Цвейг, Жан Кокто, Михаил Булгаков, но с их именами не связано ни одной великой оперы. Правда, следует иметь в виду, что среди авторов либретто значатся хотя и не поэты «первого ряда», но подлинные мастера своего дела, благодаря которым были созданы многие оперы и оперетты – Моцарта и Римского-Корсакова, Бизе и Оффенбаха. Немало таких и в наши дни, особенно в жанре мюзикла. Тем не менее, профессия либреттиста остается редкой и, по большому счету, неблагоприятной.

Невысокий (иногда, следует признать, откровенно низкий) уровень либреттистики – врожденная болезнь не только оперы, но и оперетты. Достойное в поэтическом отношении либретто – скорее исключение из правил.

Опереточных либретто, которые можно читать, не испытывая чувства неловкости, – единицы. Их сюжетно-драматургические ходы, качество стиха и разговорных диалогов справедливо подвергаются критике, многократно осмеиваются и пародируются. Но опереточное (как и оперное) либретто не предназначено для чтения, его роль иная – слиться с музыкой, послужить

ей фундаментом и питательной средой. Тем не менее, либретто многих, если не большинства оперетт, не удовлетворяют и театральные деятели, коль скоро соответствующие тексты подвергались и подвергаются активным переделкам. Известный либреттист, переводчик, автор исследований в области либреттологии Юрий Димитрин отмечает: «И в операх, и в опереттах их составные части (либретто и музыка) имеют, как правило, разную “длительность дыхания”». В музыке, тем более, классической, оно кажется вечным. В либретто – слишком уж коротким» [14, с. 140].

Однако в оперном либретто все же длиннее, чем в опереточном.

Переводы-переделки: русификация и актуализация

Все проблемы усугубляются, когда мы имеем дело с переводами либретто на другой язык. И во времена Вальяно, и много позже оперетты (как и оперы или камерно-вокальные сочинения) пелись исключительно по-русски (не считая гастролирующих или стационарных зарубежных трупп). В наше время, когда исполнение опер на языке оригинала стало нормой, опереточный театр чаще всего сохраняет давнюю традицию.

Переводчик и тогда, и сейчас стремится не столько сохранить близость к оригиналу, сколько приблизить текст к своей аудитории, придать ему новую злободневность и общественную остроту – качество, изначально присущее оперетте. Поэтому изменяются тексты куплетов (иногда – специально для конкретного города), сочиняются новые остроты. Иначе говоря, создаются не переводы, а переводы-переделки. В опере также известны подобные случаи, но их следует именовать скорее эксцессами, чем общепризнанной практикой. В советской истории хрестоматийными примерами могут служить «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») с текстом Сергея Городецкого, «Карменсита и солдат» («Кармен») с либретто Константина Липскерова или «Травиата» с текстом Веры Инбер; во всех случаях радикально переосмысливается оригинальный сюжет, а в «Кармен» – еще и музыкальная драматургия.

Показательно при этом, что музыка оперетт существенно не перерабатывается. Впрочем, определенное вмешательство в оригинальную партитуру практикуется: переиначивается авторская оркестровка (зачастую создается заново, так как и в XIX веке, и сейчас раздобыть клавиры оказывается легче и намного дешевле, чем композиторские партитуры, в Россию не доставляемые); музыкальные номера могут перемещаться и даже «переадресовываться» другим

персонажам; появляются вставные номера, заимствуемые из другой оперетты того же автора (или его коллеги). Такова давняя и устойчивая традиция советского / российского театра. Но все это не идет ни в какое сравнение с изменениями, вносимыми в литературный текст. В большинстве случаев мы имеем дело не с редакцией, а фактически с *новым текстом*.

Именно так поступал Вальяно. В афишах указывалось: оперетта переделана с французского (или немецкого) языка. Соответствующие пометы собственноручно выносились им на обложки вновь подготовленных либретто. Аналогичной была и остается практика театров музыкальной комедии и оперетты. Многие классические произведения российский зритель знает в позднейших версиях, порой не имеющих с оригинальным сюжетом почти ничего общего. Вспомним, к примеру, «Летучую мышь» Иоганна Штрауса с остроумным и абсолютно самостоятельным текстом Николая Эрдмана и Михаила Вольпина – тем самым, с «собакой Эммой», которой не было у штраусовских либреттистов Карла Хаффнера и Рихарда Жене. Некоторые оперетты ставятся в разных театрах в радикально отличающихся друг от друга версиях: расходятся не только словесные тексты (их сравнения с авторским оригиналом – не всегда в пользу последнего), но и музыкальные редакции. Выдающийся опереточный артист и режиссер, один из создателей Московского театра оперетты, автор книги «О любимом жанре» Григорий Ярон пишет о первых десятилетиях XX века, но его наблюдения распространяются и на последующие исторические периоды, вплоть до наших дней: «Многие оперетты шли в России в двух-трех переводах, так что артисты, съехавшиеся в какой-либо театр из разных городов, часто играли по разным переводам. На репетициях кое-как “сводили концы с концами”. У суфлера во время спектакля лежали на пюпитре два, а то и три перевода» [15, с. 39]. И это еще не предел! К примеру, нестареющая «Сильва» («Королева чардаша») Имре Кальмана ставилась в Москве за минувшее столетие не менее пяти раз на либретто разных авторов⁵.

Содержание словесного текста оперетты, который слышит со сцены зритель, может зависеть не только от переводчика. Встречаются и актерские «вставки» – импровизированные или являющиеся «домашними заготовками». Их презрительно называют «отсебятинами», и это далеко не всегда справедливо. Ярон красочно описывает такие репризы, подчас не уступающие авторскому тексту и, случается, даже превосходящие его по остроумию. Нередко они подхватывались другими театрами и даже включались в печатные издания. «Не могу понять, – заключает он, –

почему плохая, плоская, не доходящая до зрителей фраза, если она написана автором либретто или переводчиком, называется “литературным текстом”, а очень точная, броская фраза, найденная актером, считается чем-то вроде контрабанды» [15, с. 23].

Добавим к сказанному, что опереточные тексты перерабатываются не только в процессе переводов-переделок для постановки за рубежом, но и на исторической родине определенных произведений (так, в Австрии и Германии бытует несколько немецких версий «Цыганского барона» Штрауса), – и мы приходим к выводу: опереточное либретто – зона большой свободы и вечной изменчивости.

Однако свобода эта – особого рода: вольный подход к смыслу (содержание может меняться в неограниченно широком диапазоне) сопрягается с жесткой обусловленностью, когда речь заходит не о разговорных сценах, но музыкальных номерах – ариях, ансамблях, хоровых эпизодах. Если же иметь в виду не оригинальное либретто, а перевод, возникают еще и специфические трудности, связанные с необходимостью «приспосабливать строку» к уже написанной мелодии. В условиях так называемого эквиритмического перевода эти задачи усложняются многократно: в подтекстовке необходимо сохранить заданный музыкой стихотворный размер, число слогов, ударения, в идеале – деления на слова. Переводчик, знакомый с тонкостями вокального искусства (что весьма желательно), позаботится еще и о том, чтобы на высокие звуки приходились гласные, удобные для пения. Здесь возникает ситуация, зеркальная по отношению к работе композитора: он пишет *музыку на либретто*, переводчик – *либретто на (уже существующую) музыку*⁶.

«Галиматъя ужаснейшая»? (Критика переводов)

Переводы-переделки Вальяно едко высмеивались. Моисей Янковский называет их ремесленными [16, с. 285]. В мемуарах провинциального опереточного артиста Александра Бураковского приводится один из «перлов» («Эта дочка просто точка, просто точка с запятой, носом чую запятую, против всех она пошла») и с полным основанием оценивается как «галиматъя ужаснейшая» [17, с. 187]. Строки и впрямь анекдотические.

Даже не изучая вопрос специально, не вчитываясь в десятки вальяновских текстов, можно априори согласиться с любой критикой. Учитывая обстоятельства, в которых они создавались – неизменно авральным характером работы, совмещаемой с другими видами театральной

деятельности, вероятно, отсутствие специальных навыков и яркого литературного дарования, – нетрудно допустить: тексты были далеки от высоких поэтических стандартов.

Вряд ли сегодня Вальяно нуждается в оправдании, но саркастическую филиппику Бураковского стоит прокомментировать. Во-первых, оценивать работу переводчика по двум выхваченным из контекста неудачным строчкам едва ли корректно. Во-вторых, и это куда существеннее, следует принять во внимание «послужной список» мемуариста. Александр Захарович начинал в провинции как опереточный актер, затем более 40 лет играл на сцене Александринского театра; и до, и после революции был удостоен почетных званий. Он приобрел известность и в качестве драматурга, автора более 50 пьес. При этом рассчитаны они были, как сказано в серьезном академическом издании, «на невзыскательную публику, исключительно для поднятия сборов в театрах, где он служил» [18, с. 364].

Другой видный актер, Владимир Николаевич Давыдов, прошедший примерно тот же творческий путь, что и Бураковский, об одной из его пьес отозвался как о «невероятной чепухе», которую «публика ошквала и критика ругала...» [19, с. 191]. Напрашивается предположение: Бураковский-драматург мог обнаруживать у Вальяно собственные «грехи» и, в то же время, воспринимать его как соперника, то есть высказываться пристрастно. (Нечто подобное присутствовало и в его уничижительной критике Вальяно-актера – см.: [20, с. 8–9]).

Отметим, справедливости ради, и другие оценки. Заслуживающие внимания свидетельства оставил Семен Авьерино (1874–1952), соотечественник и соплеменник Вальяно («грек из Таганрога»), юрист, в эмиграции – артист разговорного жанра. Свидетельства эти не являются мемуарными, так как описываемые события происходили до его рождения и сведения были почерпнуты у третьих лиц. Авьерино рассказывает, как во время традиционного домашнего застолья после спектакля Вальяно уходил в соседний кабинетик писать за конторкой и, выходя к утру, «...делился плодами ночных вдохновений...»

– Послушайте баркаролу из только что полученной “Креолки” Оффенбаха.

Зыбь по волнам едва пробегает
И ярко глядят небеса.

Зефир отрадный чуть вздымает
Морские паруса.

Вот благодатный полдень приносит
Отрадный покой морякам.

И легкий ветерок разносит
Их пеню по волнам.

И он объясняет ситуацию: в оркестре шум морского прибоя, знойный полдень. <...> Матросы поют, прислонясь к реям и мачтам плывущего корабля. Гр[игорий] Ст[аврович] увлекается все больше...» [21, с. 151–152]. Разумеется, приведенные строки – далеко не шедевр, однако ничуть не хуже тех, что звучат и ныне в самых репертуарных спектаклях.

Вальяновские переводы – лидеры проката

Исторические заслуги Вальяно – не перед отечественной словесностью, они состоят в другом. На долгое время он стал связующим звеном между Парижем, а позднее и Венной, и российскими театрами. *От Вальяно в столицы и другие города шел нескончаемый поток приспособленных к русской сцене оперетт.* Распространялись тексты в рукописях, литографировались (вид печати), нередко тиражировались солидными издательствами, в том числе Бесселем и Вольфом. Ныне эти переводы хранятся в крупнейших национальных библиотеках.

Объем литературных работ Вальяно впечатляет. В воспоминаниях Бориса Камнева, который застал практически весь опереточный период ростовской антрепризы, перечислены 25 оперетт, показанных ростовскому зрителю (автор признается: «одну треть, если не больше, я забыл» [3, с. 7–8]). Среди них 10 сочинений Оффенбаха, по четыре – его младших современников Шарля Лекока и Эмиля Жонаса, по одному – Флоримона Эрве и Франца Зуппе – единственного представителя венской оперетты (впоследствии этот круг несколько расширится). Кроме «Прекрасной Елены», «Орфея в аду» и «Периколы», все они явились отечественными премьерными или были впервые поставлены на русском языке. Позднее к ним прибавятся «Робинзон Крузо», «Метр Перонилла», «Дочь тамбурмажора», «Замок Тото» Оффенбаха, «Казимир Великий», «Камарго», «Милая персиянка» Лекока, «Свадьба Оливетты» Эмиля Одрана, «Черти на земле» Зуппе, «Морской кадет» Рихарда Жене.

Всего же Вальяно выполнил *не менее 50 редакций либретто, которые использовались в десятках театров по всей стране.* Пик их востребованности наступил позднее, когда «рыцаря оперетты» уже не было в живых. «Лидерами проката» стали «Зеленый остров» Лекока (шел в 96 городах) и «Прекрасная Елена» Оффенбаха (в 58), а также «Синяя Борода», «Жирофле-Жирофля», «Мадам Анго». «Продавец птиц» Карла Целлера и «Перикола» Оффенбаха с русским текстом Вальяно шли в Ленинградском театре музыкальной комедии еще в 1940-е годы. Недаром его имя включено в солидное

справочно-энциклопедическое издание, посвященное русским писателям [22, с. 16].

Оценить вклад Вальяно в эту сторону жизни русского музыкального театра позволяют сохранившиеся печатные издания каталогов оперетт и архивные рукописные материалы, в частности, расчетные листы на оплату авторских гонораров, которые получали наследники Вальяно в 1902–1906 годах. Однако, по мнению современного исследователя, важнейшие тенденции, выявляемые при изучении этого периода, характерны и для предреволюционного десятилетия, и для 1890-х годов. В обобщающем коллективном труде «История русской музыки» представлена также статистика исполнения оперетт, на которой основываются приводимые выше данные. Вальяно – единственный из переводчиков либретто, которому уделяет особое внимание составитель и автор предисловия к сводному каталогу, посвятив нашему герою целую страницу и утверждая: результаты его деятельности «...определили собой специфические черты российского опереточного театра, образовали своего рода репертуарное ядро, периферия которого менялась от десятилетия к десятилетию, но центр оставался неизменным» [23, с. 988].

В писательском содружестве

С переводческой деятельностью Вальяно связан еще один «сюжет» – его членство в одной общественной организации.

При всем том, что работа переводчика была побочным продуктом основной – антрепренерской – деятельности Вальяно, он старался обеспечить ее правовой статус и извлечь из нее хоть какой-нибудь доход. Так в его жизнь вошло Общество русских драматических писателей. Это добровольное формирование во главе с Александром Николаевичем Островским (автор «Бесприданницы» и «Грозы» останется в этой должности до конца своих дней) начало складываться в 1870 году (на следующий год после появления первых вальяновских переводов-переделок). Тем самым начало воплощаться в жизнь давнее намерение Островского, стремившегося отстаивать материальные интересы коллег, которых недобросовестные антрепренеры оставляли без вознаграждения, ставя пьесы, не получив согласия авторов. Учредительное собрание Общества прошло только в 1874 году, через год к нему присоединились композиторы во главе с Римским-Корсаковым, вследствие чего название было дополнено – объединение стало именоваться Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов. Так родилась первая в России организация, взявшая на себя защиту авторских прав.

Оплата труда оставалась крайне невысокой: авторы оригинальных пьес получали вознаграждение относительно большее, либреттисты оперетт – меньше оперных, переводчики либретто (что имеет отношение к Вальяно) – еще меньше. Только в 1882 году при непосредственном участии Островского было принято новое положение о вознаграждении драматических писателей, по которому повышалась оплата новых оригинальных и переводных пьес. Авторский гонорар за оригинальные пьесы был определен в 2% с валового сбора за каждый акт, за переводные выплачивалось по 1% с каждого акта.

Вальяно вступил в Общество в числе первых, в 1871 году, еще до его официального учреждения, и этот факт Островский зафиксировал в письме другу: «Антрепренеры, один за другим, заключают с нами условия [договоры. – А. С.]; кроме известных тебе, вошли с нами в сношения: Вальяно (из Ростова-на-Дону, нарочно для этого приехал)...», и далее называет еще ряд имен [24, с. 202]. Вступил, как видим, в качестве антрепренера, обязуясь, таким образом, выплачивать авторам определенный процент от сбора. Поскольку Вальяно в те годы выступал, за редкими исключениями, единственным переводчиком либретто своих спектаклей, при этом авторские права иностранцев, создателей оригинальных франко- и немецкоязычных либретто, в России не соблюдались, он фактически платил сам себе, немного теряя как антрепренер, немного приобретаая как литератор.

По всей вероятности, мотив вступления в Общество состоял в том, что к его переводам-переделкам уже начинали обращаться и другие театры. Так, российская премьера оперетты Оффенбаха «Свадьба при фонарях» состоялась в московском Малом театре в сезоне 1871/72 года с русским текстом Вальяно; тогда же либретто вышло из печати, позднее было переиздано. Может быть, видя, как лавинообразно нарастает популярность жанра оперетты в стране, он предчувствовал грядущую колоссальную востребованность этого рода продукции. Если так, предчувствия его не обманули.

Поначалу о сколько-нибудь значимых доходах говорить не приходилось – этому препятствовали мытарства с цензурой, долго не пропускавшей некоторые его труды. В дошедших до нас письмах А. Островскому и А. Крюковскому⁷ Вальяно «покорнейше просит... защитить произведение от казни», хлопотать перед «г. цензором», так как остро нуждается в средствах («...в крайней нужде») [25, л. 1–4]. Это уже события середины 1880-х годов, когда Вальяно служил у Михаила Лентовского. Все же более десяти оперетт шли в знаменитой антрепризе в

его переводах, частично выполненных ранее, частично – по просьбе владельца труппы.

Переводы Вальяно не выдержали испытания временем, давно вышли из обихода, заменены более поздними. Но для своего времени, в течение около 50 лет (с начала 1870-х примерно до начала 1920-х годов) они определяли литературно-драматургическую сторону отечественного опереточного театра, получив широчайшее хождение. Сколь бы справедливыми ни были претензии к качеству, их головокружительная, не идущая ни в какое сравнение с трудами других переводчиков популярность и колоссальный объем сделанного – факторы, которые невозможно сбросить со счетов. Вальяно и в этой области выказал недюжинную интуицию, предугадал потребности театрального дела в стране на годы и десятилетия вперед.

Театральный деятель, являющийся в одном лице антрепренером, режиссером и актером, – не редкость, таких среди современников Вальяно было немало. Но добавление к этому кругу обязанностей еще и ряда других, среди которых главные – работа в качестве художника и переводчика, едва ли не уникально.

Как видим, его влекла материальная, вещная сторона жизни театра – все то, с чем в ходе спектакля соприкасается и взаимодействует артист, тот предметный мир, который видит зритель, что должно привлечь его внимание и произвести впечатление.

Относительно создания им новых либретто: как бы ни были они далеки от критериев большой литературы, их ценность в другом – в создании произведений, которых требовала сцена,

активно осваивающая новый жанр, стремительно набирающий популярность. Рядом с Вальяно работали и другие создатели русифицированных пьес для опереточных трупп: Василий Курочкин, Виктор Крылов, Григорий Арбенин (Пальм), Марк (Михаил) и Иван Яроны – отец и дядя цитированного выше Григория Михайловича (кстати, последний в своей книге об оперетте дважды упоминает Вальяно именно в этом качестве). Среди них Вальяно выделяется, прежде всего, тем, что приступил к этой деятельности раньше многих, одним из первых.

Ограничься Вальяно только созданием наиболее ранней в России чисто опереточной антрепризы, ставя спектакли с чужими переводами, он все равно вошел бы в летопись русского театра. Но и переводческая деятельность Вальяно явилась одной из ярких и примечательных страниц этой летописи.

Многосторонность и универсальность таланта Вальяно была отмечена современниками и запечатлелась в обобщающих итоговых характеристиках: «Обладая разнообразными дарованиями, Вальяно... отвечал всяким запросам театрального дела; он был переводчиком оперетт, актером, режиссером, учителем хора, переписчиком музыкальных нот, костюмером, декоратором» [8, с. 75].

Очевидно, что искусство сцены захватывало его как сложное, многосоставное единство, где все элементы важны по-своему и совокупно формируют художественное целое. В этом отношении, как и в некоторых других, он занимает особое место в ряду других театральных деятелей той поры.

Тем самым, Вальяно, скорее всего, сам того не подозревая, осуществил в своей области миссию поистине историческую.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мягкая пухлая подкладка под одежду для увеличения объема фигуры.

² Т. е. из другого спектакля.

³ Скорее всего, подразумевается плотная и блестящая атласная бумага.

⁴ Вероятно, речь идет о клавирах.

⁵ Среди опер в этом плане выделяется «Сельская честь» Пьетро Масканьи – известны шесть русскоязычных версий либретто. Но, повторим, в оперном жанре таких примеров гораздо меньше.

⁶ Подобным образом создаются некоторые песни и романсы, когда поэт пишет стихи на сочиненную ранее мелодию. В революционные эпохи перетекстовываются народные песни. Известны такие случаи и в опере, яркий пример – «Жизнь за царя»: значительную часть музыки Глинка создал, не дожидаясь сочинения стихов.

⁷ Аркадий Федорович Крюковской (Крюковский) (1840–1911) – драматург, переводчик. Вальяно обращался к нему как петербургскому агенту Общества.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. Пальм Г. А. Театр в провинции: из далекого прошлого // Исторический вестник. 1912. Т. 11. С. 718–741.
3. Камнев Б. М. Из ростовской старины. Ростов н/Д: Тип. М. Фонштейн, 1895. 64 с.
4. Орленев П. Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.–М.: Искусство, 1961. 343 с.
5. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 144 (Лентовские М. В., А. В.). Оп. 1. Ед. хр. 583: Вальяно Г. С. Монтировка (и описание костюмов) к постановке оперетты «Чудеса химии».
6. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 589: Вальяно Г. С. Монтировка и список костюмов к постановке оперетты «Гасконец».
7. ГЦТМ. Ф. 144. Оп. 1. Ед. хр. 589: Вальяно Г. С. Письмо М. В. Лентовскому от 12 февраля 1880 г.
8. Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1895. Т. 4. Отд. 1. 484 с.
9. Б. п. Владикавказ // Северный Кавказ. 1887. № 74 (20 сентября). С. 2.
10. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Харьков: Харьковский гос. театр русской драмы, 1935. 340 с.
11. Анненский Б. М. Театральная жизнь старого Ростова: Рукопись (Библиотека Ростовского регионального отделения Союза театральных деятелей РФ). Ростов н/Д, 1956. 319 с.
12. –НЪ. Театр Машонкина. Оперетта // Театральный курьер. 1918. № 4. С. 9.
13. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 9: Письма 1815–1830 гг. 494 с.
14. Димитрин Ю. Г. Ах, эта бестия – оперетта! (Интервью Н. А. Зыковой) // Петербургский театральный журнал. 2006. № 3. С. 140–143.
15. Ярон Г. М. О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. 254 с.
16. Янковский М. О. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.–Л.: Искусство, 1937. 456 с.
17. Бураковский А. З. Закулисная жизнь артистов. М.: Типо-лит. И. Пашкова, 1906. 344 с.
18. Безносов Э. Л. Бураковский // Русские писатели: 1800–1917. Биографический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 363–364.
19. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.–М.: Искусство, 1962. 260 с.
20. Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Артистический облик в оценках современников. Статья пятая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 5–14.
21. Авверино С. К. Оперетта // Возрождение: Литературно-политические тетради. Париж: La Renaissance, 1949. Тетр. 4. С. 139–160.
22. Языков Д. Д. Обзор жизни и трудов покойных русских писателей. Вып. 7–12. М.: Тип. А. И. Снегиревой. 1892–1912. 1048 с.
23. Тетерина Н. И. Каталог оперетт и статистика их исполнения // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша, Л. З. Корабельниковой. М.: Языки славянских культур, 2011. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. 2. С. 985–1168.
24. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Художественная литература, 1953. Т. 14: Письма (1842–1872). 382 с.
25. ГЦТМ. Ф. 200 (Островский А. Н.). Оп. 1. Ед. хр. 95: Вальяно Г. С. Письмо А. Н. Островскому от 15 марта 1886 г.
26. ГЦТМ. Ф. 130 (Крюковский А. Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 70: Вальяно Г. С. Письмо А. Ф. Крюковскому от 6 ноября 1885 г.

REFERENCES

1. 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.
2. Pal'm G. Teatr v provintsii: iz dalekogo proshlogo [Theatre in the provinces: from the distant past]. In: Istoricheskiy vestnik [Historical bulletin]. 1912. Vol. 11. Pp. 718–741.
3. Kamnev B. Iz rostovskoy stariny [From the Rostov antiquity]. Rostov-on-Don: M. Fonshtein's Typography, 1895. 64 p.

4. *Orlenev P.* Zhizn' i tvorchestvo russkogo aktera Pavla Orleneva, opisannye im samim [The life and work of the Russian actor Pavel Orlenev, described by himself]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1961. 343 p.
5. Gosudarstvennyj tsentral'nyj teatral'nyj muzey imeni A. Bakhrushina (GTsTM) [A. Bachrushin State Central Theatre Museum (SCTM)]. F. 144 (Lentovsky M., Lentovsky A.). L. 1. Ex. 583: Val'yano G. Montirovka (i opisaniye kostyumov) k postanovke operetty «Chudesa khimii» [Crowbar (and description of costumes) for the production of the operetta “The Wonders of Chemistry”].
6. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 589: Val'yano G. Montirovka i spisok kostiumov k postanovke operetty «Gaskonets» [Crowbar and list of costumes for the production of the operetta “Gascon”].
7. GTsTM [SCTM]. F. 144. L. 1. Ex. 589: Val'yano G. Pis'mo Lentovskomu M. V. ot 12 fevralya 1880 g. [Letter to M. Lentovsky dated February 12, 1880].
8. *Vengerov S.* Kritiko-biograficheskiy slovar' russkikh pisateley i uchenykh [Critical-biographical dictionary of Russian writers and scholars]. St. Petersburg: M. Stasyulevich's Typography, 1895. Vol. 4. Sect. 1. 484 p.
9. W. s. Vladikavkaz [Vladikavkaz]. In: Severnyi Kavkaz [North Caucasus]. 1887. No. 74 (September 20). P. 2.
10. *Sinel'nikov N.* Shest'desyat let na stsene [Sixty years on stage]. Kharkov: State Theatre of Russian Drama, 1935. 340 p.
11. *Annenskiy B.* Teatral'naya zhizn' starogo Rostova: Rukopis' [The theatrical life of old Rostov: Manuscript] (Library of the Rostov regional branch of the Union of Theatrical Figures of the Russian Federation). Rostov-on-Don, 1956. 319 p.
12. –*НБ.* Teatr Mashonkina. Operetta [Mashonkin Theatre: Operetta] In: Teatral'nyj kur'er [Theatrical Courier]. 1918. No. 4. P. 9.
13. *Pushkin A.* Sobranie sochineniy [Collected works]: in 10 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1962. Vol. 9: Letters 1815–1830. 494 p.
14. *Dimitrin Yu.* Akh, eta bestiya – operetta! (Interv'yu N. Zykovoy) [Ah, this beast – the operetta! (Interview with N. Zyкова)]. In: Peterburgskiy teatral'nyj zhurnal [St. Petersburg Theatre Journal]. 2006. No. 3. Pp. 140–143.
15. *Yaron G.* O lyubimom zhanre [About my favorite genre]. Moscow: Iskusstvo, 1960. 254 p.
16. *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.
17. *Burakovskiy A.* Zakulisnaya zhizn' artistov [Behind the scenes life of artists]. Moscow: I. Pashkov's Typo-lithography, 1906. 344 p.
18. *Beznosov E.* Burakovskiy [Burakovsky]. In: Russkie pisateli: 1800–1917: Biograficheskiy slovar' [Russian Writers: 1800–1917: Biographical Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1989. Vol. 1. Pp. 363–364.
19. *Davydov V.* Rasskaz o proshlom [A story about the past]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1962. 260 p.
20. *Selitskiy A.* Grigoriy Val'yano: materialy k biografii. Artisticheskiy oblik v otsenkakh sovremennikov Stat'ya pyataya [Grigori Valliano: materials for a biography. An artistic image in appraisals of contemporaries. Article five]. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 3. Pp. 5–14.
21. *Ao'erino S.* Operetta. In: Vozrozhdenie: Literaturno-politicheskie tetradi [Renaissance. Literary-Political Notebooks]. Paris: La Renaissance, 1949. Not. 4. Pp. 139–160.
22. *Yazykov D.* Obzor zhizni i trudov pokoynykh russkikh pisateley [Review of the life and works of deceased Russian writers]. Issues 7–12. Moscow: A. Snegiryov's Typography, 1892–1912. 1048 p.
23. *Teterina N.* Katalog operett i statistika ikh ispolneniya [Catalog of Operettas and Statistics of Their Performings]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed.-in-chief Yu. Keldysh, L. Korabel'nikova. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2011. Vol. 10V: 1890–1917: Chronograph. Book 2. Pp. 985–1168.
24. *Ostrovskiy A.* Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]: in 16 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1953. Vol. 14: Letters (1842–1872). 382 p.
25. GTsTM [SCTM]. F. 200 (Ostrovskiy A.). L. 1. Ex. 95: Val'yano G. Pis'mo Ostrovskomu A. N. ot 15 marta 1886 goda [Letter to A. Ostrovsky dated March 15, 1886].
26. GTsTM [SCTM]. F. 130 (Kryukovskiy A.). L. 1. Ex. 70: Val'yano G. Pis'mo Kryukovskomu A. F. ot 6 noyabrya 1885 goda [Letter to A. Kryukovskiy dated November 6, 1885].

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

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



УДК 78.04

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_17

Е. Ю. ЕМЕЛИНА

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

ГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «МУЗЫКИ ДЛЯ ГЛАЗ» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ: ЛАБИРИНТ

Статья посвящена образу лабиринта и его воплощениям в музыкальном искусстве второй половины XX века в контексте графической нотации. Центральной проблемой исследования является вопрос о том, какими средствами музыка способна моделировать пространственные представления, традиционно присущие визуальным искусствам. Особое внимание уделяется феномену *Augenmusik* («музыка для глаз») – направлению, в котором графический облик нотного текста обладает самостоятельной художественной ценностью и воспринимается не только слухом, но и зрением. Кратко описывается историческая эволюция этого явления: от фигурной нотации эпохи Ренессанса до радикальных экспериментов, осуществляемых композиторами XX столетия.

Автором статьи приводятся примеры музыкальных произведений, в которых нотная запись имеет отдельные признаки лабиринтообразной структуры, а также анализируются образцы сочинений, непосредственно воссоздающих лабиринт в графике композиторских партитур. На материале произведений С. Жукова, А. де ла Вега и А. Логотетиса демонстрируются различные подходы к воплощению конструктивных особенностей лабиринта в музыке. Так, С. Жуков позволяет исполнителю выбрать определенные музыкальные «маршруты», которые могут быть «опробованы» в поисках верного пути («выхода»). А. де ла Вега, при наличии единственного, отчасти детерминированного пути, позволяет интерпретатору самостоятельно определить исполнительский способ реализации концептуального замысла. А. Логотетис предоставляет музыкантам абсолютную свободу, полностью концентрируясь на визуальной составляющей, которая активизирует творческое воображение потенциальных «со-творцов» данного произведения.

Общими для трех указанных сочинений являются нелинейность музыкальной композиции, использование приемов алеаторики различной степени контролируемости, неотъемлемая игровая составляющая. Эти черты обусловлены влиянием эстетики постмодернизма – идеями «открытой формы» и «свободной игры» художественной структуры, целенаправленным преодолением границ между композитором, исполнителем и слушателем.

Ключевые слова: лабиринт, графическая партитура, графическая нотация, ризома, постмодернизм, Сергей Жуков, Аурелио де ла Вега, Анестис Логотетис.

Для цитирования: Емелина Е. Ю. Графические образы «музыки для глаз» второй половины XX столетия: лабиринт // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 17–30.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_17

E. EMELINA

S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

GRAPHIC IMAGES OF «MUSIC FOR THE EYES» IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: THE LABYRINTH

This article explores the image of the labyrinth and its embodiments in musical art of the second half of the 20th century in the context of graphic notation. The central problem of the study is the means by which music can model spatial representations traditionally inherent in the visual arts. Particular attention is given to the phenomenon of *Augenmusik* (“music for the eyes”) – a movement in which the graphic appearance of musical notation possesses independent artistic value and is perceived not only by the ear but also by the eye. The historical evolution of this phenomenon is briefly described: from the figurative notation of the Renaissance to the radical experiments carried out by 20th-century composers.

The author of the article provides examples of musical works in which musical notation exhibits certain features of a labyrinthine structure and analyzes examples of compositions that directly recreate the labyrinth in the graphic representations of composers’ scores. Using works by S. Zhukov, A. de la Vega, and A. Logothetis, various approaches to embodying the structural features of the labyrinth in music are demonstrated. Thus, S. Zhukov allows the performer to choose specific musical “routes” that can be “tested” in search of the right path (“exit”). A. de la Vega, with a single, partially predetermined path, allows the interpreter to independently determine the performing method for realizing the conceptual concept. A. Logothetis grants musicians absolute freedom, concentrating entirely on the visual component, which activates the creative imagination of potential “co-creators” of the work.

Common to these three works are the non-linearity of the musical composition, the use of aleatoric techniques of varying degrees of control, and an integral playful component. These features are influenced by postmodern aesthetics – the ideas of “open form” and “free play” in artistic structure, the purposeful transcendence of the boundaries between composer, performer, and listener.

Keywords: labyrinth, graphic score, graphic notation, rhizome, postmodernism, Sergey Zhukov, Aurelio de la Vega, Anestis Logothetis.

For citation: Emelina E. Graphic images of «music for the eyes» in the second half of the twentieth century: the labyrinth. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 17–30.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_17



Лабиринт – один из древнейших архетипических культурных символов, в конце XX столетия фактически наделяемый статусом «художественного кода» новейшего постмодернистского искусства, в том числе – музыкального. Распространенный «мотив» искусства многих эпох, образ лабиринта прочно укоренился в сознании современного человека. Среди наиболее распространенных толкований этого образа – сложная, запутанная структура, представленная как посредством созерцаемого материального (архитектурного, ландшафтного, игрового и т. д.) объекта, так и метафорически, ассоциируясь с неопределенной, неоднозначной, неясной ситуацией.

Лабиринт, будучи графическим построением, заведомо наделяемым специфической структурой (подразумевается особый принцип организации нелинейных пространств с алогичной, как бы «неупорядоченной» конструкцией), противостоит своей осязаемой предметностью

«описательным» возможностям музыкального языка. Исходя из этого, возникает следующий вопрос: каковы способы моделирования пространственных характеристик с помощью музыкальных средств и приемов?

Первоначальное воплощение простейшего музыкального лабиринта естественно ассоциируется с графическим воссозданием упомянутой структуры на листе бумаги с использованием нотных знаков. Дальнейшему усложнению соответствующей «схемы» благоприятствует полная свобода выражения *оригинальной идеи* композитора, множественность конкретных способов воплощения этой идеи, а значит, реальная возможность запечатлеть художественными средствами любой задуманный образ (включая лабиринт) – одно из главных достижений музыки второй половины XX века. Как отмечает Г. Григорьева, «концептуальный аспект произведения – это его новая программность, под которой подразумевается любой характер “направляющего” ав-

торского пояснения. <...> Новая программность предполагает прежде всего некий код для “организации смысловой формы музыки”» [1, с. 28].

Музыкальное искусство предоставляет создателям лабиринтов весьма обширный «арсенал» специфических приемов нотации. В искусствоведении даже существует термин немецкого происхождения «Augenmusik». Его дословный перевод – «музыка для глаз». Согласно комментарию С. Ондрушковой [2, р. 13], этот термин получил распространение благодаря австрийскому писателю и литературному критику Г. Бару, склонному позиционировать Augenmusik как основополагающее понятие в эстетике экспрессионизма. Подразумевается некая совокупность музыкальных произведений, в которых графическая составляющая нотной записи сама по себе обладает художественной ценностью, выходящей за границы звукового воплощения композиторского замысла. Augenmusik свидетельствует, что музыка может восприниматься не только с помощью слуха, но и посредством зрения, тем самым обогащая эстетическое восприятие благодаря возникающему эффекту «многослойности».

Этот термин, исторически восходящий к эпохе Ренессанса, охватывает множество аспектов взаимодействия музыки и визуальных искусств. Еще в конце XIV века Augenmusik запечатлевалась посредством фигурной нотации (использование общезначимых графических символов, таких как сердце, крест или круг). В XVII–XIX столетиях нотный текст мог уподобляться растительным орнаментам, силуэтам различных животных и даже сказочных персонажей. (В частности, показательные образцы раннебарочной «музыки для глаз» встречаются в известном музыкально-теоретическом трактате XVII века «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого.)

На протяжении второй половины минувшего столетия давняя идея Augenmusik приобрела новое значение благодаря развитию графической нотации. Композиторами (среди них – Дж. Кейдж, Д. Лигети, К. Штокхаузен и др.) создавались партитуры, воспринимаемые в наши дни как объекты искусства. Эти партитуры содержат метафоры, связанные с философией, религией, математикой или природными явлениями, и оказывают воздействие на смысловую интерпретацию соответствующих музыкальных произведений (например, круговые формы могут символизировать цикличность времени, зигзагообразные линии указывают на хаотическое движение и т. д.). Сегодня графическая нотация является не просто способом запечатления музыкального материала, но и самостоятельной

художественной формой. Облик современных партитур во многом предопределяется новаторскими поисками в сфере музыкального языка, существенным расширением объема используемого фонического материала, обогащением «арсенала» привлекаемых источников звука и разнообразием композиторских технологий.

Представляется немаловажным стремление авторов максимально точно отразить звуковой облик произведения в партитуре, что оказывается все более затруднительным при сохранении привычного принципа нотации. Современный нотный текст, рассматриваемый как «визуальная репрезентация замысла композитора», [3, с. 10], регулярно дополняется уточняющими комментариями, расшифровками авторских условных обозначений, а в некоторых случаях фиксируется при помощи новых способов нотации¹.

Ряд графических партитур, созданных во второй половине XX и XXI веках, наделяется ярко выраженными чертами лабиринтообразного построения. Зачастую в таких партитурах встречаются линейные маршруты с указанием возможных направлений; сложные разветвленные сети, где каждый поворот влияет на музыкальное целое; фиксируются исходная точка (начало) и условный выход (финал), связанные извилистыми линиями; в «узловых» фрагментах лабиринта присутствуют символы или текстовые указания относительно динамики, штрихов, тембровых особенностей исполнения данного структурного образования; маршрут может включать в себя ответвления (разнообразные музыкальные события), «тупики» (паузы или остановки), эпизоды циклического движения (повторения). Такие произведения всегда тяготеют к алеаторичности: в лабиринте существуют видимые ограничения («стены» и «пути»), однако, пребывая «внутри», исполнитель может самостоятельно выбирать «маршрут» и способ его прохождения.

Во многих графических партитурах музыкальных произведений второй половины XX – начала XXI веков обнаруживаются отдельные элементы или общие начертания лабиринтных конструкций различных типов, чаще – ризомы² как наиболее актуального типа лабиринта для современной эпохи. Например, в партитуре «Fontana Mix» Джона Кейджа сложная сеть линий и точек формирует маршруты и узлы лабиринта-ризомы (Пример 1). Графика сочинения «Kasse II» эстонской художницы и композитора Катри Ребане воспроизводит «трехмерное пространство», которое ассоциируется с архитектурным чертежом здания – лабиринтом ходов, лестниц и сопрягаемых этажей (Пример 2). Американский композитор Райан Росс Смит представляет образцы «анимированной музыкальной

нотации» (Animated Music Notation)³, буквально сходные с лабиринтом. В частности, упоминавшаяся ризома довольно ясно прослеживается в «Этюде № 39» для пяти и более исполнителей (Пример 3). Конструкция лабиринта-путаницы, или «замкового» лабиринта⁴, представлена в «Этюде № 14.1» для восьми инструменталистов (Пример 4).

Буквальное воплощение лабиринта как фундамента композиторского замысла в графических партитурах встречается значительно реже, несмотря на обширный потенциал этого образа, используемого в современном музыкальном и перформативном искусстве. Среди наиболее вероятных причин отметим сложность и многозначность интерпретации графической партитуры, которая чаще всего не ограничивается традиционной нотной записью и предполагает гораздо большую свободу художественного истолкования (включение конструкции лабиринта в авторский текст равнозначно формированию еще одного смыслового уровня, постигаемого исполнителем). Кроме того, изобразить эту структуру таким образом, чтобы она в равной степени могла восприниматься как визуальная метафора и функциональный комментарий для потенциального интерпретатора сочинения, довольно сложно. Успешное совмещение подобных факторов требует значительных композиторских усилий и творческой изобретательности.

Обратимся к показательным образцам графического воплощения лабиринта в музыке второй половины XX века. Специфические структурные свойства, ставшие предпосылкой для различных не только смысловых, но и функциональных толкований, привели к появлению одной из весьма популярных донныне форм досуга. В указанной сфере лабиринт предстает как игровое пространство, в границах которого мотивы «блужданий» сопутствуют увлекательному приключению, заведомо лишённому отрицательной эмоциональной окрашенности. Напротив, модус игры позволяет как бы преодолеть доминирующие в архетипических представлениях страхи перед неизвестностью, позволяя осознать иллюзорность, «надуманность» обнаруживаемых проблем и уверенность в их неизбежном благополучном разрешении. «Путешествие в лабиринте» оказалось созвучным игре как одной из основных деятельных форм освоения мира, о значении которой еще на рубеже XVIII–XIX веков размышлял Ф. Шиллер. Так, в «Письмах об эстетическом воспитании...» он весьма категорично утверждал: «...человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [4, с. 125].

В XX веке игра, одна из фундаментальных категорий теории культуры, особый тип миропонимания и совокупность определенных форм творческого процесса, оказывается в центре внимания гуманитарных наук и художественной деятельности. «Человек играющий» становится главным «действующим лицом» таких эпохальных философских рефлексий, как «Homo ludens» Й. Хейзинги [5] и роман «Игра в бисер» Г. Гессе, вышедших из печати накануне и в период Второй мировой войны.

Именно игра принадлежит к числу приоритетных философско-эстетических установок постмодернистского искусства, находя воплощение в понятии «свободная игра структуры» (Ж. Деррида), которое в наши дни определяется как «видение предмета в процессе самоорганизации» и «принятие идеи нелинейной (и, следовательно, флуктуационной) природы этого процесса» [6, с. 293]. Подчеркивая вероятностный прогностический характер таких структур, А. Грицанов отмечает, что постмодернизм ориентируется на «...исследование принципиально непредсказуемых нелинейных динамик как способ бытия нестабильных хаотизированных систем» [Там же, с. 936].

С одной стороны, лабиринт притягивает к себе заключенной в нем тайной, с другой, – заданная структура максимально усложняет путь к разгадке, своеобразно «играя» с человеком. При этом последний, вступая на территорию лабиринта, принимает условия игры, цель которой – преодоление заданных препятствий. В этой диалектической зависимости предмета и игрока прослеживается некоторая двойственность, связанная с определением ролей, поскольку лабиринт потенциально тяготеет к превращению из объекта в субъект игры. Модус переменности как проявление амбивалентного мышления и поведения выступает направляющим принципом в игре, для которой присуще постоянное балансирование между строго определенным и неопределенным, ожидаемым и неожиданным, где четкий организующий план всегда чреват прорывами импровизационности. Обозначенные свойства в полной мере позволяют причислить лабиринт к объектам с несомненным игровым потенциалом.

Яркий пример игровой трактовки соответствующего образа – пьеса «Лабиринт», представленная в цикле «Листки из альбома» Сергея Жукова (1991) (Пример 5). Сам автор характеризует произведения, объединяемые в этом цикле, как «графические игры для фортепиано». Музыкальные образы в данном случае с максимальной наглядностью уподоблены схематическим аналогам математических и игровых моделей.

Пьеса «Лабиринт» может быть определена как произведение, в котором традиционная нотная запись сочетается с так называемой недетерминированной графической нотацией (Е. Дубинец) [3, с. 16]. Последняя, как известно, применялась ранее целым рядом современных композиторов, например, Дж. Крамом в цикле «Makrokosmos», П. М. Дэвисом в цикле «Eight Songs for a Mad King», Т. Райли в «St. Adolf Ring» и т. д.

В графическом оформлении нотного текста пьесы буквально воспроизводится структурная модель «замкового» лабиринта, с той лишь разницей, что линии дорожек здесь обозначаются стремительными мелодическими пассажами. Контурное изображение основной фигуры представляет собой квадрат, вращаемый пианистом в процессе игры. Таким образом, уже в способах «чтения» текста акцентируется игровое начало, призванное дополнить собственно музыкальное воспроизведение пьесы (в традиционном смысле) новыми приемами.

На композиционном уровне пьесы игровая логика проявляется в алеаторической свободе построения формы, которая зависит от личной инициативы каждого исполнителя. Автор лишь представляет основную идею организации движения, ориентируемую на принцип неожиданных срывов, создающих музыкальную иллюзию «лабиринтности». В исследовании «Логика музыкальной композиции» Е. Назайкинского описываются наиболее распространенные синтаксические игровые фигуры; среди них упоминаются, в частности, обрывающий удар, игровая ошибка (при каждом попадании «в тупик»), логика выбора, мелодическая персеверация (постоянное возвращение к началу – мелодии «входа») [7, с. 226, 223, 220], используемые С. Жуковым. В «Лабиринте» намечено семь возможных путей, из которых лишь один ведет к выходу. Звуковое развертывание осуществляется посредством исполнительского «прохождения» этих дорожек, всех или нескольких. При попадании «в тупик» необходимо вернуться к началу и выбрать другой путь.

При общей волнообразности движения, логика мелодического развития характеризуется постоянным освоением новых высот. Чем дальше намеченная дорожка уводит вглубь лабиринта, тем больше хроматизируется каждый пассаж, непрерывно обогащаясь и усложняясь. Попадание в очередной «тупик» обозначается некой версией кластерных репетиций, число которых может варьироваться. Благодаря насыщению диатоники хроматизмами, приводящими к образованию аккордов-кластеров, преобладанию громкостного крещендирования, резких обрывов пассажей в периодически возникающих «ту-

пиках», создается впечатление суеты, паники и смятения. Правильная дорожка, ведущая к выходу из лабиринта, формально лишена окончания: трелеобразные фигуры как бы устремляются ввысь, к верхним регистрам инструментального диапазона (в последнем такте отсутствует тактовая черта), звук растворяется в пространстве, зримо ассоциируясь с постепенным удалением от лабиринта.

Язык пьесы отличается предельной лапидарностью, что в какой-то мере напоминает об эстетике минимализма, исповедуемой многими современными композиторами. Однако при всей незатейливой простоте используемых приемов, отмеченных тягой к яркой иллюстративности (последнее вполне естественно для пьесы, адресуемой детям), в авторском замысле обнаруживаются мотивы, скрытые от поверхностного взгляда. «Лабиринт» С. Жукова может трактоваться и как наглядное олицетворение сложности интерпретаторской задачи исполнителя, которому необходимо «расшифровать» авторский текст и определенными способами «продолжить» его. Пианист «включается» в процесс сотворчества, изобилующий «тупиками» и «ловушками». Именно потенциальный исполнитель решает, сколько дорожек он пройдет, станет ли искать выход или «прекратит поиски», не решит ли выбраться из лабиринта другими путями, кроме обозначенных самим композитором. От этого решения зависит фактический результат – успешность предполагаемого воспроизведения пьесы.

Игровые черты проявляются и в сочинении «Волшебный лабиринт» («The Magic Labyrinth») кубинского композитора, педагога и писателя Аурелио де ла Веги (Пример 6). Это одна из знаковых фигур в музыкальном искусстве Кубы XX века, хотя большую часть жизни автор «Волшебного лабиринта» провел в эмиграции, живя в США. Творческое наследие А. де ла Веги характеризуется инновационным подходом к музыкальному языку и жанровым разнообразием. Интересы композитора в области художественного творчества весьма широки – от более традиционных форм до экспериментальной электронной музыки.

В период с 1974 по 1977 годы А. де ла Вега создал семь графических партитур. Их наиболее существенная отличительная особенность – яркая колористика, что свидетельствует, по нашему мнению, об идее превалирования визуальных эффектов над музыкально-исполнительскими. Одна из этих партитур, «Волшебный лабиринт», была написана в 1975 году по заказу известного скульптора Глории Моррис. По словам самого композитора, произведение «...интерпретировали

много раз <...> было исполнено семнадцать инструментальных версий, две вокально-инструментальные и одна чисто вокальная. Количество инструментов и вокалистов в этих версиях варьировалось от одного до восьми» [8].

Лаконичная партитура (ее протяженность – одна страница) включает в себя несколько музыкальных фрагментов на хаотично пересекающихся нотных станах. Некоторые из этих сегментов полностью зафиксированы с точки зрения высоты тона, ритмической конфигурации, фразировки и динамики, другие лишь намечены как области для импровизационного воплощения с несколькими вариантами направления движения. Музыкальные «осколки» формируют яркую графическую партитуру, вполне поддающуюся исполнению и в то же время наделенную собственной визуальной архитектурой.

Процесс потенциального музицирования не ограничен по времени; кроме того, не указаны инструменты и вокальные партии. Оба параметра определяются исполнителями или дирижером, обозначающим новый вариант композиции при каждом воспроизведении.

В «Волшебном лабиринте» нет разветвлений и тупиков. Есть лишь одна извилистая дорожка, выводящая музыканта за пределы партитуры. Цветовое оформление призвано помочь интерпретатору не сбиться с пути, поскольку каждая грань отмечена своим цветом. Исполнитель не выбирает дорогу, как в пьесе С. Жукова, он определяет способ прохождения того или иного участка, изучает и формирует звуковое пространство, последовательно выстраивая собственный вариант музыкального произведения. Исходя из главенствующего принципа единой дорожки с «препятствиями», конструкцию можно рассматривать как своеобразную версию греческого⁵ лабиринта, трансформируемую и запечатлеваемую сквозь призму индивидуального композиторского видения – как музыкального, так и философского.

Иной пример иллюстративной трактовки соответствующего образа представлен в графическом опусе австрийского композитора греческого происхождения Анегестиса Логотетиса «Лабиринт» (1965; Пример 7). Разрабатывая в 60-е годы XX века оригинальные принципы нотации, А. Логотетис ввел более 100 новых графических обозначений. При этом использование термина «музыкальная графика» представляется не вполне корректным. Сам А. Логотетис называл свое изобретение «графической нотной системой» [9], поскольку основной целью было расширение музыкального «сценария», а не сопутствующее обеспечение партитуры иллюстративными элементами.

В «Лабиринте» А. Логотетиса известный призыв Р. Шумана «слушать глазами» реализуется в буквальном смысле слова. Вместо привычного нотного текста перед взором слушателя-зрителя предстает нечто, больше напоминающее запутанный набросок карты местности (один из распространенных постмодернистских образов) или план таинственного подземелья. Предлагаемый к «прочтению» графический опус – единственное (помимо самого названия) «слово от автора», лаконично и наглядно представляющее не только его собственное восприятие образа, но и специфическую форму общения со «зрительской» аудиторией, дополненную визуальным аспектом. На примере «Лабиринта» можно проследить, как потребность выразить личное ощущение пространства в музыкальной нотации, переосмыслить роль композитора, исполнителя и слушателя во время сочинения, воспроизведения и рецепции произведения привела А. Логотетиса к изобретению собственной системы графической музыкальной нотации.

Авторское стремление предоставить исполнителю импровизационную свободу, гибкость, подчеркнуть его уникальность – еще один мотив для замены традиционного нотного текста некой графической конструкцией. Исполнительская свобода проявляется как индивидуальная музыкальная трактовка предложенного автором визуального образа. Тем самым акцентируется не только особая значимость связей видимого и слышимого, утверждаемая композитором, но и способность интерпретирующего воображения «переводить» одно в другое непосредственно при созерцании партитуры. Иными словами, А. Логотетис в равной степени апеллирует к синестезийным связям, возникающим в процессе восприятия, и стимулирует в исполнителях и «слушателях» склонность к музыкальной импровизации на предложенную «тему» – функции последней в данном случае реализуются графической партитурой и ее названием.

В пьесе «Лабиринт» отсутствуют указания об инструментальном составе исполнителей и времени их вступления, что предполагает три различных варианта воспроизведения:

- с заранее обозначенным порядком вступления инструментов и характера исполнения;
- с объявленной свободой исполнения внутри отдельных инструментальных групп;
- с полной свободой интерпретации визуальных образов, предоставляемой каждому исполнителю.

В результате автор фактически позволяет музыкантам в процессе импровизации полностью сочинять текст и выстраивать форму произведения, поскольку исходная «точка движения» в пар-

титуре выбирается каждым из них произвольно. Таким образом, музыкальная композиция как бы создается заново при каждом исполнении.

Следует заметить, что, по мнению ряда зарубежных исследователей (В. Гизелер, Д. Коуп, Д. Шнебель), графическая музыка является одной из новых концептуальных моделей современной композиции: подобные опусы, порождаемые стремлением «открыть в музыке неслышимое», едва ли нуждаются в обязательном реальном исполнении [3, с. 38].

Указанное экспериментальное направление, возникающее в XX веке, связано с идеями создания некоей «виртуальной» музыки, рождающейся в слушательском или исполнительском воображении в процессе созерцания индивидуально оформленной партитуры. Здесь идея соавторства реализуется в максимальной степени, поскольку звуковые образы могут возникать лишь в процессе внутреннего персонального «воссоздания текста», и каждому из «слушателей» предстоит путешествовать в собственном звуковом лабиринте. А. Логотетис является сторонником именно соответствующего подхода к сочинению: его графические «пьесы» неоднократно демонстрировались на художественных выставках как произведения изобразительного искусства. И уровень реализации авторского замысла в партитуре «Лабиринта», как нам представляется, вполне соответствует данному статусу.

К сожалению, аудио- или видеозаписи исполнений «Лабиринта» А. Логотетиса, как и документальные свидетельства об этих исполнениях, до сих пор не обнаружены. Кроме того, однозначная классификация лабиринта, изображенного в партитуре, сопряжена с очевидными сложностями. Специфика его построения указывает на близость к двум структурным моделям, обозначенным У. Эко: «замковой» и ризомной. На рисунке отчетливо зафиксированы дорожки, переходящие друг в друга или ведущие в тупик (это свойственно «замковому» типу), однако расположены они весьма хаотично, вследствие чего общий вид партитуры приближается к ризоме. Становится очевидным: для А. Логотетиса изначально представляются ключевыми визуальные пространственные характеристики лабиринта, которые и рассматриваются автором как достаточные исходные стимулы для «инспирации» творческой игры музыкального воображения.

Не затрагивая проблему оценки собственно музыкальных достоинств этого графического

опуса, заметим, что соответствующий композиторский замысел специфически резонирует некоторым общим тенденциям современного искусства. Одна из них связана с ярко выраженными новациями в области языка и формы, устремленными за пределы музыкального искусства как имманентной художественной сферы. Примером подобной устремленности, по нашему мнению, и является «Лабиринт» А. Логотетиса – произведение, которое вряд ли может быть адекватно оценено с позиций традиционной композиторской практики. Вместе с тем, данный экспериментальный опыт косвенно преломляет манифестируемый постмодернистским искусством тезис о «смерти автора» и приоритетной роли интерпретирующей деятельности слушателя, зрителя, исполнителя.

В целом создателей «графических лабиринтов» сближают не только видимое тяготение к более (у А. Логотетиса) или менее (у С. Жукова и А. де ла Веги) явно позиционируемому иллюстративному подходу при воплощении образа лабиринта, но и приверженность идее экспериментирования с «открытой формой», столь популярного в искусстве постмодернизма. В пьесах С. Жукова и А. де ла Веги последняя предстает как результат пространственного «размыкания» традиционной формы, образуя «нон-финальную» композицию. Замысел А. Логотетиса предполагает максимальное сотворчество с воображаемыми исполнителями, которым заведомо предоставляется полное право по-своему «читать» предложенную партитуру-«карту», причем гипотетический процесс «чтения» может начинаться в любой произвольно избранной точке. По сути, композиционная идея такого рода приближается к алеаторике, с ее установками на принципиальную множественность исполнительских версий и «непреднамеренность» завершения, порой напоминающую о непредсказуемых блужданиях в лабиринте.

Как видим, в каждом из рассматриваемых произведений обнаруживается характерная для постмодернистских композиций особенность, которую Ж. Деррида назвал «свободной игрой структуры» и которая напрямую соотносится с важнейшей функцией лабиринта как потенциально игрового «предмета». В свою очередь, указанная интенция, присущая рассматриваемым «музыкальным лабиринтам», вызывает естественные ассоциативные параллели с иными сферами – досуга и индустрии развлечений.

●—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————●

¹ В качестве примеров назовем сочинения Дж. Кейджа «Ария» и «Atlas Eclipticalis» (партитуры – музыкальные инструкции), Д. Лигети «Artikulation» (здесь графика и звук тесно переплетаются).

² Лабиринт-ризома – один из главных структурообразующих принципов в искусстве постмодернизма. Согласно классификации У. Эко, ризома принадлежит к числу основных типов лабиринта [10, с. 54]. Все пути и точки пересечения в таком лабиринте связаны между собой, напоминая сетку, структура мобильна и фактически непрерывно обновляется. Поэтому в процессе движения приходится вновь и вновь корректировать первоначальные гипотезы о строении лабиринта или его составной части, учитывая происходящие изменения.

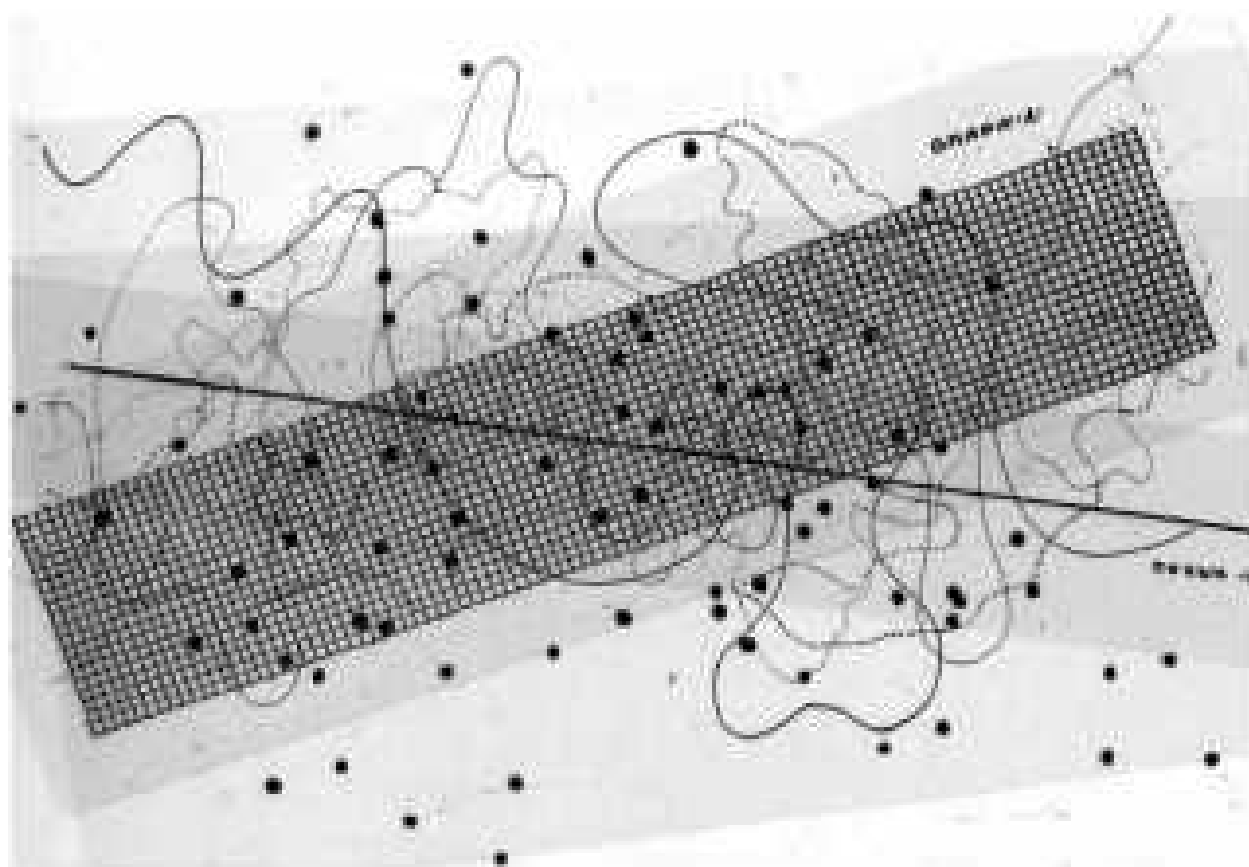
³ Способ записи музыки, при использовании которого вместо традиционных нотных знаков вводятся графические элементы, наделяемые ролью инструкции к исполнению (изобретение Р. Р. Смита).

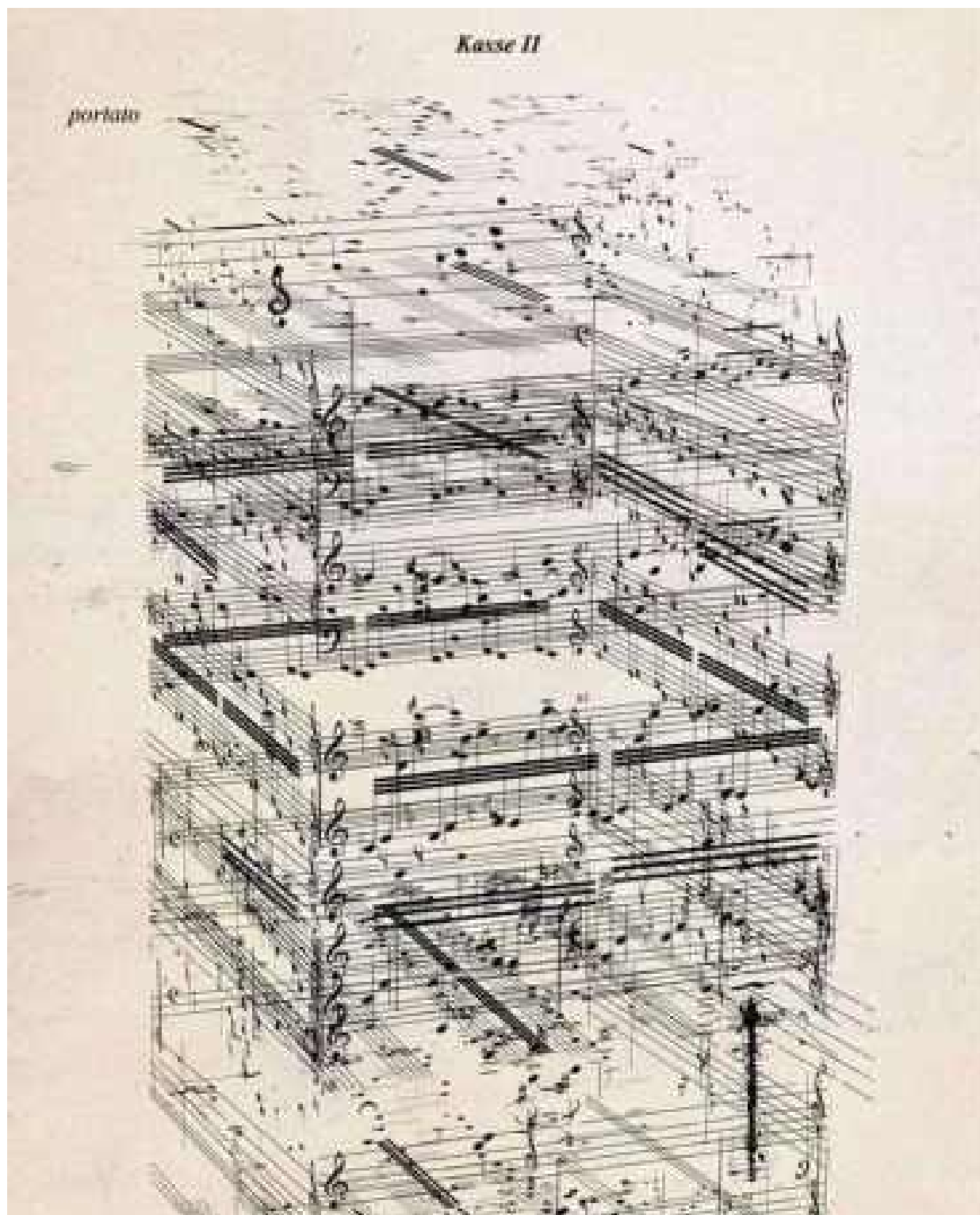
⁴ Второй тип лабиринта по классификации У. Эко [10, с. 54]. Маньеристический, или «замковый», лабиринт в развернутом виде представляет собой форму ветвистого дерева. Большинство путей в таком лабиринте заканчивается тупиком, лишь одно из направлений приводит к выходу. Преодоление «замкового» лабиринта постоянно сопровождается необходимостью выбора, поскольку неверные решения лишь отдаляют идущего от намеченной цели.

⁵ Греческий лабиринт, по У. Эко [10, с. 53], – третий тип в соответствующей классификации. Он лишь отдаленно ассоциируется с лабиринтом в современном общепринятом его толковании. Это структура, неизбежно приводящая к центру, из которого в любом случае можно будет выйти. Подробная фиксация предполагаемого движения в этом лабиринте позволяет начертить единую непрерывную линию – «нить Ариадны».

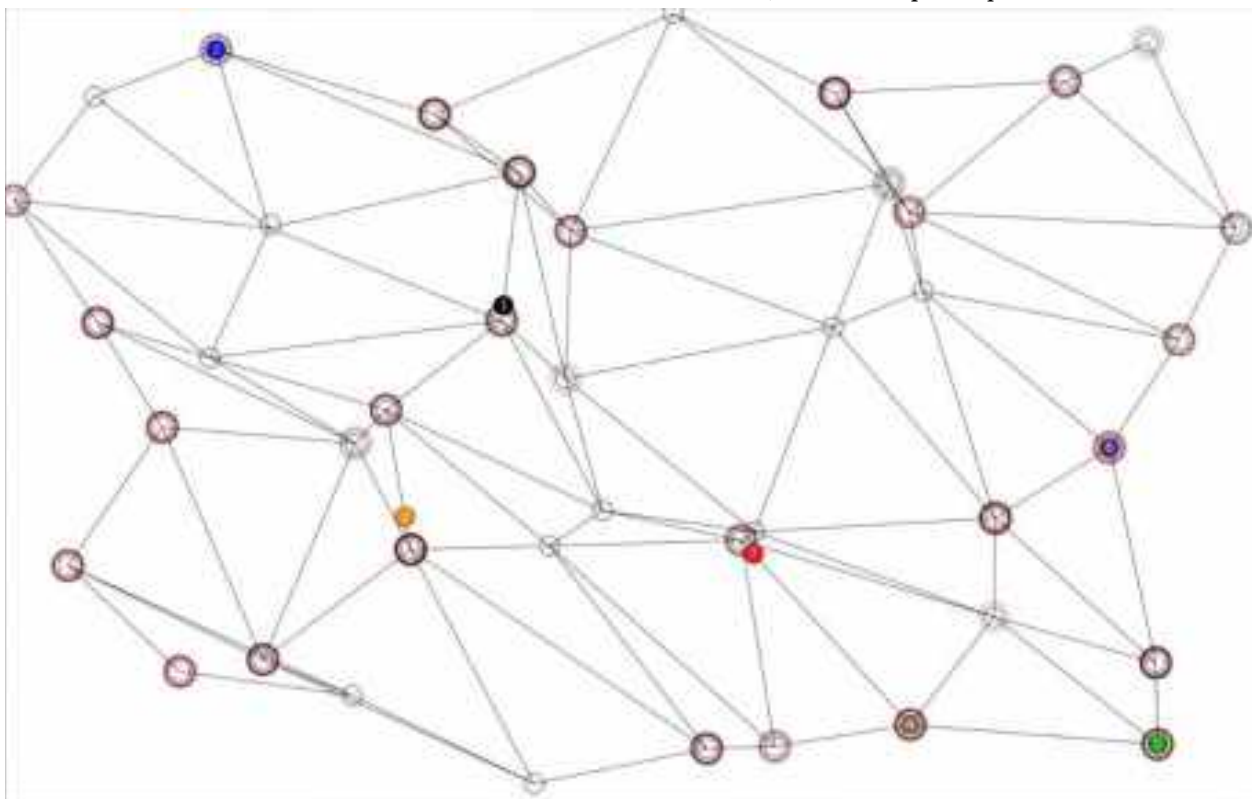
•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1
Дж. Кейдж. «Fontana Mix»

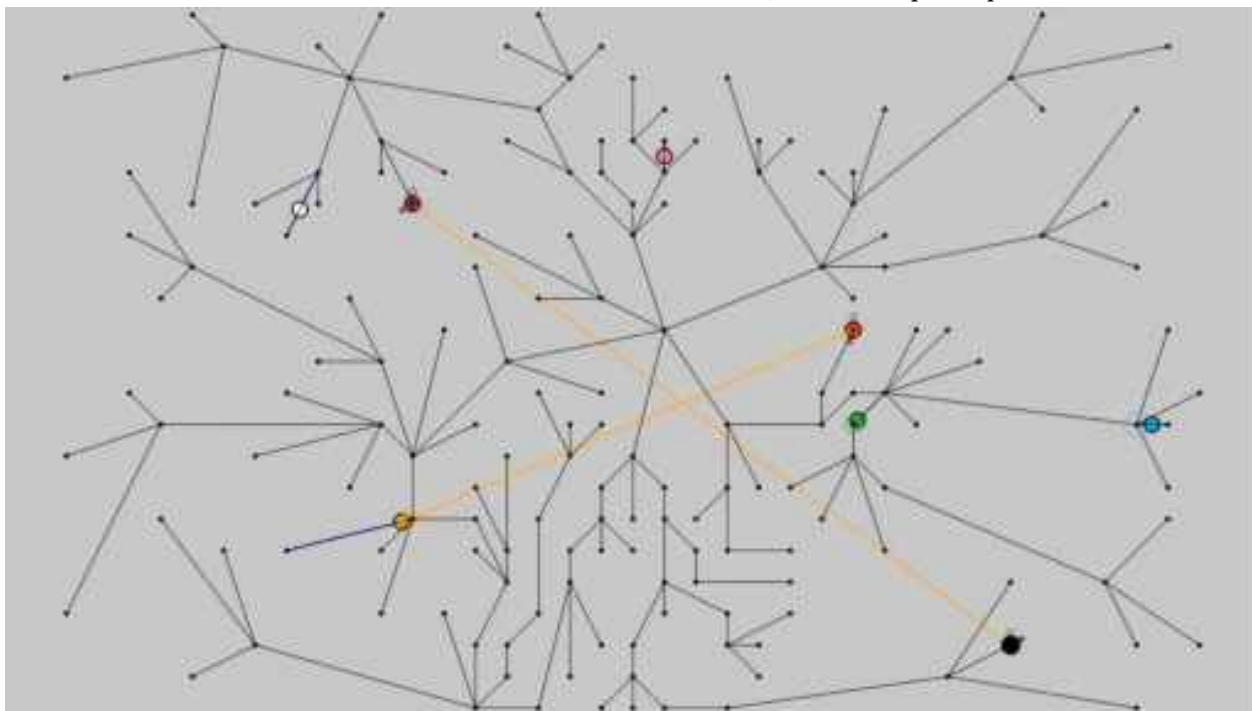


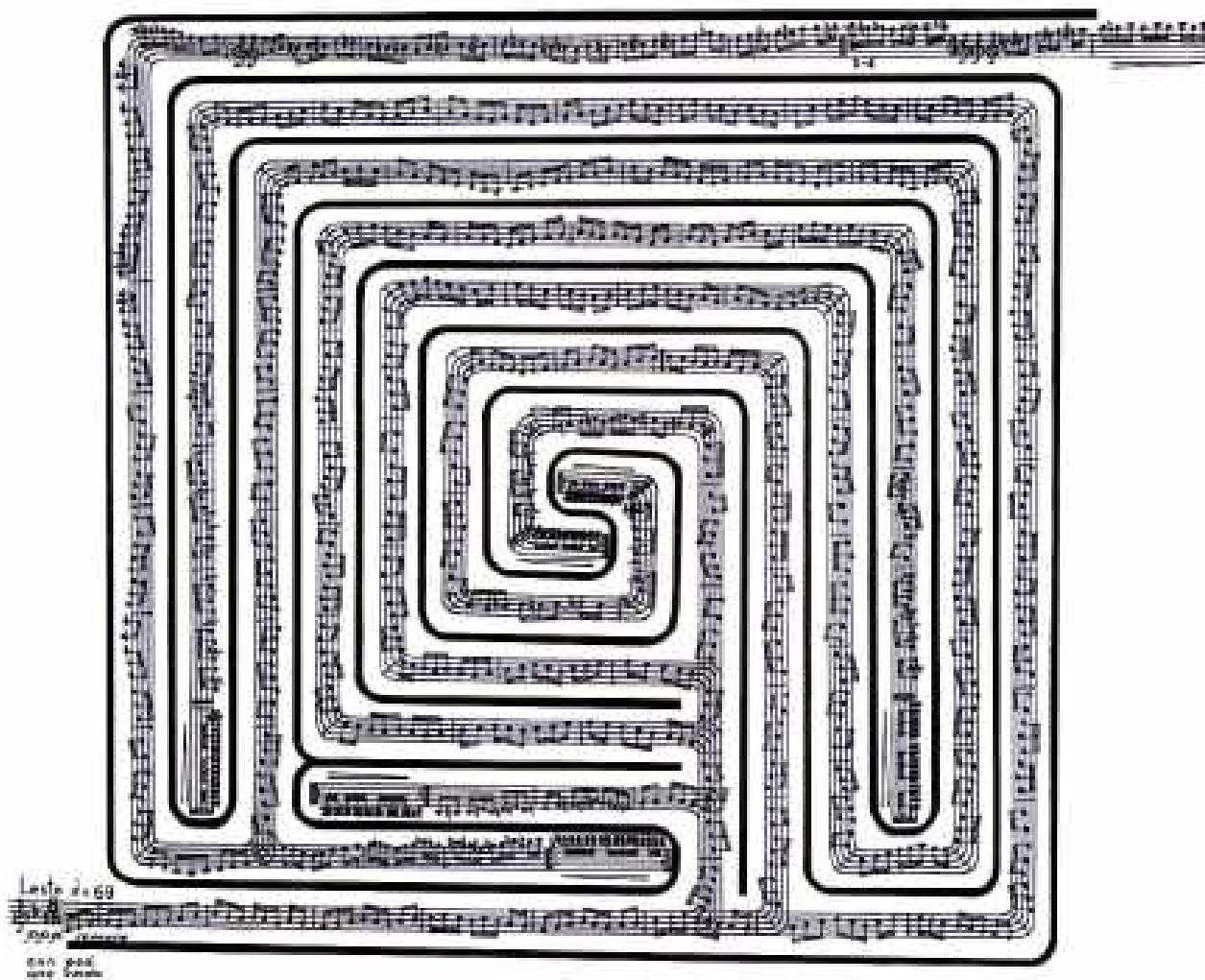


Пример 3
Р. Р. Смит. «Этюд № 39» (момент зафиксированной анимации)



Пример 4
Р. Р. Смит. «Этюд № 14.1» (момент зафиксированной анимации)



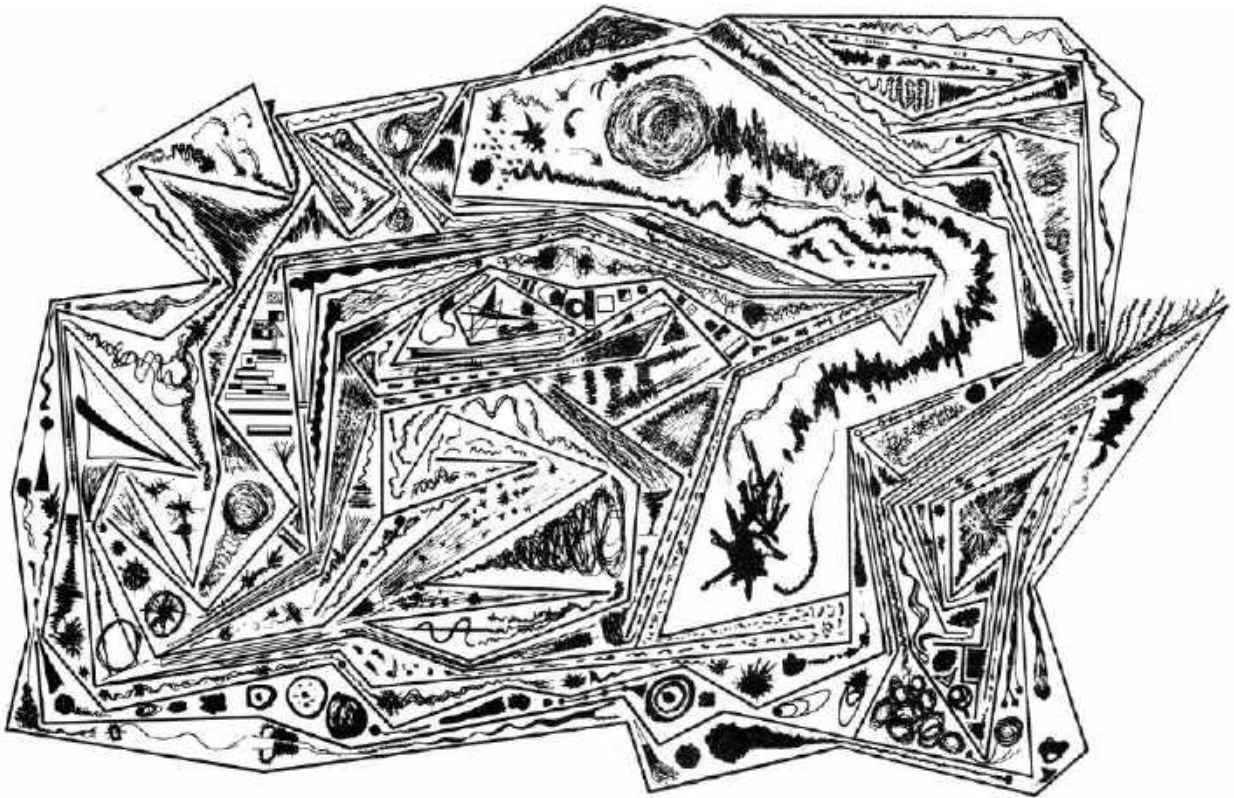


Composed by Anis Miro
THE MAGIC LABYRINTH
For any number of any instruments
and/or any number of any voices

Anis de la Vega
(1925-)

Copyright © 1935 by Anis de la Vega. International copyright secured.

Copyright © 1935 by Anis de la Vega. International copyright secured.



ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века: Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23–39.
2. Ondrouskova S. «Augenmusik», or Synaesthesia as a technique in the early avant-garde // World Literature Studies. 2015. № 7. С. 13–25.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
4. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. М.: РИПОЛ классик, 2018. 242 с.
5. Хейзинга Й. Человек играющий: Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
6. Грицанов А. А., Можейко М. А. Постмодернизм: Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис – Книжный дом, 2001. 1040 с.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
8. De la Vega A. Aurelio de la Vega's The Magic Labyrinth: Reminiscences of the Composer // Library of Congress: Official Cite. URL: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/the-magic-labyrinth/> (дата обращения: 04.01.2026).
9. Bavelli M., Georgaki A. The polymorphism of Logothetis' notation // Anestis Logothetis: Official Cite. URL: http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en (дата обращения: 04.01.2026).
10. Эко У. От древа к лабиринту: Исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016. 560 с.

REFERENCES

1. Grigor'eva G. Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya [New aesthetic tendencies in music of the second half of the 20th century: Styles. Genre

- directions]. In: *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of modern composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. Pp. 23–39.
2. *Ondrouskova S.* "Augenmusik", or Synaesthesia as a technique in the early avant-garde. In: *World Literature Studies*. 2015. No. 7. Pp. 13–25.
3. *Dubinets E.* *Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii* [Signs of sounds: On the modern musical notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.
4. *Shiller F.* *Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka* [Letters on aesthetic education of a person]. Moscow: RIPOL klassik, 2018. 242 p.
5. *Kheizinga Yo.* *Chelovek igrayushchiy: Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury* [A man who plays: The trial of determining the game element of culture]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2011. 416 p.
6. *Gritsanov A., Mozheyko M.* *Postmodernizm* [Postmodernism]: Encyclopedia. Minsk: Interpresservis – Knizhnyj dom, 2001. 1040 p.
7. *Nazaykinskiy E.* *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
8. *De la Vega A.* Aurelio de la Vega's *The Magic Labyrinth*: Reminiscences of the Composer. In: *Library of Congress: Official Cite*. URL: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/the-magic-labyrinth/> (date of application: 04.01.2026).
9. *Bavelli M., Georgaki A.* The polymorphism of Logothetis' notation. In: *Anestis Logothetis: Official Cite*. URL: http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en (date of application: 04.01.2026).
10. *Eko U.* *Ot dreva k labirintu: Istoricheskie issledovaniya znaka i interpretatsii* [From the tree to the labyrinth: Historical studies of the sign and interpretation]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2016. 560 p.

Емелина Евгения Юрьевна

преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
Россия, 283086, Донецк (ДНР)
jane.adc9@mail.ru
ORCID: 0009-0006-0689-1387

Evgeniya Yu. Emelina

Lecturer at the Department of History, Theory of Music and Composition
S. Prokofiev Donetsk State Music Academy
Russia, 283086, Donetsk (DPR)
jane.adc9@mail.ru
ORCID: 0009-0006-0689-1387

МО КАЙТИН*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ФОРМЫ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИОННОСТИ
В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ Н. КАПУСТИНА**

Статья посвящена исследованию специфики импровизационности в сфере метроритма в фортепианных сонатах Николая Капустина как одного из важных механизмов синтеза академической и джазовой традиций. Автор рассматривает творчество композитора в контексте диалектики письменной композиции и устной импровизационной практики, выявляя и систематизируя приемы, моделирующие главную идиому джаза в рамках академического опуса. Исследование осуществляется поэтапно. Сначала, на основе актуальных в современном музыковедении и теории джаза научных разработок, проводится разграничение понятий импровизации и импровизационности, выявляется специфика преломления последнего явления на разных уровнях музыкальной ткани, определяется важность метроритма как наиболее репрезентативного средства проявления импровизационного мышления в джазе. При этом важным теоретическим основанием для анализа является понимание того, что импровизационность, определяемая двумя родовыми свойствами этого типа мышления – вариативностью и эвристичностью, сохраняет свою суть как в спонтанном творчестве, так и в письменной композиции.

На втором этапе раскрывается сущность конкретных приемов импровизационности в области метроритма, моделирующих процесс спонтанного музыкального мышления в условиях фиксированного нотного текста, среди которых выделяются: разные типы нотной фиксации свинга (от точно выписанного до стилистически подразумеваемого) и их функциональные задачи, метроритмическая переменность и использование сложных размеров, полиритмические и полиметрические структуры. В процессе анализа выявляется, что объединяющим все названные приемы фактором служит нарушение инерции метрической регулярности. Тем самым через антиномию стабильного и мобильного, предсказуемого и неожиданного Капустин «материализует» в устоявшейся жанровой модели сонаты самую суть импровизации – уникальность каждого момента развертывания музыкальной ткани.

Ключевые слова: Н. Капустин, фортепианная соната, метроритм, quasi-импровизация, академическая музыка, джаз, взаимодействие традиций.

Для цитирования: Мо Кайтин. Формы метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Н. Капустина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 31–42.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_31

MO KAITING*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***FORMS OF METER-RHYTHMICAL IMPROVISATION TENDENCY
IN N. KAPUSTIN'S PIANO SONATAS**

The article is dedicated to examining the specific features of meter-rhythmical improvisationality in Nikolai Kapustin's piano sonatas as one of the key mechanisms for synthesizing classical and jazz traditions. The author situates the composer's work within the dialectic of written composition and oral improvisational practice, identifying and systematizing techniques that model the core idiom of jazz within the framework of a classical opus. The research is conducted in stages. First, based on current scholarly work in contemporary musicology and jazz studies, a theoretical distinction is made between the concepts of improvisation and improvisationality. The specifics of how the latter phenomenon manifests at different levels of the musical fabric are identified, and the importance of meter-rhythm as the most representative means of expressing improvisational thinking in jazz is established. An important theoretical basis for the analysis is the understanding that improvisationality is defined by two

fundamental properties of this type of thinking – variability and heuristicity, which retain their essence both in spontaneous creativity and in written composition.

In the second stage, the essence of specific techniques of improvisationality in the realm of meter-rhythm is revealed. These techniques model the process of spontaneous musical thinking within the conditions of a fixed musical text. Among them are different types of notated swing (from precisely written to stylistically implied), meter-rhythmical variability and the use of complex meters, and polyrhythmic and polymetric structures. The analysis reveals that the unifying factor for all these techniques is the disruption of the inertia of metric regularity. Thus, through the antinomy of the stable and the mobile, the predictable and the unexpected, Kapustin “materializes” within the established genre model of the sonata the very essence of improvisation – the uniqueness of each moment in the unfolding of the musical texture.

Keywords: N. Kapustin, piano sonatas, meter-rhythm, quasi-improvisation, academic music, jazz, interaction of traditions.

For citation: Mo Kaiting. *Forms of meter-rhythmical improvisation tendency in N. Kapustin's Piano Sonatas.* In: *South-Russian Musical Anthology.* 2026. No. 1. Pp. 31–42.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_31



Фортепианные сонаты Николая Гиршевича Капустина – яркий пример неисчерпаемости семантического и структурного потенциала жанра, остающегося открытым к преобразованиям и новым истолкованиям на современном этапе развития музыкального искусства. Композитор расширяет в музыке XX – начала XXI века зону «сонатности», наполняя ее джазовой идиоматикой и создавая индивидуально-авторское толкование того жанра, который, как пишет В. Холопова, «важен творческой биографии каждого композитора, в нем отражаются характерные стилистические изменения времени и индивидуального стиля автора» [1, с. 177]. Характер трактовки композитором фортепианной сонаты определяется двумя ведущими художественно-эстетическими тенденциями этого периода: во-первых, интеграционными процессами, реализующимися в диалоге различных типов музыкального мышления (исторических, национально-этнических, социально-культурных и пр.), их движении к культурному синтезу; во-вторых, процессом индивидуализации, выражающимся в значимости авторской интенции в поисках самобытного пути обновления жанра. Сонаты для фортепиано Капустина в этом отношении являются показательным примером полилога настоящего / прошлого, академического / массового, отечественного / западного, письменного / устного, импровизационного. Они, с одной стороны, могли бы стать олицетворением некоего образа «мировой музыки», основанного на смешении и глобальном языковом синтезе культур, с другой, – являются ярким примером утверждения авторской точки зрения на фортепианную сонату в XX веке, формирования ее нового звукового видения.

Капустин прошел очень нетривиальный творческий путь: получив фундаментальное ака-

демическое образование, он сделал блестящую карьеру как джазовый пианист – интерпретатор и импровизатор, а вторую половину жизни отдал композиции, где добился выдающихся результатов. Траектория этого пути – ее можно очень условно обозначить как «от импровизации – к композиции» – во многом отражает диалектическую сущность джазовой музыки, которой, как пишет Ю. Кинус, «свойственно, с одной стороны, откровенное и острое противопоставление импровизационного и композиционного, а с другой, – динамичный характер их взаимодействия» [2, с. 4]. Не менее диалектичен не только творческий путь Капустина, но и его авторский подход: опираясь на прочную базу фортепианного и композиторского академизма, разнообразные классико-романтические пианистические традиции, он взрастил композиторский стиль из своего же мастерства джазовой аранжировки и импровизации. Тем показательнее его собственная рефлексия по этому поводу: «Не нужно импровизировать с моей музыкой, хотя это и джаз... Меня не интересует импровизация – а что такое джазовый музыкант без импровизации? <...> Все мои импровизации записаны, конечно, и они (произведения. – М. К.) стали намного лучше; это их улучшило» [3, р. 96]. И хотя метод работы музыканта исключал импровизацию, то есть главная идиома языка этого направления «облекалась в традиционную фиксированную форму, свойственную академическому жанру» [4, с. 465], в его фортепианных сонатах обнаруживаются черты, которые восходят к этому сущностному для джаза феномену. Учитывая разнообразие форм, в которых преломляется импровизационное начало в сочинениях Капустина, безусловный научный интерес представляет изучение авторских приемов адап-

тации этого ярчайшего выразительного средства джазовой музыки в условиях академической абсолютизации текста, что составляет цель данной статьи.

В исследовательской литературе осмысление явления импровизации представлено достаточно многоаспектно: большая часть ученых приходит к единому его определению как вида музыкальной деятельности, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения. Такая позиция характерна и для музыковедов, рассматривающих феномен широко, как форму устного бытования музыки, генетически предшествующую композиции¹, и для теоретиков джаза, интерпретирующих импровизацию в качестве базисного элемента языка этого направления². В связи с анализом материала импровизационного характера, который обнаруживается в сонатах Капустина, возникает необходимость поиска термина, адекватно отражающего его специфику, определяемую функционированием не в имманентной сфере спонтанного музицирования, а в виде композиторского опуса, зафиксированного в нотном тексте. Наиболее органичным представляется использование понятия импровизационности, которая «есть внутреннее свойство музыки, некоторые черты ее содержания и формы, которые типичны и существенны прежде всего для самих импровизаций, но могут встречаться при особых художественных задачах и за их пределами» [11, с. 113]. Опираясь категориями импровизации и импровизационности как принципа музыкального мышления, стоит проводить грань между ними, поскольку первая может быть реализована только в условиях непосредственного исполнения, а вторая, по сути квази-импровизационная, является моделированием импровизации на основе использования ее типичных элементов в опус-музыке.

Наиболее глубоко понятие импровизационности осмысливается в диссертации Н. Скрипниченко [7], который акцентирует в этом феномене родовые свойства импровизации – сиюминутность, свободу художественного высказывания, эмоционально-образную подвижность, как бы «перемещаемые» в нотный текст [Там же, с. 79–80]. Симптоматично, что в заключение своих рассуждений о квази-импровизации, опирающихся на анализ клавирных произведений эпохи барокко, музыковед отмечает особую роль джаза как направления, вновь утвердившего в XX веке «ценность искусства мгновенного сочинения», вернувшего понимание музыки «как процесса, а не как застывшей композиции», как «поля действия, а не наблюдения» [Там же, с. 202–203]. Однако, как известно, джаз во второй

половине XX века также переживает усиление авторского контроля над музыкальным материалом и формой. Его интеграционные процессы с академической традицией, проявившиеся в том числе в формировании так называемого «третьего течения», к которому может быть отнесено и творчество Капустина, определили появление значительного количества произведений «композиционно-импровизационного» или «композиционного» типов³.

Определяя интересующее нас явление как *свойство музыкальной ткани, воспроизводящее импровизационный характер мышления*, Н. Скрипниченко рассматривает формы его реализации на разных уровнях текста: звуковысотном и структурном. При этом квази-импровизацию, с точки зрения автора, характеризуют два фундаментальных свойства, унаследованных от практики спонтанного творчества: *вариативность* как принцип преобразования материала в условиях повтора и *эвристичность* как механизм поиска нового, расширяющий палитру выразительных средств. Эти свойства проявляются как глубинные законы мышления, независимо от того, зафиксирован ли результат в виде нотного текста или рождается в реальном времени. Однако в опус-музыке, и в частности в фортепианных сонатах Капустина, они возникают не спонтанно, а через целенаправленный отбор средств композиторской техники. Своеобразная «поэтика импровизационности» складывается в многоуровневую систему, где иллюзия спонтанности создается через использование вполне определенных приемов. Однако, опираясь на продуктивную методику Н. Скрипниченко, в данной статье анализ сознательно ограничен областью метроритма, который выступает как первичная и наиболее наглядная сфера проявления импровизационного мышления. Именно ритмическая организация служит главным носителем энергии и «дыхания» джаза (наряду со специфическим блюзовым ладогармоническим комплексом).

Наиболее ярким и сущностным проявлением джазовой ритмики в сонатах Капустина является свинг – тот самый феномен джаза, который рождается именно в исполнительской практике и достаточно сложно поддается точной нотной фиксации. Поскольку природа свинга детально исследована в специальной литературе (Е. Барбан [12], В. Сыров [13], И. Юрченко [14] и др.), в данной статье, не углубляясь в дискуссию о его дефинициях, сосредоточимся на конкретных способах его представления в нотном тексте фортепианных сонат Капустина. Здесь можно выделить три основных типа репрезентации свинга, которые соотносятся с разными уровнями

его фиксации. Во-первых, это выписанная ритмизация свинга: композитор напрямую записывает квази-триольные ритмические фигуры, воспринимаемые как свинговые в условиях сформировавшегося в сознании слушателя четырехдольного бита (пульсации): например, восьмая с точкой и шестнадцатая, триоли с пропуском средней доли и т. п. В этом случае свинг предстает как объективный элемент нотного текста, казалось бы, не требующий дополнительной стилистической интерпретации в джазовом духе. Подобные примеры встречаются в Сонате № 4 (Пример 1), в Сонате № 5 (Пример 2), в Сонате № 13 (Пример 3), а также в целом ряде других. Однако, несмотря на то, что в этом случае композитор предоставляет исполнителю точную ритмическую схему, сама природа этого феномена подразумевает, что ее реализация потребует от пианиста живого, осмысленного отношения – того самого «дыхания», которое и отличает импровизационное мышление.

Второй прием, активизирующий свингование в некоторых разделах фортепианных сонат Капустина, – это сопровождающие нотный текст исполнительские ремарки, сделанные автором: *swinging* или *swinging gently*. Данные вербальные маркеры отсылают интерпретатора к джазовой традиции, сигнализируют о переходе в зону иного временного порядка – от точного воспроизведения длительностей к их гибкой, ситуативной интерпретации, что создает уникальную ситуацию «управляемой спонтанности», где иллюзия импровизационности рождается из со-действия композиторской интенции и интерпретаторской свободы. Участки ритмической импровизационности в сонатах Капустина могут быть разной протяженности и выполнять различные функции. В локальном плане они служат средством динамизации: например, в среднем разделе скерцо Сонаты № 2, где ритмическая энергия свинга сочетается с активным ладовым движением, или в разработке первой части Сонаты № 19. В масштабе всей композиции они могут быть инструментом сглаживания темпового контраста между разделами (как в одночастной Сонате № 3 при переходе от Allegro к Andante и Largo) или даже фактором, определяющим образный облик целого раздела (II часть Сонаты № 11). При этом важно подчеркнуть, что Капустин использует два различных способа фиксации этого приема: в одних случаях – это комбинированный способ, когда вербальная ремарка (*swinging*) подкрепляется соответствующей нотной фиксацией (Пример 4), в других – композитор ограничивается лишь исполнительским указанием (Пример 5), оставляя «зоной ответственности» пианиста

конкретную технологию осуществления метроритмических сдвигов.

Однако система косвенной репрезентации свинга у Капустина этим не исчерпывается. Существует и третий способ, при котором свингование не получает в тексте никаких прямых указаний – ни ремарок, ни специфической нотации. Его необходимость выводится исключительно из джазового стилистического контекста – исполнитель, знакомый с этим кодом, «считывает» необходимость свинга, понимая, что соответствующая идиоматика сама по себе диктует соответствующий тип интерпретации⁴. Таким образом композитор делегирует не только технологию, но и саму инициативу распознавания момента для свинговой пульсации, превращая интерпретатора в полноправного соавтора прочтения текста.

Еще один способ проявления метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Капустина – это многочисленные примеры использования переменного размера. Сама по себе подобная организация метра, включая применение сложных размеров, скорее не характерна для джаза, особенно для его мейнстримных направлений. Как известно, в этой традиции именно размер 4/4 служит идеальным «холстом» для причудливой игры ритма и акцентов; его постоянный, «невидимый» метр составляет тот каркас, который освобождает сознание импровизатора для гармонических и мелодических экспериментов. Использование Капустиним сложных и переменных размеров отсылает скорее к более поздней, экспериментальной и академизированной линии в джазе – «третьему течению», пост-бопу, фьюжн, где композиторское и импровизационное начала вступают в активный диалог. В его сочинениях ритмическая палитра обогащается не только за счет нечетных и составных размеров, но и благодаря их частой смене. Эта метрическая изменчивость становится композиционным эквивалентом того самого «дыхания» импровизаторской речи, которое в живом исполнении избегает механической квадратности, – когда фразы «задыхаются», накладываются друг на друга, прихотливо расширяются и сжимаются. Таким образом, Капустин графически фиксирует в нотах принцип нерегулярного, речевого развертывания мысли, который, как полагают некоторые исследователи (Е. Барбан [12], Д. Лифшиц [9] и др.), лежит в основании джазовой импровизации. Рассмотрим некоторые примеры такого рода подробнее.

Одним из самых распространенных случаев переменности размера в фортепианных сонатах Капустина оказывается своеобразная «вариация на размер» в рамках единого пульса – колеба-

ния $4/4 \leftrightarrow 3/4$, $4/4 \leftrightarrow 5/4$ при сохранении четверти как основной пульсационной единицы создают ощущение нерегулярности. Композитор не вводит радикальных сдвигов, а как бы раскачивает метрическую сетку изнутри, передавая разнообразие акцентирования и построения фразы человеческой речи. Среди характерных примеров такого рода – первая часть Сонаты № 7 (Пример 6), а также целый ряд иных фрагментов (Соната № 3, III часть, с чередованием $4/4$ и $3/4$; Соната № 14, IV часть, с чередованием $3/2$ и $2/2$; Соната № 16, II часть, с чередованием $6/4$, $5/4$ и $4/4$; Соната № 17, I часть, с чередованием $4/4$ и $3/4$, и др.).

Однако метрическая переменность у Капустина не ограничивается игрой в рамках единой временной меры. Следующий уровень метроритмической импровизационности связан со сменой самой пульсационной единицы. Здесь переменность затрагивает не только количество долей в такте, но и характер их внутреннего деления: метрическая сетка попеременно основывается то на четвертной пульсации, то на пульсации восьмыми или даже шестнадцатыми. Такое чередование вносит в музыкальную ткань более глубокое ощущение смены плотности времени и типа движения, как, например, в I части Сонаты № 7 (с последовательным чередованием $3/4$, $21/16$, $4/4$, $5/16$, $3/4$), где контраст простых и составных размеров служит противопоставлению различных образных сфер внутри единого квази-импровизационного потока.

Отдельная ситуация когда переменность размера связана с решением определенных художественно-образных задач. Ярчайший пример – финальная часть (*Perpetuum mobile*) Сонаты № 2 (Пример 7), одна из немногих у Капустина, снабженная программным подзаголовком⁵. Здесь нетривиальная метрическая схема (последовательное чередование C, $7/8$, C, $5/8$) задается автором не ситуативно, на локальном участке формы, а изначально, при ключе, что превращает ее из локального приема в композиционный принцип всей части. В результате важным образно-драматургическим средством оказывается постоянная игра с метрическим ожиданием: размер C ($4/4$) устанавливает четкую четырехдольную сетку, следующие за ним размеры $7/8$ и $5/8$ утверждают иррегулярность как новую, но столь же обязательную норму. Однако ключевой эффект достигается в моменте возврата к «норме»: после сбивающего с толку «усеченного» (относительно четырехдольного) такта, появление C воспринимается не как данность, а как разрешение, исправление ритмической аномалии. Таким образом, драматургия строится на циклической триаде: установление порядка → его дестабилизация → восстановление порядка,

– формируя тот самый гипнотический эффект «вечного» движения.

Если переменный размер в фортепианных сонатах Капустина моделирует импровизационность во временной горизонтальной последовательности, создавая эффект прихотливого, «речевого» развертывания формы, то явления полиритмии и полиметрии реализуют импровизационность в одновременном сочетании независимых ритмических линий по вертикали, формирующих внутреннее напряжение живого ансамблевого звучания, конфликт условных «солиста» и «ритм-секции» в фактуре одного инструмента. Специфика реализации этих приемов заключается в данном случае в их локальном применении в качестве средства активизации развития, зачастую на фоне привычной для академической традиции регулярной ритмической организации. Как и в случае с вышеописанными случаями использования свинга, когда бинарная базисная пульсация в условиях, как правило, размера $4/4$, сначала устанавливается, а затем нарушается, полиритмия и полиметрия служат инструментами того же порядка: они «материализуют» в звуковой ткани принципы соотношения стабильного и мобильного, составляющие сущность импровизации. Обилие фрагментов полиритмического наложения в фортепианных сонатах Капустина трудно поддается исчислению, поэтому остановимся лишь на некоторых примерах. Фундаментальный для джазовой ритмики прием – наложение триолей на четырехдольную пульсацию – представлен во второй части Сонаты № 10: здесь левая рука обеспечивает стабильный, «шагающий» бит – нейтральную сетку, в то время как правая рука создает ощущение параллельного временного потока (Пример 8). Зеркальная ситуация – в первой части Сонаты № 2, где левая рука излагает остигатный триольный паттерн, устанавливающий подвижную, текучую метрическую основу, в то время как правая рука разворачивает острую, синкопированную импровизацию-соло, организованную в четырехдольной метрической структуре (Пример 9).

Если в рассмотренных фрагментах импровизационная непредсказуемость поворотов музыкального развития моделируется через полиритмические отношения голосов (конфликт внутри пульсации), то в ряде случаев композитор идет дальше, активизируя на определенных участках формы полиметрию, которая выводит метроритмический «диссонанс» за пределы такта, разворачивая его в более протяженные линии – к конфликту самих метрических циклов (Примеры 10, 11).

Все описанные примеры проявления метроритмической импровизационности в

фортепианных сонатах Капустина опираются на единый принцип – нарушение инерции периодичности и регулярности, благодаря чему каждый момент движения формы обретает уникальность и непредсказуемость. Стремясь зафиксировать сложность живого, спонтанного музыкального мышления, композитор оказывается на пересечении двух художественных стратегий. С одной стороны, это академизация джаза – перевод его сущностного признака (импровизации) в иной семиотический код – систему композиторского опуса. С другой сторо-

ны, это оджазирование академической музыки – внесение в ее устоявшуюся жанровую модель (сонату) принципиально иной, процессуальной, кажущейся спонтанной логики развертывания формы. Таким образом, импровизационность в области метроритма становится у Капустина ключевым механизмом трансформации жанра, обеспечивающим диалектический синтез письменной традиции и устной импровизационной практики, что и определяет уникальное положение его фортепианных сонат в пространстве музыки XX – начала XXI века.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Так, например, М. Сапонов пишет, что «углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации X–XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров» [5, с. 3-4]. Явления импровизации и композиции как двух фундаментальных начал любой музыкальной активности также рассматриваются в работах А. Баташева [6], Н. Скрипниченко [7], Е. Трёмбовельского [8] и др.

² См., например, труды Ю. Кинуса [2], Д. Лившица [9], Л. Переверзева [10] и др.

³ Четыре типа соотношения импровизации и композиции в джазе – импровизационный, импровизационно-композиционный, композиционно-импровизационный и композиционный – выделяет в своей диссертации Ю. Кинус [2, с. 99].

⁴ Об этом свидетельствует целый ряд исполнительских интерпретаций сонат Капустина, как авторских, так и сделанных другими пианистами.

⁵ Обозначение *Perpetuum mobile* по отношению к инструментальной пьесе виртуозного характера, которая, как правило, развертывается в непрерывном быстром движении мелкими длительностями, вошло в обиход в XIX веке. К примеру, сочинения с таким названием есть в творческом багаже Ф. Мендельсона-Бартольди (op. 119), Н. Паганини (op. 11), Рондо из Сонаты для фортепиано C-dur К. Вебера (op. 24) и др. композиторов.

•—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Пример 1
Соната для фортепиано № 4, I часть

Пример 2
Соната для фортепиано № 5, II часть

Пример 3
Соната для фортепиано № 13, II часть

Пример 4
Соната для фортепиано № 17, I часть

meno mosso swinging

p

12 3 3 1 *mf*

15

17 (h)

Пример 7
Соната для фортепиано № 2, IV часть

mp

Пример 8
Соната для фортепиано № 10, II часть

24 *accel.* **Più mosso** (♩ = 69)

27

Пример 9
Соната для фортепиано № 2, I часть

Example 9 shows three systems of piano music. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system includes a dynamic marking of *p* and a *3* marking, indicating a triplet. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Пример 10
Соната для фортепиано № 10, III часть

Example 10 shows two systems of piano music. The first system, starting at measure 146, features a *cresc.* marking and a complex rhythmic pattern. The second system, starting at measure 150, features a *ff* marking and a complex rhythmic pattern. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Пример 11
Соната для фортепиано № 5, I часть



ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. М.: Советский композитор, 1982. С. 158–205.
2. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2006. 231 с.
3. Anderson M. Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz // Fanfare 24. 2000. № 11. Pp. 93–98.
4. Бакуто С. В., Яо Я. Сочинения Н. Капустина в орбите исполнительской практики // Искусство глазами молодых: материалы XV Международной науч. конф. Красноярск: СГИИ им. Д. А. Хворостовского, 2023. С. 463–466.
5. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 80 с.
6. Баташев А. Н. Феномен импровизации // Советская музыка. 1987. № 2. С. 46–49.
7. Скрипниченко Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: на примере клавирных произведений барокко: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 1999. 351 с.
8. Трёмбовельский Е. Б. Предустановленное и импровизационное // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 142–151.
9. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Н. Новгород, 2003. 176 с.
10. Переверзев Л. Б. Импровизация versus композиция // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 125–133.
11. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке // Советская музыка. 1977. № 3. С. 113–118.
12. Барбан Е. С. Джазовые опыты. СПб.: Композитор, 2007. 336 с.
13. Сыров В. Н. Свинг в джазе // Полный джаз: все о джазе по-русски. 2023. № 34–35. <https://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm> (дата обращения: 23.01.2026).
14. Юрченко И. В. Джазовый свинг: явление и проблема: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2001. 187 с.

REFERENCES

1. *Kholopova V.* Tipy novatorstva v muzykal'nom yazyke russkikh sovetskikh kompozitorov srednego pokoleniya [Types of innovating in the musical language of middle-generation Russian Soviet Composers]. In: Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoy muzyke [Problems of tradition and innovation in contemporary music]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. Pp. 158–205.
2. *Kinus Yu.* Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze [Improvisation and composition in Jazz]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2006. 231 p.
3. *Anderson M.* Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz. In: Fanfare 24. 2000. No. 11. Pp. 93–98.
4. *Bakuto S., Yao Ya.* Sochineniya N. Kapustina v orbite ispolnitel'skoy praktiki [The works by N. Kapustin in the orbit of performance practice]. In: Iskustvo glazami molodykh [Art through the Eyes of the Young]: materials of the 15th International research conference. Krasnoyarsk: D. Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 2023. Pp. 463–466.
5. *Saponov M.* Iskustvo improvizatsii: Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeiskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [The Art of Improvisation: Improvisational kinds of creative work in Western European music of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1982. 80 p.
6. *Batashev A.* Fenomen improvizatsii [The Phenomenon of Improvisation]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1987. No. 2. Pp. 46–49.
7. *Skripnichenko N.* Improvizatsionnost' kak faktor kompozitorskogo myshleniya: na primere klavirnykh proizvedeniy barokko [Improvisation tendency as a factor in composer's thinking: based on the example of Baroque keyboard works]: Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 1999. 351 p.
8. *Trembovel'skiy E.* Predustanovlennoe i improvizatsionnoe [The Predetermined and the Improvisational]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2008. No. 1. Pp. 142–151.
9. *Livshits D.* Fenomen improvizatsii v dzhaze [The Phenomenon of Improvisation in Jazz]: Ph. D. Thesis (Art). Nizhny Novgorod, 2003. 176 p.
10. *Pereverzev L.* Improvizatsiya versus kompozitsiya [Improvisation versus Composition]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1998. No. 1. Pp. 125–133.
11. *Biryukov S.* Improvizatsionnost' v muzyke [Improvisation tendency in music]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1977. No. 3. Pp. 113–118.
12. *Barban E.* Dzhazovye opyty [Jazz Trials]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 336 p.
13. *Syrov V.* Sving v dzhaze [Swing in Jazz]. In: Polnyj dzhaz: vse o dzhaze po-russki [Full Jazz: All about Jazz in Russian]. 2023. No. 34–35. <https://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm> (date of application: 23.01.2026).
14. *Yurchenko I.* Dzhazovyy sving: yavlenie i problema [Jazz Swing: Phenomenon and Problem]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2001. 187 p.

Мо Кайтин

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

Mo Kaiting

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

Е. О. АКСАЙСКОВА

Ростовский колледж культуры

**ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ С ТЕКСТАМИ
В ЛИБРЕТТО *WATER PASSION AFTER ST. MATTHEW* ТАН ДУНА
(К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА ПАССИОНА)**

В статье характеризуются особенности композиторского либретто *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна (2000) в свете обновления жанра пассиона. Композитор, следуя архетипической баховской традиции свободной трактовки текста, существенно расширяет его границы. Мозаичная структура либретто представлена контаминацией фрагментов трех Евангелий, книги Екклесиаста, конфуцианского памятника «Кун-цзы цзя юй» («Речи школы Конфуция») и авторских текстов Тан Дуна. Политекстуальность либретто сопрягается с общей полижанровостью *Water Passion After St. Matthew*, включающей в себя архетипические черты пассиона (структура, функции хора, хоровая полифония), элементы оперной драматургии (этапы драматургического развития, наличие конфликта), китайской драмы *цзинцзюй* (особые вокальные техники исполнения, использование национальных инструментов), шаманских ритуалов, иудейского мелоса и танцевальной традиции (лады еврейской музыки). Благодаря обозначенным текстовым и жанровым сплавам формируется разноуровневый синтез, обусловленный диалогами христианства и буддизма, культур Востока и Запада, параллельного развертывания линейного (события Евангелия) и циклического (идеи буддизма и даосизма) пространства-времени.

В целом трактовка жанра, позиционируемая Тан Дуном, выходит далеко за пределы традиции ораториальных пассионов. Преодолевая заданные конфессиональные и культурные границы, расширяя образно-смысловые горизонты повествования, Тан Дун трактует Страсти Христовы в контексте древнейшей идеи вечного круговорота бытия, что позволяет рассматривать *Water Passion After St. Matthew* с позиции мировоззренческого «универсализма». Таким образом, сочинение фактически предвосхищает новую траекторию развития упомянутого жанра, связанную с «надконфессиональными» духовными исканиями современной эпохи.

Ключевые слова: творчество Тан Дуна, *Water Passion After St. Matthew*, современная интерпретация жанра пассиона, диалог Востока и Запада, жанровые взаимодействия.

Для цитирования: Аксайскова Е. О. Особенности композиторской работы с текстами в либретто *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна (к проблеме трактовки жанра пассиона) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 43–51.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_43

E. AKSAYSKOVA

Rostov College of Culture

**FEATURES OF COMPOSER'S WORK WITH TEXTS
IN THE LIBRETTO OF *WATER PASSION
AFTER ST. MATTHEW* BY TAN DUN
(ON THE INTERPRETATION OF THE PASSION GENRE)**

The article examines the specific features of the libretto of *Water Passion After St. Matthew* (2000) by Tan Dun, considered in the context of the renewal of the Passion genre. Following the archetypal Bachian tradition of free textual interpretation, the composer significantly expands its boundaries. The mosaic structure of the libretto is formed through a contamination of fragments from three Gospels, the Book of Ecclesiastes, the Confucian text “Kongzi Jiayu” (“The School Sayings of Confucius”), and Tan Dun’s original texts. The polytextual nature of the libretto is closely connected with the overall polygeneric character of *Water Passion After St. Matthew*, which incorporates archetypal features of the Passion genre

(formal structure, choral functions, choral polyphony), elements of operatic dramaturgy (stages of dramatic development, the presence of conflict), traditions of Chinese *Jingju* drama (specific vocal techniques and the use of national instruments), shamanistic rituals, Jewish melos, and dance traditions (modes of Jewish music). Through these textual and generic fusions, a multi-level synthesis emerges, formed by dialogues between Christianity and Buddhism, Eastern and Western cultures, as well as by the parallel unfolding of linear (the Gospel narrative) and cyclical (ideas of Buddhism and Daoism) space-time models.

Overall, Tan Dun's interpretation of the genre extends far beyond the tradition of the oratorio *Passion*. By transcending established confessional and cultural boundaries and expanding the figurative and semantic horizons of the narrative, the composer interprets the *Passion of Christ* within the context of the ancient idea of the eternal cycle of being. This perspective makes it possible to view *Water Passion After St. Matthew* through the lens of a worldview-oriented "universalism". Thus, the work effectively anticipates a new trajectory in the development of the genre, associated with the "supra-confessional" spiritual quests of the contemporary era.

Keywords: works of Tan Dun, *Water Passion After St. Matthew*, contemporary interpretation of the *Passion* genre, dialogue between East and West, genre interactions.

For citation: Aksayskova E. Features of composer's work with texts in the libretto of *Water Passion After St. Matthew* by Tan Dun (on the interpretation of the *Passion* genre). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 43–51.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_43



Имя Тан Дуна является знаковым для китайской и американской культуры. Универсализм творческого дарования позволяет Тан Дуну успешно развивать принципы постдраматического театра в различных музыкальных жанрах, использовать оригинальные вокальные техники и оркестровое письмо. В новейших исследованиях Тан Дун нередко позиционируется как одна из ведущих фигур современной академической музыки [1, p. 601].

Особый интерес в творчестве Тан Дуна представляет полижанровый синтез, обусловленный многоуровневым диалогом Восток – Запад. Композитор сочетает элементы традиционных музыкальных культур (китайской, тибетской, монгольской, индийской) с академическими авангардными техниками – сериализмом, сонорикой, алеаторикой. Синтезирующие тенденции доминируют и в процессе обновления академических жанров – оперы, концерта, симфонии. Как отмечают современные исследователи, Тан Дун «...опирается на органичный сплав восточной и западной музыкально-театральных традиций, что проявляется в вокальных приемах, соединяющих элементы пекинской, куньшаньской, итальянской оперы» [2, с. 112].

Наиболее существенным трансформациям в творчестве композитора подвергается *пассион*. К настоящему времени Тан Дуном созданы два произведения в данном жанре – *Water Passion After St. Matthew* (2000) и *Buddha Passion* (2018). Каждое из них репрезентирует оригинальную трактовку *пассиона*, связанную с воплощением глобальных современных проблем, индивидуальными композиционно-драматургическими

решениями, своеобразным подходом к формированию либретто. Первое из них – *Water Passion After St. Matthew* – произведение, созданное в 2000 году и представленное в контексте масштабного проекта «И. С. Бах-Страсти-2000», который был инициирован Международной Баховской академией в Штутгарте к 250-летию памяти великого немецкого композитора.

Главная идея упомянутого проекта – музыкальное и религиозно-философское обновление жанра – получает в *Water Passion After St. Matthew* новаторское воплощение. Будучи художником, чье творчество тесно связано с даосской и буддийской традициями Китая, Тан Дун стремится осмыслить евангельский сюжет через призму восточной культуры. Опираясь на традицию *пассионов*, представленную И. С. Бахом, композитор новейшей эпохи создает произведение, в котором синтезируются характерный для Евангелия линейный ход событий (от Тайной Вечери к Распятию и Воскресению) и восточная концепция циклического бытия. Исходя из этого, Воскресение трактуется не только как победа над смертью, но и как часть вечного круговорота и перерождений. Оригинальный авторский замысел находит своеобразное преломление в мозаичном тексте либретто.

В *Water Passion After St. Matthew* Тан Дун свободно подходит к выбору первоисточников и их трактовке, использует принцип контаминации текстов, объединяет разные религиозные и светские источники. Такой подход к формированию либретто обнаруживает общие черты с «мозаичным» текстом баховских *пассионов*, в частности, со «Страстями по Матфею»¹. Как известно,

присущее великому художнику барочной эпохи тяготение к взаимодействию в границах пассионного жанра канонических источников и их поэтических переизложений было обусловлено художественной практикой начала XVIII века. Аналогичные тексты, создаваемые известными поэтами и оперными либреттистами, подобным образом дополнялись и обогащались другими композиторами – создателями пассионов².

Однако Тан Дун намеренно расширяет круг первоисточников, привлекая тексты, не характерные для либретто ораториальных пассионов, что способствует внедрению в данный жанр новых смыслов и идей. Так, блок религиозных источников делится на две линии: книги принадлежащие, христианской и иудейской конфессиям. Христианская линия включает не только Евангелие от Матфея, но и писания от Луки и Иоанна. Иудейская линия содержит тексты из Мегилат Коэлет (в христианской традиции Екклесиаст), входящего в седьмую книгу Ктувим (Книга Писаний) Танаха. К небиблейским источникам относятся строки из книги «Кун-цзы цзя юй» – конфуцианского памятника VI–V веков до н. э.

Кроме того, в либретто присутствуют авторские тексты композитора, представляющие собой небольшие фразы и повторяющиеся в разных частях пассиона. Эти фрагменты вызывают ассоциации с восточной натурфилософией благодаря упоминанию органических элементов: воды, камня, огня.

Прежде чем подробнее остановиться на характеристике либретто *Water Passion After St. Matthew*, кратко обозначим сюжетную канву, в целом характерную для жанра. Так, событийная канва четырех Писаний имеет общие сюжетные узлы: ввод в действие – предречение Иисуса о скором Распятии; сцена Тайной Вечери – Иисус в последний раз собирает учеников, рассказывает им о близящемся предательстве и о Новом Завете; (поздно вечером) Иисус идет с учениками на Елеонскую гору и сообщает Петру о его отречении; (ночью) Иуда приводит первосвященников и стражников в Гефсиманский сад, где молился Иисус, и совершает предательство – так называемый «поцелуй Иуды»; (ранним утром) суд над Иисусом у Пилата, лжесвидетельства, требования первосвященников и народа осудить Иисуса, вынесение приговора и бичевание; (в полдень) шествие на Голгофу, распятие; (под вечер) страдания Иисуса на Кресте и смерть; (вечером) снятие Иисуса с Креста и положение во гроб [3, с. 237].

Каркас драматургии либретто *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна основывается на событиях 26 и 27 глав Евангелия от Матфея³. Следует заметить, что выстраивание либретто вокруг

событий этих глав является традиционным для пассионов, в связи с содержанием в них центральных событий всего Писания. Внутри развития 26 и 27 глав от Тайной Вечери до шествия на Голгофу происходит накопление «энергии предопределения» через предсказания Иисуса, предательство Иуды, пути на смерть и испытание «Чаша Сей» до конца. Эта предопределенность становится основной силой, движущей к неизбежности. Именно в зоне 26 и 27 глав усиливается центробежный ход событий, изложение подчинено сквозному типу повествования, в связи с чем образуется сжатый событийный сплав, который приходит к разряжению в последних эпизодах 27 главы и раскручиванию спирали.

Так, в 26 главе изложены следующие узловы события: предречение Иисуса о распятии, стговор первосвященников, помазание в Вифании, принятие решения Иудой Искариотом о предательстве. Здесь же представлены сцены кануна Пасхи, Тайной Вечери, похода на Елеонскую гору, молитвы Иисуса в Гефсиманском саду, предательства Иуды, взятия под стражу Иисуса, допроса у Каиафы и отречения Петра. В 27 главе продолжается суд над Иисусом (допрос у Пилата, вынесение приговора, бичевание), шествие на Голгофу, Распятие, смерть, снятие с Креста, положение во гроб. Именно характер событий 26 и 27 глав, связанный с центростремительным движением, дает возможность создать высокую событийность и театральность, что определяет выбор Тан Дуном вышеназванных текстов в качестве основы либретто.

Воссоздавая ход евангельских событий, Тан Дун ориентируется на пассионы Баха, в которых, несмотря на свободное изложение евангельского текста, сохраняется основная сюжетная канва Писания. На макроуровне в Евангелии прослеживаются внешний (событийный) пласт – рассказ о последних днях Иисуса Христа – и сверхуровень, репрезентирующий Его божественное происхождение. В «Страстях по Матфею» Баха событийный уровень представлен репликами Евангелиста, сверхуровень – поэтическими текстами хоралов. Аналогичная дифференциация присутствует и в *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна, где событийный уровень содержится в репликах действующих лиц, а сверхуровень Божественного присутствия и предопределения представлен в комментариях хора на авторские тексты Тан Дуна.

Структура *Water Passion After St. Matthew* состоит из 8 номеров, объединяемых в две части. Первый раздел включает в себя номера 1 «Крещение», 2 «Искушения», 3 «Тайная Вечеря», 4 «В Гефсиманском саду». Второй раздел содержит номера 5 «Песнь камня», 6 «Отдай нам Ва-

равву!», 7 «Смерть и землетрясение», 8 «Вода и Воскресение» (см. Таблицу 1).

Из приведенной таблицы видно, что, с одной стороны, композитор убирает некоторые традиционные для жанра пассиона сюжетные ходы, с другой, – добавляет новые. К примеру, в отличие от сюжетной схемы, воплощенной в «Страстях» И. С. Баха, Тан Дун не обращается к событиям кануна Пасхи, эпизодам похода на Елеонскую гору и суда у Каиафы; отсутствуют здесь и сцены бичевания, шествия на Голгофу, снятия с Креста и положения во гроб. Вместе с тем, здесь представлены фрагменты, содержащиеся в других главах Евангелия (эпизод Крещения из 3 главы Евангелия от Матфея, искушение Иисуса дьяволом из 4 главы), в целом не характерные для жанра пассиона. Следует обратить внимание на эпизод, связанный с упоминанием о Воскресении Христа, поскольку соответствующий текст скорее вызывает аллюзии с данным событием, так как не содержит цитируемых фрагментов из Евангелия от Матфея. В последнем Воскресении посвящена 28 глава, которая содержит следующий событийный ряд: Мария Магдалина и «другая Мария» приходят к гробу Иисуса; Ангел Господень возвещает пришедшим «благую весть» о Воскресении; явление Иисуса Марии Магдалине, «другой Марии» и одиннадцати апостолам, наставление Иисуса идти с проповедью «ко всем народам». В 8 номере «Вода и Воскресение» *Water Passion After St. Matthew* приведенный событийный ряд отсутствует, а в начальной фразе либретто («В воде слышен звук, звук невинности, во тьме через три дня вечные воды слезами взывают о возрождении...») обнаруживается ассоциативная параллель со словами Иисуса из Евангелия от Луки: «...так написано, и так надлежало пострадать Христу и воскреснуть из мертвых в третий день» (Лк. 24:46).

Наряду с этим, Тан Дун расширяет обозначенный выше сверхуровень, связанный с Божественной сущностью Иисуса. В этом заключается одна из важных составляющих авторской концепции – через преодоление безысходности, с точки зрения человека, раскрывающейся на внешне-событийном уровне, к идее Воскресения, всеобщего спасения и рождения нового мира через страдания Христа – центра Страстного действия.

В *Water Passion*, наряду со свободным выбором событий Писания, обнаруживается и свобода в трактовке евангельского текста. Общая тенденция, доминирующая в либретто, обусловлена сокращением строк Евангелия от Матфея. Нередко Тан Дун ограничивается лишь ключевыми фразами – цитатами из первоисточника. Например, в номере 1 «Крещение» полностью сохраняется фраза из 3 главы Евангелия: «Сей

есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3:17), в 5 номере «Песнь камня» цитируется предсказание Иисуса: «...в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, [ты] трижды отречешься от Меня» (Мф. 26:34), в 7 номере «Смерть и землетрясение» приведены слова Иисуса Христа на Кресте: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46).

Другой характерный прием, используемый Тан Дуном, – перефразирование, упрощенное изложение отдельных строк Писания. Например, реплика Иоанна Крестителя из 1 номера: «подготовьте дорогу, чтобы он мог пройти» – в первоисточнике выглядит так: «...приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Мф. 3:3). Другое высказывание Иоанна: «Я крещу вас водой во имя покаяния, но тот, кто придет после меня, будет крестить вас Святым Духом и огнем» – в Евангелии изложена следующим образом: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф. 3:11). Во 2 номере аналогичным сокращениям подвергается евангельский эпизод искушения Иисуса (Мф. 4:1–11), при этом диалог с дьяволом фактически перефразируется. Так, например, одна из реплик Иисуса в Евангелии: «Не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4:4) в либретто представлена следующим образом: «Человек не может питаться одним хлебом, но нуждается в каждом слове, которое говорит Бог».

Более значительному сокращению подвергается сцена в Гефсиманском саду (4 номер). В Евангелии она содержит описание троекратной молитвы Иисуса, прихода вооруженной толпы, предательства Иуды, взятия Иисуса под стражу (Мф. 26:36–56). В либретто сохранена только первая молитва, после которой следуют «поцелуй Иуды» и арест. При этом осуществляемые сокращения не препятствуют восприятию смысловой канвы первоисточника, создавая эффект калейдоскопичности и динамичного развертывания внешне-событийного уровня драматургии.

Наряду с сокращением и упрощением текста, в 6 номере «Отдай нам Варавву!» Тан Дун объединяет события 26 и 27 глав Евангелия (суд Пилата, бичевание Иисуса, Распятие и последние Семь слов Иисуса Христа на Кресте), чем обуславливается перестановка отдельных фрагментов первоисточника. Вначале цитируются строки из эпизода страданий Иисуса на Кресте (27 глава), далее следуют вопрос Пилата из 26 главы о том, кого отпустить – Варавву или Иисуса, а также ответные реплики хора, требующего помиловать Варавву и предать смерти

Иисуса. В номере 3 «Тайная Вечеря» изменен порядок следования 34 и 35 стихов из той же главы для эмоционального усиления цитируемых слов Иисуса об отречении Петра.

Кроме того, в либретто используются приемы дробления и сегментирования. Например, в 5 номере («Песнь камня») сегментирование реализуется посредством «вторгающихся» хоровых комментариев в реплики Петра и Иуды. В номере 2 «Искушения» из текста вычленяются отдельные слова – «пустыня», «река», «гора», «огонь», а затем каждое из них в партии дьявола дробится на слоги и буквы. Также Тан Дун использует повторения отдельного слога («ву... ву...ву») с целью звукоподражания – например, в 4 номере «В Гефсиманском саду», 7 номере «Смерть и землетрясение».

Сегментированию и компиляции подвергается фраза из 27 главы Евангелия от Матфея: «Или, Или! лама савахфани?.. Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46). В 4 и 6 номерах («В Гефсиманском саду» и «Отдай нам Варавву!») она представлена несколькими словами («Или, Или, лама») из цитаты на арамейском языке; при этом данный текст дополняется новыми фразами – в 4 номере реплика хора звучит как «Или, Или, лама... арестуйте его!», в 6-м: «Или, Или, лама, убейте его! убейте его!». Благодаря такому монтажу образуются семантические разрывы, способствующие формированию новых смысловых оттенков.

Другим распространенным приемом в либретто является контаминация текстов, осуществляемая посредством чередования строк из других глав Евангелия. Например, 3 номер «Тайная Вечеря», опирающийся на текст главы 26, композитор включает строки из главы 20 (Иисус и Его ученики следуют в Иерусалим) – предсказание событий, связанные с Распятием и Воскресением: «...Сын Человеческий предан будет первосвященникам и книжникам, и осудят Его на смерть; и предадут Его язычникам на поругание и биение и распятие; и в третий день воскреснет» (Мф. 20:18–19). Помимо этого, композитором привлекаются фрагменты из других Евангелий. Так, в 6 номере «Отдай нам Варавву» цитируется Евангелие от Иоанна: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине» (Ин. 18:37). В 7 номере «Смерть и землетрясение» приведены слова Иисуса на Кресте: «Жажду» (Ин. 19:28) и «Совершилось!» (Ин. 19:30). Строки Евангелия от Луки представлены в 3 номере «Тайная вечеря»: «...очень желал Я есть с вами сию пасху прежде Моего страдания; ибо сказываю вам, что уже не буду есть ее, пока не совершится в Царствии Божиим» (Лк. 22:15–16). В 6 номере процитировано первое

слово Иисуса на Кресте: «Отче! Прости им, ибо не знают, что делают» (Лк. 23:34).

Важно заметить, что за счет подобных интерполяций текстов трех Евангелий Тан Дун использует в либретто четыре из Семи последних слов Иисуса Христа на Кресте. Будучи представителем даосско-буддийской традиции, композитор, тем не менее, акцентирует внимание на этих важных для христианства словах. Известно, что в Семи словах Спасителя заключено духовное завещание всему человечеству, представлен своеобразный итог Его земной жизни и проповедования.

Подробное освещение последних слов Иисуса связано с тем, что Тан Дун не только добавляет их в либретто, но и акцентирует внимание на фрагментах четвертого слова, связанного с предсмертным страданием на Кресте: «Или, Или! лама савахфани?». Композитор дублирует их восемь раз в разных сценах: молитвы Иисуса в Гефсиманском саду (номер 4), суда у Пилата (номер 6) и в эпизоде смерти на кресте (номер 7), что подчеркивает в *Water Passion After St. Matthew* идею страдания. Особенно примечательно введение фрагмента четвертого слова в сцене молитвы Иисуса (номер 4), в которой Он просит Бога уберечь Его «от чаши страданий». Появление фразы на арамейском языке в данном эпизоде выступает как предвосхищение событий, связанных с Распятием. Кроме того, число 8 наделено сакральным значением и для христианства, и для буддизма, – это символ бесконечности и неизменного покоя. Восьмикратное повторение данной фразы в разных номерах пассиона трансформирует линейное повествование Страстей в циклическую структуру. Подобно «мантре», она возвращается в узловых точках повествования, в неизменном виде, с каждым разом аккумулируя новые смыслы в новом контексте. Эта циклическая структура, где конец (смерть на Кресте) содержит в себе начало (предвосхищение дальнейших событий), оказывается созвучной основополагающей мысли китайских религиозно-философских учений о цикличности бытия. Мир как вечный поток взаимопревращений запечатлевается в бесконечных чередованиях Инь и Ян, трактовка смерти как одновременного завершения и начала следующего жизненного этапа содержится в даосской традиции (книга «Дао Дэ Цзин»), круговое движение, в котором конец тождествен началу, зафиксировано в «Книге перемен», и т. д.

Важным для вышеобозначенной концепции становится использование в либретто *Water Passion After St. Matthew* фрагментов Коэлета (Екклесиаста) – книги, относящейся к двум конфессиям – христианской (ветхозаветной) и

иудейской. Соотнесение либретто с последней обусловлено наличием отсылок в музыкальной ткани произведения к элементам еврейской музыкальной традиции (лады, танцевальные эпизоды). Коэлет (Екклесиаст) Соломона представляет собой не богословский трактат, а философское рассуждение на тему смысла человеческой жизни через призму Божественного порядка и предопределенности всего сущего, заключенного в циклическом движении природы и жизни человека.

В восьмом номере «Вода и Воскресение» Тан Дун использует несколько строк из третьей главы, посвященных определению времени для всякой вещи или деяния человека. Каждый стих Коэлета состоит из двух частей, пары построены по принципу противопоставления, охватывая весь спектр человеческого опыта – от рождения до смерти, от созидания до разрушения. Композитор подвергает их вольному переизложению, меняет строки местами, использует прием разделения фраз на сегменты. Приведем анализ текстов с примерами оригинальных строк Коэлета на иврите в русской транслитерации. Первая строка в либретто: «Время любить» – является фрагментом первой части 8 стиха «Эт лээһов веэ́т лисно́» (Время любить и время ненавидеть), следующая фраза «Время мира» соотносится с фрагментом второй части 8 стиха «Эт мильхама́ веэ́т шало́м» (Время войны и время мира). Третья строка либретто «Время танцевать» является частью 4 стиха «Эт ливко́т веэ́т лисхо́к (время плакать и время смеяться), эт лиспо́д веэ́т лерко́д» (Время оплакивать и время танцевать). Последняя, четвертая строка: «Время тишины» – представляет собой фрагмент 7 стиха «Эт ликро́а веэ́т литфо́р (Время разрывать и время сшивать), Эт лахашо́т веэ́т лэдабэ́р» (время молчать и время говорить).

В либретто своего произведения Тан Дун оставляет только положительные фразы из приведенных стихов. Словосочетания «время любить», «время танцевать», «время мира» и «время тишины» призваны подчеркнуть идею о том, что жизнь мыслится не как линейный путь от рождения к смерти, а как череда сменяющих друг друга состояний. В словах «время умирать» в этом цикле заключена одна из фаз, следующая за «временем родиться», что перекликается с буддийской концепцией *сансары* – череды циклов перерождений, управляемых кармой (законом причинно-следственной связи деяний). Таким образом, в *пассионе* смерть трактуется как следующее воплощение, новый виток *сансары* или Возрождение.

Блок небиблейских источников представлен фрагментом из книги «Кун-цзы цзя юй»

(«Речи школы Конфуция»), в которой содержатся истории из жизни Конфуция, его беседы с учениками и видными политическими деятелями того времени. Как отмечает современный исследователь, «беседы эти представляют собой философские диалоги, касающиеся важнейших онтологических, этических, эстетических и эпистемологических вопросов» [5, с. 94]. Тан Дун цитирует фрагмент из 8 главы, содержащийся в диалоге Конфуция и чиновника Цю-Цзы: «Дерево хочет покоя, да ветер не прекращается». Данная фраза является частью рассказа чиновника о своих жизненных ошибках: «Дерево хочет покоя, да ветер не прекращается, сын желает заботиться о родителях, но уже поздно. Годы жизни идут вперед и не возвращаются, родственную близость невозможно обрести еще раз». Конфуций обращает внимание на то, что приводимые слова выступают предостережением и напоминанием о необходимости следования сыновнему долгу.

Отметим, что в либретто упомянутая цитата предшествует молитве Иисуса из 4 номера «В Гефсиманском саду», в которой заключены вся боль и страдание Спасителя перед тем долгом, который Он намерен совершить ради искупления и спасения человечества. Таким образом, композитор объединяет конфуцианскую и христианскую идею долга. Кроме того, здесь прослеживается рассмотренный ранее принцип цикличности мироздания, который в конфуцианстве метафорически выражен через образ непрекращающегося ветра; эта идея находит свое продолжение в данном номере в молитве Иисуса. С точки зрения христианства это некий переходный этап от жизни Христа к распятию, смерти и Воскресению, знаменующему начало новой жизни.

К группе небиблейских источников относятся и авторские тексты Тан Дуна, в которых также присутствует идея цикличности. Все фразы имеют идентичное начало, образуя своего рода циклы. Цикл 1 (номер 1 «Крещение»): «В воде слышен шум, в темноте слезы взывают к истине...»; цикл 2 (номер 3 «Тайная Вечеря»): «В воде слышен звук, в темноте слезы просят тишины...»; цикл 3 (номер 4 «В Гефсиманском саду»): «...нет! Это не тот звук...» (с тремя вариациями отрицания); цикл 4 (номер 8 «Вода и Воскресение»): «...в воде слышен звук, звук невинности, во тьме». В приведенных примерах видно, что движение осуществляется не по кругу, который возвращается в ту же точку, а по восходящей спирали и подчинено вектору от общего («шум», «звук») через серию трагических проявлений этого звука (биение «каменных сердец» – окаменение, тяжесть; горький плач, вина – страдание и грех; капающая кровь – жертва и смерть) к оконча-

З. Франка, К. М. фон Циглера, Г. К. Леймса и других авторов. Во второй половине XVIII в. некоторыми композиторами создавались «Страсти» на либретто П. Метастазии; среди них – Й. Мысливечек («Страсти Иисуса Христа», 1773) и А. Сальери («Страсти Господа нашего Иисуса Христа», 1776).

³ Известно, что в драматургии баховских «Страстей по Матфею» в точности сохранены все события 26 и 27 глав, без каких-либо изменений и добавлений. Композиция состоит из 78 номеров, подразделяемых на две части. В I части (№№ 1–35) содержатся эпизоды предсказаний Христа, предательства и пленения, во II-й (№№ 36–78) – сцены суда, бичевания, смерти и погребения. Вступительный хор (№ 1) наделен функцией преамбулы к повествованию. В №№ 2 и 3 Иисус предрекает ученикам, что Сын Человеческий вскоре будет осужден и распят. Далее, в №№ 4 и 5, показан стговор первосвященников. На протяжении №№ 6–10 запечатлена сцена помазания в Вифании; № 11 – Иуда Искариот склоняется к мысли о предательстве и обещает указать местонахождение Иисуса первосвященникам. События кануна Пасхи и Тайной Вечери изложены в №№ 13–19; поход на Елеонскую гору, включая предсказание скорого отречения Петра, – в №№ 20–23. К развернутой сцене молитвы Иисуса с учениками в Гефсиманском саду (№№ 24–32) непосредственно примыкает эпизод «поцелуя Иуды» и пленения Иисуса (№№ 32–34). Завершается I часть хоралом (№ 3). II часть открывается арией с хором (№ 36). Последующие №№ 37–44 воссоздают сцену допроса Иисуса у первосвященника; №№ 45 и 46 – эпизод троекратного отречения Петра. В №№ 49–58 изображены допрос у Пилата, раскаяние Иуды и его конфликт с первосвященниками, в №№ 59–61 – вынесение приговора. Затем представлены эпизоды бичевания Иисуса (№№ 62–63), шествия на Голгофу (№№ 64–66), Распятие и муки на Кресте (№№ 67–69), смерть Иисуса (№№ 71–73), снятие с Креста и положение во гроб (№ 76).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Сюжетные узлы либретто *Water Passion After St. Matthew* Тан Дуна и «Страстей по Матфею» И. С. Баха

	<i>Water Passion After St. Matthew</i> Тан Дуна		«Страсти по Матфею» И. С. Баха	
	Название номера	События	Номер	События
I часть	1. Baptism (Крещение)	Крещение от Иоанна, явление Иисуса, небесное знамение (Глас Божий)	1–12	Предсказание Иисуса, стговор первосвященников
	2. Temptations (Искушения)	Искушение дьявола		
	3. Last Supper (Тайная Вечеря)	События Тайной Вечери, предречение Иисусом будущего Распятия, предательства Иуды и отречения Петра	13–23	Тайная Вечеря, предречение Иисусом будущего Распятия, предательства Иуды и отречения Петра, поход на Елеонскую гору
	4. In the Garden of Gethsemane (В Гефсиманском саду)	Поход Иисуса с учениками Иоанном, Иаковом и Петром в Гефсиманский сад, молитва Иисуса, предательство Иуды, взятие под стражу Иисуса	24–35	Гефсиманский сад, троекратная молитва Иисуса, предательство Иуды, взятие под стражу Иисуса
II часть			36–44	У Каиафы, бичевание Иисуса
	5. Stone Song (Песнь камня)	Отречение Петра, раскаяние Иуды	45–51	Отречение Петра, раскаяние Иуды
	6. Give Us Barabbas! (Отдай нам Варавву!)	Допрос у Пилата, вынесение приговора	52–63	Допрос у Пилата, вынесение приговора, бичевание Иисуса в претории
			64–70	Шествие на Голгофу, Распятие, эпизод на Кресте
	7. Death and Earthquake (Смерть и землетрясение)	Последние слова Иисуса на Кресте, смерть	71–73	Последние слова Иисуса на Кресте, смерть
			74–78	Снятие с Креста, положение во гроб
	8. Water and Resurrection (Вода и Воскресение)	Аллюзия на Воскресение		

•—————• ЛИТЕРАТУРА —————•

1. *Hung E.* Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I) // JSTOR. 2011. № 67 (March). Pp. 601–618.
2. *Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю.* Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна: К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 111–119.
3. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах: монография. М.: Музыка, 1982. 384 с.
4. Кун-цзы цзя юй (Речи школы Конфуция) / публ. А. Ю. Блажкиной. М.: ИКСА РАН, 2022. 320 с.
5. *Tan Dun.* You can hear the water // The News Tribune. 2016. URL: <https://www.thenewstribune.com/entertainment/article65269452.html> (дата обращения: 13.12.2025).

•—————• REFERENCES —————•

1. *Hung E.* Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I). In: JSTOR. 2011. No. 67 (March). Pp. 601–618.
2. *Kiseeva E., Kiseev V.* Spetsifika raboty s tekstami v rannikh operakh Tan Duna. K probleme obnoveniya opernogo zhanra v tvorchestve amerikanskikh kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov [The specifics of work with texts in Tan Dun's early operas: To the problem of updating the opera genre in the works of American composers at the turn of the 20th–21st centuries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Musical Scholarship]. 2019. No. 4. Pp. 111–119.
3. *Druskin M.* Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]: monograph. Moscow: Muzyka, 1982. 384 p.
4. Kun-tszy tszya yuy (Rechi shkoly Konfutsiya) [Speeches of the School of Confucius]. Publ. by A. Blazhkina. Moscow: Institute of China and Contemporary Asia to Russian Academy of Sciences, 2022. 320 p.
5. *Tan Dun.* You can hear the water. In: The News Tribune. 2016. URL: <https://www.thenewstribune.com/entertainment/article65269452.html> (date of application: 13.12.2025).

Аксайскова Екатерина Олеговна
преподаватель отделения звукорежиссуры
Ростовский колледж культуры
Россия, 344019, Ростов-на-Дону
eaksayskova@mail.ru
ORCID: 0009-0004-6824-0067

Ekaterina O. Aksayskova
Teacher of the Sound Engineering Department
Rostov College of Culture
Russia, 344019, Rostov-on-Don
eaksayskova@mail.ru
ORCID: 0009-0004-6824-0067

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 780.6

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_52

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КОРНЕТТ (ЦИНК) И КРИТЕРИИ ЗВУКОВЫСОТНОГО СТРОЯ В XVI–XVIII ВЕКАХ

В статье отмечено, что история музыкального исполнительства в Западной Европе, как правило, охватывает ретроспективу первоначального возникновения, совершенствования и последующего бытования определенного инструментария (с указанием имен авторитетных мастеров-изготовителей, композиторов и т. д.). Однако соответствующие процессы в значительной степени обуславливаются и распространенными представлениями о звуковысотных координациях, которые принято называть строем и настройкой. Подчеркивается, что настоятельная потребность в слаженном звучании совместно музицирующих инструментов была осознана в эпоху Возрождения, благодаря активному развитию многоголосия и зарождению ансамблевых содружеств – консортов.

На протяжении статьи освещаются устройство, функциональное назначение, роль семейства корнеттов, сочетавших в себе различные свойства медного и деревянного духового инструментов, в утверждении и корректировке ренессансных и раннебарочных ориентиров высоты звука. Раскрываются причины, благодаря которым соответствующий консервативный инструментарий стал важнейшим критерием строя, традиционно соотносимым с множественными звуковысотными представлениями в странах Западной Европы. Приведены сведения о возможных способах подстройки самого корнетта, упоминаемых в трактате «Compendium musicale» корнеттиста и музыкального теоретика второй половины XVII столетия Б. Бисмантовы. В обзорной характеристике упомянутой звуковысотной дифференциации отмечено разнообразие соответствующих ориентиров, благодаря которому фактические расхождения между определенными системами настройки порой достигали малой терции и более. Раскрыты мотивации, способствовавшие функциональному разделению обозначенных систем настройки: в барочную эпоху использовались корнеттный тон (кортон), хоровой тон (хортон) и камерный тон (камертон). Указаны причины, повлекшие за собой вытеснение корнетта из музыкальной практики (XVIII век), с одновременной утратой прежней роли «основного эксперта» в сфере звуковысотности. Освещен путь к формированию единой системы звуковысотных стандартов, начавшийся в XIX столетии.

Ключевые слова: исполнительская практика в Западной Европе XVI–XVII веков, корнетт как важнейший критерий органной настройки, «Compendium musicale» Б. Бисмантовы, способы коррекции звуковысотного строя, триада систем исполнительской настройки («тонов»).

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Корнетт (цинк) и критерии звуковысотного строя в XVI–XVIII веках // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 52–59.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_52

V. LEONOV, I. PALKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CORNETT (ZINC) AND CRITERIA OF PITCH STRUCTURE IN THE 16th–18th CENTURIES

The article notes that the history of musical performing art in Western Europe typically covers a retrospective of the initial emergence, development, and subsequent use of a particular instrument (with

the names of authoritative instrument masters, composers, etc.). However, these processes are also largely conditioned by widespread notions of pitch coordination, commonly referred to as tuning and system. It is emphasized that the pressing need for a harmonious sound among instruments performing together was recognized in the Renaissance, thanks to the active development of polyphony and the emergence of ensemble collaborations – consorts.

The article explores the structure, functional purpose, and role of the cornett family, which combined the various properties of brass and woodwind instruments, in establishing and refining Renaissance and early Baroque pitch guidelines. The reasons why the appropriate conservative set of instruments became the most important tuning criterion, traditionally associated with multiple pitch concepts in Western Europe, are revealed. Information is provided on possible tuning methods for the cornett itself, as described in the treatise “Compendium musicale” by B. Bismantova, a cornettist and music theorist of the second half in the 17th century. This overview of the aforementioned pitch differentiation notes the diversity of corresponding reference points, due to which the actual discrepancies between certain tuning systems sometimes reached a minor third or more. The motivations that contributed to the functional separation of the designated tuning systems are revealed: in the Baroque era, the cornett tone (corton), choral tone (chorton), and chamber tone (chamberton) were used. The reasons for the cornett’s ouster from musical practice (18th century) are outlined, along with the simultaneous loss of its former role as the “primary expert” in pitch. The path to the formation of a unified system of pitch standards, which began in the 19th century, is elucidated.

Keywords: performing practice in Western Europe of the 16th and 17th centuries, cornett as the paramount criterion for organ tuning, B. Bismantova’s “Compendium musicale”, methods of pitch correction, triad of tuning systems (“tones”).

For citation: Leonov V., Palkina I. Cornett (zinc) and criteria of pitch structure in the 16th–18th centuries. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 52–59.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_52



История музыкального исполнительства органически связана с представлениями о высоте отдельных звуков, соотношениями последних, структурными особенностями различных ладов и т. п. При этом суждения теоретиков музыки и практиков по указанным вопросам эволюционировали на протяжении тысячелетий. Так, сведения о ладах ойкумены были обобщены в Античной Греции. Здесь же Пифагор и его последователи предложили разделить интервал октавы на 12 равных частей, используя метод математических пропорций. Упомянутая система в дальнейшем была названа «пифагоровым» (или «пифагорейским») строем по имени великого ученого древности. Вместе с тем, в некоторых странах Востока сохранилось до XXI века традиционное деление октавы на 24 части (по четвертитонам), а в Индии – аналогичная система из 16 равных долей. Впрочем, напевы или инструментальные наигрыши, воспроизводимые либо импровизируемые в подобных строях, как правило, излагаются однострунно, благодаря чему процесс коллективного музицирования не представляет особых трудностей для исполнителя¹.

В эпоху Возрождения интенсивное развитие многоголосного музыкального искусства сопровождалось возникновением многочисленных ансамблей (так было принято именовать ансамбли). Постепенное обособление указанной сферы инструментального исполнительства благопри-

ятствовало формированию соответствующего репертуара. Однако ансамблевое музицирование подразумевало необходимость согласования звуковысотного строя всех участников того или иного ансамбля. И если у исполнителей на струнных инструментах подобное согласование не вызывало особых затруднений, то у духовых ситуация выглядела гораздо более сложной. Таким образом, успешному функционированию ансамблей должно было содействовать использование определенного критерия высоты традиционной настройки в качестве исходного фактора совместного звучания.

Данная статья содержит характеристику исторического духового инструмента – корнетта, получившего весьма широкое распространение в XVI–XVII веках и наделавшего ролью соответствующего критерия звуковысотного строя в течение указанного периода. При этом необходимо оговорить, что на протяжении последних десятилетий музыковедами Западной Европы и США уже предпринимались плодотворные изыскания в обозначенной сфере. История формирования и разнообразных коррекций «исполнительской звуковысотности» представлена в фундаментальном исследовании Б. Хейнса [1]; развитие корнетта на протяжении эпохи Ренессанса, а также особенности звуковысотного строя в Италии и Германии того времени освещены Д. Кирком [2]; краткая история всего семейства

корнеттов обозревается Дж. Маккенном [3]; эволюция их звуковысотного строя во времена С. Шайдта и Д. Букстехуде рассмотрена Г. Штраднером [4]; масштабный труд – каталог сохранившихся образцов упомянутого инструментария, с одновременной фиксацией сопутствующих звуковысотных показателей, – обнаружен Э. Тарром [5]. Наконец, подробное описание корнетта, его устройства, аппликатур и другие ценные сведения изложены в современной публикации барочного трактата «Compendium musicale» Бартоломео Бисмантовы² [6]. В кратком введении к работе, которую с полным основанием можно было бы назвать «Школой игры...», сообщается, что данный труд есть «музыкальный компендиум, в котором начинающих обучают истинному способу легко осваивать правила фигуративного и тихого пения, а также играть на флейте, корнетте и скрипке, сочинять и исполнять basso continuo, а еще настраивать органы и чембало» [6, р. 3]. (Следует заметить, впрочем, что в упомянутом трактате речь идет преимущественно о блокфлейте.)

В российском музыкознании заявленная проблематика до сих пор не получила специального освещения. Между тем изучение и осмысление роли духовых инструментов в музыке Возрождения и раннего барокко представляется весьма существенным аспектом современной истории исполнительства и практики аутентичной (либо «исторически ориентированной») интерпретации сочинений указанного периода. Вот почему данная работа может представлять интерес для музыкантов-духовиков, тяготеющих к освоению инструментария различных стран и эпох. Наряду с этим, заслуживают внимания предлагаемые комментарии по поводу эволюции звуковысотного строя в музыкальном исполнительстве XVI–XIX столетий, вплоть до формирования соответствующего международного стандарта и связанных с ним средств контроля.

Инструмент, появившийся еще в Средневековье, представлял собой гибрид медных и деревянных духовых (Рис. 1). В подавляющем большинстве стран его название – корнетт (не путать с медным духовым корнетом). Однако встречаются исключения: к примеру, в Германии данный инструмент получил другое наименование – цинк.

Звукоизвлечение и звукообразование при игре на корнетте соответствовало медным духовым инструментам, т. е. осуществлялось благодаря вибрационным колебаниям губ с помощью воронкообразного мундштука. Вместе с тем, цинк изготавливался из дерева, и для изменений высоты звука предназначались отверстия, просверленные в корпусе. Последние характерны

для управления звучанием деревянных духовых инструментов.

Как звучит корнетт и существуют ли аналоги его тембру в наши дни? Звукообразование при помощи губ и мундштука обычно придает звучанию инструментов, имеющих коническое сечение канала и небольшую длину трубки, ощутимую силу и блеск. Однако деревянный корпус, изготовленный из сливы, вишни или груши, благоприятствует смягчению тембра корнетта. Более того, сравнительно узкая коническая форма канала (на входе – около 7 мм, на выходе – примерно 29 мм) способствует видимому снижению силы звука. Но соответствующая звучность является вполне достаточной для игры на открытом воздухе. Звучание корнетта отчасти переключается с такими современными инструментами, как сопрановый саксофон, флюгельгорн или гобой³.

На протяжении раннебарочной эпохи корнетт приобрел огромную популярность, оказавшись востребованным для музицирования как в помещениях, так и вне их. Разумеется, он не символизировал власть тогдашних монархов, подобно трубе, но все же смог занять некую особую нишу в качестве значимой составляющей церковной и светской музыки.

Архаичность конструкции не позволяла исполнителю на корнетте производить настройку инструмента в широком диапазоне звуковых частот. Корпус изготавливался из цельного куска дерева, чем обуславливалась неизменяемая высота звучания. Гнездо для мундштука отличалось небольшой глубиной, позволявшей корректировать задаваемую настройку в минимальных для того времени границах. Впрочем, для понижения общего строя Б. Бисмантова рекомендовал использовать вставку «шириной в палец», удлиняющую звуковой канал инструмента. Разумеется, такой прием обеспечивал понижение общей высоты звучания лишь на 1/6 тона, тогда как повышение строя представлялось невозможным. Однако Б. Бисмантова указывал на вероятность изменения высоты звука в обоих направлениях при помощи вставок под мундштуком и в открытом конце инструмента (у корнетта не было раструба в современном значении этого слова). Установив две подобных вставки одновременно, исполнитель добивался понижения общего строя более чем на 1/4 тона (примерно 60 центов). Следовательно, удаление той или иной вставки сопровождалось повышением звучания.

Можно констатировать, что корнетты изготавливались с учетом возможных изменений общего строя, чему способствовал метод, зафиксированный в трактате Бисмантовы. Данный факт подтверждается прилагаемым изображением корнетта из упомянутого труда (Рис. 2). Соот-

ветствующие вставки дифференцировались автором трактата по функциональному признаку. Для понижения строя использовалась вставка В, для повышения – вставка А (как свидетельствуют комментарии Бисмантовы на том же рисунке). Очевидно, «типовая» настройка корнета предполагала наличие в конструкции верхнего элемента, удлиняющего звуковой канал. При необходимости повышения строя эта вставка удалялась.

Использование корнета в раннебарочной церковной музыке обуславливалось несколькими факторами. Его звучание обнаруживало сходство с натуральной трубой, однако не было столь резким и «громогласным», а сам инструмент являлся хроматическим. Корнетты воспринимались как вполне естественное дополнение к ранним тромбонам, которые именовались сакбутами. Последние также не отличались «громогласностью», присущей их потомкам. (Ширина звукового канала и раструба сакбутов значительно уступали нынешним тромбонам.) Ощутимая близость звучания способствовала возникновению ансамбля (консорта) из двух пар указанных инструментов. Верхние голоса в нем исполнялись корнеттами. Упомянутый ансамбль традиционно дублировал хоровые партии на протяжении литургии или мессы, а в некоторых эпизодах играл самостоятельно.

Заметим, что в сопровождении органа, как правило, солировали исполнители на корнете. И при этом периодически возникали непростые ситуации. На протяжении столетий вновь изготавливаемые органы чаще всего характеризовались довольно свободным подходом к звуковысотному строю. Так, венецианские инструменты с давних пор считались едва ли не самыми высокими в Италии. Между тем органы других городов, например, Падуи или Виченцы, настраивались тоном ниже. Однако во всех случаях традиционным критерием для возможных коррекций служила высота, задаваемая корнеттами.

Итальянский музыкант Морсолино, работавший с О. Лассо в Мюнхене, после возвращения на родину многократно принимал участие в экспертизах вновь производимой настройки органов. Морсолино отмечал: строй всех известных ему инструментов (как в Италии, так и за рубежом), которым чаще всего отдавали предпочтение величайшие исполнители, ориентировался на высотные показатели корнета *mezzo punto* (т. е. сопрано). Между тем настройка органа Кремонского собора оказалась ниже на полтона, что вызвало критику со стороны авторитетного эксперта.

В Германии органы настраивались выше, чем в Италии. Такое положение вполне устраивало

мастеров, ведь дорогостоящего металла для изготовления труб требовалось меньше, как и трудовых затрат. Однако и в немецких землях настройка инструмента проверялась при помощи игры с корнеттом.

Можно ли говорить о едином звуковысотном стандарте в те времена? Разумеется, нет. Таких стандартов было много, но каждый из них именовался корнетным тоном (кортоном) и существовал на протяжении весьма длительного времени. Но как поддерживалась установленная высота звука в том или ином регионе?

Разумеется, ранние органы, построенные до того времени, как корнетт стал критерием настройки, не могли быть скорректированы по высоте звучания. Поэтому соответствующие корнетты ориентировались на их строй. Однако настройку органа периодически следовало проверять и уточнять. И в подобных случаях критериями высоты звука служили корнетты, имевшиеся при том или ином храме. Лучшие инструменты такого рода в Европе, по всеобщему признанию, производились в Венеции. А самые известные мастера происходили из музыкального рода Бассано⁴. Наглядным тому подтверждением могли служить не только мнения авторитетных музыкантов (к примеру, Винченцо Галилея⁵), но и заказы, поступавшие в Венецию от монархических дворов Австрии, Германии, Моравии, Франции и других государств.

Тот факт, что большинство корнеттов изготавливалось в одном городе с крупными профессиональными гильдиями, свидетельствует о единообразии конструкции и позволяет заключить: сохранившиеся инструменты предоставляют информацию о высоте тона, которая, в целом, верна для городов и регионов, где играли на упомянутых инструментах. А неизменность базового устройства является показателем стабильности высоты тона и, следовательно, настройки.

Достаточно полные сведения о строе корнеттов, использовавшихся в указанный период, можно почерпнуть из «Каталога сохранившихся цинков», составленного Э. Тарром [5], с указанием определенных сведений о каждом инструменте: век постройки, строй ля в Гц⁶, мастер-изготовитель (если установлен), место хранения и т. д. Как свидетельствует упомянутый «Каталог...», в XVI веке наибольший разброс звука ля по частоте наблюдался в Италии: местные инструменты демонстрируют настройку от 434 до 504 Гц. Данный показатель в условиях современного строя А = 440 Гц соответствует G# (нижняя граница) и несколько завышенному H (1/6 тона, верхняя граница). Таким образом, разброс настройки составляет малую терцию! Видимо, поэтому Б. Бисмантова уделял очень большое внимание

умению корнеттиста транспонировать исполняемые тексты с помощью различных ключей, которых в то время существовало довольно много⁷.

Настройки корнеттов в Германии XVI века не столь различаются по частоте, варьируясь от 450 до 470 Гц, что при $A = 440$ Гц составляет менее полутона между сильно завышенным A и B . По-видимому, в немецких землях вышеприведенная рекомендация Б. Бисмантовы о настройке корнетта позволяла исполнителям не прибегать к транспозиции нотного материала при игре. Допустимо предположить, что и корнеттный строй всех клавишных инструментов в указанный период медленно приближался к единому стандарту высоты звука.

Между тем, в XVI веке начались миграционные перемещения музыкантов в Западной Европе, а в XVII столетии упомянутые процессы воспринимались как нечто само собой разумеющееся. Исполнители и композиторы гораздо реже довольствовались службой в одной стране, не говоря уже об одном городе. Названное обстоятельство благоприятствовало сужению частотных границ корнеттного строя. Так, в Германии у сохранившихся инструментов XVII века этот показатель равен $A = 460$ – 471 Гц. Однако приводимые цифры соответствуют пороговым значениям. На самом деле почти все корнетты ограничиваются менее существенным расхождением $A = 460$ – 465 Гц, что позволяет говорить о формировании сравнительно единого стандарта. Такая же тенденция наблюдалась в Оксфорде, Брюсселе, Граце и т. д.

Во Франции XVII века корнеттный строй не имел столь важного значения для светской музыки. Здесь стандарт высоты звука устанавливался Парижской оперой. Поэтому рекомендуемая настройка традиционно ограничивалась пределами $A = 435$ – 450 . Однако сохранявшееся разнообразие в тогдашней высоте органного строя предопределило необходимость использования корнеттов с максимально «дистанцированными» показателями $A = 415$ и 490 (сохранилось по одному экземпляру).

Нетрудно заметить, что упомянутый строй в Германии, Англии, Бельгии и других странах в целом располагался на полтона выше современного. Более того, в некоторых случаях указанное расхождение достигало полутона тонов. Такая настройка представлялась весьма неудобной для певцов. Поэтому уже в XVII веке появился специальный строй для хора, называемый хоровым тоном. А в дальнейшем, прежде всего благодаря поперечной флейте, возник и третий строй. Как известно, при повышении настройки данного инструмента звучание приобретает черты неприятной резкости. Между тем флей-

та принадлежала к числу атрибутов музыкального искусства, наиболее ценимых многими царственными особами и придворной знатью. У подобной элитарной аудитории соответствующее звучание порождало возвышенные ассоциации с «музыкой небесных сфер», пением райских птиц, загробной жизнью «праведных душ» и т. д. Вновь созданный строй, именуемый камерным тоном, располагался на полтона ниже хорового тона. Так в европейской музыке XVII века сформировались три строя, различавшиеся функционально.

Общепризнанные позиции корнетта в качестве переносного устройства для идентификации высоты инструментального звучания (прежде всего, органов) были поколеблены в начале XVIII столетия. Именно тогда, в 1711 году, королевский трубач Англии Джон Шон изобрел устройство, позволявшее демонстрировать точную и стабильную высоту определенного звука для последующей настройки инструментов. Этот прибор со временем не утрачивал исходных свойств, не требовал регулярной корректировки, отличался простотой в использовании, не предполагал умения играть на каком-либо музыкальном инструменте. Так появились знаменитые камертоны в форме вилки. Их механическая «инспирация» порождала необходимый звук, лишенный гармоник. Разумеется, высотные показатели соответствующих устройств могли не совпадать, однако в целом камертоны более успешно служили в качестве эталонных образцов высоты звука, нежели их духовые предшественники.

Впрочем, корнетный тон как вид настройки не вышел из употребления. В частности, на протяжении XVIII века строй десяти старейших немецких органов фиксировался в пределах $A = 450$ – 467 Гц. При этом обозначенный показатель именовался корнетным тоном (единственное исключение – два храма во Фрайбурге, здесь применялось двойное название: корнетный тон и хоровой тон).

В России XIX столетия сосуществовали все три вышеуказанных строя. Ниже всех позиционировался камерный тон, на полтона выше располагался хоровой тон, еще тоном выше – корнетный тон [7, с. 100]. Таким образом, различие в настройке инструментов составляло малую терцию. Однако в конце века европейский звуковысотный строй все более тяготел к упорядоченности, чему способствовало принятие во Франции стандарта $A = 435$ Гц. В дальнейшем миграционные процессы в сфере исполнительства, активная деятельность производителей инструментария, учитывавших приоритетные запросы музыкантов, также оказывали заметное

воздействие на ситуацию. И хотя различия в настройке оставались еще довольно заметными, соответствующие показатели все менее ощути-мо контрастировали друг другу.

Судьба знаменитого представителя духового семейства – корнетта – оказалась такой же, как у всех консервативных образцов инструментария. Средневековая симбиозная конструкция не имела перспектив для усовершенствования, хотя отдельные попытки и предпринимались. Поперечная флейта, гобой и кларнет (инструменты аналогичного звуковысотного регистра) придавали ярко выраженное разнообразие тембровой палитре оркестра, а хроматизация медных духовых инструментов, посредством различных конструктивных усовершенствований, способствовала окончательному вытеснению корнетта из

музыкального обихода. Композиторское творчество и исполнительская практика, пребывающие в диалектическом единстве, сопровождались все более интенсивной миграцией музыкальных кадров, чем обуславливалось требование стандартизации в сфере настройки многообразного инструментария (последняя до тех пор не была вполне упорядоченной даже в пределах одной страны). На протяжении длительного времени существенным препятствием для подобной стандартизации являлись европейские органы, создававшиеся в период Средневековья либо Раннего Возрождения. Однако в XIX веке настоящие запросы музыкальной практики все же побудили международное сообщество принять поистине судьбоносное решение относительно единого критерия звуковысотного строя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Библии есть упоминания о своеобразных «ансамблях» исполнителей на духовых инструментах, в частности, о семи священниках с «юбилейными трубами», участвовавших в штурме Иерихона (Иис. Нав. 6:3–19). Однако для подобных мероприятий наиболее значимой представлялась громкость общего звучания, тогда как согласование предполагаемого унисона едва ли рассматривалось в качестве приоритетного фактора исполнения.

² Даты жизни итальянского корнеттиста и композитора во всех справочных изданиях указываются следующим образом: до 1677 – после 1694 г. В данном случае фактическими ориентирами служат публикации «Compendium musicale», осуществлявшиеся при жизни автора (учитывая отзывы коллег, Бисмантова стремился вносить в переиздания своего трактата определенные дополнения и уточнения).

³ Корнетт использовался К. Монтеверди и К. В. Глюком в оперных оркестрах. Исполнение партии данного инструмента в наши дни поручается, как правило, гобою или трубе.

⁴ Наиболее яркий представитель – Джованни Бассано (ок. 1561–1617) – итальянский композитор, принадлежавший к венецианской школе, корнеттист эпохи Позднего Возрождения и раннего барокко.

⁵ Винченцо Галилей (1520–1591) – итальянский лютнист, композитор и теоретик музыки, отец Г. Галилея.

⁶ Частотные характеристики звуковых колебаний исследуются учеными начиная с XIX века. Единица измерения подобных колебаний была названа в честь физика Г. Герца (1 Гц). Поэтому строй звука ля у сохранившихся корнеттов XVI–XVII веков установлен Э. Тарром в Гц.

⁷ В то время было принято, чтобы ноты располагались в пределах стана. Лишь в качестве исключения допускалось использование одной дополнительной линейки под или над ним, чем и мотивировалось обилие применяемых ключей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Haynes B.* A History of Performing Pitch: The Story of "A". Lanham: Scarecrow Press, 2002. 578 p.
2. *Kirk D.* Cornett and Renaissance Pitch Standards in Italy and Germany // *Journal de Musique Ancienne*. 1989. Vol. 10. № 4. Pp. 16–22.
3. *McCann J.* A Cornett Odyssey // *Historic Brass Society Journal*. 1991. № 3. Pp. 33–42.
4. *Stradner G.* The Evolution of the Pitch of Cornetts and Trombones at the Time of Scheidt and Buxtehude // *Dietrich Buxtehude and Samuel Scheidt: An Anniversary Tribute: Proceedings of the International Buxtehude/Scheidt Festival and Conference*. Saskatoon: University of Saskatchewan Printing Services, 1988. Pp. 106–116.
5. *Tarr E.* Ein Katalog erhaltener Zinken // *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*. Winterthur: Verlag Amadeus, 1982. Bd. 5. S. 11–262.
6. *Bismantova L. B.* Compendio Musicale: Libro Principale: 1677–1679/1694. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978. 123 p.
7. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Ростов и Новочеркасск XIX века: Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.

REFERENCES

1. *Haynes B.* A History of Performing Pitch: The Story of "A". Lanham: Scarecrow Press, 2002. 578 p.
2. *Kirk D.* Cornett and Renaissance Pitch Standards in Italy and Germany. In: *Journal de Musique Ancienne*. 1989. Vol. 10. No. 4. Pp. 16–22.
3. *McCann J.* A Cornett Odyssey. In: *Historic Brass Society Journal*. 1991. No. 3. Pp. 33–42.
4. *Stradner G.* The Evolution of the Pitch of Cornetts and Trombones at the Time of Scheidt and Buxtehude. In: *Dietrich Buxtehude and Samuel Scheidt: An Anniversary Tribute: Proceedings of the International Buxtehude/Scheidt Festival and Conference*. Saskatoon: University of Saskatchewan Printing Services, 1988. Pp. 106–116.
5. *Tarr E.* Ein Katalog erhaltener Zinken. In: *Vasler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*. Winterthur: Verlag Amadeus, 1982. Bd. 5. S. 11–262.
6. *Bismantova L. B.* *Compendio Musicale: Libro Principale: 1677–1679/1694*. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978. 123 p.
7. *Leonov V., Palkina I.* Rostov i Novocherkassk XIX veka: *Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva* [Rostov and Novocherkassk of the 20th century: Chronicle of musical performing art]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1999. 168 p.

Леонов Василий Анатольевич

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

Vasiliy A. Leonov

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

Палкина Ирина Дмитриевна

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

Irina D. Palkina

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

К. Ю. МОШКИН*Российская академия музыки им. Гнесиных***«УЧЕНИЕ О СЛУХОВЫХ ОЩУЩЕНИЯХ...» Г. ГЕЛЬМГОЛЬЦА
В РУССКИХ ВОКАЛЬНЫХ ТРАКТАТАХ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В конце XIX – начале XX века в России наблюдается активное взаимодействие вокальной педагогики с достижениями естественных наук. Особую роль в этом процессе сыграла фундаментальная работа Германа фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863), которая стала междисциплинарным мостом между физиологией, акустикой, психологией и музыкальной практикой. Гельмголец не только систематизировал знания о природе звука и слухового восприятия, но и предложил рациональное объяснение механизмов работы голосового аппарата, что открыло новые перспективы для вокальной педагогики. В статье анализируется влияние идей Гельмгольца на формирование научно обоснованных концепций постановки голоса в русской вокальной школе указанного периода. Рассматриваются ключевые аспекты его труда: физиология слуха, теория резонанса, формирование гласных и тембра, использование резонаторов для анализа звука. На примере трактатов Э. Г. Сюннерберг «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» (1912) и В. Л. Карелина «Новая теория постановки голоса» (1912) показано стремление педагогов интегрировать научные положения Гельмгольца в методики обучения пению, уделяя особое внимание роли резонанса, работе гортани и физиологическим основам звукообразования. В частности, Сюннерберг опиралась на теорию резонанса, выдвинутую Гельмгольцем, при освещении процесса формирования гласных, тогда как Карелин использовал труды немецкого ученого для обоснования концепции высокого положения гортани. Автором статьи сделан вывод о том, что обращение русских вокальных педагогов к труду Гельмгольца отражало общую тенденцию к формированию «большой науки» о голосе и преодолению разрыва между эмпирической практикой и научным знанием.

Ключевые слова: Г. фон Гельмголец, «Учение о слуховых ощущениях...», русские вокальные трактаты, «большая наука» о голосе, Э. Г. Сюннерберг, В. Л. Карелин, междисциплинарное изучение голоса.

Для цитирования: Мошкин К. Ю. «Учение о слуховых ощущениях...» Г. Гельмгольца в русских вокальных трактатах начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 59–65.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_59

K. MOSHKIN*Gnesins Russian Academy of Music***H. HELMHOLTZ'S "ON THE SENSATIONS OF TONE..." IN RUSSIAN VOCAL
TREATISES OF THE EARLY 20th CENTURY**

In the late 19th and early 20th centuries, Russia witnessed active interaction between vocal pedagogy and advancements in the natural sciences. A pivotal role in this process was played by Hermann von Helmholtz's fundamental work, "On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music" (1863), which served as an interdisciplinary bridge between physiology, acoustics, psychology, and musical practice. Helmholtz not only systematized knowledge about the nature of sound and auditory perception, but also offered a scientific explanation of the mechanisms underlying the vocal apparatus, opening new horizons for vocal pedagogy. This article analyzes the influence of Helmholtz's ideas on the formation of a scientifically grounded approach in the Russian vocal school during this period. It examines key aspects of his work: the physiology of hearing, resonance theory, vowel and timbre formation, and the use of resonators for sound analysis. Using the treatises by Eva Hortensia Sünnerberg, "What System Should One Follow in Voice Training?" (1912), and Vasily Karelin, "A New Theory of Voice Training" (1912), the article demonstrates how pedagogues integrated Helmholtz's scientific principles into singing teaching

methodologies. Sünnerberg draws on Helmholtz's resonance theory to explain vowel formation, while Karelin employs it to support his concept of the high laryngeal position. The article concludes that Russian vocal pedagogues' engagement with Helmholtz's work reflected a broader trend toward a "grand science" of the voice, and an aspiration to bridge the gap between empirical practice and scientific knowledge.

Keywords: H. von Helmholtz, "On the Sensations of Tone...", Russian vocal treatises, the "grand science" of voice, E. H. Sünnerberg, V. Karelin, inter-discipline study of voice.

For citation: Moshkin K. H. Helmholtz's "On the sensations of tone..." in Russian vocal treatises of the early 20th century. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 59–65.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_59

На рубеже XIX–XX столетий, в связи с быстрым развитием науки, передовые русские вокальные педагоги активно погружаются в междисциплинарный поиск, создавая методические труды, в которых используются достижения современной физиологии. В частности, новаторская фундаментальная работа Германа фон Гельмгольца¹ «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки»² стала междисциплинарным мостом между физиологией, акустикой, психологией, музыкальной теорией и вокальной педагогикой. В этой работе Гельмголец не только описал физиологические процессы, но и убедительно объяснил их значение для понимания музыкальных явлений. Названный труд Гельмгольца мотивировал певцов и вокальных педагогов к поискам и осмыслению собственного эмпирического опыта. Согласно комментарию Н. Ефимовой, «рационализация знания о певческом голосе помогла тогда оформить эмпирические наблюдения вокальных педагогов и певцов в теоретические, обновляя содержание обучения, выводя изучение певческого голоса на качественно новый уровень, рассматриваемый внутри междисциплинарного пространства» [1, с. 8].

Из биографии ученого известно о его увлечении музыкой с раннего детства: Гельмголец обучался игре на фортепиано. Кроме того, как отмечают американские музыковеды Б. Грин³ и Д. Батлер⁴, многолетние изыскания ученого в области сенсорики могли быть вдохновлены успехами его ранних работ, связанных с ощущениями и восприятием: «Изобретение Гельмгольцем в возрасте тридцати лет офтальмоскопа (прибора для исследования внутренней части глаза) принесло ему международную известность и стимулировало дальнейшую работу... в течение следующих двух десятилетий» [2, р. 258]. Музыкальный опыт, глубокие познания в медицине и физике, а также собственные открытия в области сенсорики привели Гельмгольца к стремлению раскрыть взаимосвязи физической и физиологической природы звука, а также устройства органов слуха и голосового аппарата. Следует

напомнить, что в период работы над «Учением о слуховых ощущениях...» Гельмголец тесно сотрудничал с представителями вокальной педагогики. Как сообщает Д. Кейхан, именно тогда певица и преподаватель вокала Эмма Зайлер «...обратилась к Гельмгольцу за помощью в научном исследовании человеческого голоса с целью улучшения качества пения. Она присоединилась к его изысканиям и была признательна ему за то, что он научил ее использовать ларингоскоп для изучения физиологии гортани во время звукоизвлечения». Более того, «во время работы над книгой он навещал ее почти ежедневно на протяжении нескольких месяцев, обращаясь за советами и для проверки своих расчетов посредством ее экспериментов» [3, р. 265–266]. Таким образом, практика вокального искусства являлась для Гельмгольца не просто областью приложения теории, но живым источником эмпирического знания. В 1863 году Гельмголец опубликовал указанный фундаментальный труд, в котором детально исследовалось восприятие звука и закладывались основы физиологической акустики. Б. Грин и Д. Батлер отмечают: «В *Die Lehre von den Tonempfindungen* Гельмголец представил формальное описание (слухового. – К. М.) ощущения тона, но в контексте более широкой цели. Он не только дал определения физической и физиологической акустики, но и обратился к эстетике и теории музыки. Таким образом, подводя итог состоянию исследований в физической акустике, он перешел к физиологии слуха, далее – к истории музыкальной теории и музыкальных стилей. Его целью было дать физическое объяснение звуковой системы западной музыки» [2, р. 259].

Работа Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» состоит из 19 глав, объединяемых в 3 «отдела», а также приложения. Рассмотрим некоторые существенные фрагменты названной работы, рационально объясняющие те или иные музыкально-технические аспекты вокального исполнения и, соответственно, оказавшие влияние на теорию и методику вокального искусства.

Гельмгольц связывает физиологические и психоакустические аспекты восприятия звука с эстетическими принципами музыки, рассуждая о том, как научное понимание звука позволяет объяснить наше эстетическое восприятие музыки: «Музыка находится в гораздо более близком отношении к не обусловленным прямо ощущениям чувств, чем все другие искусства, которые имеют скорее дело с чувственными восприятиями... Поэтому особенности движения тонов, дающие характер грации, игривости, тягости, энергии, томления, силы, покоя, волнения и т. д., зависят, очевидно, главным образом от психологических причин. <...> Это учение о слуховых ощущениях входит в область естественных наук, а именно, прежде всего, в физиологическую акустику» [4, с. 2–4].

Описывая основы акустики и физиологии слуха, Гельмгольц определяет звук как физическое явление, представляющее собой колебания воздушных частиц, которые воспринимаются слуховой системой как ощущения. Он отмечает, что первичное звуковое восприятие – это результат преобразования физических характеристик звуковой волны (частоты, интенсивности) в субъективные ощущения – высоту, громкость и тембр. «Мы находим три различия звуков, если первоначально обратим внимание только на такие звуки, которые воспроизводятся в отдельности нашими обыкновенными музыкальными инструментами... Именно звуки могут различаться: 1) силою, 2) высотой, 3) оттенком. <...> Под оттенком звука (Klangfarbe) мы понимаем ту особенность, которою отличается звук скрипки от звука флейты, кларнета или человеческого голоса, если все они издают ту же ноту, в той же высоте тона» [4, с. 17–18].

Гельмгольц осуществил глубокое исследование физиологии голосового аппарата, включая работу голосовых связок и резонаторных полостей. Ученый объяснил, как вибрация голосовых связок генерирует звуковую волну и как форма ротовой и носовой полостей влияет на модификацию данного звука. Это позволило установить связь между физиологическими процессами и акустическими характеристиками голоса. «Если наблюдать голосовые связки посредством ларингоскопа в то время, как они издают звук, то нас поражает точность, с которою они напрягаются при колебаниях, размах которых почти равняется всей ширине связок» [4, с. 147].

Раскрывая механизм восприятия тембра, Гельмгольц указал на особую аналитическую способность слухового аппарата. Ухо действует по следующему принципу: звуковая волна разлагается на простые составные части – гармонические тоны, и каждый из них воспринимается

порознь. Именно это дифференцированное, а не целостное восприятие волны полагается в основу различения тембров: «оттенок» звука определяется не формой колебания, а тем, из каких простых компонентов и в каком соотношении оно образуется. «Ухо не различает само собою разных форм волн, как глаз, который может различать изображения различных форм колебаний; оно скорее разлагает формы волн по определенному закону на простые составные части; оно ощущает эти простые составные части в отдельности в качестве гармонических тонов; при достаточно упражняемом внимании оно может ощущать каждый из них в отдельности; оно различает в качестве различных оттенков только различные сложения из этих простых ощущений» [4, с. 175–176].

Подлинно революционным явилось предпринятое Гельмгольцем исследование резонансных пиков в спектре звука, обусловленных акустическими свойствами вокального тракта. «Мы вправе допустить, что верхние тоны в звуках человеческой гортани, если бы мы их могли наблюдать без резонанса полости рта, непрерывно уменьшаются в силе с возрастанием высоты... Но это отношение существенно меняется от резонанса полости рта. Чем полость рта более сужена посредством губ или языка, тем ее резонанс проявляется решительнее для тонов совершенно определенной высоты и тем более она тогда усиливает в звуке голосовых связок те верхние тоны, которые приближаются к подходящим степеням высоты тона» [4, с. 147–148]. Ученый установил, что гласные звуки формируются благодаря резонансным свойствам вокального тракта. Голосовые связки создают звук, богатый гармониками, а полости рта и глотки (надставная трубка) действуют как акустический фильтр-резонатор. Артикуляция – положение языка, губ и челюсти – меняет форму и объем этих полостей, настраивая их резонансные частоты. В результате определенные гармоники исходного звука усиливаются, образуя устойчивые полосы усиления – форманты. Каждая гласная характеризуется уникальным набором этих усиленных частот, которые и определяют ее характерный тембр и восприятие. «При гласных нижнего ряда О и U, полость рта суживается посредством губ; она наиболее сужена при U спереди, тогда как посредством положения языка она по возможности расширяется и, следовательно, говоря вообще, принимает вид бутылки без горлышка, отверстие которой довольно узкое, но вместимость которой распространяется равномерно и без перерывов по всем направлениям» [4, с. 149].

Гельмгольц разработал специальный инструментарий для экспериментального изучения

и анализа обертонов: шары-резонаторы, настроенные на определенные частоты (Рис. 1). Эти устройства позволили выделять обертоны из сложных звуков, что оказалось приоритетным фактором, содействующим аналитическому описанию звукового спектра. «Ухо, находясь в непосредственном сообщении с воздухом внутри шара, воспринимает заданный усиленный тон непосредственно. <...> Поэтому настроенный ряд таких резонаторов является важным средством, с одной стороны, позволяющим неопытному уху проводить множество изысканий, при которых требуется отчетливо воспринимать отдельные слабые тоны на фоне... более сильных, таких как комбинационные тоны, обертоны и ряд иных <...>; с другой стороны, и опытное музыкальное ухо, вооруженное резонатором, может продвигнуться в процессе анализа звуковой массы значительно дальше, чем это было допустимо прежде» [5, S. 74–75]. Таким образом, Гельмгольц доказал, что артикуляция гласных есть физический процесс настройки резонаторов вокального аппарата для создания специфических формант. Объединив теоретические подходы с практическими наблюдениями, Гельмгольц значительно расширил научное содержание акустики путем мотивированных объяснений существующего богатства и разнообразия тембров различных певческих голосов и музыкальных инструментов.

- S – Площадь отверстия «горла» резонатора;
- L – длина «горла»;
- V – объем шара;
- B – узкое отверстие, прикладываемое к уху для прослушивания резонирующего тона

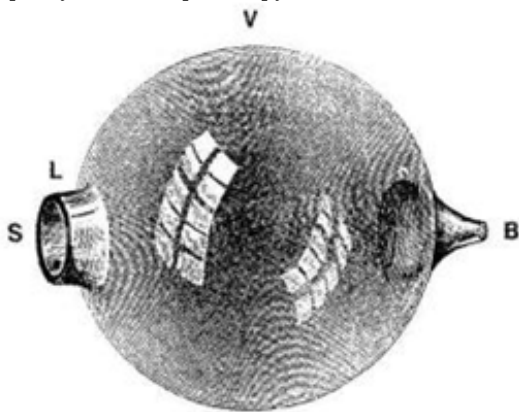


Рис. 1. Резонатор Гельмгольца

Фундаментальная работа Гельмгольца заложила основы для научных исследований в вокальной педагогике, оказав значительное влияние на теорию музыкального исполнительства в целом. Наглядным тому подтверждением являются русские вокальные трактаты начала XX столетия, о которых пойдет речь далее.

Вокальный трактат «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» Эвы Гортензии Сюннерберг⁵ состоит из предисловия, введения, пяти глав и приложения, объединяющего практические рекомендации и упражнения.

В предисловии содержится перечень авторитетных специалистов, высоко почитаемых создателем трактата. На первом месте здесь фигурируют имена ученых, что подчеркивает стремление Сюннерберг опираться в первую очередь на достижения науки, интегрируя новейшее знание в современную вокальную педагогику. Сюннерберг также уделяет внимание практической школе пения, принимая за методологическую основу советы своего учителя – Ф. Ламперти: «...я здесь отвожу немало места компиляциям из научных работ Гельмгольца, Меркеля и др., которые я изучала с любовью; перечислю тут же имена лучших из иностранных и русских авторов руководств по постановке голоса, со взглядами которых в иных случаях я вполне солидарна. На первом месте назову моего незабвенного учителя знаменитого maestro Francesco Lamperti, советов которого я более всего придерживаюсь как преподавательница и старалась придерживаться и как певица в течение моей двадцатисемилетней артистической карьеры; затем идут: Seiler, Hey, Müller-Brunow, Гутман, Somigli, Nabay, Clericy du Collet, Прянишников, Сефферри, Сонки, Длусский, Кржижановский, Невинская и др.» [6, с. 4]. Во введении Сюннерберг подчеркивает, что голосовой аппарат следует рассматривать как музыкальный инструмент, требующий внимательного изучения и технической отработки. Показательно стремление автора ориентироваться на физиологические особенности конкретного голоса – их углубленное изучение является первостепенной задачей для ученика: «Каждому из нас известно, что, приступая к изучению игры на каком-либо инструменте, учащийся должен прежде всего ознакомиться с его устройством и со способом извлекать из него правильные звуки. То же самое относится и к пению, в котором наш голосовой аппарат играет роль музыкального инструмента» [6, с. 7].

В главе IV трактата излагаются физиологические основы процесса формирования звуков человеческой речи. Опираясь на теорию резонанса Гельмгольца, автор последовательно освещает механизм превращения необработанных звуков, образуемых в гортани, в речевые звуки при помощи ротовой и носовой полостей, с формированием определенных акустических характеристик. Далее рассматриваются физические предпосылки функционирования рта в качестве резонатора. Подчеркивается, что «...можно слышать все обертоны отдельно, усиливая их по-

одиночке при помощи резонаторов Гельмгольца (пустые шары различной величины). При появлении человеческого голоса таким резонатором или придаточной трубкой служит рот. При изменении положения мягких частей рта изменяются его форма и величина; а изменяясь таким образом, он может усиливать различные обертоны, необходимые для образования различных гласных. Резонанс полости рта, т. е. тон, на который эта полость настроена при своих различных положениях, определяется по Гельмгольцу таким же образом, как собственный тон вообще различных стеклянных сосудов или других полостей, содержащих воздух» [6, с. 58–59].

Глава V характеризуемой работы содержит научное описание работы слухового аппарата, фактически исчерпываемое цитатами из сочинения Огюста Антуана Ложеля⁶ «Голос, ухо и музыка». Воззрения данного специалиста, как отмечает Сюннерберг, во многом совпадают с теоретическими положениями Гельмгольца, представленными в «Учении о слуховых ощущениях...» (глава 6 «О восприятии оттенка [тембра. – К. М.] звука»). Именно Гельмгольцу, утверждает автор трактата, «...обязаны мы и тем, что проникли в тайну этого удивительного снаряда (подразумевается слуховой аппарат. – К. М.), упрятанного вглубь черепа и столь сложного в анатомическом своем строении» [6, с. 72].

Работа «Новая теория постановки голоса» Василия Львовича Карелина⁷ состоит из введения и 5 глав. Во введении Карелин приводит список из научных работ, на основе которых собирается «...поднять вопрос открыто о рациональной постановке вокального искусства в России...» [7, с. 6]. Упомянутый список включает в себя «Учение о слуховых ощущениях» Гельмгольца. Далее, в основном тексте работы, описывая строение голосового аппарата, автор ссылается на определение звука, принадлежащее Гельмгольцу: «Звук есть совокупность ощущений, которую производит в ухе периодическое сотрясение воздуха» [7, с. 26]. Аналогичное заимствование встречается при описании голосовых связок: «Упругие голосовые связки мы можем рассматривать как перепончатые язычки, натянутые в гортани спереди назад и образующие между собою голосовую щель» [7, с. 28; ср. 4, с. 139]. И далее Карелин поясняет сказанное, опять-таки ссылаясь на Гельмгольца: «Для сильного и все-таки нежного голоса... необходимо, чтобы голосовые связки устанавливались между собой совершенно близко по прямой линии, так, чтобы моментально полностью закрывали голосовую щель, взаимно не ударяясь в те мгновения, когда они сближаются друг с другом. Если они не полностью закрывают голосовую щель, то течение воз-

духа не будет полностью прервано и тон не будет сильным» [7, с. 30; ср. 4, с. 146].

При описании процесса темброобразования [7, с. 60–61] Карелин обращается к эксперименту Гельмгольца с устройствами-резонаторами (Рис. 1), знакомя читателя с явлением резонанса в полости рта и подчеркивая зависимость резонанса верхних тонов от исполняемой гласной. Далее, при описании атаки звука, автор вновь обращается к Гельмгольцу, обосновывая одно из ключевых положений своей работы – аргументацию видимой целесообразности пения с высоко позиционируемой гортанью: «Таким образом, мы снова становимся лицом к лицу с наблюдением Гельмгольца, определяющим условия образования чистого музыкального звука. Этот закон, как мы уже видели, состоит в том, что если мы желаем спеть гласную наиболее чистым музыкальным звуком, то мы должны взять этот звук в гортани так, чтобы верхние гармонические тоны его совпадали с собственным тоном полости рта этой гласной или прилегли к нему довольно близко; при этом собственный тон полости рта еще и усиливает соответствующий основной тон, заключенный в голосовом звуке... Если тембр человеческого голоса, как мы уже знаем, зависит от различных способов установки гортани; если установка гортани на низкую позицию влечет за собой образование звука, почти лишенного обертонов; если, наконец, при постепенном поднятии гортани звук, обогащаясь известным количеством обертонов, все более и более приближается к желаемому по красоте тембра звуку, то совпадение верхних гармонических тонов его с собственным тоном полости рта на различные гласные произойдет не иначе, как только при высоко стоящей гортани» [7, с. 83].

Автор, ссылаясь на Гельмгольца, стремится аргументировать собственный тезис о первоочередности значимости гортани и менее существенной роли певческого дыхания: «Гельмголец в своей книге “Учение о слуховых ощущениях” полвека тому назад, не упомянув ни слова о дыхании, первым доказал нам, что только во внутренних функциях гортани, а также в ее положениях по отношению к верхнему резонатору мы можем найти разрешение тайны образования нюансов тембра голоса, а также формирования нежного и резкого тона» [7, с. 171–172].

Интеграция теоретических идей Гельмгольца в вокальную педагогику явилась весьма существенным импульсом к формированию междисциплинарного подхода, способного углубить и структурировать практическое вокальное знание в процессе его диалога с результатами научных исследований. По мнению специалистов, характер рассматриваемого труда Гельмгольца

изначально предполагал соответствующую рецепцию. Как справедливо указывает Г. Шиман, в «Учении о слуховых ощущениях...» результаты предпринятых научных исследований проецируются «непосредственно на область эстетики», однако позиция Гельмгольца в указанной области «преимущественно остается позицией физика и физиолога»; вот почему он «...подчеркивает принципиальные границы своих исследований, которые не могут полностью объяснить ни художественное творчество, ни психологическое воздействие эстетического восприятия» [8, р. 65]. Именно сохранявшаяся

дистанция между научным теоретическим фундаментом и практикой искусства явилась своеобразной творческой лакуной, которую русские вокальные педагоги стремились заполнить, опираясь на идеи немецкого ученого. Этот процесс не только способствовал обогащению методологических основ вокальной педагогики, но и позволял надеяться на достижение нового качественного уровня в ее развитии. Именно такой подход, обусловленный синтезом науки и искусства, открывал перспективы для системного и научно обоснованного метода обучения вокальному мастерству.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Герман Людвиг Фердинанд фон Гельмгольц (1821–1894) – выдающийся немецкий физик, физиолог и философ, чьи работы оказали огромное влияние на развитие науки XIX века и заложили основы многих новых исследовательских направлений.

² Книга «Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik» при жизни автора выходила в свет четырежды на немецком (1863, 1865, 1870, 1877) и дважды – на английском языке (1875, 1885, перевод А. Эллиса). На русском языке была опубликована в 1875 г. (перевод М. О. Петухова).

³ Бердетт Грин (1928–2017) – профессор теории музыки и саксофона Университета штата Огайо (преподавал здесь на протяжении 1954–2008 годов). Активный участник симпозиумов и конференций Общества теории музыки и Американского музыковедческого общества.

⁴ Дэвид Батлер – профессор-эмерит (заслуженный профессор) теории музыки Университета штата Огайо. Автор книги «The Musician's Guide to Perception and Cognition» (1992). Редактор издания «College Music Symposium», основатель журнала «Empirical Musicology Review».

⁵ Эва Гортензия Сюннерберг (1856–1920) – подданная Российской империи, финская оперная певица (контральто), солистка Императорских театров, успешно гастролировавшая по всему миру. Родилась в Хейноле, обучалась вокалу в Милане у Ф. Ламперти, дебютировала в Мариинском театре в 1878 году, исполняла ведущие партии в операх Верди, Вагнера, Чайковского, Глинки. После завершения в 1900 году сценической карьеры преподавала вокальное искусство в Харькове. Автор вокального трактата «Какой системы придерживаться при постановке голоса?» (1912), соединяющего традиции итальянской школы пения с достижениями современной науки. Данная работа получила признание и была положительно оценена профессиональным педагогическим сообществом.

⁶ Огюст Антуан Ложель (Laugel, 1830–1914) – французский историк и философ второй половины XIX века. Сюннерберг цитирует русский перевод названной работы (изд. 1875).

⁷ Василий Львович Карелин (настоящая фамилия Педьков, 1862–1926) – российский оперный певец (лирический тенор), педагог. Получил образование в Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии в Москве. Параллельно брал уроки пения у А. Николаева, затем обучался у А. Александрович-Кочетовой. После окончания академии в течение трех лет – солист Московской частной русской оперы. В этот период дважды совершенствовал мастерство в Италии. С 1891 по 1909 год был солистом Мариинского театра (дебютировал в партии Кассио в опере «Отелло» Дж. Верди). В 1908–1917 гг. занимался педагогической работой в Санкт-Петербурге. В 1917 году переехал в Ташкент. Организатор Ташкентской консерватории, ее первый директор, позднее – профессор кафедры сольного пения. В 1912 году Карелин опубликовал труд «Новая теория постановки голоса», где изложил свои индивидуальные взгляды на вокальную педагогику. Книга привлекла внимание музыкального сообщества, однако вызвала дискуссии и была встречена неоднозначно, не найдя широкого признания у специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова Н. И. Певческий голос: опыт междисциплинарного изучения // Голос и речь. 2012. № 2. С. 7–11.
2. Green B., Butler D. From Acoustics to Tonpsychologie // The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pp. 246–271.
3. Cahan D. Helmholtz: A Life in Science. Chicago: University of Chicago Press, 2018. 939 p.
4. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1875. 594 с.
5. Helmholtz H. von. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877. 668 S.

6. Сюннерберг Г. А. Какой системы придерживаться при постановке голоса? СПб.: Т-во худож. печати, 1912. 91 с.
7. Карелин В. Л. Новая теория постановки голоса. СПб.: Типолит. Н. Л. Ныркина, 1912. 227 с.
8. Schieman G. Hermann von Helmholtz's Mechanism: The Loss of Certainty. New York: Springer, 2009. 285 p.

REFERENCES

1. Efimova N. Pevcheskiy golos: opyt mezhdistsiplinarnogo izucheniya [A Singer's Voice: The Trial of Inter-discipline Study]. In: Golos i rech' [Voice and Speech]. 2012. No. 2. Pp. 7–11.
2. Green B., Butler D. From Acoustics to Tonpsychologie. In: The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pp. 246–271.
3. Cahan D. Helmholtz: A Life in Science. Chicago: University of Chicago Press, 2018. 939 p.
4. Gel'mgol'ts G. Uchenie o sluhovykh oshchushcheniyakh kak fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki [On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music]. St. Petersburg: Printing-house of "The Public Benefit" company, 1875. 594 p.
5. Helmholtz H. von. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877. 668 S.
6. Syunnerberg G. Kakoy sistemy priderzhivat'sya pri postanovke golosa? [What System to Use for Voice Training?] St. Petersburg: Company of artistic printing, 1912. 91 p.
7. Karelin V. Novaya teorya postanovki golosa [A New Theory of Voice Training]. St. Petersburg: N. Nyrkin printing and lithograph house, 1912. 227 p.
8. Schieman G. Hermann von Helmholtz's Mechanism: The Loss of Certainty. New York: Springer, 2009. 285 p.

Мошкин Константин Юрьевич

преподаватель кафедры сольного пения
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
ya@konstm.ru
ORCID 0009-0006-1037-1456

Konstantin Yu. Moshkin

Lecturer at the Solo Singing Department
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
ya@konstm.ru
ORCID 0009-0006-1037-1456

Е. В. ЗАНИН*Краснодарский государственный институт культуры***ЛИТАВРЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ XVII–XIX ВЕКОВ**

В статье отмечается важная роль, отводимая литаврам в современной оркестровой практике; наряду с этим, исследовательская литература, посвященная упомянутому инструменту, остается весьма ограниченной. До сих пор остаются недостаточно изученными эпохальные исторические процессы, благоприятствовавшие утверждению и последующей эволюции литавр в оркестровом исполнительстве на протяжении XVII столетия. Автором статьи комментируются различные гипотезы относительно ранних упоминаний инструмента, связанных с оперным оркестром (версии по поводу К. Монтеверди, Ф. Кавалли и М. А. Чести, Ж. Б. Люлли). Представлена обзорная характеристика барочной эпохи, когда литавры выполняли вспомогательную функцию, дублируя партии труб без соответствующих указаний в партитурах. Констатируется приоритетный вклад композиторов Венской классической школы в оркестровую «репрезентацию» литавр: В. А. Моцарт стремился к раскрытию их многообразного выразительного потенциала, Й. Гайдн тяготел к парадоксальным решениям в трактовке инструмента (чему способствовали неоднократные перестройки котлов на протяжении гайдновских сочинений), Л. Бетховен наделил инструмент существенными драматургическими функциями. В эпоху романтизма представление о литаврах принципиально изменилось. Об этом свидетельствуют творческие новации Г. Берлиоза, использовавшего инструмент в гармонических построениях и многозвучных тремоло, а также русских композиторов второй половины XIX века – А. Бородин, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. В произведениях указанных мастеров литавры предстают ярким и масштабным средством оркестровой выразительности, нередко выполняя роль лейттембра. По мнению автора статьи, тем самым была заложена основа для последующего весьма разнообразного использования литавр в оркестровой музыке XX столетия.

Ключевые слова: литавры, европейская музыка для оркестра, исполнительская техника, тембровая палитра, выразительный потенциал, функции инструмента в оркестровом исполнительстве.

Для цитирования: Занин Е. В. Литавры в оркестровой музыке XVII–XIX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 66–73.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_66

E. ZANIN*Krasnodar State Institute of Culture***TIMPANI IN ORCHESTRAL MUSIC OF THE 17th–19th CENTURIES**

The article notes the important role given to timpani in modern orchestral practice; along with this, the research literature on the mentioned tool remains very limited. Until now, the epoch-making historical processes that favored the approval and subsequent evolution of timpani in orchestral performance throughout the 17th century remain insufficiently studied. The author of the article comments on various hypotheses regarding the early references to the instrument associated with the opera orchestra (versions about C. Monteverdi, F. Cavalli and M. A. Cesti, J. B. Lully). An overview of the Baroque era is presented, when timpani performed an auxiliary function, duplicating batches of pipes without appropriate instructions in the scores. The priority contribution of the composers of the Vienna Classical School to the orchestral “representation” of timpani is stated: W. A. Mozart strove to reveal their diverse expressive potential, J. Haydn gravitated to paradoxical decisions in the interpretation of the instrument (which was facilitated by repeated restructuring of boilers throughout Haydn’s works), L. Beethoven endowed the instrument with significant dramatic functions. In the era of romanticism, the idea of timpani has fundamentally changed. This is evidenced by the creative innovations of H. Berlioz, who used the instrument in harmonic constructions and multi-voiced tremolos, as well as Russian composers of the second half of the 19th century – A. Borodin, N. Rimsky-Korsakov, P. Tchaikovsky. In the works of these masters, timpani appear as a bright and large-scale means of orchestral expressiveness, often playing the role of leit-timbre.

According to the author of the article, this laid the foundation for the subsequent very diverse use of timpani in orchestral music of the twentieth century.

Keywords: timpani, European orchestral music, performing technique, timbre palette, expressive potentialities, functions of the instrument in orchestral performing art.

For citation: Zanin E. *Timpani in orchestral music of the 17th–19th centuries. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 1. Pp. 66–73.*

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_66

Литаврам отводится важная роль в оркестре новейшей эпохи, о чем свидетельствует активное применение этого инструмента в различных музыкальных жанрах. Востребованность литавр в современной музыкальной практике неоспорима, однако их художественный потенциал в наши дни по-прежнему недостаточно изучен. Ярко выраженное тяготение к систематизации эмпирических знаний о соответствующих возможностях упомянутого инструмента предопределяет необходимость глубокого изучения и осмысления его выразительной специфики в различные периоды западноевропейской истории музыкальной культуры. Данная статья призвана содействовать целенаправленному восполнению значимых пробелов, связанных с актуальным осмыслением исторической эволюции литавр – от их появления в оркестровой практике до конца XIX столетия.

Наиболее раннее упоминание об использовании литавр в музыке для оркестра датируется первой четвертью XVII века. В трактате «*Syntagma musicum*» (том 2, 1618) немецкий теоретик М. Преториус, описывая и классифицируя известные ему музыкальные инструменты, называет обширную группу ударных – от колокольчиков до «*ungeheure Rumpelfasser*» («огромных грохочущих бочек»). Однако до сих пор не сформировалось единого мнения о том, кто выступил инициатором последующего использования литавр в оркестре. Согласно предположению британского литавриста и музыковеда Дж. Блейдса, указанная инициатива сопутствовала постановке оперы «Орфей» К. Монтеверди (1607). В связи с этим цитируемый исследователь приводит сценическую ремарку Б. Джонсона, весьма популярного драматурга эпохи раннего барокко: «Зло входит под антимаску и танцует в сопровождении двух барабанов», добавляя: «...которые, возможно, были литаврами» [1, р. 236].

Российский специалист Ю. Усов разделяет мнение о К. Монтеверди как первом оперном классике, сумевшем распознать «художественные достоинства отдельных инструментов и их объединений в оркестре» [2, с. 18], не ограничиваясь тембровыми критериями, но учи-

тывая функциональную роль подобных «объединений» в музыке. Впрочем, использование литавр в соответствующих постановках было инспирировано, как утверждает Ю. Усов, композиторами венецианской школы Ф. Кавалли и М. А. Чести – младшими современниками Монтеверди. В творчестве названных мастеров применение ударных инструментов характеризовалось большим размахом: «в увертюрах и шествиях... в фантастических эпизодах... в изобилии употреблялись литавры, барабаны и другие ударные инструменты» [2, с. 19].

Иная точка зрения фигурирует в книге «История оркестровки» А. Карса. Названный исследователь полагает, что литавры утвердились в театральной музыке благодаря французскому композитору Ж. Б. Люлли. Последний стремился к своеобразному сочетанию выразительности и монументальности оркестрового звучания, и в его произведениях литаврам отводились разнообразные функции: драматургической акцентуации экспрессивных сцен, сопровождения придворных церемониалов, военных эпизодов, сцен охоты и т. д. Кроме того, иногда литавры могли использоваться по желанию какого-либо композитора, о чем свидетельствуют, например, «Песня и танец в сопровождении хора, литавр, духовых, скрипок» из семи-оперы «Психея» М. Локка (1673).

Существующие исследовательские разногласия мотивируются исторически закономерными обстоятельствами. С одной стороны, в XVII веке оркестры не отличались видимой упорядоченностью и стабильностью исполнительских ресурсов, поэтому вновь создаваемые оперные спектакли характеризовались большим разнообразием и даже «пестротой» инструментальных составов. Мало того, в целях компактности партитурного изложения и финансовой экономии «дублирующие» партии оркестровых инструментов, не отличавшиеся от вокальных или хоровых голосов, не выписывались (и тем более не издавались) отдельно. А поскольку литавры чаще всего дублировали партию труб, рассматривались как средство усиления громкости и фактурного полнозвучия оркестрового сопровождения, довольно редко использовались в

качестве самостоятельного инструмента, заведомо отсутствовала необходимость его регулярного «присутствия» в партитуре. Ссылаясь на эту общепринятую практику, А. Карс отмечает, что «несовпадения» указанных партий могли обуславливаться ритмическими факторами. В частности, хотя тремоло как исполнительский прием литавристов еще не являлось общеупотребительным, были распространены повторения одинаковых звуков мелкими длительностями (восьмыми или шестнадцатыми) на одной высоте [4, с. 28]. Сходным образом высказывается американский исследователь С. Титкомб, утверждая, что в раннебарочную эпоху оркестровым исполнителям на литаврах «...была предоставлена возможность импровизировать» [3, р. 446].

Как утверждает известный британский инструментовед Дж Монтегю, впервые отдельно зафиксированная партия литавр была представлена в партитуре оперы Ж. Б. Люлли «Тезей» (1675). Видимо, учитывая данное обстоятельство, исследователь отводит Люлли роль своеобразного «...лидера в применении литавр в качестве постоянных участников оркестра, хотя даже в этом случае... трудно с уверенностью полагать, когда именно и в какой степени они использовались» [5, р. 74]. С мнением зарубежного специалиста согласен Ю. Усов, который отмечает, что в дивертисменте к пьесе Ж. Б. Мольера «Принцесса Элиды» (1664) Ж. Б. Люлли было осуществлено важное преобразование – традиционная группировка инструментов оркестра (струнные и духовые) расширилась благодаря отдельному указанию труб и «неизменно сопутствующих им литавр». Далее оговаривается: литавры в подобных сочинениях еще не стали «полноправными солистами» оркестра [2, с. 21], их роль ограничивалась преимущественно военными эпизодами.

На протяжении всей барочной эпохи использование литавр как составной части единой медно-духовой группы обуславливалось необходимостью громкостно-динамического усиления оркестрового звучания – например, в «Magnificat» и Кантате № 205 И. С. Баха, а также в Concerti grossi Г. Ф. Генделя. Помимо этого, литавры, как правило, использовались в сценически эффектных эпизодах театральных спектаклей – маршах, фанфарах, оркестровых и хоровых tutti, – где традиционно подразумевалась мощная «поддержка» звучания медных инструментов. Особенно масштабным оказался оркестровый состав «Музыки фейерверка» (1749), созданной Г. Ф. Генделем для грандиозного праздника в лондонском Грин-парке. По настоянию короля Георга II в исполнении участвовали только «военные инструменты» (духовые и ударные).

Чтобы шум фейерверка не отвлекал внимания слушателей, был сформирован оркестр из примерно ста музыкантов¹. Кроме того, видимому усилению громкостно-динамической насыщенности звучания благоприятствовало использование дополнительных ударных инструментов. Соответственно праздничному триумфальному характеру произведения, в состав оркестра были введены полевые (военные) барабаны и три пары литавр (данная партия ориентировалась на участие трех исполнителей), которые дополнительно имитировали пушечные залпы, создавая эффект праздничного салюта. Указанное сочинение – впечатляющая демонстрация композиторского мастерства Г. Ф. Генделя в использовании больших инструментальных коллективов – принадлежит к числу ярчайших образцов барочной музыки с участием литавр.

Оркестровка классической эпохи в целом характеризуется видимым противопоставлением звучания струнных и духовых инструментов. Наблюдается постепенное утверждение гомофонно-гармонического мышления, с одновременной эмансипацией аккомпанемента. Формируется осознанная дифференциация ритмических и гармонических фигур, обусловленная индивидуальными тембровыми особенностями труб и литавр (это привело в дальнейшем к аналогичной дифференциации оркестровых тембров). Однако последние использовались мастерами Венской классической школы еще довольно осторожно, поскольку не все оркестры того времени располагали подобными инструментами. Первопроходцем, стремившимся многогранно использовать выразительный потенциал литавр, выступил К. В. Глюк. Они звучат в глюковских произведениях «...легко и мягко, без всеподавляющей настойчивости... не заглушая деталей остального звучания» [4, с. 131], вплоть до нюанса *p*.

У Й. Гайдна литавры, напротив, обычно выполняют функцию усиления оркестровой звучности. Их партии чаще всего ограничены двумя основными звуками: настройка традиционно осуществлялась в тонику (большой котел) и доминанту (иногда субдоминанту, меньший котел) тональности, в которой излагался музыкальный материал для труб². При этом в сочинениях Гайдна партии литавр записываются без транспонирования, что позволило Р. Лэндону назвать композитора «дальновидным в технических проблемах нотации для музыкантов» [6, р. 17]. Кроме того, Гайдн неоднократно прибегает к изменениям строя литавр в многочастных произведениях. Например, в оратории «Сотворение мира» насчитывается 7 высотных перестроек звучания котлов, что требовало от литавристов

рубежа XVIII–XIX столетий «огромной технической и слуховой сноровки» [7, с. 179] при наличии большого количества винтов (от 8 до 13). Впрочем, и в гайдновских партитурах конструктивное несовершенство литавр заведомо препятствует активному участию данного инструмента в музыкально-драматургическом развитии – он еще «...не в состоянии самостоятельно исполнить гармонию или мелодию» [4, с. 16].

На протяжении классической эпохи оркестровая функция литавр остается второстепенной, однако в ряде произведений соответствующая партия наделяется «эксклюзивной» ролью – как правило, речь идет о красочной изобразительности в запечатлеваемых образах природы или специфической «театрализации» музыкально-драматургического развития. К примеру, в медленной части гайдновской Симфонии № 94 фигурирует неожиданный удар по литавре. Композитор, отличавшийся веселым нравом и своеобразным чувством юмора, подобным образом решил «взбодрить» лондонскую публику, посещавшую концерты в послеобеденное время и склонную к дремоте на протяжении звучания медленной тихой музыки. Внезапный резкий аккорд, исполняемый на *ff*, сопровождается громким ударом литавр, после чего исполнение вновь становится сдержанным и размеренным. По достоинству оценив этот ошеломляющий музыкальный эффект, публика дала симфонии название «Сюрприз» (или «Симфония с ударом литавр»).

В начале II части Симфонии № 100 литавры позиционировались Гайдном вместе с большим барабаном, тарелками, треугольником, военными сигналами, что явилось, по сути, исключительным решением для того времени. Отмеченное расширение ударной группы соответствовало авторскому замыслу – передать эффект звучания военного оркестра, сопутствующий «батальной» художественной атмосфере произведения. Как известно, Гайдн сочинял эту Симфонию, проживая в Лондоне (1794) и зная, что на территории континента развернулись активные боевые действия (революционная Франция против коалиции европейских государств). Слушатели также психологически ориентировались на военную тематику в искусстве, поэтому ударный инструментарий, использованный композитором, привлек внимание аудитории: Симфония получила название «Военной». Знаменитая Симфония № 103 «С тремоло литавр» Гайдна удостоилась соответствующего именованья в связи с уникальным вступлением к I части: начальное *Adagio* открывается продолжительным тремоло солирующего ударного инструмента, благодаря чему возникает драматическое напря-

жение, сохраняемое вплоть до основного раздела – *Allegro con spirito*. Еще более красноречиво звукоизобразительная функция литавр реализуется композитором в ораториях «Сотворение мира» и «Времена года»: здесь громовые раскаты имитируются при помощи чередования тридцатьвторых длительностей, вызывающего непосредственные ассоциации с грозой.

В творчестве В. А. Моцарта литаврам отводилась строго функциональная роль, при этом доминировало стремление использовать инструмент нешаблонно, ориентируясь на конкретные выразительные и композиционные задачи. Пребывание в Мангейме в 1778 году произвело на композитора глубокое впечатление: он не только восхищался звучанием прославленного оркестра, с его образцовой исполнительской дисциплиной и громкостно-динамической изобретательностью, но и проявил ярко выраженный интерес к поиску разнообразных красочных эффектов. Непосредственным откликом на воспринятые звуковые новации стала «Парижская» симфония № 31 (KV 297), созданная по возвращении из поездки. В данном произведении Моцарт впервые обратился к полному составу классического оркестра, включая кларнеты и литавры, до этого редко встречавшиеся в его сочинениях. При этом литавры используются не просто как средство усиления *tutti*, но и как тембровый элемент, который «...довольствуется присоединением одного из двух звуков к аккордам... не образуя какофонии» [Ф. Геварт; цит. по: 8, с. 12–13], придавая заметную напряженность и особую весомость звучанию. В Симфониях №№ 39 и 41 литавры используются композитором для создания драматического образа, в Реквиеме они придают особую торжественность звучанию «Sanctus» – возвышенной кульминации масштабного вокально-оркестрового цикла³.

Интерес к расширению тембровой палитры литавр прослеживается и в оперных сочинениях В. А. Моцарта. Ярким тому примером является медленный марш из II акта «Волшебной флейты», написанный для флейты, валторн, труб, тромбонов и литавр. Такая инструментовка, по мнению А. Карса, «служит доказательством стремления к более ярким краскам и резким контрастам, чем те, которые считались уместными в более ограниченных оркестровыми голосами приемах оркестровки в симфонических произведениях» [4, с. 164]. В операх «Идомея» и «Волшебная флейта» композитор впервые употребил прием *coperti* (сурдины) – приглушение литавр с помощью кусков ткани или кожи.

Традиция, связанная с использованием литавр для изображения природных явлений, развивается Л. Бетховеном в Симфонии № 6

(«Пасторальной»), где литаврам поручена драматургически важная роль: на протяжении IV части, в которой запечатлевается бушевание грозы, их рокошущее тремоло, вместе с другими оркестровыми средствами, передает мощь природной стихии. Аналогичный прием встречается и в бетховенской оратории «Христос на Масленичной горе»: постепенно усиливающийся звук литавр достигает кульминации, завершаясь торжественным восклицанием: «Содрогнись, земля!».

Вместе с тем, Л. Бетховен наделяет литавры важными выразительными функциями. Так, в Скрипичном концерте инструменту поручается одноктактовое сольное вступление, задающее темп и характер. В опере «Фиделио» (№ 11, финал) литавры, настроенные в интервал уменьшенной квинты, звучат на фоне уменьшенного септаккорда струнных, подчеркивая драматическую атмосферу, которая сопутствует образу подземной темницы. В I части Симфонии № 7 остиный ритм литавр на *pp* становится ядром тематического развития; на протяжении III части впервые используется настройка литавр в интервал малой сексты. В финале Симфонии № 8 и в скерцо Симфонии № 9 применена другая «инновация»: литавры звучат в октаву, усиливая ритмическую энергию музыкального развития.

Таким образом, композиторы-классики целенаправленно расширяли оркестровую палитру в упомянутой сфере, о чем свидетельствуют множественные ритмомелодические и фактурные эксперименты с литаврами (использование коротких сольных вставок, введение тремоло, дублирование низких струнных, наделение тембра драматургическим значением или изобразительной функцией), апробация новых способов применения данного инструмента в гармоническом плане (нетрадиционные варианты настройки котлов) и др. Это способствовало обогащению выразительного потенциала и, в перспективе, обособлению литавр как отдельной группы инструментов.

В оркестровой музыке XIX века наблюдается тяготение к большим инструментальным составам⁴, богатству звуковой палитры, видимому расширению диапазона художественных средств, уделяется пристальное внимание разнообразным деталям музыкального текста, запечатлеваемым при помощи тех или иных оркестровых эффектов. Стремясь обогатить колористические и тембровые характеристики оркестрового звучания, усилить драматургическую выразительность музыки, композиторы-романтики способствовали значительному расширению выразительных и технических возможностей соответствующего инструментария. Этот процесс был неразрывно связан с конструктивным совер-

шением оркестровых инструментов, появлением их новых разновидностей; сказанное относится и к группе ударных, состав которой в эпоху романтизма существенно расширился⁵. Впрочем, у литавр на протяжении первой половины XIX века сохранялась преимущественно ручная настройка при помощи винтов, вопреки неоднократным попыткам внедрения механических устройств для упрощения и ускорения процесса перестройки котлов⁶. В оркестре этого периода утвердилась практика использования трех различных котлов (большой, средний, малый), что позволяло охватывать более широкий диапазон звучания – от *фа* большой до *фа* (иногда *соль*) малой октавы.

Новаторским подходом к литаврам отличается творчество Г. Берлиоза – композитора, обладавшего безграничной фантазией и глубокими профессиональными познаниями относительно технических и художественных возможностей оркестровых инструментов. На страницах берлиозовского «Трактата по инструментовке» оговаривается желательность использования литавр большого или маленького размера (сообразно художественному замыслу конкретного произведения). Учитывая сложность быстрой перестройки инструмента, Берлиоз предлагает в конкретных ситуациях либо прибавлять дополнительные котлы (и исполнителей на них) в оркестр⁷, либо указывать достаточное количество пауз, необходимое для упомянутой перестройки. Кроме того, автор «Трактата...» рекомендовал композиторам придерживаться точной высотной фиксации литавр (исходя из основной тональности произведения), а также указывать в партитуре определенный тип используемых литавровых палочек – либо с деревянными наконечниками (*Holzschlägeln*), способствующими формированию резкой, отчетливой звучности, либо с наконечниками из губки⁸ (*Schwammschlägeln*), придающими исполнительскому удару мягкий бархатистый оттенок.

Именно Берлиозом был открыт и апробирован ряд новаторских средств выразительности, используемых в партии литавр. Показательный пример – тенденция к многообразному использованию приема тремоло на литаврах, высоко ценимого композитором за большой экспрессивный потенциал. Берлиоз требовал от исполнителя высокого мастерства – мягкого, деликатного звучания при высокой частоте ударов. Например, в III части «Фантастической симфонии», стремясь запечатлеть «отдаленный шум грома» как отзвук «мрачных предчувствий» героя, автор вводит одновременно четыре партии литавр (для четырех исполнителей) на инструментах, настроенных в разные тона, тем самым

создавая эффект грозового раската. В IV части симфонии предписывается точное исполнение тремоло: первый звук – малая терция, исполняемая двумя музыкантами на двух литаврах (основной и терцовый тоны), последующие звуки секстолей – только правой палочкой по мембране с сурдиной. Таким образом, Берлиоз изменяет стереотипное представление о литаврах как об одноголосном инструменте, наделяя его гармонической, ритмической и образно-содержательной функциями.

Р. Вагнер, прославившийся радикальными новшествами в использовании медных духовых инструментов, применял ударные более традиционно. При этом, однако, с целью достижения оптимального звукового баланса композитор стремился оперировать двумя парами литавр, а также включал соответствующие партии в аккордовые построения и активно развивал крайние регистры инструмента. Так, в операх «Гибель богов» и «Парсифаль» у литавр встречается звук *ми* большой октавы, не принадлежащий к оркестровому диапазону того времени. Кроме того, в кульминационных фрагментах опер «Лоэнгрин» и «Тангейзер» («Вакханалия») звуки, исполняемые литаврами, фигурируют в составе общей аккордовой вертикали, по сути, «компенсируя» недостающие элементы гармонической структуры, что представляется довольно смелым и новаторским приемом для инструментальной музыки 1840-х годов.

В творчестве русских композиторов литавры приобретают особый выразительный потенциал, не ограничиваясь ролью яркого изобразительного средства. Этот инструмент активно применяется для противопоставления контрастных эпизодов, становится важным фактором обогащения темброво-колористической палитры произведения. В ряде случаев своеобразная звучность литавр фактически ассоциируется с лейттембром, последовательно усиливающим драматургическую выразительность музыкального повествования.

Так, в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина литавры наделены ведущей функцией в красочно-«варварской» оркестровой характеристике половцев. Указанный инструмент задает тон в динамичной пульсации чередующихся танцевальных ритмов, очаровывает слушателя приглушенным «томным» звучанием и поражает мощным стихийным звуковым напором в кульминациях. На протяжении «Испанского каприччио» Н. Римский-Корсакова используется прием, получивший распространение еще в барочную эпоху: сольные эпизоды, порученные оркестровым инструментам, периодически излагаются с аккомпанементом литавр.

В творчестве П. Чайковского литавры приобретают «...особую, выразительную, а иногда даже решающую роль: в одних фрагментах они звучат как легкий шорох вдалеке, в других – как бурный всеохватывающий шквал в кульминациях» [7, с. 185]. Подобными громкостно-динамическими сопоставлениями – от едва уловимого *pppp* до оглушительного *ffff* – обуславливается необходимость тщательного исполнительского контроля артикуляционных и тембровых параметров звучания. Соответствующие партии требуют безупречного владения техникой удара (варьирование силы, скорости, различных точек прикосновения), умения тонко выстраивать динамические переходы, убедительно воссоздавая образно-смысловое содержание того или иного фрагмента – «глубочайшее эмоциональное напряжение, потрясение и катарсис» [7, с. 186].

Наглядным подтверждением сказанному является финал Симфонии № 4 П. Чайковского: предваряя коду, на *pp*, подобно «сокровенному вопрошанию», звучит двухтактовое тремоло литавр, наделяемое одновременно формообразующей и ладогармонической функциями. Благодаря этому не только осуществляется переход к заключительному структурному разделу, но и создается эффект затаенного ожидания близящейся финальной развязки «многоактной драмы», как метафорически называл данную симфонию ее автор. Подобные эпизоды существенно расширяют экспрессивный диапазон упомянутой инструментальной партии, трактуемой в качестве самостоятельного репрезентанта драматического смысла.

Особого внимания заслуживает использование литавр в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта». Здесь во вступлении, после начального эпизода (хорал), у струнных проводится светлая лирическая тема любви. Ее трепетное звучание сопровождается фоновым тремоло литавр (шестьдесятчетвертые длительности в нюансе *ppp*). Эта едва уловимая пульсация, выдерживаемая на протяжении указанного фрагмента, создает ощущение томительного ожидания и своеобразно предвосхищает трагическую развязку: тембровый прием фактически становится важной составляющей драматургического развития. Сходный прием тембрового противопоставления используется в экспозиции I части Симфонии № 5, где композитор вновь намеренно избегает традиционного сочетания медных духовых с литаврами. Тремоло, исполняемое последними, вводится в насыщенную фактуру струнных (*pizzicato* виолончелей и контрабасов), благоприятствуя созданию эффекта постепенно усиливающегося внутреннего напряжения. Сольные партии литавр, нотлируемые

тридцатьвторыми длительностями, формируют у слушателя ассоциации с вибрирующим звуковым пространством, усиливая тревожную атмосферу и придавая контрастному противопоставлению духовой и струнной групп психологическую окрашенность.

Таким образом, на протяжении XIX века, особенно в эпоху позднего романтизма, функции и значимость литавр в оркестре качественно переосмысливаются. Названная партия утверждается в качестве неотъемлемой составляющей образно-эмоционального высказыва-

ния и музыкально-драматургического развития. Неуклонно возрастает «артистический» потенциал инструмента – соло с участием литавр все чаще появляются в произведениях для оркестра. Этот процесс, помимо творчества П. Чайковского, особенно ярко запечатлевается в музыке А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского и других крупнейших композиторов-симфонистов, чьи оркестровые концепции способствуют формированию современного художественного «облика» литавр в музыкальном искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В позднейшей авторской редакции к ним была присоединена струнная группа.

² В то время трубы могли извлекать только звуки натурального звукоряда, что ограничивало их мелодические возможности и предопределяло необходимость использования в оркестре инструментов различных строев – В, С, D, Es.

³ Партии литавр обозначались у В. А. Моцарта условно как С и G, независимо от фактической тональности сочинения, при этом действительный строй обязательно указывался в начале произведения или каждой его самостоятельной части.

⁴ В течение указанного периода состав оркестра пополнился арфой, флейтой-пикколо, английским рожком, бас-кларнетом, контрафаготом, саксофоном, тубой.

⁵ Помимо литавр, в XIX веке группу ударных составляли большой барабан, малый барабан, тарелки и треугольник; для воссоздания специфических красочных эффектов иногда привлекались различные виды колоколов и колокольчиков, ксилофон, челеста.

⁶ Механические (рычаговые) литавры, с одновременным поворотом всех винтов, изготовил мюнхенский придворный литаврист Г. Крамер в 1812 году; новый механизм поворотов котлов для быстрой перестройки сконструировал в Амстердаме музыкант и изобретатель И. Штумпф (1821); оригинальный механизм И. Эйнбиллера (1835) позволял настраивать котлы без прикосновения к ним и совершенно бесшумно – с помощью системы поддержки под литаврой, что придавало звучанию большой резонанс; в дальнейшем этот механизм усовершенствовали Э. Г. Пфундт (литаврист оркестра Gewandhaus), К. Хоффман и Ф. Хеншель посредством усиления осей регулировочного механизма; мюнхенский оружейник А. Нокк в 1840 году изобрел ножной рычаг для перестройки литавр; позднее капельдинер саксонского оркестра К. Питтрих усовершенствовал механизм Пфундта–Хоффмана (1881), разработав систему высокой степени фиксации педали с применением боковых рычагов (так называемая «дрезденская модель»).

⁷ В «Реквиеме», для воссоздания десятиголосного аккорда, композитор применяет 16 литавр – с участием 10 исполнителей (по одному на каждые 6 пар и 4 отдельных литавры); помимо этого, используются два больших барабана и четыре тамтама.

⁸ Термин «губка» в современную эпоху служит обобщенным именованием для всех видов мягкой обмотки палочек, включая войлок и фетр (фильц).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Blades J.* Percussion Instruments and Their History. London: Bold Strumer, 1992. 513 p.
2. *Усов Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1989. 208 с.
3. *Titcomb C.* The Kettledrums in Western Europe: Their History Outside the Orchestra: Dr. Sci. Thesis (Harvard University). Cambridge, 1967. 587 p.
4. *Карс А.* История оркестровки. М.: Музыка, 1989. 304 с.
5. *Montagu J.* Musical Instruments of the Bible. London: Scarecrow Press, 2002. 192 p.
6. *Landon H. Ch. R.* Haydn Symphonies. London: BBC Music Guides, 1966. 64 p.
7. *Машко Д. А., Амелин А. О.* Развитие искусства игры на литаврах со второй половины XVIII до середины XX века // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительства: Материалы II Международной науч.-практ. конф. М.: МГИК, 2021. С. 177–192.
8. *Рало А. Н.* Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке: учебно-методическое пособие. Одесса: ОГМА им. А. В. Неждановой, 2008. 104 с.

» REFERENCES «

1. *Blades J.* Percussion Instruments and Their History. London: Bold Strumer, 1992. 513 p.
2. *Usov Yu.* Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh [History of Foreign Wind Instruments Performing Art]: textbook. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1989. 208 p.
3. *Titcomb C.* The Kettledrums in Western Europe: Their History Outside the Orchestra: Dr. Sci. Thesis (Harvard University). Cambridge, 1967. 587 p.
4. *Kars A.* Istoriya orkestrivki [History of Orchestration]. Moscow: Muzyka, 1989. 304 p.
5. *Montagu J.* Musical Instruments of the Bible. London: Scarecrow Press, 2002. 192 p.
6. *Landon H. Ch. R.* Haydn Symphonies. London: BBC Music Guides, 1966. 64 p.
7. *Mashko D., Amelin A.* Razvitie iskusstva igry na litavrahk so vtoroy poloviny XVIII do serediny XX vekov [The development of the art of timpani playing: from the 2nd half of the 18th – to the middle of the 20th centuries]. In: *Sovremennyye problemy sol'nogo i orkestrivogo dukhovogo ispolnitel'stva* [The Modern Problems of the Solo and Orchestral Wind Instruments Performing Art]: materials of the 2nd International research-practice conference. Moscow: Moscow State Institute of Culture, 2021. Pp. 177–192.
8. *Ralo A.* Formirovaniye funktsii udarnykh instrumentov v orkestrivoy muzyke [Formation of the functions of percussion instruments in orchestral music]: training and methodical aid. Odessa: A. Nezhdanova Odessa State Musical Academy, 2008. 104 p.

Занин Евгений Валерьевич

соискатель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
Zaninzhenya@mail.ru
ORCID: 0009-0002-9331-0624

Evgeny V. Zanin

Competitor of the academic degree at the Department of Musicology, Composition,
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
Zaninzhenya@mail.ru
ORCID: 0009-0002-9331-0624

О. Н. ГУДОЖНИКОВА*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки***ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ Ф. ПУЛЕНКА**

Статья посвящена Сонате для виолончели и фортепиано Ф. Пуленка, которая является весьма востребованным образцом современного камерно-ансамблевого репертуара, но редко становится объектом музыковедческого анализа. Осмыслиются роль и значение упомянутого произведения в эволюции сонатного жанра, обстоятельно характеризуются структурные параметры, драматургия, музыкальный язык данного опуса. Значительное внимание уделяется особенностям фактуры и темброво-звуковому взаимодействию инструментов. Своеобразное толкование сонатности, представленное в цикле, рассматривается с позиции индивидуального синтеза жанровых черт неоклассицизма, «диалогических» сопряжений с академической (прежде всего французской) музыкальной культурой XVII – начала XX века и «предвосхищаемых» художественных устремлений постмодернистской эпохи. Автором статьи выявляются множественные стилевые истоки Виолончельной сонаты Пуленка, обозначается ее вероятный жанровый прототип – аналогичная Соната К. Дебюсси, в которой позиционируется уникальный сплав позднеромантических, импрессионистских и неоклассических тенденций. Помимо этого, в камерном опусе Пуленка прослеживаются традиции французской барочной сонаты (структурная организация «дуэтного» цикла, главенствующая роль игрового начала и «калейдоскопического» принципа изложения разнохарактерного музыкального тематизма). Использование трехчастных репризных форм при отсутствии сонатных *allegri* свидетельствует о преломлении традиций французской «циклической сонаты» (термин В. д’Энди). Параллели с классической моделью жанра закономерно обуславливаются интонационной рельефностью многоэлементного тематического материала, прозрачностью фактуры, варьированием типичных пассажно-арпеджированных «формул». Процесс взаимодействия инструментальных партий характеризуется звуковым единством при заданной тембровой контрастности и автономности музыкального тематизма. Инвариантные признаки сонатности репрезентируются посредством контрастных сопоставлений разнохарактерных «частей-образов», фактурных рисунков, тембров. В контексте подобной интерпретации утвердившаяся жанровая семантика, изначально связанная с преобладанием субъективности и апеллирующая к «микрокосму» человеческих размышлений и переживаний, по существу объективизируется.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, камерно-ансамблевое творчество, Соната для виолончели и фортепиано, авторская трактовка жанра, стилевые диалоги.

Для цитирования: Гудожникова О. Н. Жанровые и стилевые особенности Виолончельной сонаты Ф. Пуленка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 74–81.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_74

O. GUDOZHNIKOVA*M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)***GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF CELLO SONATA BY F. POULENC**

This article is devoted to F. Poulenc’s Sonata for Cello and Piano, a widely performed example of contemporary chamber repertoire that has only occasionally attracted the attention of scholars. The study examines the role and significance of this work in the evolution of the sonata genre and provides a detailed characterization of its structural parameters, dramaturgy, and musical language. Particular attention is given to textural features and the timbral interaction between the instruments. The distinctive interpretation of sonata principles presented in the cycle is considered from the perspective of an individual synthesis of neoclassical genre traits, “dialogic” connections with the academic musical culture of the seventeenth to the early twentieth centuries – particularly the French tradition – and artistic tendencies that anticipate

the aesthetics of the postmodern era. The author identifies multiple stylistic sources of Poulenc's Cello Sonata and proposes a probable genre prototype – C. Debussy's Sonata, in which a unique synthesis of late Romantic, impressionist, and neoclassical tendencies is manifested. Furthermore, Poulenc's chamber opus reveals notable parallels with the French Baroque sonata, including the structural organization of the "duet" cycle, the predominance of a playful element, and a "kaleidoscopic" principle of presenting contrasting musical themes. The use of ternary reprise forms in the absence of sonata allegros indicates a refraction of the traditions of the French "cyclic sonata" (a term proposed by V. d'Indy). Parallels with the classical model of the genre are manifested in the clear intonational profile of the multi-element thematic material, the transparency of texture, and the variation of characteristic passage-arpeggiated "formulas". The interaction of the instrumental parts is characterized by a sonic unity alongside deliberate timbral contrast and differentiation of musical themes. Invariant features of sonata form are represented through contrasting juxtapositions of diverse "movement-images", textural designs, and timbres. Within this interpretative framework, the established genre semantics of the sonata – originally associated with the predominance of subjectivity and addressing the "microcosm" of human reflection and emotion – undergo a process of objectification.

Keywords: F. Poulenc, chamber ensemble music, Sonata for Cello and Piano, author's interpretation of the genre, stylistic dialogues.

For citation: Gudzhnikova O. Genre and stylistic features of Cello Sonata by F. Poulenc. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 74–81.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_74

Значительную часть творческого наследия Франсиса Пуленка (1899–1963) представляют его камерно-инструментальные сочинения, в частности, десять сонат для различных составов. Их инструментальная палитра характеризуется явным пристрастием композитора к тембрам духовых инструментов¹. По утверждению одного из современных исследователей, «Пуленк всегда понимал мерцающий характер звучания медных и деревянных духовых инструментов гораздо лучше, чем струнных, и демонстрировал свое мастерство владения этой звуковой палитрой» (цит. по: [2, с. 36]). Не случайно процесс создания ансамблевых опусов с участием духовых отличался легкостью и сравнительной быстротой, в отличие от камерных произведений для струнных инструментов. Так, работа над Сонатой для скрипки и фортепиано продолжалась в течение двадцати пяти лет. Наброски виолончельной Сонаты датируются 1940 годом, однако завершить сочинение композитору удалось лишь восемь лет спустя. Столь продолжительная работа над упомянутыми произведениями обуславливалась не только сложностью поставленных художественных задач, но и довольно специфическим отношением автора к тембрам струнных инструментов: «Нет ничего более далекого от человеческого дыхания, чем взмах смычка», – говорил Пуленк в беседе с К. Ростаном (цит. по: [3, с. 33]).

Соната для виолончели и фортепиано посвящена французскому виолончелисту П. Фурнье, который консультировал композитора в процессе работы над сольной партией. Впервые данное

сочинение было исполнено Фурнье и Пуленком в Париже 18 мая 1949 года. Художественные достоинства этого произведения позволяют рассматривать его в числе выдающихся образцов указанного жанра, с одной стороны, ярко преломивших неоклассические тенденции, с другой, – продемонстрировавших «разомкнутость» авторского стиля, предвосхитившего эстетику постмодернизма второй половины XX столетия. Виолончельная соната Пуленка довольно часто исполняется на концертной эстраде и фигурирует в учебной практике: тематическое разнообразие, гармоническая изобретательность, незаурядное мастерство сопряжения взаимодействующих фактурных линий, продуманность и лаконичность структуры по достоинству были оценены как исполнителями, так и слушателями².

В последние годы наблюдается повышенный исследовательский интерес к камерно-инструментальным опусам Ф. Пуленка с участием духовых инструментов³. Аналогичные изыскания, посвященные сонатам для струнных инструментов (скрипки, виолончели) и фортепиано, весьма немногочисленны. Сведения о Виолончельной сонате содержатся в диссертации Н. Биджаковой «Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века» (2010), где указанное произведение рассматривается преимущественно в аспекте синтеза жанров (сближение сонатного и сюитного циклов). При этом на стилистических особенностях данного опуса в части оформления и характера взаимодействия инструментальных партий автор не акцентирует внимание [6, с. 77–79].

В фундаментальном труде «История виолончельного искусства» Л. Гинзбурга (том IV, 1978) названная Соната представлена как часть обширной панорамы виолончельной музыки, принадлежащей французским композиторам первой половины XX века [7, с. 337–338]. Авторы современных публикаций обращаются к рассматриваемому произведению в ракурсе аналитического освещения жанровой специфики инструментального камерно-ансамблевого творчества Пуленка (см.: [8]). Фрагментарные упоминания о Сонате встречаются в трудах по истории зарубежной музыки XX века (Б. Асафьев, И. Мартынов, М. Друскин, И. Нестьев, Г. Филенко, Л. Раабен, В. Смирнов, Е. Кривицкая) и в монографических работах о Пуленке (И. Медведева, А. Плас, К. Шмидт, Н. Толстых, А. Пчелинцева, Е. Левская, М. Бакун).

Изучение научно-методической литературы позволяет констатировать, что определенный круг исследовательских проблем, связанных с жанровыми особенностями и ансамблевой проблематикой Виолончельной сонаты, до сих пор остается за рамками научных интересов отечественных специалистов. Кроме того, указанное сочинение, по-видимому, не становилось объектом комплексного исследования, вопреки очевидной значимости подобных изысканий для исполнительской практики. В свете изложенного представляется необходимым подробно охарактеризовать стилевые и структурные особенности названного цикла, выявив традиционные и новаторские черты индивидуальной трактовки соответствующего камерно-ансамблевого жанра в контексте разнообразных «творческих диалогов», включая наследие французской (и в целом европейской) музыкальной культуры, иножанровые сферы и неоклассицистские новации. Заслуживают углубленного осмысления историческое место данного опуса в эволюции жанра и характер его функционирования в пространстве композиторского стиля. Наконец, благодаря определенной временной дистанции и появлению актуальных исследовательских работ, посвященных малоизученным аспектам творческой биографии Пуленка, открываются бесспорные предпосылки к более многогранному постижению камерного наследия французского Мастера.

Сегодня художественная индивидуальность Пуленка представляется ярко выраженным синтезирующим феноменом, который в значительной степени обуславливается интенсивными диалогами с академическими традициями музыкального искусства прошлых эпох и современности. Композитор демонстрирует, с одной стороны, приверженность творческим устремлениям Д. Скарлатти, И. Стравинского

и С. Прокофьева⁴, с другой – открытость урбанистическим тенденциям, импрессионизму, постромантизму и «новой простоте». В ряде исследовательских публикаций стилевой облик камерно-ансамблевых сочинений Пуленка вполне однозначно идентифицируется как неоклассический. При этом констатируется, что важнейшие черты неоклассицизма формировались в творчестве французского мастера на прочном фундаменте национальных традиций. Заметим, что сам композитор неоднократно заявлял о своем отрицательном отношении к подобным стилевым определениям: «Я музыкант без ярлыков» (цит. по: [3, с. 33]). В современных же музыковедческих работах условный «эkleктизм» творческого метода Пуленка нередко соотносится с принципами полистилистики, обращенной к широкому кругу источников [1, с. 39]. Репрезентация актуальной тематики и средств музыкальной выразительности, сочетаемая с обращением к наследию минувших эпох, как утверждают некоторые специалисты, благоприятствует формированию «своеобразного интертекстуального поля, объединяющего все творчество композитора», что свидетельствует о зарождающихся в творчестве Ф. Пуленка тенденциях постмодернизма [10, с. 3].

Жанрово-стилевым прототипом Виолончельной сонаты Ф. Пуленка является, по-видимому, аналогичный камерный опус К. Дебюсси, ориентируемый на эстетику французской клавесинной миниатюры XVII – первой половины XVIII века и формообразующие принципы ансамблевой сонаты указанного периода⁵. Корреляция с упомянутой Сонатой Дебюсси прослеживается в использовании репризной трехчастности как важнейшего фактора композиционного развития, а также в доминировании контрастного принципа структурной организации, свободно преломляющего диалектическую сущность классического сонатного цикла. Своеобразными «отсылками» к соответствующему виолончельному опусу являются отдельные фрагменты I части (*Allegro.Tempo di marcia*), напоминающие изложение тематического материала в финале Сонаты Дебюсси, а также речитативная декламация в медленных разделах (вступительном и заключительном), обнаруживающая сходство с I частью указанного сочинения.

Тематическая комбинаторика, избегание квадратности, редуцирование музыкального материала при его повторениях благоприятствуют формированию особого игрового тонуca. Наряду с театральными принципами композиционного построения целого и гибкими сопряжениями разнохарактерного музыкального тематизма,

ведущая роль игрового начала обуславливается традициями французской музыкальной культуры. Ее характерные черты – «объективность, меньше переживаний, меньше анализа и больше сосредоточения на самом материале» [12, с. 122] – особенно ярко запечатлеваются в I части и финале рассматриваемого цикла.

Значимым стилевым истоком Виолончельной сонаты Ф. Пуленка является творчество Д. Скарлатти. Обоим композиторам присуще стремление к свободной трактовке распространенных типовых форм, подчиняемой конкретному замыслу и фактически не допускающей сколько-либо определенной классификации. Силевые черты, характерные для итальянского клавесиниста, преломляются в блестящем, виртуозном и темпераментном концертном стиле; заслуживают упоминания и специфические авторские указания для исполнителей («легко», «непринужденно», «очень весело»).

Традиции камерной музыки Й. Гайдна, в свою очередь исходящие от Ф. Э. Баха, соотносятся с интонационно-тематической рельефностью, многоэлементностью, прозрачностью фактуры, преобладанием экспозиционности, значительным удельным весом пассажно-арпеджированных «формул», активно вовлекаемых в процесс композиционной «игры» [13, с. 59]. Архитектоника и приоритетные лексические составляющие обнаруживают известную близость к романтической модели ансамблевого цикла, в частности, к сочинениям В. д'Энди или А. Маньяра [8, с. 223].

Авторская трактовка важнейших структурных и стилевых параметров Сонаты далека от нормативности. Творческие устремления Пуленка обуславливаются тяготением к индивидуализации жанра. В композиционном решении упомянутый цикл лишь опосредованно связан с традициями классической сонатности⁶, индивидуально преломляя некоторые особенности формообразования, присущие разным жанрам и моделям сонат различных эпох. Принцип контрастного сопоставления четырех частей-«монообразов» напоминает «созерцательно-игровую» логику французской барочной сонаты первой половины XVIII века. Кроме того, в структуре цикла прослеживается воздействие творчества А. Корелли, весьма изобретательно сочетавшего характерные тенденции Sonata da camera и Sonata da chiesa. В целом соответствующая трактовка жанра переключается с концепцией И. Стравинского, ориентируемой на «доклассическое» противопоставление терминов «sonate» (играть) – «cantare» (петь). По утверждению Е. Багровой, «сонатность как способ обнаружения музыкальной диалектики отвергнута Стравинским.

Ему нужна сонатная форма <...> как симметричная конструкция – как схема организации музыкального материала, придающая ему (названному материалу) совершенную форму» [2, с. 153].

Помимо этого, в структуре освещаемого сочинения прослеживается известная близость к «циклической сонате» («La sonate cyclique» – термин В. д'Энди), весьма распространенной в творчестве французских композиторов XX века. Ее специфика подразумевает «...сонатный цикл без сонатной формы в какой-либо из частей, а также сочетание сонатных и сюитных признаков. Сюитность проявляется в преобладании жанрового тематизма, многотемности быстрых частей, в развитых тональных планах; в организации формы на первый план выходят рондальность и вариантность» [14, с. 23]. В данном контексте вызывает особый интерес аналитическое резюме Л. Гинзбурга: «Соната Пуленка сопоставлением контрастных жанровых частей-картин напоминает сюиту и в этом отношении продолжает линию Сонаты Дебюсси» [7, с. 338].

I часть (Allegro.Tempo di marcia) характеризуется многообразием тем, которые соотносятся друг с другом по принципу «калейдоскопичности». Их контраст усугубляется неоднократными сменами тональностей и метрических схем (2/4, 3/8, 6/8). II часть цикла (Cavatina) представляет собой лирическое отступление – песенное по своим жанровым истокам. Ее композиция и образное содержание в целом ассоциируются с традиционным Andante классического сонатного цикла. На протяжении III и IV частей позиционируется ведущая роль танцевальности. Своеобразие последней в III части определяется шутливой атмосферой Ballabile («танцевальная пьеса», «танец»); в Finale господствует ритмическая пульсация тарантеллы. При этом каждая из упомянутых частей цикла изложена в трехчастной репризной форме с контрастной серединой. Комментируя названную тенденцию, К. Розеншильд акцентировал стремление ряда современных мастеров «...не к диалектической логике развития, свойственной сонатной форме, а к вариантам эпизодического плана» [15, с. 30].

Комплекс индивидуальных средств выразительности в Сонате Пуленка характеризуется непосредственностью высказывания, сочетающего видимую ясность жанрово окрашенной мелодики и смелые гармонические новации (использование альтерированных ступеней⁷, политональных сочетаний голосов). Примечательны особая изобретательность в комбинировании различных элементов многосоставного тематического материала, последовательность композиционного и драматургического развертывания, своеобразная трактовка важнейших кульминаций.

В освещаемом цикле активно взаимодействуют элементы различных жанров и стилей, сочетаемые с принципом монотематизма, свободно чередуются интонации всех частей и периодически вводятся аллюзии других сочинений Пуленка. Так, возникают явственные переклички между некоторыми темами данного опуса и балетом «Примерные животные» («Les Animaux modèles»), работа над которым протекала одновременно с Виолончельной сонатой. Значимая роль подобных интонационных связей, обнаруживаемых в этом произведении, с одной стороны, благоприятствует его архитектурной целостности, которая соответствует требованиям сонатного жанра. С другой стороны, тематические «отсылки» к сочинению, подразумевающему определенную образно-содержательную фабулу, расширяют «смысловое пространство» рассматриваемого цикла и способствуют конкретизации соответствующего авторского замысла.

Инструментальное письмо Виолончельной сонаты отличается исключительным разнообразием и мелодическим мастерством. Прозрачность изложения, восходящая к традиционным «формулам» клавесинистов XVIII века, подразумевает целенаправленную дифференциацию голосов и видимую интонационную рельефность, которая достигается путем разнообразных гармонических, ритмических и артикуляционных изменений. Партитура данного сочинения характеризуется чередованием эпизодов, насыщенных импрессионистическими аккордовыми последовательностями с обильным использованием педали⁸, и различных форм движения с подчеркнута «молоточковой» звучностью клавишного инструмента. (Например, в среднем разделе «Каватины» благодаря «тембровой имитации» арпеджированные пассажи фортепианной партии ассоциируются с клавесинными пьесами Ф. Куперена или Ж. Ф. Рамо.) В этом красочном сопоставлении различных фактур и звучностей проявляется диалектический код сонатного жанра, его инвариантный признак – сочетание и взаимодействие множественных контрастов (термин Р. Шитиковой).

Ансамблевая музыкальная ткань Сонаты отличается персонифицированной трактовкой инструментальных партий, с ярко выраженным полимелодизмом и тематической самостоятельностью каждой из них. Ясно очерченный интонационный рельеф фактуры обуславливает неконфликтный тип взаимоотношения инструментальных партий при сохранении их ярко выраженной автономии. В целом фактурное пространство, создаваемое инструментальным дуэтом, представляется единым полимелодическим

комплексом. В этой связи возрастает роль естественного тембрового контраста – он выступает в Сонате как значимое средство выразительности.

Упомянутые особенности предопределяют характер изложения инструментальных партий. Музыкальный материал, исполняемый виолончелью, отличается обилием разнообразных остинатных фигур, применением широких интервалов, графичностью, интонационной заостренностью, что в целом не соответствует привычному «художественному облику» виолончели – специфика данной партии обуславливается по преимуществу характеристиками фортепианного звукоизвлечения. Собственно партия фортепиано в целом насыщена типичными для Пуленка фактурными элементами – здесь преобладают многократно повторяющиеся или варьируемые структуры моторного типа, символически отображающие процесс неумолимого «бега времени». Несмотря на это, виолончель и фортепиано часто взаимодействуют в рамках стилевой нормативности жанра, основанной на выразительных диалогах, подголосках, имитациях. Разнообразие фактурных приемов закономерно сопутствует диапазону решаемых исполнительских задач: подразумеваются точная координация фразировки и метроритмического пульса, выверенные соотношения громкостно-динамических нюансов, унификация штриховой палитры с ориентацией на специфику звукоизвлечения клавишного инструмента. Особое внимание в процессе ансамблевых репетиций необходимо уделить характеру звучания *f*, которое не должно быть форсированным, особенно в тех эпизодах, где наблюдается регистровое сближение партий виолончели и фортепиано. Исполнителям надлежит тщательно продумать темпово-агогическую и метроритмическую драматургию цикла, особенно в связующих построениях и на границах формы. При этом важная роль отводится пианисту, осуществляющему дирижерские функции в ансамбле.

Таким образом, благодаря органичному претворению национальных (а также общеевропейских) традиций академической музыкальной культуры, в сочетании с весьма избирательными современными средствами выразительности, рассматриваемая Соната приобретает неповторимо индивидуальный характер. При этом жанр, семантические параметры которого традиционно соотносятся с личностной субъективностью и погружением во внутренний мир человека, обогащается новыми концептами, обнаруживая тяготение к модусам эмоционально уравновешенного высказывания. Типовые композиционные закономерности сонаты – интен-

сивное тематическое развитие и ладотональные контрасты, репрезентирующие образно-смысловую драматургию, – в данном цикле оттеняются проявлениями игровой и театральной логики. Вопреки обилию разнопланового тематизма, целостность композиции обеспечивается при помощи множественных интонационных связей и функциональным сопряжением инструментальных партий, обусловленным специфическими характеристиками фортепианного звукоизвлечения. Инвариантный признак сонатного жанра – контраст – реализуется путем множественных сопоставлений взаимодополняющих «частей-образов», фактурных рисунков, тембров и жанрово окрашенного тематического материала.

В целом произведение характеризуется красочной свежестью звучания. Музыкальная ткань партий насыщена терпкими политональными сочетаниями и диссонирующими гармониями. Взаимодействие инструментов-партнеров отличаются тембровой сопряженностью, благодаря которой виолончель и фортепиано выступают как составляющие единого звукового комплекса. Отмеченное единство является весьма убедительным подтверждением композиторской изобретательности в сфере камерно-ансамблевого письма (взаимодействие не только чистых, но и смешанных тембров). Интерпретаторам указанного сочинения необходимо продемонстрировать уверенное владение инструментальными средствами выразительности и техникой «дуэтного» музицирования, стремиться к элегантности фразировки и динамическому балансу.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что индивидуальное толкование камерного жанра, представленное в творчестве Ф. Пуленка, в целом опирается на соответствующие родовые признаки – инструментальный тип звучания и художественную равнозначность инструментальных партий. Однако индивидуальная композиторская фантазия и тяготение к многообразным творческим диалогам с художественным наследием минувших эпох явились решающими факторами, благодаря которым упомянутый цикл продемонстрировал более чем масштабные перспективы дуэта «виолончель – фортепиано» в контексте последующего развития камерно-ансамблевого искусства.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что индивидуальное толкование камерного жанра, представленное в творчестве Ф. Пуленка, в целом опирается на соответствующие родовые признаки – инструментальный тип звучания и художественную равнозначность инструментальных партий. Однако индивидуальная композиторская фантазия и тяготение к многообразным творческим диалогам с художественным наследием минувших эпох явились решающими факторами, благодаря которым упомянутый цикл продемонстрировал более чем масштабные перспективы дуэта «виолончель – фортепиано» в контексте последующего развития камерно-ансамблевого искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В последние годы жизни Пуленк создал камерно-ансамблевые сонаты почти для всех деревянных духовых инструментов: флейты и фортепиано (1957), гобоя и фортепиано (1962), кларнета и фортепиано (1962). Существовал замысел аналогичного опуса для фагота, оставшийся нереализованным. Кроме того, композитору принадлежит целый ряд сочинений для ансамблей духовых инструментов, включая сонаты для двух кларнетов (1918), валторны, трубы и тромбона (1922), кларнета и фагота (1922). Пуленк находил в духовых «...сходство с выразительными возможностями человеческого голоса – самого совершенного, по его убеждению, инструмента» [1, с. 18].

² При этом следует заметить, что сонаты Пуленка для струнных инструментов исполняются несколько реже, чем аналогичные опусы для духовых, из-за объективно существующих инструментальных и ансамблевых сложностей. Известно также, что Виолончельная соната в свое время удостоилась весьма противоречивых музыкально-критических откликов. В частности, один из рецензентов назвал II часть «строгой, но красивой», а финал – «очень удачным», однако в I части цикла отметил «отсутствие характера» (цит. по: [4, р. 161]). Другой автор, также признавая «красоту» II части, счел необходимым подчеркнуть, что «в ней мало интересного» [Там же, р. 214]. Более категорично высказалась в конце 1980-х годов А. де Плас: Скрипичная и Виолончельная сонаты «...не относятся к числу лучших произведений их автора» [5, р. 704].

³ Среди наиболее ранних упоминаний о сонатах для духовых инструментов Пуленка в контексте исполнительской проблематики следует назвать публикацию И. Галочкиной (1989). В статьях Е. Багровой (2011, 2014, 2016) характеризуются основные семантические аспекты интерпретации сонат для духовых инструментов и фортепиано. Кларнетная соната рассматривается в статьях В. Метлушко (2014), А. Шибанова (2020) и К. Нескромного (2024), Соната для гобоя – в работах Н. Толстых (1997), А. Самойловой (2014), К. Жабинского (2024).

⁴ Как известно, Прокофьева и Пуленка связывала многолетняя творческая и человеческая дружба. Не случайно Соната для гобоя и фортепиано – одно из последних сочинений Пуленка – была посвящена русскому композитору. По мнению Е. Багровой, отсутствие в Сонате прямых цитат из музыки Прокофьева указывает на то, что «характер посвящения представляется скорее актом уважения, данью памяти, чем смыслообразующим компонентом» [2, с. 41]. Однако подобные цитаты не обнаруживаются и в других «мемориальных» опусах Пуленка. Например, в Сонате для кларнета фигурирует аналогичное посвящение А. Онеггеру, который в молодости принадлежал к числу ближайших друзей Пуленка; едва ли допустимо усматривать здесь лишь отстраненный «акт уважения», не связанный с процессом «смыслообразования» в данном цикле. Следует учитывать и влияние Прокофьева-композитора, на склоне лет признаваемое Пуленком: «Прокофьев – огромный музыкант, и должен сказать, что мое восхищение им остается неизменным, несмотря на мою приверженность порой к музыке, которую он не любил» [9, с. 100–101].

⁵ На премьере Виолончельной сонаты в исполнении автора и Пьера Фурнье (концертный зал Гаво в Париже) объявленная концертная программа включала в себя «Итальянскую сюиту» И. Стравинского и Сонату К. Дебюсси [11, с. 185].

⁶ Нормативность структуры сонатного цикла заключается в трех- или четырехчастности. Каждая часть наделена определенной драматургической функцией. Смысловым центром является, как правило, первая часть, написанная в сонатной форме. Вторая часть воплощает лирическую образность, третья – игровую, финал – динамику становления итоговой картины мира (в трехчастном цикле функции предпоследней части и финала нередко совмещаются). На протяжении XIX–XX столетий драматургия сонатного цикла в целом характеризуется тяготением к сквозному развитию, подразумевающим достижение предзаданной цели.

⁷ Как отмечает И. Медведева, уже в ранних сочинениях Пуленк любил «украшать аккорды гроздьями побочных тонов» [16, с. 65].

⁸ «Моя музыка требует почти постоянного употребления педали», – утверждал композитор, мотивируя это вуалированием «...жесткости некоторых встречающихся у меня аккордовых репетиций или арпеджио» [9, с. 134].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шибанов А. В. Соната для кларнета и фортепиано: признаки цикличности сонат для духовых инструментов (К вопросу интерпретации) // *Музыковедение*. 2020. № 8. С. 15–25.
2. Багрова Е. Ю. Размышления о синтезе жанров в Сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка // *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2014. № 4. С. 36–45.
3. Бакун М. И. Непреднамеренная автобиография, или Письма Франсиса Пуленка 1910–1963 годов // *Музыковедение*. 2011. № 6. С. 31–35.
4. Schmidt C. B. *The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 632p.
5. Place A. de. *Guide de la musique de chambre / sous la direction de F.-R. Tranchefort*. Paris: Fayard, 1989. 995 p.
6. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2010. 206 с.
7. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 408 с.
8. Менделенко Д. В. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки // *Киевское музыкознание: сб. науч. тр.* Киев: КВМУ им. Р. М. Глиэра, 2014. Вып. 50. С. 221–230.
9. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
10. Нескромный К. П. Особенности трактовки жанра кларнетной сонаты в музыкальной культуре постмодернизма // *Международный научно-исследовательский журнал*. 2024. № 8. С. 1–5.
11. Пуленк Ф. Письма. Л.–М.: Музыка, 1970. 312 с.
12. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Французская музыка и ее современные представители // *Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы*. М.: Музыка, 1975. С. 112–126.
13. Ткаченко Е. А. Специфика жанровых и стилевых взаимодействий в «легких» клавирных сонатах Й. Гайдна 1770-х годов // *Южно-Российский музыкальный альманах – 2008*. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 58–64.
14. Хилько Н. П. Композиционная специфика французской «циклической сонаты» // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2024. № 4. С. 23–47.
15. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963. 146 с.
16. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. 244 с.

REFERENCES

1. *Shibanov A. Sonata dlya klarneta i fortepiano: priznaki tsiklichnosti sonat dlya dukhovykh instrumentov (K voprosu interpretatsii) [Sonata for Clarinet and Piano: Signs of cyclicity in sonatas for wind instruments (To the problem of interpretation)]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2020. No. 8. Pp.15–25.*
2. *Bagrova E. Razmyshleniya o sintezezhanrov v Sonate dlya goboya i fortepiano Fransisa Pulenka [Reflections on the Synthesis of Genres in Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano]. In: Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh [Transactions of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2014. No. 4. Pp. 36–45.*

3. *Bakun M.* Neprednamerennaya avtobiografiya, ili Pis'ma Fransisa Pulenka 1910–1963 godov [An Unpremeditated Autobiography, or the Francis Poulenc's Letters, 1910–1963]. In: *Muzykovedenie [Musicology]*. 2011. No. 6. Pp. 31–35.
4. *Schmidt C. B.* The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue. Oxford: Clarendon Press, 1995. 632 p.
5. *Place A. de.* Guide de la musique de chambre. Sous la direction de F.-R. Tranchefort. Paris: Fayard, 1989. 995 p.
6. *Bidzhakova N.* Kamerno-instrumental'nye zhanry v muzyke dlya violoncheli i fortepiano pervoy poloviny XX veka [Chamber instrumental genres in music for cello and piano in the first half of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2010. 206 p.
7. *Ginzburg L.* Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of Cello Art]: in 4 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 4: Foreign Cello Art of the 19th and 20th centuries. 408 p.
8. *Mendelenko D.* Kamerno-instrumental'naya sonata v tvorchestve F. Pulenka: osobennosti traktovki zhanra i zhanrovye istoki [The chamber instrumental sonatas in the music by F. Poulenc: Features of the genre interpretation and genre origins]. In: *Kievskoe muzykovedenie [Kiev Musicology]: collected research works*. Kiev: R. Gliere Kiev Higher Musical College, 2014. Issue 50. Pp. 221–230.
9. *Pulenk F.* Ya i moi druz'ya [Me and my friends]. Leningrad: Muzyka, 1977. 160 p.
10. *Neskromnyj K.* Osobennosti traktovki zhanra klarnetnoy sonaty v muzykal'noy kul'ture postmodernizma [Interpretation of the Clarinet Sonata genre in the musical culture of Postmodernism]. In: *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International Research Journal]*. 2024. No. 8. Pp. 1–5.
11. *Pulenk F.* Pis'ma [Letters]. Leningrad–Moscow: Muzyka, 1970. 312 p.
12. *Asaf'ev B. (Igor Glebov).* Frantsuzskaya muzyka i ee sovremennye predstaviteli [French music and its contemporary representatives]. In: *Zarubezhnaya muzyka XX veka: Materialy i dokumenty [Foreign music of the 20th century: Materials and documents]*. Moscow: Muzyka, 1975. Pp. 112–126.
13. *Tkachenko E.* Spetsifika zhanrovykh i stilevykh vzaimodeystviy v «legkikh» klavirnykh sonatakh Y. Gaydna 1770-kh godov [The specificity of genre and stylistic interactions in J. Haydn's "Easy" Keyboard Sonatas of the 1770s]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2008 [South-Russian Musical Anthology – 2008]*. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2009. Pp. 58–64.
14. *Khil'ko N.* Kompozitsionnaya spetsifika frantsuzskoy «tsiklicheskoj sonaty» [The composition specificity of the French "cyclic sonatas"]. In: *Muzykal'nyj zhurnal Evropeyskogo Severa [European Northern Music Magazine]*. 2024. No. 4. Pp. 23–47.
15. *Rozenshil'd K.* Molodoy Debyussi i ego sovremenniki [Young Debussy and his contemporaries]. Moscow: Muzgiz, 1963. 146 p.
16. *Medvedeva I.* Fransis Pulenk [Francis Poulenc]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1969. 244 p.

Гудожникова Ольга Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

gudozolga@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4567-0556

Olga N. Gudozhnikova

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Special Piano
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)

gudozolga@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4567-0556

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 78.01; 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_82

С. В. ЛАВРОВА, М. О. АНДРЕЕВА
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

МАКАБР КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИКОНОГРАФИИ К ОПЕРАМ Д. ЛИГЕТИ И Д. КУРТАГА

Статья посвящена исследованию макабра как формы культурной чувствительности и анализу его эволюции от средневековой эпохи до музыкального театра XX–XXI веков. Авторы стремятся выявить трансформацию макабра как эстетико-культурного феномена и определить особенности его функционирования в современном музыкальном искусстве. В центре внимания находится связь макабра с апокалиптической традицией, риторикой конца и эстетикой гротеска, а также способность данного феномена адаптироваться к различным историческим контекстам. Благодаря гибкому сочетанию историко-культурного анализа, элементов семиотического подхода и комплексного музыковедческого анализа репрезентативных опусов представляется возможным рассматривать макабр как структурный принцип художественного высказывания. В качестве музыкального материала исследования фигурируют оперы Дьердя Лигети *Le Grand Macabre* («Великий Мертвиарх», 1977) и Дьердя Куртага *Fin de partie* («Конец игры», 2018). Отмечается, что в опере Д. Лигети макабр запечатлевается посредством карнавализации апокалиптического сюжета, гротескной гиперболизации и коллажной техники, чем обуславливается демистификация образа смерти. Напротив, у Д. Куртага соответствующий феномен воссоздается при помощи разнообразных форм звуковой редукции, пауз и структурной статичности, адекватных экзистенциальному переживанию «конца без конца». Предпринятый в статье опыт сравнительного анализа упомянутых произведений позволяет авторам идентифицировать макабр как трансэпохальный культурный код. В заключительном разделе позиционируется вывод о том, что в пространстве современного музыкального театра макабр функционирует как весьма значимая форма художественной рефлексии, сплавляющая воедино постмодернистскую иронию, тревогу и ощущение предельности бытия.

Ключевые слова: макабр, гротеск, апокалиптическая традиция, постмодернизм, музыкальный театр, опера, Д. Лигети, «Великий Мертвиарх», Д. Куртаг, «Конец игры».

Для цитирования: Лаврова С. В., Андреева М. О. Макабр как форма культурной чувствительности: от средневековой иконографии к операм Д. Лигети и Д. Куртага // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 82–90.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_82

S. LAVROVA, M. ANDREEVA
A. Vaganova Academy of Russian Ballet

THE MACABRE AS A FORM OF CULTURAL SENSIBILITY: FROM MEDIEVAL ICONOGRAPHY TO THE OPERAS BY G. LIGETI AND G. KURTÁG

This article explores the macabre as a form of cultural sensibility and analyzes its evolution from the medieval era to the musical theatre of the 20th and 21st centuries. The authors seek to identify the transformation of the macabre as an aesthetic and cultural phenomenon and determine the specific features of its functioning in contemporary musical art. The focus is on the connection of macabre to the apocalyptic tradition, the rhetoric of the end, and the aesthetics of the grotesque, as well as the adaptability of this phenomenon to various historical contexts. Thanks to a flexible combination of historical and cultural

analysis, elements of a semiotic approach, and a comprehensive musicological analysis of representative works, it is possible to consider the macabre as a structural principle of artistic expression. The musical material for this study includes operas *Le Grand Macabre* ("The Great Death-Arch", 1977) by György Ligeti and *Fin de partie* ("The Endgame", 2018) by György Kurtág. It is noted that in G. Ligeti's opera, the macabre is captured through the carnivalization of an apocalyptic plot, grotesque hyperbolization, and collage technique, thereby demystifying the image of death. In contrast, in G. Kurtág's opera, the named phenomenon is recreated through various forms of sound reduction, pauses, and structural static character, adequate to the existential experience of "end without end". The comparative analysis undertaken in this article allows the authors to identify the macabre as a trans-epochal cultural code. The final part concludes that in the space of contemporary musical theatre, the macabre functions as a highly significant form of artistic reflection, fusing together postmodern irony, anxiety, and the feeling of the liminal nature of existence.

Keywords: macabre, grotesque, apocalyptic tradition, postmodernism, musical theatre, opera, G. Ligeti, "Le Grand Macabre", G. Kurtág, "Fin de partie".

For citation: Lavrova S., Andreeva M. The macabre as a form of cultural sensibility: from medieval iconography to the operas by G. Ligeti and G. Kurtág. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 82–90.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_82



В данной статье феномен макабра предстает эстетико-культурной формой, кристаллизующейся на стыке религиозного трепета, телесной осязаемости и риторики конца. Далеко выходя за пределы визуальных или нарративных форм, этот феномен утверждается как универсальный культурный код, оживающий в эпохи разломов – во времена господства «Черной смерти» или метафизической пустоты «Нового Средневековья». В макабре своеобразно сочетаются нравоучительная строгость, гротескная экспрессия и символическая избыточность, формируя особый язык, при помощи которого европейская культура высказывается о смерти, катастрофе и утрате смысла. Этот язык подвижен: морализаторская «пляска смерти» Средневековья уступает место ренессансной иронии, а затем, на протяжении эпохи постмодернизма, воплощается в апокалиптическом фарсе Дьердя Лигети или звуковой пустоте Дьердя Куртага. Таким образом, макабр – не только художественный прием, но и способ коллективного осмысления предельных состояний, призванный структурировать возникающий хаос посредством ритуала, смеха и телесности.

Проблематика, связанная с макабром как формой исторической чувствительности и художественного мышления, занимает особое место в историографии культуры. Тριάдой авторитетных исследователей: И. Хейзингой, Ф. Арьесом, Ж. Делюмо – предложены различные, но концептуально взаимосвязанные подходы к феномену макабрического в контексте позднесредневековой Европы. Эпоха позднего Средневековья в данной работе подразумевает период XIV–XV веков, отмеченный кризисом феодальной системы, эпидемиями и усилением эсхатологических

настроений. Именно в этот период, согласно оценкам упомянутых специалистов, происходит социальная и духовная трансформация отношения к смерти и телесности, визуализируемая при помощи определенных иконографических и риторических стереотипов.

В книге «Осень Средневековья» Йохана Хейзинги отмечается, что на протяжении XIV–XV столетий в культурной ментальности европейцев происходит «сгущение» образа смерти, приводящее к формированию макабра как «немалой культурной идеи» [1, с. 137]. Апеллируя к богословским трактатам данной эпохи (в частности, «De contemptu mundi» папы Иннокентия III), Хейзинга описывает проникновение тезиса *memento mori* в повседневность, его использование в качестве основы художественных и риторических структур [Там же, с. 138]. Ключевым фактором, по мнению исследователя, является «вторжение в сознание ужаса», вызванного не только эпидемиями и войнами, но и глубоким религиозным кризисом: «...на исходе Средневековья... в представление о смерти вторгается новый, поражающий воображение элемент, содрогание, рождающееся в сферах сознания, напуганного жуткими призраками <...>» [Там же, с. 139]. Макабр у Хейзинги – и визуальный канон (пляска смерти, запечатлеваемое телесное разложение), и инструмент морализаторского воздействия, оформляющий культурное переживание конца как универсальное состояние.

В фундаментальной монографии «Человек перед лицом смерти» Филиппа Арьеса предложен иной вектор интерпретации этого феномена. Подразумевается не форма выражения религиозного ужаса, но «знак страстной любви к миру здешнему, земному, и болезненного

сознания гибели, на которую обречен каждый человек» [2, с. 139]. Если у Хейзинги макабр – средство устрашения, то у Арьеса – форма компенсации: человек, осознавая неизбежность смерти, тем сильнее привязывается к материальному и эмоциональному опыту жизни (тезис, почерпнутый у франко-итальянского историка А. Тененти и развитый Арьесом в собственной манере). При этом авторская периодизация отношения к смерти, представленная в книге (от «прирученной смерти» до «перевернутой»), отражает глубокие изменения в культуре смерти – от коллективного принятия к вытеснению и табуированию [2, с. 14–15].

Жан Делюмо в исследованиях «Грех и страх» и «Идентификация ужаса» рассматривает макабр как инструмент формирования коллективного чувства вины и страха. В монастырской литературе образы Страшного суда, аскетические призывы и натуралистические описания процессов тления образуют единый риторический комплекс: «страх перед *Dies irae*, презрение к миру и макабрические картины – черви вместе с прахом – были частями единого ансамбля» [3, с. 58–59]. При этом физиологическая конкретность разложения, по мнению Делюмо, не только мотивируется устрашающей функцией, но и своеобразно очерчивает границы человеческого существования, превращая смерть в предмет культурной рефлексии [Там же, с. 115–116]. Важным представляется наблюдение Делюмо о возвращении «эпидемиологической» модели страха в XX столетии, когда тревога вновь становится универсальным языком эпохи [Там же, с. 123]. В данном контексте переживаемый страх не является однородным эмоциональным состоянием – он формируется на пересечении исторического опыта эпидемий и социальных катастроф, религиозной эсхатологии, акцентирующей неизбежность Страшного Суда, а также развитой демонологической образности, визуализирующей разложение и телесную конечность. Тем самым макабр фиксирует не только индивидуальное переживание ужаса, но и коллективно структурированное ощущение предельности бытия.

Синтез подходов Хейзинги, Арьеса и Делюмо предполагает многогранное толкование макабра, выходящее за рамки простой типологии. Хейзинга интерпретирует его как универсальную культурную модель, пронизывающую все слои средневекового мировоззрения. Арьес, напротив, смещает акцент, подчеркивая личностное измерение: макабр становится способом культурной компенсации. Делюмо раскрывает его социальную функцию, демонстрируя, как образы смерти превращались в инструмент

идеологического контроля. Такое триединство подходов открывает возможность рассматривать макабр как своеобразный культурный код, способный адаптироваться к различным историческим контекстам. И в романтических трактовках XIX века, и в постмодернистской иронии современного музыкального театра сохраняется глубинная, сущностная связь макабра с фундаментальными вопросами человеческого существования, каждый раз находя все новые формы выражения.

Согласно комментариям исследователей, образы смерти обретают законченную художественную форму в европейской культуре к середине XIV столетия. Макабрические сюжеты уже не просто напоминают о бренности бытия – они свидетельствуют о сложности языка, с помощью которого средневековый человек рассуждал о собственных страхах. Как подчеркивает В. Мириманов, «смерть в эту эпоху становится самостоятельным эстетическим феноменом» [4, с. 85]. В странных пугающих образах причудливо отражены богословские догмы, апокалиптические видения и даже отголоски «юмора висельников», формируя своего рода «визуальный словарь» эпохи.

Канонические сюжеты макабрической иконографии – «Трое мертвых и трое живых», «Триумф Смерти» и «Пляска смерти» – объединены мотивами всеобщего равенства перед смертью (*mors omnia aequat*) и презрения к миру (*de contemptu mundi*). При этом смерть предстает как одушевленная сила, вступающая в непосредственный контакт с живыми. В иконографии Страшного Суда, по наблюдению Ж. Делюмо, натуралистически изображаемые процессы тления не только сопутствуют риторике страха, но и выражают представление о моральной деградации человека [3, с. 37]. Уже к XVI веку визуальный язык макабра приобретает гротескную форму: в произведениях И. Босха и П. Брейгеля Старшего апокалипсис превращается в метафору культурного распада, где эсхатологический сюжет утрачивает однозначно религиозное толкование.

Искусствовед Л. Якобс, анализируя топографию адских сцен у Босха, пишет о «мире, забытом Богом» [5, р. 3], что подчеркивает переход от традиционной эсхатологии к изображению смерти как повседневного ужаса. Ад становится частью реальности, а демонические фигуры – гибриды из человеческих, животных и растительных элементов – наделяются пугающей физиологической конкретностью, усиливая макабрическое ощущение распада и гибели.

Сюжет «пляски смерти» часто встречается в настенной живописи, миниатюрах и книжной графике. Он закрепляет ритуальную форму ма-

кабра, согласно которой, смерть символически увлекает за собой людей всех сословий. В исследовании В. Мириманова *danse macabre* соотносится и с напоминанием о бренности жизни, и с продуманными сценариями, где участвуют власть, церковь, народ, даже дети [4, с. 107–108]. Образ танцующей Смерти как сопряженность страха и эстетического переживания становится важной частью средневековой культуры.

В музыке макабр обретает разнообразные воплощения, отражая эволюцию культурного сознания. К примеру, диссертационная работа А. Сейберта посвящена претворению *danse macabre* в западноевропейской музыке XIX века (Ф. Лист, К. Сен-Санс); автор уделяет особое внимание соответствующим музыкально-выразительным средствам в их связи с иконографией и литературой [6]. Упомянутое исследование сосредоточивается на конкретном сюжете пляшущей Смерти в интерпретациях романтической эпохи. Авторами данной статьи макабр рассматривается с иных позиций – как трансэпохальная форма культурной чувствительности, укорененная в средневековой ментальности (И. Хейзинга, Ф. Арьес) и трансформируемая в музыкальном театре XX–XXI веков. Под культурной чувствительностью в данном контексте понимается исторически изменчивая форма коллективного переживания предельных состояний – прежде всего, опыта смерти, катастрофы и конца, – закрепленная в художественных образах и символических моделях эпохи. В указанном смысле макабр выступает не только иконографическим мотивом или стилевым приемом, но и способом структурирования эмоционального опыта культуры. Так, в операх Д. Лигети и Д. Куртага макабр служит инструментом постмодернистской рефлексии, выражая иронию, абсурд и посттравматическое сознание посредством гротеска и антиэстетики.

Визуальные формы Страшного Суда подготавливают переход к гротеску. М. Бахтин отмечает их внутреннюю двойственность – «смерть и рождение, разложение и возрождение» [7, с. 59], – которая становится ключом к осмыслению эволюции макабра.

Этот переход от сакрального ужаса к светской иронии не означает упрощения; напротив, открываются новые перспективы для постижения данного феномена. Смерть уже не относится исключительно к области человеческих страхов, будучи полноправным участником культурного процесса: ее можно обыгрывать, переосмысливать, даже высмеивать.

Современная теория гротеска представлена рядом направлений. Так, Вольфганг Кайзер в работе «Гротеск в искусстве и литературе»

(1957) описывает гротеск как пространство хаоса, враждебное гармонии и рациональному порядку. Автор определяет гротеск как проявление отчужденности и деформации бытия: «Мир, ставший чужим» [8, р. 70]. С точки зрения Кайзера, гротеск разрушает привычную структуру восприятия, вызывает «эмоциональный шок» и обостряет чувство тревоги. В целом концепция Кайзера противоположна бахтинской: если у Бахтина жизнеутверждающий гротеск – порождение народной культуры, то у Кайзера доминируют индивидуализм, депрессивность и инфернальность.

Филипп Томсон в книге о гротеске (1972) излагает промежуточную трактовку, развивая понятие гротескного как эстетики «двойного кода». Он подчеркивает, что гротеск не просто пугает, а вызывает амбивалентную реакцию – «смех на грани ужаса» [9, р. 5]. В этом контексте происходит сближение гротескного с идеей макабрического юмора, весьма значимой для постижения опер Лигети и Куртага. Томсон описывает «садистскую реакцию» современного гротеска как холодное созерцание распада мира и тела, далекое от сострадания.

На протяжении веков макабр существовал в напряженном равновесии между нравоучительной функцией, страхом и выразительной телесностью. Особый размах соответствующих образов предопределялся апокалиптической традицией, восходящей к Откровению Иоанна. Она превращала смерть из частной трагедии в глобальное действо – грандиозный космический финал, где Страшный Суд и Триумф Смерти разворачивались как масштабное театральное представление. В этом удивительном преображении заключалась эсхатологическая суть макабра. Не ограничиваясь только изображением смерти, он становился своеобразной «генеральной репетицией» конца света, запечатленной в искусстве. Ритмическая организованность этих образов (вспомним «пляски смерти») создавала парадоксальный эффект: катастрофа обретала почти утешительную предсказуемость, вписываясь в циклическую картину мира.

Именно в предложенном контексте продуктивным оказывается обращение к работам Юлии Кристевой. В ее эссе «Смех от апокалипсиса» описывается эстетическая трансформация апокалиптического высказывания в XX веке. Например, в прозе Л.-Ф. Селина, утверждает Кристева, апокалипсис больше не предсказывает, не пугает, не указывает пути – лишь восклицает! Таков «апокалипсис без Бога», комическое отвращение, в котором разрушение совмещено с ритмическим экстазом и эстетикой, лишенной морали и смысла [10, с. 249]. Подобный макабр

уже не назидателен и не иерархичен – он телесен, ритмичен, невыразим. «Музыка, ритм, ригодон, без конца, для ничего», – характеризует Кристива апофеоз современной макабрической формы [Там же]. Ничто, оформленное как стиль, уподобляется радикальной форме эстетического опыта, близкой к тому, что реализуется в музыкальном театре Дьердя Лигети и Дьердя Куртага.

Гротеск в этой системе становится оболочкой апокалипсиса, упорядочивающей вытесненную и гиперболизированную телесность. Андре Шастель отмечал, что гротеск «шифрует» внутреннее знание культуры, придавая разрушению выразительную форму [11, р. 78]. В Новейшее время гротеск отходит от традиций Рабле, переосмысливая апокалипсис как эстетический жест, разрушающий логику, мораль и смысл. Эта тенденция с особой наглядностью реализуется в произведениях, где аллюзии и символы сплетаются в сложный узор, будь то причудливые полотна Босха или сцены современного музыкального театра.

На протяжении XX столетия, благодаря воздействию исторических уроков мировых войн и масштабных цивилизационных катастроф, мажор постепенно обретает новое измерение. Опыт массовой, «глобализированной» смерти радикально изменяет специфику художественной репрезентации страха, который утрачивает преимущественно религиозную направленность, обнаруживая тяготение к экзистенциальной и социокультурной проблематике. В эстетических декларациях экспрессионизма и авангардного театра мажор уже не фиксирует дидактическое напоминание о бренности – здесь главенствует переживание онтологической нестабильности мира и кризиса гуманистической модели человека.

Отнюдь не случайно в XX веке мажор преобразуется: от средневековых аллегорий и моралите он движется к абсурду, гротеску и постмодернистской иронии. Ярким примером такого подхода является опера *Le Grand Macabre* («Великий Мертвиарх», 1977) Дьердя Лигети, в которой переосмысливаются традиционный сюжет *danse macabre* и апокалиптическая драма. В этой «черной комедии» смерть запечатлена средствами пародии и звукового карнавала, благодаря которым воссоздаваемые автором мрачные коллизии облекаются в провокативную, почти абсурдную форму.

Либретто оперы основывается на пьесе Мишеля де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха» (1934) – фарсе, где несостоявшийся Апокалипсис превращается в абсурд: Смерть, воплощаемая в Некрозотаре, напивается и засыпает, оставляя мир невредимым [12]. Театр

Гельдерода, вдохновленный фантазмагориями Босха, гротеском Брейгеля и «театром жестокости» Арто, переосмысливает мажор как игру с потусторонним. В этом, по мнению драматурга, его творчество является продолжением фламандской традиции, пропитанной галлюцинаторными мотивами, в которой мистицизм переплетается с глубинным реализмом. Гельдерод отмечает: «Острое чувство поверхности и великих тайн за ее пределами – вот суть фламандца еще до Брейгеля» (цит. по: [13, р. 3]). В данном контексте макабрическая поэтика рождается отнюдь не как стилизация – речь идет об адекватном способе воплощения ужаса, боли и потусторонних видений, укорененных в культуре: оживая в гротескных образах, смерть и хаос становятся частью жизненного цикла.

В отличие от традиционного сакрального толкования темы смерти и апокалипсиса, Дьердь Лигети в *Le Grand Macabre* сознательно стремится к их профанации посредством карнавальности, травестирования и иронии. Беседуя с Г. Саббе, Лигети прямо говорит о намеренном использовании мотива конца света как «ложного апокалипсиса» – инструмента для преодоления страха и отчаяния, характерных для XX века, путем воссоздания «апокалипсиса комического» [14, р. 24–25]. Как отмечает композитор, «смерть – это всего лишь персонаж, которого можно высмеять» [Там же, р. 20]; не случайно форма произведения строится на театральной карикатурности, абсурдизме и технике пародийного коллажа.

Постижение концептуального замысла оперы невозможно без обращения к бахтинской теории карнавала. *Le Grand Macabre* воплощает принципы «второй жизни» – снижения высокого, телесной гиперболизации и смехового разрушения иерархий. При этом смерть – не «конец всему», а составляющая театральной игры, маскарадная фигура, утратившая метафизическую серьезность. Согласно М. Бахтину, «в системе гротескной образности смерть и обновление неотделимы друг от друга» [7, с. 59]. В этом смысле Лигети возвращает мажор к его глубинной культовой функции – преодолению страха посредством ритуального высмеивания смерти.

В «анти-анти-опере» *Le Grand Macabre* Лигети следует логике театра абсурда, описанного М. Эллином. Как и в пьесах Э. Ионеско или С. Беккета, в опере слушатель сталкивается с деконструкцией трагического и его превращением в гротескный фарс. Апокалипсис растворяется в пародии – театральной ритуале, на протяжении которого действие кружится в пустоте, обнаруживая полную непричастность к предполагаемому концу света. Смерть, воплощенная в

Некротаре, – скорее участник нелепой игры, чем грозная сила. В духе театра абсурда язык оказывается девальвированным, «низведенным до бессмысленной скороговорки» и противопоставленным действию [15, с. 329]. Подобно пьесе «В ожидании Годо» Беккета, трагическое здесь растворяется в циркуляции повторов, клоунады и лингвистической парадоксальности [Там же, с. 52].

Опера Лигети воплощает музыкальный макабр Новейшего времени, лишенный Страшного Суда, спасения и даже самой смерти. Вос создается картина разложения, где трагедия исчезает, но ужас остается – в этом и заключена его притягательность. Автор раскрывает суть нового макабра: смерть предстает театральной игрой, отражая зыбкость культурных смыслов и выступая метафорическим отражением неопределенности.

Если *Le Grand Macabre* Лигети можно интерпретировать как макабрическую карнавализацию апокалипсиса, то опера *Fin de partie* (2018) Дьердя Куртага представляет собой диаметрально противоположность. Здесь смерть не обнажается, не высмеивается, а переживается как структурная безысходность, как бесконечно затянутая пауза «по окончании всего». Макабрическая традиция в толковании Куртага очищена от балагана и иронии: основа сценического действия – неподвижность и отказ от утешения.

Опера *Fin de partie* («Конец игры») написана по мотивам одноименной пьесы Сэмюэла Беккета (1957) – одного из ключевых произведений театра абсурда. Характеризуя беккетовский текст, М. Эслин пишет: «Вселенная погибла. Некая страшная катастрофа уничтожила весь мир. Остались в живых лишь четверо. Хотя, возможно, только они так считают» [15, с. 53]. Подобно другим пьесам Беккета, в *Fin de partie* разворачивается пустая игра после наступившего конца. Действие замирает по причине отсутствия развития, катарсиса или цели. В замкнутых рушащихся пространствах герои ведут циклические диалоги, однако все попытки достичь финала тонут в абсурде, так и не обретая завершения.

Музыкальный язык Куртага в опере отвергает событийность. Партитура, сотканная из пауз и звуковых осколков, возводит тишину в центр выразительности. По словам Д. де Рюйтера, музыка не просто следует за текстом, но резонирует с ним, порой растворяясь в молчании [16, р. 323]. Макабр незримо присутствует здесь не в образах тела или смерти, а в самом бытии, пронизанном пустотой, где нет ни надежды, ни, тем более, трагедии.

Куртаг создает особую звуковую вселенную, в которой макабрическая эстетика характери-

зуется навязчивой монотонностью. Если у Лигети смерть предстает в карнавальном гротеске, то Куртаг выбирает иной путь – методичное «растворение» музыкальной материи путем повторения и распада. Такой прием удивительно точно соответствует концепции Дилана Тригга о постапокалиптическом опыте: «Конец так и не наступает, превращаясь вместо этого в затяжную коду, где сама смерть становится неоднозначной, а тело как живой орган готово продолжать существование и после конца» [17, с. 170].

С упомянутой музыкальной организацией соотносится новый тип макабра – не театр смерти, а театр ее вечного ожидания. Куртаговский минимализм уподобляется звуковому эквиваленту «жизни после конца», в которой традиционные категории утрачивают определенность. Даже финальный жест композитора – сознательный отказ от катарсиса – представляется образцом многозначной иронии, переключаясь с «апокалиптическим смехом» Кристевой.

В *Fin de partie* Куртаг избегает эмоциональных вспышек, редуцируя музыку до пауз и звуковых осколков. Его минимализм становится макабрическим зеркалом постапокалиптического мира: опера не столько говорит о смерти, сколько наполняет ею пустоту нарратива. Это переключается с мыслью Т. Адорно о пьесе Беккета: «Постичь ее значит постичь ее непостижимость или, конкретнее, воссоздать ее смысловую структуру как структуру, лишенную смысла» [18, р. 120].

По сути, Куртаг совершает радикальный жест демистификации макабра. Здесь исчезают традиционные атрибуты: ни костлявых фигур, ни зловещих плясок, ни зрительского сопереживания. Остается лишь голая процессуальность умирания, растянутого в бесконечном *present continuous*. Этот «макабр после макабра» не пугает, скорее констатирует, превращая смерть в фон бытия, в тихий гул пустоты.

Эволюция макабра удивительным образом повторяет путь европейского сознания – от средневекового трепета перед Божиим судом через ренессансную иронию над брэнной плотью к современной «феноменологии отсутствия». Куртаг, в своеобразном диалоге с Триггом и Кристевой, завершает этот процесс: его опера становится камертоном эпохи, где смерть больше не событие, а перманентное состояние, лишенное даже драматизма финала.

В целом макабр демонстрирует удивительную способность к трансформациям – от строгих средневековых аллегорий до разнузданной ренессансной гротескности. Если Хейзинга, Арьес и Делюмо рассматривают его как культурную константу (пускай и в разных ипостасях), то Босх и Рабле обнаруживают совершенно новый

потенциал макабра. Их смерть не только учит или пугает – она заигрывает со зрителем и шокирует его, заставляя смеяться и ужасаться одновременно. В данном контексте Бахтин становится ключевой фигурой: его теория объясняет, каким образом макабр сохранил изначальную актуальность, будучи воссозданным на языке карнавальной свободы.

Концепция «Нового Средневековья», впервые сформулированная Н. Бердяевым и развитая мыслителями второй половины XX века (У. Эко, А. Гуревич, М. Эпштейн), приобретает особую значимость в нашем исследовании. Эта концепция позволяет осмыслить интересный культурный парадокс: макабр, подобно фениксу, возрождается в эпохи цивилизационных переломов. Современная интерпретация данного феномена сохраняет глубинные связи со средневековым прототипом: как и в XIV столетии, макабр становится языком для выражения экзистенциальных тревог, по-прежнему балансируя между изображением смерти и страхом перед распадом миропорядка. Однако есть и принципиальные отличия: исчезла религиозная догматичность, появилась метафизическая пустота, катастрофа лишилась перспективы искупления,

ритуал утратил сакральное измерение, смерть больше не предполагает «жизни после». Этот трансформированный макабр стал зеркалом нашей эпохи – эпохи «конца без конца», где апокалипсис превратился в перманентное состояние.

Музыкальный театр XX и XXI веков представляет макабру новую сцену – без Бога, без Судного дня, но с живой памятью о смерти. В опере *Le Grand Macabre* Лигети эта память инспирирует создание пародийного апокалипсиса – смерть становится объектом игры и смеха. В *Fin de partie* Куртага, напротив, макабр редуцирован до пустоты, до философской невозможности смерти как события. Обе оперы формируют поле пострелигиозного макабра, где центральное место отведено опыту запечатления предельной онтологической тревоги.

Таким образом, макабр выступает как эстетическая структура, соединяющая ритуал, страх, иронию, язык тела и культурную рефлексию. Его эволюция – от пляски смерти до театра молчания – свидетельствует о глубинной способности искусства преодолевать коллективные кризисы и травматические состояния путем разнообразных повторений, трансформаций и художественных деконструкций смерти.

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

1. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Homo ludens. Тени завтрашнего дня. СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. 480 с.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992. 526 с.
3. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. 749 с.
4. Мириманов В. Б. Четвертый всадник Апокалипсиса: Эстетика смерти: Смерть / вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения. М.: РГГУ, 2002. 132 с.
5. Jacobs L. F. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. State-College: Pennsylvania State University Press, 2012. 357 p.
6. Сейберт А. Ю. Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 247 с.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
8. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1981. 226 p.
9. Thomson Ph. J. The Grotesque. London: Routledge, 2019. 94 p.
10. Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
11. Chastel A. La grottesque. Paris: Le Promeneur, 1988. 104 p.
12. Гельдерод М. де. Театр / сост. Л. Г. Андреев. М.: Искусство, 1983. 717 с.
13. Hellman H. Hallucination and Cruelty in Artaud and Ghelderode // The French Review. 1967. Vol. 41. № 1. Pp. 1–10.
14. Sabbe H. György Ligeti: Illusions and Allusions // Interface. 1971. Vol. 8. Pp. 11–34.
15. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 526 с.
16. Ruyter D. de. "Fin de partie", György Kurtág / Samuel Beckett: La recherche de l'ailleurs et du silence // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2020. Vol. 32. № 2. Pp. 321–336.
17. Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гилея Пресс, 2017. 174 с.
18. Adorno T. W. Trying to Understand *Endgame* // New German Critique. 1982. № 26. Pp. 119–150.

REFERENCES

1. *Heyzinga Y.* Osen' Srednevekov'ya. Homo ludens. Teni zavtrashnego dnya [The Autumn of the Middle Ages. Homo ludens. Shadows of Tomorrow]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus, 2022. 480 p.
2. *Ar'es F.* Chelovek pered litsom smerti [A Man in the Face of Death]. Moscow: Progress, 1992. 526 p.
3. *Delyumo Zh.* Grekh i strakh: Formirovanie chuvstva viny v tsivilizatsii Zapada (XIII–XVIII veka) [Sin and Fear: The Emergence of a Western Guilt Culture (the 13th–18th Centuries)]. Ekaterinburg: Ural University Publishing House, 2003. 749 p.
4. *Mirimanov V.* Chetvertyj vsadnik Apokalipsisa: Estetika smerti: Smert' / vechnost' v ritual'nom iskusstve ot paleolita do Vozrozhdeniya [The Fourth Horseman of the Apocalypse: The Aesthetics of Death: Death / Eternity in Ritual Art from the Paleolithic to the Renaissance]. Moscow: Russian State University of Humanities, 2002. 132 p.
5. *Jacobs L. F.* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. State-College: Pennsylvania State University Press, 2012. 357 p.
6. *Seybert A.* Danse macabre v zapadnoevropeyskoy muzyke XIX veka [Danse Macabre in the 19th-Century Western European Music]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2022. 247 p.
7. *Bakhtin M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennsansa [The work by Francois Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 543 p.
8. *Kayser W.* The Grotesque in Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1981. 226 p.
9. *Thomson Ph. J.* The Grotesque. London: Routledge, 2019. 94 p.
10. *Kristeva Yu.* Sily uzhasa: Esse ob otrashchenii [Powers of Horror: An Essay on Abjection]. St. Petersburg: Aleteya, 2003. 256 p.
11. *Chastel A.* La grotesque [The Grotesque]. Paris: Le Promeneur, 1988. 104 p.
12. *Gel'derod M. de.* Teatr [Theatre]. Comp. by L. Andreev. Moscow: Iskusstvo, 1983. 717 p.
13. *Hellman H.* Hallucination and Cruelty in Artaud and Ghelderode. In: The French Review. 1967. Vol. 41. No. 1. Pp. 1–10.
14. *Sabbe H.* Gyorgy Ligeti: Illusions and Allusions. In: Interface. 1971. Vol. 8. Pp. 11–34.
15. *Esslin M.* Teatr absurda [The Theatre of the Absurd]. St. Petersburg: Baltiyskie sezony, 2010. 526 p.
16. *Ruyter D. de.* "Fin de partie", György Kurtág / Samuel Beckett: La recherche de l'ailleurs et du silence ["Endgame", György Kurtág / Samuel Beckett: The Search for Otherness and Silence]. In: Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2020. Vol. 32. No. 2. Pp. 321–336.
17. *Trigg D.* Nechto: Fenomenologiya uzhasa [The Something: A Phenomenology of Horror]. Perm: Gileya Press, 2017. 174 p.
18. *Adorno T. W.* Trying to Understand *Endgame*. In: New German Critique. 1982. No. 26. Pp. 119–150.

Лаврова Светлана Витальевна

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

Svetlana V. Lavrova

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

Андреева Мария Олеговна
аспирант кафедры музыкального искусства
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
keittu@mail.ru
ORCID: 0009-0002-8495-1403

Maria O. Andreeva
Postgraduate Student at the Department of Musical Art
A. Vaganova Academy of Russian Ballet
Russia, 191023, St. Petersburg
keittu@mail.ru
ORCID: 0009-0002-8495-1403

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 781.1:7.01

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_91

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГОЛОС В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Осмысление голоса в символическом пространстве культуры позволяет понять обусловленность вербальной коммуникации общей исторической картиной мира. Язык формируется поэтапно как мимическое, аналогическое и символическое выражение (Э. Кассирер). Голос обретает материальную ткань в виде фонетического языка. Наполненность жизнью выражается как речь и пение, воплощается – как письмо. Голос – это сущностная связь между *logos* и *phone* (Ж. Деррида). Эстетическими «измерениями» речи являются красноречие, пение, эстетическим «оттиском» голоса – каллиграфия. С голосом и звуками окружающей среды сопряжен слух. Благодаря слуху звуки мироздания различаются, означиваются, становятся психическими образами.

В статье рассматриваются два этапа сопряжения голоса и слуха. В священном хронотопе доминирует аудиотактильное восприятие, предопределяемое иерархией: Космос – Жилище – Человек. Голос и аудиальное восприятие расщепляются на обыденную речь и звуковые ритуалы. Возможность магического влияния обусловлена синкретизмом имени и вещи: владея именами, человек вербально воздействует на предметы и силы природы. Возникают особым образом маркированные звуки. В мирском хронотопе господствует аудиовизуальное восприятие, чему способствует интериоризация фонетического алфавита. Это перемещает человека из магического пространства звука в нейтральный визуальный мир. Письменным культурам свойственна плоскостная – линейная и последовательная – кодификация, ограничивающая опыт. Благодаря печати и mass-media происходит внешнее расширение чувств, с доминированием аудиовизуального восприятия. Предшествующее аудиальное осязание священной реальности уступает место субъективности тела, погруженного в мирскую действительность. Исходя из этого, голос и слух представляются индикаторами глубины и поверхностности нашего мышления.

Ключевые слова: голос, слух, риторика, пение, письмо, аудиотактильное восприятие, аудиовизуальное восприятие.

Для цитирования: Мирская Л. А., Пигулевский В. О. Голос в пространстве культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 91–99.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_91

L. MIRSKAYA

South-Russian Humanitarian Institute

V. PIGULEVSKIY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

A VOICE IN THE SPACE OF CULTURE

Comprehension a voice in the symbolic space of culture allows us to understand the determinacy of verbal communication within a shared historical worldview. Language develops gradually as mimic, analogical, and symbolic expression (E. Cassirer). Voice acquires a material texture in the form of phonetic language. Life-filling is expressed as speech and song, and embodied as writing. Voice is the essential connection between logos and phone (J. Derrida). The aesthetic “dimensions” of speech are eloquence and song, while the aesthetic “imprint” of voice is calligraphy. Hearing is linked to voice and environmental sounds. Through hearing, the sounds of the universe are differentiated, signified, and become psychic images.

The article examines two stages in the conjugation of voice and hearing. In the sacred chronotope, audio-tactile perception dominates, predetermined by the hierarchy: Cosmos – Dwelling – Man. Voice and auditory perception are split into everyday speech and sound rituals. The possibility of magical influence is determined by the syncretism of name and thing: by possessing names, a person verbally influences objects and natural forces. Specially marked sounds emerge. In the mundane chronotope, audiovisual perception dominates, facilitated by the internalization of the phonetic alphabet. This shifts a person from the magical space of sound to the neutral visual world. Literary cultures are characterized by a flat – linear and sequential – codification, which limits experience. Print and mass media facilitate an external expansion of the senses, with audiovisual perception dominating. The previously auditory perception of sacred reality gives way to the subjectivity of the body, immersed in mundane reality. Therefore, voice and hearing appear as indicators of the depth and superficiality of our thinking.

Keywords: voice, hearing, rhetoric, singing, writing, audio-tactile perception, audio-visual perception.

For citation: Mirskaya L., Pigulevskiy V. A voice in the space of culture. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 91–99.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_91



Голос и слух обеспечивают процесс человеческого общения. Вербальная коммуникация является фундаментом человеческой социализации, предопределяющим возможность коллективного труда. Артикуляция реализует язык в качестве речи. Связь голоса и слуха, сопутствующая вербальной коммуникации, осуществляется в физическом пространстве-времени и хронотопе культуры. В данной статье будет представлена аналитическая характеристика артикулируемой речи и ее восприятия в символическом культурном пространстве.

Голос и язык. В своих истоках (первобытное стойбище) эмоциональные всплески жизни человека выражаются жестами и нечленораздельными звуками; при этом голос сопрягается с жестом. Далее, в процессе длительной исторической эволюции, происходит разделение жеста и голоса. Первоначально формируются жесты подражательные и указательные, связанные с примитивной деятельностью и общением. Зна-

чительно позже осуществляется переход от чистого подражания к изобразительному жесту, посредством которого «образ предмета создается более свободно» (В. Вундт) [1, с. 115]. В ходе последующего исторического развития жест замещается чувственным субстратом звука. Тем самым жест оказывается сопряженным со словом, а руки – с интеллектом, благодаря чему возникают *manual concepts* (мануальные понятия). Затем осуществляется разделение языка и жеста; благодаря этому язык развивается в физической среде звука, обретая духовную спонтанность.

Членение звуков становится средством фрагментации излагаемой мысли. В свою очередь, мысль, «...порождая и формируя звуки, создает себе все более утонченный и чувственный орган» [1, с. 115]. В отличие от наглядности жеста, звук более склонен к «артикуляции», и эта «летучесть» наделяет его способностью выражения не только застывших представлений или их параметров, но и «тончайших движений и колебаний

процесса представления» [Там же, с. 116]. Жест лучше приспособляется к характеру «вещей» в своей пластически копирующей манере, а фонетический язык как чистое становление, будучи «...уже не в состоянии непосредственно передавать бытие объектов, обретает свою внутреннюю свободу» [Там же, с. 117]. В субъективном аспекте язык запечатлевает динамику чувства и динамику мысли; напротив, «упорядоченное развертывание звуков значит для нас членораздельность, артикуляцию» (Я. Гримм) [Там же, с. 116].

Переход к человеческому языку возможен, когда «знак чистого значения обретает решающий примат над звуками аффекта и возбуждения», когда отдельные слова, представляющиеся междометиями, оказываются «обратным образованием на основе более сложных языковых структур, на основе слов или предложений с определенным понятийным значением» [1, с. 120]. Э. Кассирер выделяет три ступени созревания языка: мимическое изображение, берущее начало в языке жестов; аналогическое выражение, с формируемой соотнесенностью разных рядов, установлением различия между звуком и значением; символическое выражение. Аналогические различия слогов и акцентных контрастов в некоторых языках (Индокитай) уподобляются пению или речитативу; один и тот же слог используется для обозначения совершенно разных вещей или событий, отчасти выражающих пространственные и количественные различия – например, градации близости или быстроты движения [Там же, с. 123–124]. Редупликация – удвоение звука – открывает возможности «многообразия и тончайших смысловых нюансов» [Там же, с. 124]. Благодаря этому слово может переводиться из имени в глагол, что расширяет сферу языка, освобождает его от чувственных оболочек. Так мимическое или аналогическое выражение уступает место символическому, которое, в силу своей инаковости или благодаря возникновению превращенных форм, становится носителем более глубокого духовного содержания [Там же, с. 126]. Голос как артикуляция обретает материальную основу в виде фонетического языка.

Голос и феномен. Голос в качестве членораздельной речи или пения – это бытие, наполненность жизнью, *Lebendigkeit* (нем.). Голос – живое настоящее, самоприсутствие трансцендентальной жизни [2, с. 15]. Наполненность жизнью выражается как речь, пение и воплощается письменно. Голос – сущностная связь между *logos* и *phone* [Там же, с. 26]. В отличие от образов, зафиксированных посредством рисунка или медианосителя, голос даже в записи манифестирует телесную жизнь человека: «Достаточно кинематографу записать человеческую речь с очень

близкого расстояния, позволить ощутить дыхание, трещинки, мягкую неровность человеческих губ, само присутствие человеческого лица во всей его материальности, телесности... чтобы означаемое немедленно стигнуло где-то в бесконечной дали, а в уши мне бросилось, так сказать, звучание всей анонимной плоти актера: что-то подрагивает, покалывает, ласкает, поглаживает, пощипывает – что-то наслаждается» [3, с. 518].

Письмо уничтожает любое представление о голосе, об источнике, будучи областью неопределенного, неоднородного, уклончивого, где теряются следы нашей субъективности [3, с. 384]. Голос, *phone*, коренится «не в звуковой субстанции или в физическом голосе, не в теле речи в мире... но в речи в ее трансцендентальной плоти, в дыхании, интенциональном оживлении, которое превращает тело мира в плоть», создавая одухотворенную телесность [2, с. 27]. Знак становится выражением допредикативного слоя живого опыта, указанием, значения которого всегда вовлечены, всегда подхватываются указательной системой [Там же, с. 33]. Поэтому допустимо утверждать: «Вся речь, ввиду того что она вовлечена в коммуникацию... манифестирует живые опыты, действует как указание» [Там же, с. 55]. Коммуникация, объединяющая «видение» и «слушание», способна передать смысл (*Sinn*) как чувство, чувственное, чувственность (*Zinn*, *Zinnliches*, *Zinnlichkeit*). Страсти фигурируют в дискурсе как своеобразные носители смысла [4, с. 32]. Поэтому коммуникация всегда апеллирует к телесности и подразумевает межличностную направленность либо опосредуется аудиальными средствами массовой коммуникации [5; 6].

Красноречие. Эстетической характеристикой речи является красноречие, или ораторское искусство [7, с. 838]. Речь может быть выразительной и убеждающей или разорванной, лишенной экспрессивного начала, спонтанной или продуманной, логичной или запутанной. Вербальными аспектами речи являются сила голоса, дикция, фразовые ударения, ритм и паузы, которые позволяют менять смысловые акценты, ориентируясь на аудиторию. Основная функция красноречия – привлечение внимания аудитории и устойчивое поддержание этого внимания ради внушения идей, высказываемых оратором. Разумеется, убедительная речь допускает использование диалога, стимулирующего мысли и чувства слушателей. Красноречие предполагает эмоциональное выражение идей оратора и становится действенным, когда речь доставляет слушателю удовольствие [8, с. 3].

Красноречие выступает основой искусства риторики. Как известно, Аристотель обозначил

три способа убеждения аудитории – логос, пафос и этос. В Древнем Риме сформировался канон риторики, служивший руководством для убедительной аргументации: *inventio* (идея), *dispositio* (композиция), *exordium* (стиль), *memoria* (запоминание). Пафосное произношение подразумевало совокупность жестов, дикции, тона и темпа речи, используемых при изложении убедительных аргументов и образующих величественный стиль. Композиция в античной риторике состояла из обращения, объявления темы, повествования, описания, доказательства, опровержения, воззвания, заключения. Современной риторикой используется упрощенная структура композиции: вступление, основная часть и заключение [9].

Убедительность речи во многом обеспечивается интонацией. В языках с контурными и регистровыми тонами предметный смысл слова может радикально меняться в зависимости от высоты звука каждого слога. В отличие от тона отдельных слов, интонация подразумевает изменение высоты звука на протяжении сравнительно большого отрезка высказывания. Тон языка тесно связан с системами музыкального ударения [10].

Интонация предстает как совокупность просодических средств речи: тона, темпа, громкости, пауз, логического ударения и ритма, которые используются для передачи содержания и эмоциональной окраски высказывания. Звуковая интонация позволяет акцентировать главное в высказывании, выразить эмоции (удивление, радость, раздражение и пр.), сформировать логические связи между частями речевых актов, а также придать высказыванию повествовательный, побудительный, восклицательный или вопросительный характер. Компонентами интонации являются высота голоса, темп речи, громкость, паузы, логические ударения. Благодаря интонации плавная речь может переходить в пение.

Пение рассматривается как произнесение слов или звуков в мелодичной последовательности или как извлечение музыкальных тонов с помощью человеческого голоса. В отличие от речи, призванной содействовать передаче знания, убеждению или воспроизводящей требование действия, пение возникает в лоне ритуала, отражая эмоциональную жизнь человека в обществе. Пению присуща способность вызывать коллективное переживание: трепет, экстаз, благоговение, страх, сочувствие, исповедание веры. По мере развития Древних цивилизаций появляются жрецы, склонные к усложнению ритуальных звуковых практик, и унисонное пение становится «профессиональным». В ходе исторического развития культуры пение усложняется. Здесь,

подобно речи, сливаются означаемое как смысл с неопределенными границами и означающее как психический образ звука, поскольку непосредственный акт (дыхание и интенция значения) оживляет звуковое «тело» означающего, трансформирует его в наполненное значением выражение – «душу» языка [11, с. 104]. Речь и пение способствуют экстерииоризации содержания внутреннего мышления и переживания, являясь одновременно интимными и коммуникативными актами.

В современном композиторском творчестве используются различные сочетания речи, пения и инструментальной музыки [12]. Так, в мелодраме «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга (1912) мелодекламации актрисы Альбертины Цеме воспринимаются как высказывание, располагающееся на грани сценической речи и пения. Подобная музыкально оформленная речь именуется *Sprechstimme* или *Sprechgesang*, то есть «разговорным пением» или «речевым пением». В «Different Trains» Стива Райха (1988) совмещены повседневная речь и музыка. Разговор людей, переживших Вторую мировую войну, формируется из аудиозаписей, которые, в свою очередь, смонтированы из коротких фраз и блоков, содержащихся в документальных репортажах и интервью. Такой способ запечатления информации называется *speech melody*. Четырехчасовой цикл «Voices and Piano» Петера Аблингера (1998) – произведение, в котором исполняемая фортепианная партия сочетается с воспроизводимой записью голоса известного «медийного» персонажа (например, Мао Цзэдуна) подобно музыкальному сопровождению, которое весьма точно «расцвечивает» человеческую речь, копирует паузы, интонационные скачки и смены темпа.

Голос и слух. Как известно, слух сопряжен и с голосом, и со звуками окружающей среды. Слух позволяет различать звуки природы, движения животных и человека, шумы цивилизации, а также воспринимать эстетические феномены – красноречие, пение и музыку. Благодаря слуху звуки мироздания различаются, означиваются, становятся психическими образами.

В дописьменную и рукописную эпохи голос воспринимается как основной способ общения и сопровождает процесс ритуального поклонения, религиозно-мифологического исполнения. Основную роль в культуре играет слух, а не визуальное восприятие. Затем традиционный кодекс поведения (*orientatio*) в священном пространстве, благодаря историческому развитию науки и «галлактики Гутенберга», вытесняется мирским способом существования.

Аудиотактильное восприятие в священном хронотопе. Человек в священном пространстве зани-

мает особое положение в мире, ощущаемом тактильно: сосредоточившись на «здесь и сейчас», видит посредством обратной перспективы, слышит звуки окружающей среды, животных, речь и пение человека. Аудиотактильное восприятие превалирует над визуальным в силу иерархии значимости священного хронотопа: Космос – Жилище – Тело человека.

Священный хронотоп характеризуется как опыт страшного, иррационального, это нечто, подавляющее своим могущественным превосходством, как *mysterium tremendum, majestas*, вызывающее чувство ужаса (Р. Отто), – опыт *numinous* (божественного). Священный хронотоп реален в своем совершенстве, он одновременно являет собой и могущество, и действенность, и источник жизни, и плодородие. Священное пространство изобилует разрывами и образуется семантически значимыми феноменами: это животные, деревья, камни, освященные места, такие как ритуальные столбы (опора Мира), лестницы, космические горы, святые города, жертвенники, храмы, – и все они представляют собой иерофании. «Для религиозного человека пространство неоднородно: в нем много разрывов, разломов; одни части пространства качественно отличаются от других» [13, с. 22].

Знаки иерофании фиксируют нечто, не принадлежащее посюстороннему миру. Например, вход в Собор приносит ощущение иного пространства. Врата, порог и дверь жилища также указывают на разрыв в пространстве, являясь символами и средствами перехода [13, с. 25]. Разрыв однородности пространства – «врата к Всевышнему», «мост между Небом и Землей», при помощи которого осуществляется переход из повседневности в инобытие. В Священном пространстве с разрывами бесформенной протяженности обнаруживается некий центр. Возглас неопита «Я нахожусь в Центре Мира» (*Axis Mundi* – «Пуп Земли») означает открытие пути вверх, в божественный мир, или вниз, в царство мертвых. Центр Мира (*Mundus*) ассоциируется с *omphalos*, то есть с «Пупом Земли». Город (*Urbs*) располагается посередине (*orbis terrarium*) [Там же, с. 37]. Символизм Центра Мироздания присущ не только странам, поселениям, храмам, дворцам, но и «...самым скромным жилищам человека: шалашу кочевого охотника, пастушьей юрте, дому оседлого земледельца» [Там же, с. 47].

Священное время по своей природе обратимо. В отличие от монотонного времени работы, это время праздников и представлений, на протяжении которых воспроизводится какое-то священное событие и текущее настоящее преобразуется в «продолжение вечности», *gesta* (свершения), отсылая к истоку Творения, време-

ни начала. Праздник – не церемония «в память» о каком-либо мифическом событии, но его восстановление в настоящем или ориентационное поведение, действие *in illo tempore*. Время начала не «течет», представляя собой вечное настоящее. Вечность – не бесконечная длительность или непрерывно продолжающийся бег времени, а единое мгновение, в котором собрана вся полнота бытия [14, с. 422]. Мифологическое время говорит о том, что «смерть не окончательна, за ней всегда следует новое рождение» [13, с. 100]. Поскольку храм – *imago mundi*, этимологически *templum* (храм) означает пространственный, *tempus* подразумевает временной аспект.

Если в окрестностях храма не появляется никакого знака, то вызываются священные силы, предпринимается нечто эвокативное (лат. *evocatio* – вызов, вызывание, заклинание) [13, с. 26]. Голос оратора, жреца, священника наполняет магией окружающую среду и завораживает публику, вводя в священное пространство. Слово звучащее – живое, будучи индикатором динамических вещей, событий, действий (восприятия опасностей жизни), обращено персонально; слышать – значит верить; каждое слово – откровение в многомерном звучании мира. Бесписьменным формам свойственны скрытый смысл, прерывность, многомерное восприятие [15, с. 34].

В дописьменную эпоху люди живут в мире звука. Слово прямо и непосредственно обращено к слушателю, это «горячий» гиперэстетический мир, в отличие от нейтрального, «прохладного» визуального восприятия [15, с. 28–29]. Декламация колдовских формул предполагает особое употребление магических слов, специфическое интонирование и последовательность, требуемую ритуалом. Слово выступает как живая, звучащая, активная природная сила с концентрируемыми в ней значением и смыслом, которые воспринимаются сознанием верующего. В силу синкретизма первобытной культуры звуки – «в определенном смысле динамические вещи или, по крайней мере, индикаторы динамических вещей – движений, событий, действий, которые заставляют человека, практически беззащитного перед опасностями жизни среди кустарников или в степи, быть всегда настороже» (Д. К. Каротерс) [Там же, с. 30].

В священном хронотопе голос и аудиальное восприятие расщепляются на обыденную речь и извлечение звуков с определенной магической целью – звуковые ритуалы. Возможность магического влияния обусловлена синкретизмом имени и вещи, пониманием того, что, владея именами, человек может вербально воздействовать на вещи и силы природы. Подразумеваются особым образом маркированные звуки –

интенсивные сверх меры, нетипичные для повседневного общения, места и времени. Это бормотание, крики, пение, чмокание, вытье, различные виды звукоподражаний, связанные с «голосами» природы (эхо, кукование, кваканье, птичий щебет, собачий лай, крик петуха, стрекот сверчков, раскаты грома, шелест листвы), а также «надприродные» звуки – шумы, стоны, вздохи, приписываемые предкам или нечистой силе, разговоры домашних животных, растений и др. Подобные звуки голоса маркируют время, пространство, статус обрядового лица [16, с. 9–11].

Голосовая имитация в календарных обрядах играет роль оберега, защищая людей и скот, священное пространство и его объекты от зла и напастей, гарантируя благополучие, особенно в сельскохозяйственной сфере [17]. Вербальная магия (вещание и пение) может нацеливаться на избавление человека от недуга или предполагать гадание как способ «слушать, ходить, слушать» [18, с. 25]. И наоборот, слово может стать источником порчи, опасности, колдовства. Голос участвует в регуляции социальных явлений, таких как дарение имени, принесение клятв и обетов, манифестация желаемого. Голос поддерживается жестами и действиями, которые переплетаются в ритуальной практике [19].

Аудиовизуальное восприятие в мирском хронотопе. Интериоризация фонетического алфавита, осуществляемая западными культурами, перемещает человека из магического мира звука в нейтральный визуальный мир. Если западные культуры становятся частью визуального мира – письменность вызывает анестезию слуха, лишая язык его природного звучания, утрачивая элемент личной обращенности, – то восточные остаются аудиотактильными. Письменность развивает у человека способность фокусировать свой взгляд на некотором расстоянии от предмета; в бесписьменных культурах нет возможности видеть предмет как бы со стороны, и сознание эмпатически проникает в предметный мир, акустический мир – это интенция «в глубину» [15, с. 56, 63]. Если письменным культурам свойственна плоскостная линейная и последовательная кодификация, ограничивающая опыт, то аудиальные культуры заключают в себе скрытый смысл, симультанность, прерывность, «*eins* в пространстве» (Дж. Джойс) [Там же, с. 80, 84–85].

В отличие от рецепции священного пространства, человеческому восприятию мирского пространства присущи однородность и нейтральность, однако здесь сохраняются следы религиозных оценок мира [13, с. 23]. Начиная с XVII века формируется геометрическое понимание времени. Пространство – порядок сосуще-

ствования, время – порядок последовательностей (Г. В. Лейбниц). Время есть сущность жизни, атрибутами которой являются неделимость и непрерывность, творческое развитие, становление нового (А. Бергсон). Мир есть только поток изменений, в котором нет сверхвременной сферы. Настоящее, прошедшее и будущее выступают как переживание, воспоминание и ожидание (Августин, В. Дильтей). Время изображается в виде прямой линии – как флюксия, непрерывное течение, обозначая физические процессы, имеющие хронометрические величины [14, с. 65]. Это понимание утверждается печатной культурой – «галактикой Гутенберга». Печатная речь, в отличие от разговорной, используемой в публичном общении, создает внутреннее измерение, так как она подразумевает устойчивую точку зрения, скольжение в единой плоскости мысли и информации. Складывается линейный, последовательный и каузальный образ мышления. Формируются трехмерное пространство и фиксированная точка зрения – иллюзия, основанная на обособлении визуальности от остальных чувств [15, с. 65]. Линейное повествование проникает в литературу. Гомогенность как иллюзия независимости печатного текста от человека приводит к гипнотической власти напечатанного, к вере в достоверность написанного. И, как следствие, происходит нивелирование флексии и игры слов, удаление тактильных качеств жизни и речи [Там же, с. 351]. Дискурсивное мышление основывается на визуальности, превалирующей над аудиотактильным восприятием и приводящей к тому, что человек перестает ощущать себя причастным к вещам.

Если спросить современника, как он воспринимает жизнь, вероятный ответ будет выглядеть следующим образом: «...жизнь – это усилие, поиски цели и прыжок к ней, творчество, разрушение и новое творчество, то, что бурлит и находится в движении, течет потоком и бушует. Поэтому современному человеку трудно почувствовать, что жизнь есть также и могучее присутствие, сосредоточенная в себе сокровенность, сила, парящая в спокойствии. По его представлениям, жизнь неотделима от времени. Она – изменение, переход, постоянная новизна. Той жизни, которая выражается в длительности и устремляется к вечной тишине, он не понимает. Если ему случается представить Бога, то он думает о Нем как о творящем без усталости. <...> И если он слышит о “вечной жизни”, которая должна быть исполнением всякого смысла, то легко приходит в замешательство: что это за существование, в котором ничего не происходит?» [20, с. 249–250].

Если религиозный человек верит в священное, в существование абсолютной реальности, то свет-

ский рассматривает священное как препятствие на пути к свободе, его жизнь является продуктом обмирщения [13, с. 126]. Однако, будучи потомком *homo religiosus*, неверующий руководствуется скрытой мифологией и соприкасается с множеством деградировавших обрядов [Там же, с. 127].

В современной культуре доминируют средства массовой коммуникации, виртуальная реальность становится дополненной реальностью мирского хронотопа. Современная электронная цивилизация берет начало с момента изобретения радио А. Поповым и Г. Маркони (1895). Радио, телевидение и компьютер превращают хронотоп в информационную среду, которая становится средой обитания человека и условием его существования. *Mass-media* открывает возможность аудиовизуального восприятия пространств и времен мира, смещения исторических времен и трансформации пространств. Экранная культура становится нервной системой человечества, структурирующей и кодифицирующей обыденное сознание. Там, где доминируют средства массовой коммуникации, особенно в цифровую эпоху, пространство обмирщается, происходит нарушение сенсорного баланса – смещение в сторону воспринимаемого

потока аудиовизуальных знаков, образов, кодов, команд, рекламных предложений и т. п. Устанавливается тирания аудиовизуального – гегемония зрения и слуха над сигналами тактильных чувств и ольфакторных впечатлений. Происходит истощение «*touch*»¹. Эта депривация чувств, в свою очередь, чревата дисгармонией в развитии человека. Общение посредством экрана в социальных виртуальных сетях (зачастую анонимное) нивелирует эмпатию и взаимопонимание. Мышление становится поверхностным, ибо интерес к эффекту, а не к значению, есть основная особенность нашего времени [21, с. 32]. На место дискурсивного мышления приходит клиповое.

Таким образом, исторически, благодаря печати и затем *mass-media*, осуществляются внешнее расширение чувств, с доминированием аудиовизуального восприятия и трансформацией языка, усложнение вокального исполнения и смещение акцентов риторики. На место человека интеллектуального, аудиально осязающего священную реальность, приходит субъективность тела, погруженного в мирскую действительность, которая дополняется виртуальной реальностью. Голос и слух являются индикаторами глубины и поверхностности нашего мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин М. Маклюэна *touch*, помимо общепринятого «осязания», подразумевает связь, контакт, общение, понимание; *to be in touch* означает «быть в контакте», «поддерживать связь», «быть в курсе», «знать», «владеть» (информацией), заключая в себе смысл целостного восприятия объекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. Том 1: Язык. 950 с.
2. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999. 208 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
4. Греймас А. Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души. М.: Ленард, 2015. 336 с.
5. Жукова Е. А. Разговор о голосе // Контекст и рефлексия: Философия о мире и человеке. 2023. Т. 12. № 1А. С. 402–411.
6. Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.
7. Балабаева Е. М., Муртазина Л. Р. Искусство красноречия // Bulletin of Medical Internet Conferences. 2017. Vol. 7. Issue 6. С. 838–839.
8. Тимошенко Т. Е. Риторика: Практикум. М.: Наука, 2009. 96 с.
9. Марченко О. И. Риторика как философия, этика и эстетика // Вестник СПбГУКИ. 2003. № 11. С. 9–18.
10. Дыбо В. А. Морфонологизованные парадигматические акцентные системы: Типология и генезис. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 1. 736 с.
11. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
12. Махов А. Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
13. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд. Московского университета, 1994. 144 с.
14. Гайденок П. П. Вечность. Длительность. Время: Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 464 с.

15. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. 432 с.
16. Агапкина Т. А. Звуковое поле традиционного календаря // Голос и ритуал: материалы [Международной] науч. конф. М.: ГИИ, 1996. С. 9–11.
17. Усачева В. В. Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян // Голос и ритуал: материалы [Международной] науч. конф. М.: ГИИ, 1996. С. 30–32.
18. Виноградова Л. Н. Символика вещей звуков // Голос и ритуал: материалы [Международной] науч. конф. М.: ГИИ, 1996. С. 24–26.
19. Федорова Г. А., Пильникова А. Ю. Семантика и функции человеческого голоса в традиционной культуре // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 5А. С. 219–224.
20. Гвардини Р. Апокалипсис – время и вечность // Логос (Брюссель – Москва). 1992. № 47. С. 249–250.
21. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешнее расширение человека. М.: Канон-пресс-Ц, 2003. 464 с.

REFERENCES

1. Kassirer E. *Filosofiya simvolicheskix form* [The philosophy of symbolic forms]: in 3 vol. Moscow: The Centre of humanitarian initiatives, 2021. Vol. 1: A Language. 950 p.
2. Derrida Zh. «Golos i fenomen» i drugie raboty po teorii znaka Gusserlya [“Voice and Phenomenon”, and other works on E. Husserl’s Theory of the Sign]. St. Petersburg: Aleteya, 1999. 208 p.
3. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994. 615 p.
4. Greymas A. Zh., Fontaniy Zh. *Semiotika strastey: Ot sostoyaniya veshchey k sostoyaniyu dushi* [The semiotics of passions: From the state of things to the state of soul]. Moscow: Lenard, 2007. 336 p.
5. Zhukova E. *Razgovor o golose* [A Conversation about Voice]. In: Kontekst i refleksiya: Filosofiya o mire i cheloveke [Context and Reflection: Philosophy on the World and a Person]. 2023. Vol. 12. No. 1A. Pp. 402–411.
6. Dolar M. *Golos i nichego bol’she* [A voice and nothing else]. St. Petersburg: Ivan Limbakh’s Publishing House, 2018. 384 p.
7. Balabaeva E., Murtazina L. *Iskusstvo krasnorechiya* [The Art of Eloquence]. In: Bulletin of Medical Internet Conferences. 2017. Vol. 7. Issue 6. Pp. 838–839.
8. Timoshenko T. *Ritorika: Praktikum* [Rhetoric: The Practicum]. Moscow: Nauka, 2009. 96 p.
9. Marchenko O. *Ritorika kak filosofiya, etika i estetika* [Rhetoric as Philosophy, Ethics, and Aesthetics]. In: Vestnik SPbGUKI [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts]. 2003. No. 11. Pp. 9–18.
10. Dybo V. *Morfonologizovannye paradigmicheskie aktsentnye sistemy: Tipologiya i genezis* [Morphonologized Paradigmatic Accentual Systems: Typology and Genesis]. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury, 2000. Vol. 1. 736 p.
11. Derrida Zh. *O grammatologii* [On grammatology]. Moscow: Ad Marginem, 2000. 512 p.
12. Makhov A. *Musica Literaria: Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica Literaria: The Idea of Verbal Music in European Poetics]. Moscow: Intrada, 2005. 224 p.
13. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe* [Sacred and Secular]. Moscow: Moscow University, 1994. 144 p.
14. Gaydenko P. *Vechnost’. Dlitel’nost’. Vremya: Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Eternity. Duration. Time: The Problem of Time in European Philosophy and Science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2007. 464 p.
15. Maclyuen M. *Galaktika Gutenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoy kul’tury* [The Gutenberg Galaxy: The Creation of a Printed Culture Person]. Kiev: Nika-Tsentr, 2003. 432 p.
16. Agapkina T. *Zvukovoe pole traditsionnogo kalendarja* [The Sound Field of the Traditional Calendar]. In: *Golos i ritual* [Voice and Ritual]: materials of [International] research conference. Moscow: State Institute of Art Studies, 1996. Pp. 9–11.
17. Usacheva V. *Rol’ zvukopodrazhaniy v obryadovoy praktike slavyan* [The Role of Onomatopoeias in the Ritual Practice of the Slavs]. In: *Golos i ritual* [Voice and Ritual]: materials of [International] research conference. Moscow: State Institute of Art Studies, 1996. Pp. 30–32.
18. Vinogradova L. *Simvolika veshchikh zvukov* [The Symbolism of Prophetic Sounds]. In: *Golos i ritual* [Voice and Ritual]: materials of [International] research conference. Moscow: State Institute of Art Studies, 1996. Pp. 24–26.

19. Fedorova G., Pil'nikova A. Semantika i funktsii chelovecheskogo golosa v traditsionnoy kul'ture [Semantics and Functions of the Human Voice in Traditional Culture]. In: Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. 2022. Vol. 12. No. 5A. Pp. 219–224.

20. Gvardini R. Apokalipsis – vremya i vechnost' [The Apocalypse – time and eternity]. In: Logos (Brussels – Moscow). 1992. No. 47. Pp. 249–250.

21. Maklyuen M. Ponimanie Media: Vneshnee rasshirenie cheloveka [Understanding Media: External expansion of a person]. Moscow: Kanon-press-Ts, 2003. 464 p.

Мирская Людмила Анатольевна

доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе

Южно-Российский гуманитарный институт

Россия, 344082, Ростов-на-Дону

lymirskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work

South-Russian Humanitarian Institute

Russia, 344082, Rostov-on-Don

lymirskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8043-5068

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор

кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

urgi@urgi.info

ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy

Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

urgi@urgi.info

ORCID: 0000-0001-7937-9436

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 791.43.03;78.05

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_100

Т. Ф. ШАК

Институт современного искусства

МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ФИЛЬМАХ С. УРСУЛЯКА

В настоящей статье рассматривается музыкальная стилистика фильмов режиссера С. Урсуляка. Особое внимание уделено функциям музыкального тематизма в драматургическом процессе художественных картин и сериалов, соотношению закадровой и внутрикадровой музыки, ее роли в создании кульминаций, использованию разных форм цитирования, принципам музыкального формообразования в структуре фильма. Рассматривается специфика работы режиссера с композиторами в ранний, средний и поздний периоды творчества. Отмечается, что в фильмографии режиссера преобладает жанр драмы, решенной в ракурсе экранизаций литературных произведений (М. Горький, В. Гроссман, М. Шолохов, Ю. Трифонов, Ю. Семенов, А. Иванов). Это оказывает воздействие на подбор и функционирование музыкального материала, который основывается на точном цитировании фрагментов классической музыки (И. С. Бах, А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, Ф. Шопен и др.), отечественной эстрадной и фольклорной песни. В ранний период сформировался творческий тандем С. Урсуляка и М. Таривердиева. «Отзвуком» упомянутого сотрудничества явилось использование аллюзий и реминисценций на музыку М. Таривердиева в позднейшем телесериале «Исаев». В зрелом творчестве С. Урсуляка цитирование классики и песенного контента становится ведущим принципом структурирования звуковой композиции. Разнообразные функции музыкального ряда: «комментирование» событий, характеристика персонажей, воссоздание исторической достоверности, воплощение эмоционально-психологического подтекста, использование музыки в качестве драматургического фактора (особенно кульминационных эпизодов) – все это свидетельствует о присутствии музыкальной стилистики как значимого компонента авторского стиля режиссера С. Урсуляка.

Ключевые слова: кинорежиссер, авторский стиль, музыка кино, экранизация, телесериал, цитата, драматургия.

Для цитирования: Шак Т. Ф. Музыка как компонент авторского стиля в фильмах С. Урсуляка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 100–108.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_100

T. SHAK

Institute of Contemporary Art

MUSIC AS A COMPONENT OF AUTHOR'S STYLE IN THE FILMS OF S. URSULYAK

This article examines the musical style of films directed by S. Ursulyak. Particular attention is paid to the functions of musical themes in the dramatic process of feature films and television film serials, the relationship between off-screen and in-screen music, its role in creating climaxes, the use of various forms of quotation, and the principles of musical formation in the film's structure. The specifics of the director's work with composers in his early, middle, and late periods are examined. It is noted that the director's filmography is dominated by drama, addressed from the perspective of screen versions of literary works (M. Gorky, V. Grossman, M. Sholokhov, Yu. Trifonov, Yu. Semenov, A. Ivanov). This influences the selection and composition of the musical material, which is based on the precise quotation of classical music

fragments (J. S. Bach, A. Vivaldi, G. F. Handel, W. A. Mozart, F. Chopin, and others), as well as Russian pop and folk songs. The creative partnership of S. Ursulyak and M. Tariverdiev formed in the early period. An echo of this collaboration was the use of allusions and reminiscences to Tariverdiev's music in the later television film serial "Isayev". In S. Ursulyak's mature work, quotation classical music and song content becomes the guiding principle for structuring the sound composition. The diverse functions of the musical score: "commenting" on events, characterizing characters, recreating historical authenticity, embodying emotional and psychological subtext, using music as a dramatic factor (especially in climactic episodes) – all this testifies to the presence of musical stylistics as a significant component of author's style of director S. Ursulyak.

Keywords: film director, author's style, film music, screen version, television serial film, quotation, dramaturgy.

For citation: Shak T. Music as a component of author's style in the films of S. Ursulyak. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 1. Pp. 100–108.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_100

Данная статья посвящена одному из перспективных направлений современного музыковедения, связанному с анализом музыки в медийных формах текста, включая музыку кино. Наряду с обширным диапазоном исследований, охватывающих категории музыкального тематизма (лейттематизма), специфики и функций киномузыки, соответствующие композиционные закономерности, характерные черты музыкального языка определенных кинокомпозиторов, к настоящему времени остается менее изученной категория индивидуального режиссерского стиля, актуализируемая посредством конкретных принципов отбора и введения определенного музыкального материала в создаваемый фильм. Отметим, что проблема музыкального стиля, характеризующаяся в данном ракурсе, нечасто привлекает внимание отечественных музыковедов. К примеру, ее значимые аспекты раскрываются в книгах Н. Кононенко «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» [1], С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» [2], диссертации Е. Калининой «Музыка в творчестве Ингмара Бергмана» [3], статьях Т. Шак [4; 5; 6; 7].

Настоящая статья призвана способствовать осмыслению указанной проблемы на примере анализа музыкальной стилистики фильмов режиссера С. Урсуляка. При этом особое внимание уделяется функциям музыкального тематизма в драматургическом процессе, соотношениям закадровой и внутрикадровой музыки, ее значению в создании кульминаций, а также использованию разных форм цитирования и принципам музыкального формообразования в целостной структуре фильма. Заслуживает внимания также специфика работы данного режиссера с разными композиторами на протяжении раннего, среднего и зрелого периодов творчества.

Творчество С. Урсуляка с полным основанием причисляется к наиболее значимым дости-

жениям российского кинематографа. При этом в кинематографическом языке данного режиссера музыка неизменно является одной из важнейших составляющих, что позволяет говорить о присутствии определенной музыкальной стилистики в его авторской манере.

За тридцать лет кинематографической деятельности С. Урсуляком создано пятнадцать художественных, документальных фильмов и телевизионных сериалов, группируемых ниже по основным периодам творчества (см. Таблицу 1).

Кинематографическое творчество данного режиссера можно классифицировать, исходя из нескольких принципов: хронологического, жанрового, музыкально-языкового.

Хронологический подход обусловлен делением на три периода: ранний – формирование индивидуального стиля; средний – тяготение к многосерийным фильмам определенных жанров; творческая зрелость, с преобладанием драматических сериалов-экранизаций (см. Таблицу 2).

Жанровая характеристика связана с преимущественным интересом к тем или иным жанровым моделям (см. Таблицу 3).

Музыкально-языковой принцип учитывает специфику работы с конкретными композиторами и отражает стилевые предпочтения режиссера в плане работы с авторским и заимствованным музыкальным материалом (см. Таблицу 4).

Приоритетные черты кинематографического стиля С. Урсуляка – опора на многосерийный телевизионный сериал и жанр экранизации. В качестве литературного первоисточника режиссер обращается к отечественной классической и современной литературе (см. Таблицу 5).

Обратимся к некоторым высказываниям С. Урсуляка, раскрывающим своеобразие его режиссерского стиля, включая музыкальный аспект. Размышляя о повышенном интересе к жанру экранизации, режиссер отмечает: «Все,

что нужно сказать про сегодня, я говорю, рассказывая истории из прошлого. Мне интереснее ушедшие люди, ушедшие эпохи, звуки, которых мы сегодня не слышим, песни, которых мы сегодня не поем, – они на меня благоприятно воздействуют. А то, что я слышу сегодня, меня больше раздражает. Но снимать же надо про то, что любишь» [8]. Развивая эту мысль, режиссер подчеркивает: «Я берусь только за то, что мне интересно, – в этом мое огромное счастье. У меня нет проблем, нет мучительных раздумий: “Ох, как я хотел бы сделать современное кино, а у меня что-то не складывается”. Современность для меня лишена обаяния. А в прошлом я его вижу» [9]. Действительно, экранизация – ключевой жанр в фильмографии режиссера. Это преимущественно русская классика XIX–XX веков, а также современная отечественная литература (М. Горький, Ф. Достоевский, М. Шолохов, Ю. Семенов, Ю. Трифонов, В. Гроссман, М. Жванецкий, А. Иванов), представленная литературными жанрами пьесы, романа, повести, рассказа.

По утверждению композитора В. Тонковидова, с которым С. Урсуляк успешно сотрудничает на протяжении последних десятилетий, «Сергей Владимирович очень любит музыку и много использует ее в своих фильмах и сериалах» [10]. Сам режиссер так вспоминает о совместной работе с М. Таривердиевым над своим первым фильмом: «Когда встал вопрос о том, какая музыка должна быть в моем фильме, я просто позвонил ему, и он, как человек простой, вернее, сложный, но простой в общении, замечательно отреагировал, и это были четыре года счастья – общение с Таривердиевым. Мы сделали две картины» [11].

Обратимся к рассмотрению музыки упомянутых фильмов первого периода творчества с музыкой М. Таривердиева («Русский регтайм», 1993; «Летние люди», 1995), где уже выявляются индивидуальные стилевые тенденции режиссера в подходе к музыкальному материалу.

Фильм «Русский регтайм» – дипломная работа С. Урсуляка на Высших режиссерских курсах и, пожалуй, единственный из его художественных фильмов, не связанный с экранизацией. Ключевая идея сюжета связана с реальной историей 1970-х годов: М. Ширвиндт (сын известного актера и режиссера театра и кино), а также двое его друзей в день годовщины Октябрьской революции по беспечности разорвали советский флаг и были задержаны милицией. Остальные сюжетные мотивы фильма: стремление главного героя Миши Раевского уехать в Америку, о которой он мечтал с детства, муки совести (под напором сотрудников КГБ Миша вынужден был назвать имена своих товарищей), отбытие за границу и возвращение спустя много лет – домыс-

лены в сценарии. Все события происходят на фоне советской действительности тех лет.

В музыке фильма выделяются два плана: лирическая тема М. Таривердиева, соотносимая с тонкой, мечтательной натурой главного героя, и цитаты популярных отечественных и зарубежных шлягеров, репрезентирующих эпоху и дополняющих характеристики персонажей.

Основная музыкальная тема фильма, написанная М. Таривердиевым в соответствии с вербально-сюжетным рядом, может быть названа лейттемой мечты (см. Пример 1).

Это романсово-ностальгическая музыка, интонационное зерно которой основывается на полутоновом опевании V ступени минорного лада с последующим восходящим скачком на малую септиму. Переменный размер, пунктирный ритм, полиритмия, образуемая сочетанием размеренной гармонической фигурации аккомпанемента с ритмически сложной мелодией (использование триолей, квартолей и квинтолей), привносят в тему черты импровизационности и внутренней свободы. Тембр фортепиано, выдерживаемый во всех проведениях темы, совместно с иными средствами выразительности создает отсылки к жанру ноктюрна как аллюзии на музыку Ф. Шопена. Тема в основном виде звучит в начале и конце фильма на гитрах, а также в лирико-психологической кульминации (01.18.15), когда главный герой по прошествии времени возвращается в Москву, чтобы встретиться со своими друзьями. В остальных проведениях темы излагаются более импровизационные варианты, усугубляющие сходство с стилем Шопена и романтической эпохой в целом (00.19.23; 00.29.11; 00.40.48; 00.48.43; 01.01.24). Вербально-сюжетный ряд перечисленных фрагментов иллюстрирует взаимоотношения Миши с друзьями, девушкой, отцом, то есть раскрывает лирический образ главного героя и его товарищей. Данная тема звучит только за кадром.

Второй план представлен песенным материалом. Это популярные композиции из репертуара вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) «Поющие гитары» («Люди встречаются», Ю. Антонов – О. Жуков; «Если любишь ты», Ю. Антонов – Л. Дербенев; «Не умирай, любовь», Ю. Антонов – И. Безладнова) и «Лейся, песня» («Прощай», В. Добрынин – Л. Дербенев). Они вводятся внутрикадрово, иллюстрируя вкусы молодежи и социокультурный фон того времени. Драматическую кульминацию фильма – сцену в аэропорту, когда Миша отбывает в Америку вместе с нашей спортивной делегацией, а отец пытается его остановить (01.18.45), – сопровождают марш «Прощание славянки» (В. Агапкин) и песня «Герои спорта» (А. Пахмутова – Н. Добронравов), что обусловлено ситуацией. Как характери-

стика эпохи и места действия в фильм вводится песня «O Sole Mio» (Э. ди Капуа – Дж. Капурро), исполняемая Р. Лоретти и необычайно популярная в СССР. Она звучит на фоне провинциального ландшафта города Жмеринки, из которого Миша приехал в Москву (00.01.50).

Важную драматургическую функцию в фильме выполняет цитата песни «Salut» (П. Деланоэ – К. Лемель) из репертуара Джо Дассена (см. Пример 2).

Упомянутая цитата связана с воссозданием эпохи и характеристикой друзей, их спаянности, беззаботности, взаимовыручки (00.01.09; 00.56.44; 01.24.45). В то же время поэтический текст песни содержит неявную отсылку к судьбе Миши, покинувшего Родину и не нашедшего счастья в Америке («Я долго путешествовал / И чувствую себя усталым. / Привет, это снова я, / Время тянулось так долго для меня»).

Второй совместной работой С. Урсуляка и М. Таривердиева стала экранизация пьесы М. Горького «Дачники». Это наиболее «чеховская» из пьес М. Горького, идейный замысел которой предопределяется отображением духовного кризиса, пустоты, одиночества русской интеллигенции в начале XX века. Стилистика немое кино, представленная в видеоряде, подчеркнута и музыкальной составляющей, решенной по принципу монодраматургии. Музыкальная композиция фильма строится на развитии одной темы – ее образный строй передает состояние «русской тоски». Это лирико-ностальгическая тема, как правило, звучащая у фортепиано (иногда преднамеренно расстроенного, с имитацией игры тапера), с введением тембров народных инструментов или струнной группы симфонического оркестра (00.00.02; 00.02.29; 00.07.21; 00.16.16; 00.25.41; 00.39.05; 01.06.23; 01.22.34).

Из работ второго периода творчества С. Урсуляка рассмотрим фильм «Долгое прощание» (2004) по одноименной повести Ю. Трифонова. Это психологическая драма, где личные взаимоотношения героев (театральная актриса Ляля, ее муж Григорий и признанный властями драматург Николай Смолянов) образуют любовный треугольник, из которого главной героине так и не удается найти выхода. По прошествии двух десятилетий Ляля и Григорий встречаются. Он стал известным писателем, ее карьера не сложилась. Лирические взаимоотношения развиваются на социально-политическом фоне России 1950–1970-х годов. Атмосфера сдержанной медитативной лирики создается неторопливостью повествования, продолжительными крупными планами персонажей, сочетанием черно-белого и цветного изображения; с ними корреспондирует музыкальный ряд, формируемый из разно-

жанровых и разностилевых цитат, среди которых доминирующая роль отведена произведениям классической музыки. Это II часть фортепианного Концерта № 23 A-dur В. А. Моцарта, два фрагмента из ноктюрнов Ф. Шопена, Концерт F-dur для двух гобоев, двух валторн, скрипки, органа А. Вивальди, Соната № 4 c-moll для скрипки и клавира И. С. Баха. Эти темы приобретают лейтмотивное значение, воссоздавая не столько внешние характеристики героев, сколько их чувства, эмоциональные состояния, обусловленные психологическим подтекстом событий. Приведем несколько примеров. Фрагмент из Концерта Моцарта обрамляет фильм, выполняя роль преамбулы и заключения, перенося героев в настоящее время: они видят друг друга после долгой разлуки (00.03.25; 01.41.20). На фоне моцартовской музыки представлены длительные крупные планы Ляли и Григория, наблюдающих, размышляющих и вспоминающих прошлое (00.13.36; 00.29.21; 00.36.32; 00.38.07). С образом одиночества связан тембр солирующего фортепиано. Это фрагменты из ноктюрнов Шопена (00.19.44; 00.59.40; 01.01.10).

Песенный пласт способствует запечатлению образа эпохи послевоенного времени («Белая ночь» в исполнении И. Юрьевой, «Маша» из репертуара В. Козина) и советской действительности в целом («Студенческая застольная» А. Островского, «Студенческая попутная» В. Соловьева-Седого, «Верность» А. Новикова). Цитаты из оперной классики (романс Неморино – «Любовный напиток» Г. Доницетти; песня Певца за сценой – «Рафаэль» А. Аренского) воссоздают театральную атмосферу, с которой связана Ляля.

Важную драматургическую функцию выполняет внутрикадровое звучание лирического романса «Ландыш, ландыш серебристый» (музыка П. Агуреевой на стихи М. Цветаевой) в исполнении главной героини (00.51.15). Это центральная лирико-психологическая кульминация, отображающая несколько аспектов концепции фильма – личностный (хрупкость, нежность, незащищенность главной героини), нравственный (бесчестность Николая по отношению к Ляле), социальный (власть государственной машины, воздействующей на судьбы людей в сталинскую эпоху).

Таким образом, поэтический образ этого фильма-размышления во многом формируется музыкой, основанной на цитатном материале.

На протяжении третьего периода творчества режиссер обращается в основном к жанру экранизации, воплощаемой в формате телевизионного сериала. Это «Жизнь и судьба» по В. Гроссману, «Тихий Дон» по М. Шолохову и «Ненастье» по одноименному роману А. Иванова.

Многосерийный фильм требует особого подхода к структурированию музыкального материала. Если в первом и втором сериалах режиссер прибегает к сочетанию цитат и авторской музыки (В. Тонковидов, Ю. Красавин), то в «Ненастье» используются только заимствованные музыкальные фрагменты. Здесь представлены широкий песенный пласт отечественной и зарубежной эстрады, характеризующий эпоху, внутренний мир героев, а также классическая цитата (Менуэт из клавирной Сюиты g-moll Г. Ф. Генделя) и музыкальная тема «Прощание с Россией» Э. Артемьева из художественного фильма «Автостоп» [12].

В телевизионном сериале «Тихий Дон», четвертой киноинтерпретации романа М. Шолохова, звучит лирико-драматическая музыка Ю. Красавина, не всегда соответствующая исторической эпохе, но ярко передающая эмоционально-психологический подтекст действия, а также цитата казачьей песни-романса «Черный ворон» [13].

Сочетание авторской музыки и песенных цитат использовано в одной из последних работ С. Урсуляка – киноальманахе «Одесский пароход» (композитор В. Тонковидов). Это дань памяти и уважения любимому городу, писателю М. Жванецкому и всей советской культуре. В основу фильма положен сюитный принцип: несколько рассказов Жванецкого перетекают один в другой, их объединению способствуют общие персонажи и музыкальный ряд. Аранжировки песен в исполнении джаз-оркестра П. Востокова и Симфонического оркестра кинематографии (дирижер С. Скрипка) выполняют характеристическую, подтекстовую и формообразующую функции.

В целом С. Урсуляк относится к тому типу режиссеров, для которых музыка выступает как

равноправный компонент кинематографического синтеза. Рассматривая основные периоды творчества данного режиссера, можно выявить динамику и определенные тенденции в работе композитора с музыкальным рядом, подбором цитатного музыкального материала, его введением в текст, тяготением к определенной тембровой палитре. Так, первый период отмечен работой с М. Таривердиевым, что способствовало в дальнейшем появлению аллюзий и реминисценций на музыку этого композитора в сериале «Исаев». После ухода из жизни М. Таривердиева начался поиск «своего» композитора (второй период). Режиссер сотрудничает с А. Шельгиным, М. Броннером, Ю. Красавиным, Э. Лолашвили, обращается к использованию цитат из классических произведений, музыки Г. Канчели, написанной для спектаклей театра «Сатирикон». На протяжении третьего периода творчества цитирование классики и песенного материала становится ведущим принципом структурного оформления звуковой композиции. Песенный пласт, излагаемый, как правило, в оригинальном варианте, становится средством передачи социальной достоверности происходящего, исторической конкретности, характеристики образов героев. Иллюстрация событий, характеристика персонажей, воссоздание исторической достоверности, воплощение эмоционально-психологического подтекста, использование музыки в качестве фактора драматургии (особенно в кульминационных эпизодах) и формообразующего приема – все это свидетельствует об индивидуальном подходе к использованию музыкального ряда в художественных фильмах и сериалах, а следовательно, о позиционировании музыкальной стилистики как компонента авторского стиля С. Урсуляка в целом.

● ───────────────────► ПРИЛОЖЕНИЕ ◀──────────────────●

Таблица 1. Периодизация творчества С. Урсуляка

Название фильма, год создания	Композитор фильма	Жанр
Первый период		
«Русский регтайм» (1993)	М. Таривердиев	Драма
«Летние люди» (1995)	М. Таривердиев	Драма, экранизация
«Записки из Мертвого дома» (1997)	В. Давыденко	Документальный фильм
«Сочинение ко Дню Победы» (1998)	С. Рудницкий, М. Таривердиев	Драма
Второй период		
«Президент Всея Руси» (1999)	А. Шельгин	Многосерийный документальный фильм
«Неудача Пуаро» (2002)	М. Броннер	Детективный телесериал, экранизация
«Долгое прощание» (2004)	Использован цитатный материал	Драма, экранизация

«Ликвидация» (2007)	Э. Лолашвили	Детективный телесериал
«Исаев» (2009)	Ю. Красавин, М. Таривердиев	Историко-приключенческий телесериал, экранизация
«Константин Райкин: Один на один со зрителем» (2010)	Использована музыка Г. Канчели из спектаклей театра «Сатирикон»	Многосерийный документальный фильм
3 период		
«Жизнь и судьба» (2012)	В. Тонковидов, использован цитатный материал	Драматический телесериал, экранизация
«Тихий Дон» (2015)	Ю. Красавин	Драматический телесериал, экранизация
«Ненастье» (2018)	Использован цитатный материал	Драматический телесериал, экранизация
«Одесский пароход» (2019)	В. Тонковидов	Комедия
«Праведник» (2023)	В. Тонковидов	Историческая драма, военный фильм

Таблица 2. Хронологическая периодизация творчества С. Урсуляка

1 период	2 период	3 период
1993–1998	1999–2010	2012–2023

Таблица 3. Жанровые модели фильмов С. Урсуляка

1 период	2 период	3 период
Три художественных и документальный фильм	Преобладание многосерийных документальных и телесериалов (детектив, историко-приключенческий фильм), появление жанра экранизации	Драматические телевизионные сериалы-экранизации с социальной проблематикой

Таблица 4. Композиторы, сотрудничающие с С. Урсуляком

1 период	2 период	3 период
М. Таривердиев, В. Давыденко, С. Рудницкий	Э. Лолашвили, Ю. Красавин, А. Шельгин, М. Броннер, использование различных форм цитирования	В. Тонковидов, Ю. Красавин, обращение к заимствованному музыкальному материалу

Таблица 5. Литературные первоисточники сценариев в фильмах С. Урсуляка

Название фильма	Литературный первоисточник	Вариант экранной адаптации
«Летние люди»	М. Горький, пьеса «Дачники»	Точная экранизация
«Записки из Мертвого дома»	Ф. Достоевский, повесть «Записки из Мертвого дома»	Аллюзия на повесть Ф. Достоевского
«Неудача Пуаро»	А. Кристи, роман «Убийство Роджера Экройда»	Точная экранизация
«Долгое прощание»	Ю. Трифонов, повесть «Долгое прощание»	Точная экранизация
«Исаев»	Ю. Семенов, романы «Пароль не нужен» и «Бриллианты для диктатуры пролетариата», рассказ «Нежность»	Экранизация по мотивам
«Жизнь и судьба»	В. Гроссман, роман «Жизнь и судьба»	Точная экранизация
«Тихий Дон»	М. Шолохов, роман «Тихий Дон»	Точная экранизация
«Ненастье»	А. Иванов, роман «Ненастье»	Экранизация по мотивам
«Одесский пароход»	М. Жванецкий, рассказы	Экранизация по мотивам

Пример 1

М. Таривердиев. Русский регтайм. Лейттема мечты

Пример 2

П. Деланоэ. Salut

ЛИТЕРАТУРА

1. Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский: Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 285 с.
2. Уваров С. А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.
3. Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2010. 23 с.
4. Шак Т. Ф. Музыка как компонент стиля кинорежиссера // Музыка в пространстве медиакультуры: материалы II Международной науч.-практ. конф. Краснодар: КГУКИ, 2015. С. 25–31.
5. Шак Т. Ф. Музыка как стилевой фактор в фильмах режиссера Ю. Норштейна // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: материалы V Всероссийской науч.-практ. конф. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 15–18.
6. Шак Т. Ф. Музыка как фактор стиля в фильмах режиссера А. Кончаловского // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность: материалы Международной науч.-практ. конф. Луганск: Книта, 2018. С. 99–108.
7. Шак Т. Ф. О стиле режиссера Сергея Соловьева: музыковедческий аспект // Проблемы синтеза в музыкальном искусстве: на пересечении жанров и стилей: материалы V Международной науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2024. С. 141–151.
8. Урсуляк С. В. «Легко не было ни тогда, ни сейчас» (интервью с М. С. Степанян). URL: <https://tass.ru/interviews/22381967> (дата обращения: 15.10.2025).

9. Урсуляк С. В. «Мне наплевать, как реагируют актеры на мои замечания» (интервью с В. И. Чуб). URL: <https://iz.ru/1523960/valeriia-chub/mne-naplevat-kak-reagiruiut-aktery-na-moi-zamechaniia> (дата обращения: 20.10.2025).
10. В Первой студии прошла запись музыки для телеальманаха Сергея Урсуляка «Одесский пароход» (29 ноября 2019 г.). URL: https://music.mosfilm.ru/news/novost-detaln/?ELEMENT_ID=37673&ysclid=mgzhdr9oe349165813 (дата обращения: 15.10.2025).
11. Урсуляк С. В. «Хочу быть похожим на себя» (интервью с Т. Н. Амелиной). URL: <https://www.pravmir.ru/rezhisser-sergey-ursulyak-chelovek-smotrel-moyu-kartinu-i-slomal-telefon-1> (дата обращения: 15.10.2025).
12. Тугаев В. О., Шак Т. Ф. Музыка в телевизионном сериале «Ненастье» С. Урсуляка: от социальной достоверности к психологическому подтексту // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 21–31.
13. Шак Т. Ф. Экранизация романа М. Шолохова «Тихий Дон»: музыковедческий анализ // Музыка в пространстве медиакультуры: материалы III Международной науч.-практ. конф. Краснодар: КГИК, 2016. С. 31–37.

REFERENCES

1. Kononenko N. Andrey Tarkovskiy: Zvuchashchiy mir fil'ma [Andrei Tarkovsky: The Sound World of Film]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2011. 285 p.
2. Uvarov S. Muzykal'nyj mir Aleksandra Sokurova [The musical world of Alexander Sokurov]. Moscow: Klassika-XXI, 2011. 160 p.
3. Kalinina E. Muzyka v tvorchestve Ingmara Bergmana [Music in the works by Ingmar Bergman]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2010. 23 p.
4. Shak T. Muzyka kak komponent stilya kinorezhissera [Music as a component of a film director's style]. In: Muzyka v prostranstve mediakultury [Music in the space of media culture]: materials of the 2nd International research-practical conference. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2015. Pp. 25–31.
5. Shak T. Muzyka kak stilevoy faktor v fil'makh rezhissera Yu. Norshteyna [Music as a stylistic factor in the films by director Yuri Norshtein]. In: Problemy podgotovki rezhisserov mul'timedia [Problems of training multimedia directors]: materials of the 5th All-Russian research-practical conference. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Trade-Unions, 2014. Pp. 15–18.
6. Shak T. Muzyka kak faktor stilya v fil'makh rezhissera A. Konchalovskogo [Music as a factor of style in the films by director A. Konchalovsky]. In: Muzykal'noe obrazovanie v kontekste polikul'turnosti: traditsii i sovremennost' [Music education in the context of multiculturalism: traditions and modernity]: materials of International research-practical conference. Lugansk: Knita, 2018. Pp. 99–108.
7. Shak T. O stile rezhissera Sergeya Solov'eva: muzykovedcheskiy aspekt [On the style of director Sergei Solovyov: a musicological aspect]. In: Problemy sinteza v muzykal'nom iskusstve: na peresechenii zhanrov i stiley [Problems of synthesis in the musical art: at the intersection of genres and styles]: materials of the 5th International research conference. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2024. Pp. 141–151.
8. Ursulyak S. «Legko ne bylo ni togda, ni seychas» [“It wasn't easy then, and it isn't easy now”]: interview with M. Stepanyan. URL: <https://tass.ru/interviews/22381967> (date of application: 15.10.2025).
9. Ursulyak S. «Mne naplevat', kak reagiruyut aktery na moi zamechaniya» [“I don't care how the actors react to my comments”]: interview with V. Chub. URL: <https://iz.ru/1523960/valeriia-chub/mne-naplevat-kak-reagiruiut-aktery-na-moi-zamechaniia> (date of application: 20.10.2025).
10. V Pervoy studii proshla zapis' muzyki dlya teleal'manakha Sergeya Ursulyaka «Odesskiy parokhod» [The music for Sergei Ursulyak's TV anthology “Odessa Steamship” was recorded in Studio One]. URL: https://music.mosfilm.ru/news/novost-detaln/?ELEMENT_ID=37673&ysclid=mgzhdr9oe349165813 (date of application: 15.10.2025).
11. Ursulyak S. «Khochu byt' pokhozhim na sebya» [“I want to be like myself”]: interview with T. Amelina. URL: <https://www.pravmir.ru/rezhisser-sergey-ursulyak-chelovek-smotrel-moyu-kartinu-i-slomal-telefon-1> (date of application: 15.10.2025).
12. Tugaev V., Shak T. Muzyka v televizionnom seriale «Nenast'e» S. Ursulyaka: ot sotsial'noy dostovernosti k psikhologicheskomu podtekstu [Music in the television serial film “Bad Weather” by S. Ursulyak: from social truth to psychological implication]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 4. Pp. 21–31.

13. *Shak T.* Ekranizatsiya romana M. Sholokhova «Tikhiy Don»: muzykovedcheskiy analiz [Film adaptation of M. Sholokhov's novel "Quiet the Don": a musicological analysis]. In: *Muzyka v prostranstve mediakul'tury* [Music in the space of media culture]: materials of the 3rd International research-practical conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2016. Pp. 31–37.

Шак Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки
Институт современного искусства
Россия, 121309, Москва
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367

Tatyana F. Shak

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of History and Theory of Music
Institute of Contemporary Art
Russia, 121309, Moscow
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

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



УДК 784.3:781.6

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_109

Б. А. ВИШНЕВСКИЙ

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА М. КУСС В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Данная статья посвящена вокальному творчеству отечественного композитора Маргариты Ивановны Кусс (1921–2009) – самобытному и фактически не исследованному явлению русской камерно-вокальной музыки второй половины XX века. В центре внимания автора статьи находятся вокальные циклы композитора – «Лирика русских поэтов» (1990–1992) на стихи А. Блока, Ф. Тютчева и И. Бунина, а также «Из поэзии Ф. Тютчева» (1998), – рассматриваемые в нескольких взаимосвязанных аспектах: музыкально-поэтической драматургии, интонационной организации и процессуального формообразования. Отмечается, что упомянутые сочинения, как и вокальная музыка М. Кусс в целом, характеризуются видимой индивидуальностью художественного высказывания, обусловленной тяготением к сквозному разворачиванию формы, тесной сопряженности музыкальной интонации с речевой природой поэтического текста и доминированию внутренних эмоциональных состояний над внешней событийностью. Аналитическое освещение указанных циклов позволяет выявить специфику драматургии, предопределяемую не контрастными сопоставлениями различных эпизодов, а последовательным интонационным развитием, способствующим целенаправленному построению крупной формы. При этом сквозной процесс драматургического разворачивания соотносится с множественными ладотональными корреляциями, варьированием устойчивых интонационных оборотов и фактурных моделей. В подобных ситуациях фортепианная партия не ограничивается аккомпанирующей ролью, выступая самостоятельным носителем образно-смыслового содержания. Приводимые аналитические наблюдения позволяют, с одной стороны, зафиксировать важнейшие особенности индивидуального композиторского мышления М. Кусс, а с другой, – определить ее место в историческом контексте развития камерно-вокальной жанровой сферы как значимой составляющей отечественной академической музыки второй половины XX века.

Ключевые слова: отечественная традиция камерно-вокальной музыки, творчество М. Кусс, вокальный цикл, процессуальное формообразование, интонационное развитие, музыкально-поэтическая драматургия.

Для цитирования: Вишнеvский Б. А. Вокальная лирика М. Кусс в контексте отечественной камерно-вокальной музыки XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 109–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_109

B. VISHNEVSKY

A. Schnittke Moscow State Institute of Music

THE VOCAL LYRICS BY M. KUSS IN CONTEXT OF THE 20th-CENTURY RUSSIAN CHAMBER VOCAL MUSIC

This article is devoted to the vocal works of the Russian composer Margarita Kuss (1921–2009) – distinctive and virtually unexplored phenomenon in Russian chamber vocal music of the second half of the 20th century. The author's focus is on the composer's vocal cycles: *Lyrics of Russian Poets* (1990–1992), set to poems by A. Blok, F. Tyutchev, and I. Bunin, and *From the Poetry of F. Tyutchev* (1998). These works are examined from several interrelated perspectives: musical-poetic dramaturgy, intonational organization, and processual formation. It is noted these compositions – as well as M. Kuss' vocal music in general – are characterized by a visible individuality of artistic expression. This stems from a tendency towards continuous development of form, a close connection between musical intonation and the speech-like nature of the poetic text, and the dominance of inner emotional states over external events. An analytical examination of these cycles reveals the specificity of the musical dramaturgy. It is determined not by contrasting juxtapositions of different episodes, but by consistent intonational development, which contributes to the purposeful construction of large-scale form. In this context, the continuous process of dramaturgical unfolding correlates with multiple tonal interactions, variation of stable intonational patterns, and textural models. In such cases, the piano part is not limited to an accompanying role – it acts as an independent carrier of figurative and semantic content. The analytical observations presented here allow, on the one hand, to capture the key features of M. Kuss' individual composer's thinking, and on the other, to define her place in the historical context of the chamber vocal genre development – as a significant component of Russian academic music in the second half of the 20th century.

Keywords: Russian tradition of chamber vocal music, M. Kuss, vocal cycle, processual formation, intonational development, musical and poetic dramaturgy.

For citation: Vishnevsky B. *The vocal lyrics by M. Kuss in context of the 20th-century Russian chamber vocal music.* In: *South-Russian Musical Anthology.* 2026. No. 1. Pp. 109–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_109



Вокальная лирика на протяжении двух столетий остается одной из наиболее устойчивых и концептуально значимых сфер русского музыкального искусства. В отличие от симфонической и оперной традиций, развитие которых в XX веке сопровождалось стилевыми «разрывами» и сменами эстетических парадигм, камерно-вокальная музыка демонстрирует преемственность, обусловленную главенством музыкально-поэтического мышления. Эта линия, восходящая к романсам М. Глинки, в дальнейшем обрела плодотворное развитие в музыке целого ряда прославленных мастеров – от П. Чайковского и С. Рахманинова до В. Гаврилина и Р. Щедрина. Согласно известному утверждению Б. Асафьева, «музыкант и поэт воспринимают жизнь, слыша» [1, с. 12], их сближает глубинное родство соответствующих интонационных процессов. Упомянутая близость позволяет не только характеризовать камерно-вокальную музыку в качестве определенной жанровой сферы, но и рассматривать подобную «вокальность» как своеобразную тенденцию ху-

дожественного мышления, присущую различным музыкальным эпохам.

Данная традиция отечественной музыки весьма успешно развивается и в XXI веке; между тем внимание современных исследователей привлекают в основном выдающиеся мастера дооктябрьского периода либо отдельные крупнейшие фигуры последующих десятилетий. В настоящее время художественные достижения целого ряда композиторов советской эпохи пребывают на периферии научных изысканий. К числу подобных авторов принадлежит Маргарита Ивановна Кусс (1921–2009) – самобытный представитель московской композиторской школы второй половины XX столетия¹. Ее вокальное творчество, в наши дни вызывающее несомненный интерес у молодых музыкантов-исполнителей, фактически отсутствует в научном дискурсе. Между тем произведения М. Кусс ранее с успехом исполнялись ведущими отечественными мастерами камерно-вокального жанра – Ал. Ведерниковым, З. Долухановой, М. Мирошниковой, Р. и К. Лисициан. Вокальные циклы М. Кусс

неоднократно звучали в Большом и Малом залах Московской консерватории, в эфире Всесоюзного радио. Музыка названного автора высоко ценили Г. Свиридов, Р. Леденев, В. Рубин, А. Эшпай и другие авторитетные коллеги по профессии (их отзывы хранятся в личном архиве М. Кусс)². Несмотря на это, в специальной литературе не представлены монографические публикации, характеризующие вокальное творчество М. Кусс в историко-культурном или теоретико-аналитическом аспектах.

Недостаточная разработанность соответствующей проблематики позволяет говорить о наличии исследовательской лакуны. Вопреки органической сопряженности вокальной лирики М. Кусс с отечественной жанровой традицией и устойчивой исполнительской востребованности, сочинения этого автора не привлекают внимания специалистов-музыковедов, что препятствует раскрытию сущностных особенностей ее художественного метода. Творчество М. Кусс пребывает на периферии современной исследовательской «парадигмы» жанра и фактически не соприкасается с определенным «кругом собеседников» (поэтов, композиторов, исследователей и музыкальных критиков), на протяжении XX века формировавшим исторически сложившуюся линию развития русской вокальной музыки. В указанной ситуации представляются уместными целенаправленное изучение принципов работы М. Кусс с литературными источниками, ее творческих связей с отечественными традициями камерно-вокального искусства, а также адаптация существующих теоретических подходов к анализу вокальной миниатюры.

Аналитический «инструментарий» данного исследования корреспондирует с тремя взаимосвязанными ракурсами научных изысканий. Первый из них обуславливается процессуальной концепцией музыкальной формы Б. Асафьева [2]. Исходя из этой концепции, вокальный цикл образует форму-становление, развертываемую во времени посредством некоей динамической системы интонационных образований-«импульсов». В данном ракурсе подобный цикл предстает не совокупностью автономных замкнутых номеров, а единым сквозным процессом музыкально-поэтического высказывания. Второе направление связано с теорией музыкально-поэтического интонирования В. Васиной-Гроссман, рассматривающей вокальную музыку как «синтетическую» форму «объединения искусства слова и искусства звука» [3, с. 5]. Ключевым для настоящего исследования является положение о том, что интуитивный процесс «перевода» речевых интонаций на язык музыкальной «речи в точных интервалах» отличается многоуровне-

вым характером и опирается на семантику, просодию и внутренний ритм поэтического текста [4, с. 6]. В соответствующем контексте приобретает особую значимость композиторский принцип варьирования музыкального образа, весьма распространенный в интимной и пейзажной лирике: развитие осуществляется здесь не при помощи нового тематического материала, а посредством тончайших интонационных, ладотональных и фактурных «смещений» в границах единой образной сферы [Там же, с. 280]. Указанный тип формообразования во многом присущ вокальным циклам М. Кусс: развертывание музыкальной мысли предопределяется здесь постепенными эмоциональными «сдвигами» и сменой внутренних состояний лирического героя. Третий ракурс анализа мотивируется положениями отечественной теории музыкальной формы, акцентирующими специфику вокальных жанров. В этом отношении существенным представляется наблюдение В. Холоповой о том, что формы вокальных произведений, благодаря их музыкально-словесной природе, отличаются большей индивидуальностью и вариативностью по сравнению с инструментальной музыкой [5, с. 39]. Указанная множественность соотносится с выявляемой приоритетной ролью поэтического текста в музыкальной драматургии и композиционной архитектонике вокальных циклов Кусс.

Опираясь на вышеупомянутую аналитическую «триаду», мы полагаем возможным рассматривать камерно-вокальную лирику М. Кусс в аспекте определенного «двуединства»: органической сопряженности с отечественными жанровыми традициями и, в то же время, индивидуального их преломления. Благодаря отмеченному «двуединству» репрезентативные опусы данного автора позиционируются в контексте русского камерно-вокального искусства XX века при выявлении оригинальных принципов ее музыкально-поэтического мышления.

Вокальный цикл «Лирика русских поэтов» для меццо-сопрано и фортепиано (1990–1992)

В названном цикле М. Кусс³ реализуется целостная художественная концепция, подразумевающая решение определенных задач. Важнейшей из них является запечатление динамики эмоциональных переживаний и размышлений, обуславливающей переходы от созерцательного восприятия образов вечерней природы (А. Блок) к психологической рефлексии (Ф. Тютчев) и метафизическим рассуждениям (И. Бунин). Выбор указанных поэтов и последовательность воплощаемых стихотворений способствуют формированию ясно очерченной трехчастной композиции:

I – А. Блок: внешнее (отстраненное) созерцание;

II – Ф. Тютчев: внутреннее (самоуглубленное) размышление;

III – И. Бунин: устремленность к трансцендентному.

Отмеченная логика соотносится с определением поэтического цикла, принадлежащим В. Васиной-Гроссман: подобный цикл характеризуется единым «образом лирического героя», а также присутствием лексических и образных «лейтмотивов» [4, с. 308], что благоприятствует созданию целостного художественного пространства. В рассматриваемом сочинении указанный эффект достигается благодаря сопряжениям вечерних «световых картин» и пейзажных зарисовок, инспирирующих различные эмоциональные «отзвуки» и поэтические размышления. Такая структура не формируется умозрительно и конструктивно; соответствующее решение органически произрастает из непрерывного взаимодействия поэтической семантики и синтаксической организации выбранных словесных текстов с музыкально-интонационным мышлением композитора.

Названное сочинение может быть уподоблено сквозной процессуальной форме в асафьевском толковании. Речь идет о «развертывающемся процессе», на протяжении которого отдельные части и разделы не замыкаются «в себе», направляя и подготавливая последующее становление звуковой формы. Их множественные связи осуществляются посредством тональных переходов, интонационных «переключек», родственных типов фактуры и упорядоченного метроритмического «дыхания». Упомянутая непрерывность формообразования порождает эффект «сквозного развертывания», когда циклическое произведение воспринимается как единый поток сменяющих друг друга эмоциональных состояний. Музыкальное развитие при этом подчиняется процессуальному принципу. Б. Асафьев подчеркивает: «музыка протекает во времени» и существует как становление, а не как статическая структура [2, с. 300]. В границах рассматриваемого цикла М. Кусс каждая часть действительно обнаруживает подобную интенцию: видимая устойчивость заключительных разделов уступает место ладотональной и гармонической разомкнутости соответствующих построений.

Интонационная логика – еще один значимый объединяющий фактор данного цикла. Речевая природа вокальной линии, гибкая метроритмика, зависимость интонационных оборотов от синтаксиса поэтического текста – все это образует интонационный «остов» рассматриваемого произведения. Музыка не иллюстрирует

стихотворение, а последовательно осуществляет его интонационно-смысловую интерпретацию («музыка и поэзия “идут навстречу друг другу”» [6, с. 300]). У М. Кусс индивидуальное толкование формируется посредством речевой интонации – плавного нисходящего движения как основы большинства мелодических оборотов, гибкого метроритмического «дыхания», а также определенных типов фактуры инструментального аккомпанемента. Подобная трактовка благоприятствует исследовательской ориентации на герменевтический подход к анализу вокальной миниатюры: музыкальная форма рассматривается как итог образно-смыслового прочтения словесного «первоисточника».

Финальная часть цикла наглядно демонстрирует разомкнутость соответствующей композиции: заключительный интонационный оборот – восходящее построение с отсутствующей тоникой – создает эффект незавершенности и фактической «открытости» целого. Эта незавершенность едва ли подразумевает дисгармонию, напротив, она способствует постижению авторской художественной концепции: музыка М. Кусс устремлена к расширению первоначального интонационно-смыслового диапазона цикла, к преодолению границ, очерчиваемых конкретными текстами, к метафизическому «световому горизонту», с которым неразрывно соотносится образно-эмоциональное развитие в данном произведении.

Таким образом, на протяжении рассматриваемого вокального опуса целенаправленно реализуется сквозной драматургический процесс, обусловленный последовательными переходами от внешнего созерцания к внутренней рефлексии и далее – к метафизическому постижению бытия. Указанный цикл представляется образцом мастерского использования выразительных средств камерно-вокального письма, репрезентирующим одну из важнейших особенностей индивидуального стиля М. Кусс. Речь идет о создании крупных многочастных вокальных форм, не опирающихся на событийно-контрастную драматургию, но выстраиваемых посредством непрерывного интонационного и фактурного развития как важнейшей предпосылки смысловой ясности и прозрачности авторского высказывания.

1. «Утихает светлый вечер» (А. Блок; F-dur)

В начальном романсе цикла задано исходное эмоциональное состояние – спокойное, безмятежное, как бы освещаемое лучами закатного солнца. Основой аккомпанемента служит размеренная аккордовая пульсация восьмых, создающая эффект неподвижности. Вокальная линия – плавная, распевная, с преобладанием

выразительных нисходящих оборотов. Средняя часть излагается в D-dur – d-moll, что вызывает ассоциации с некоторым «затемнением» внутреннего состояния. Форма романса – трехчастная, при этом реприза отличается своеобразием: произведение завершается не в исходной тональности, а на доминанте к d-moll, тональности следующего романса. Тем самым реализуется важнейший структурный принцип данного цикла – использование связок между частями [5, с. 30] (В. Холопова – вариантность и связь форм), позволяющее придать окончанию пьесы некую устремленность, предощущение дальнейшего развития.

2. «Не рассуждай, не хлопочи!» (Ф. Тютчев; d-moll)

Поэтический текст этого номера цикла воспринимается подобно внутреннему импульсу к размышлению и напряженному диалогу. Партия фортепиано основывается на оstinатном «кружении» шестнадцатых вокруг звука *f*, наделенного функцией опорного центра. Вокальная партия, как бы произрастающая из фактурного движения, характеризуется большей строгостью и «рассудительностью». Средняя часть (D-dur) привносит интонационный и тональный контраст в развертывание звуковой формы. Аккордовые вертикали, сочетаемые с органным пунктом, способствуют постепенному утверждению атмосферы устойчивости и спокойствия, соотносимо тютчевскому «умению все пережить». Завершение спокойное, без кульминации – здесь господствует состояние внутреннего равновесия.

3. «Играй, покуда над тобою...» (Ф. Тютчев; G-dur)

Данный романс на стихи Ф. Тютчева продолжает линию «размышлений», с явным тяготением к большей интонационной свободе. Вступление – фигурационное движение шестнадцатых – внешне переключается с предыдущим номером. Однако появление выдержанных звуков *e-h*, наделенных функцией органного пункта, создает эффект политонального наложения [7, с. 42–43] (Ц. Когоутек – расширенная тональность) и некоего «сближения» исходного G-dur с параллельным e-moll. В среднем разделе обнаруживается аналогичное сопоставление Es-dur и c-moll, что усиливает впечатление ладотональной двойственности и смысловой неустойчивости, присущей рассматриваемому эпизоду. Фактура становится более разреженной, с преобладанием высокого регистра и подвижных, легких, «искрящихся» фигураций – зримого воплощения главенства игрового начала. В репризе доминирует первоначальная сдержанность, однако восходящие последования шестнадцатых, завершая

упомянутый раздел, как бы напоминают о предшествующем образе непринужденной «звуковой игры».

4. «Тихо в озере струится...» (Ф. Тютчев; E-dur)

Особая умиротворенность, присущая названному романсу, дополняется видимым образно-эмоциональным единством. Безмятежность поэтического текста сродни колыбельной песне, и музыка чутко воссоздает соответствующее настроение. Фортепианная партия, открывающая романс, изобилует волнообразными арпеджированными подъемами, вызывающими ассоциации с водной стихией. Вокальная мелодия основывается на устойчивой терции *e-g* – мотивном ядре всего романса. Заслуживает внимания метрическое «расширение» (размер 3/2) – музыка словно обретает иное, более протяженное дыхание. Отклонение в F-dur на словах о «великом былом» сопутствует некоторому эмоциональному подъему. Развитие завершается хроматическими фигурациями в высоком регистре, приводящими к терции *es-g*, которая выполняет роль тональной связки к следующему романсу.

5. «По вечерней заре» (И. Бунин; Es-dur)

Этот номер цикла характеризуется новым интонационно-смысловым типом высказывания, который обусловлен исходной созерцательной установкой и рефлектирующей интонацией бунинского текста. Музыка отображает «расфокусированность» восприятия: короткие фигурационные построения, преобладающие в партии фортепиано, уподобляются едва заметным колебаниям воздуха и переливам света, метрические смены (3/2 – 4/4) создают впечатление аналогичной изменчивости временных процессов. Средняя часть излагается в c-moll: вокальная линия тяготеет к более низкой и темброво насыщенной тесситуре, фактура аккомпанемента, напротив, становится прозрачной, «разреженной». Эпизод «Но душа еще ждет...» примечателен видимой гармонической неустойчивостью, фактической «безопорностью» звучания, которая ассоциируется с эмоциональной атмосферой поздней бунинской лирики. В репризе возвращается первоначальный Es-dur, однако в условиях иной фактурной плотности и регистровой «диспозиции» музыкальный материал приобретает иное громкостно-динамическое «освещение». Устойчивость завершающего построения явственно контрастирует интенсивному тональному развитию, осуществляемому на протяжении финальной части цикла.

6. «Там не светит солнце...» (И. Бунин; cis-moll)

Указанный романс представляется художественно-концептуальной и драматургической кульминацией освещаемого произведения.

Нисходящая размеренная пульсация в партии фортепиано воссоздает сдержанную и строгую звуковую атмосферу глубокой сосредоточенности. Тональный центр (cis-moll) в данном контексте вызывает ассоциации с погружением в пространство, лишенное света. Средний раздел (f-moll) экспонирует новый образ метафорической огненной орлицы. Усилению внутреннего эмоционального напряжения способствует аккордовый склад инструментального аккомпанемента с преобладающим тесным расположением звуков. В коде процесс развития перемещается в c-moll, но сфера тоники здесь обнаруживает подчеркнутую неустойчивость благодаря интенсивной хроматизации гармонической ткани (триольные фигурации и нисходящий басовый голос). Заключительное построение фактически прерывается «на полуслове», не достигая какой-либо тональной определенности. В итоге композиция, лишенная ожидаемого тонического «резюмирования», остается незамкнутой, и финал не воспринимается в качестве «итога» предшествующего развития, по сути, уподобляясь авторскому «многоточию». Подобное окончание, безусловно, соответствует принципу, о котором пишет Б. Асафьев, – непрерывному «становлению музыкальной формы» [2, с. 376], завершаемому переходом в иную художественную реальность.

Вокальный цикл «Из поэзии Ф. Тютчева» для голоса и фортепиано (1998)

Данный цикл⁴ представляет собой целостную художественную структуру, которая основывается на последовательном раскрытии эмоционально-смысловых состояний, присущих тютчевской лирике. Воплощению художественного замысла способствует процессуальная драматургия, реализуемая не с помощью сюжетных контрастов, а посредством интонационного становления музыкального материала, что соотносится с асафьевским пониманием формы как развертывающегося процесса [2]. Каждый романс автономен, но при этом включен в единый интонационный поток, формирующий сквозное движение в границах цикла. Существенную роль играет интонационная логика в трактовке В. Васиной-Гроссман: музыкальная ткань ориентируется на речевую природу поэтического слова, а характер вокальной мелодики и тип аккомпанемента вырастают из внутренней семантики текста. Отмеченная установка напрямую связана с композиторским «инкрустированием речевых интонаций» в музыкальную кантилену, подчеркивающим значимые слова и синтаксические акценты [4, с. 169]. Вокальная линия у Кусс буквально вырастает из ритма тютчевской фразы,

будучи неразрывно связанной с ее смысловыми напряжениями. Это благоприятствует органическому соединению музыки и поэзии, когда музыкальная форма становится продолжением поэтической мысли.

Последовательность романсов обусловлена последовательностью эмоциональных состояний – от «ночной» созерцательности к молитвенному обращению, от весеннего света к философской сосредоточенности и, далее, к жизнеутверждающему просветлению. Ладотональные соотношения: чередования мажора и минора, «светлых» и «темных» центров, модуляционных отклонений и возвращений в исходную тональность выполняют не только структурно-композиционную, но и семантическую функцию, воссоздавая напряженную дуальность тютчевского мироощущения. Как подчеркивал Ц. Когоутек, в звуковой форме «контраст создается логическими музыкально-смысловыми возвращениями, возникающими в процессе выразительных изменений фактуры, ритма, динамики, тембра звука, не говоря уже о тематико-мелодическом развитии» [7, с. 40]. Внутри цикла эти переходы – от мажора к минору, от «светлых» центров к «затемненным» – становятся смысловыми узлами, направляющими драматургию. Фортепиано выступает полноценным носителем художественного смысла [5, с. 20] (В. Холопова – слово и фактура, роль сопровождения). Оно запечатлевает образные пространства: ночного воздуха, движения шагов, солнечных переливов или дыхания природы. Инструментальная фактура, активно участвующая в интонационном процессе, формирует вместе с вокальной мелодикой единый образно-психологический континуум. Благодаря этому цикл демонстрирует высокую степень целостности, представляя собой образец камерно-вокального письма, где каждая деталь выполняет художественно значимую функцию. Здесь подтверждается и другой тезис В. Васиной-Гроссман: «... весь романс представляет собой развитие одного образа» [4, с. 280]. Каждый номер цикла строится по данному принципу. Единый интонационный оборот варьируется в различных ладовых, регистровых и фактурных соотношениях, что приводит к переосмыслению его выразительной функции.

1. «Тихой ночью» (C-dur)

В начальном романсе экспонируется исходная образная сфера цикла – состояние тишины и умиротворенного созерцания мерцающего ночного света. «Ноктюрновость» звучания подчеркивается триольными фигурациями в партии фортепиано и плавной вокальной линией. Первоначальный тональный центр (C-dur) ассоциируется с дпящейся «светлой ночью». Сред-

ний раздел в *As-dur* характеризуется мягким смещением цветовой гаммы – время ощущается как «замедленное». Эпизод, тяготеющий к *a-moll*, создает впечатление «сгустившейся» атмосферы, подчеркнутое аккордовыми вертикалями. Возвращение триольных фигур в заключительном разделе связано с утверждением образа ночного ветра. Романс в целом предопределяет доминирующую направленность интонационного процесса – плавность разворачивания, мерное дыхание и светотеневую образную динамику.

2. «Пошли, Господь, свою отраду...» (*b-moll*)

Этот номер цикла переносит слушателя в сферу молитвенно-созерцательного переживания. Хоральная аккордовая фактура аккомпанемента соотносится с образом «шагающего нищего», заданным в тексте. Вокальная партия излагается в манере «духовных песнопений», тем самым вызывая непосредственную ассоциацию с определенной традицией. Раздел в *Des-dur* тяготеет к расширению диапазона фортепианной партии, привнося выразительную мягкость и внутреннее движение. Реприза варьирует экспозиционный материал, а «затишающая» последовательность аккордовых терций в конце создает ощущение умолкнувшей молитвы. Драматургическая функция романса – обогащение эмоционального пространства, переход от ночного безмолвия к прощению и внутреннему монологу.

3. «Еще земли печален вид...» (*G-dur*)

Названный романс запечатлевает «дневную», «солнечную» образную сферу цикла. Переливы шестнадцатых у фортепиано ассоциируются с «игрой лучей», активное разворачивание вокальной линии – с переживаемым состоянием радостного подъема и весеннего просветления. В среднем разделе фигурации перемещаются в средний регистр, образуя эффект светотени, характерный для тютчевской поэтики природы. На протяжении заключительного раздела размеренное движение голоса по основным ступеням *G-dur* сочетается с хроматизмами аккомпанемента, воссоздавая эффект «кругообразного» движения солнечных лучей. Романс предстает в качестве «экспозиции света», создавая контраст образу молитвенной тишины предшествующего номера цикла.

4. «Еще томлюсь...» (*h-moll*)

В указанном романсе происходит возвращение драматургического развития к сфере внутренних переживаний. Начальные фигурации восьмыми длительностями группируются вокруг тоники *h*, формируя равномерную метроритмическую пульсацию и создавая ощущение напряженного ожидания. Последующий диалог голоса и фортепиано в интонационном плане

ассоциируется с интимным признанием. Насыщение фактуры во втором разделе сопутствует воссоздаваемому эмоциональному подъему. В коде запечатлевается поэтический образ звезды: медленная пульсация фортепианных аккордов сочетается с дующим звучанием вокальной партии, как бы оттеняя атмосферу предельно углубленного созерцания. Романс предстает семантическим центром цикла, объединяющим субъективную динамику чувств с «ночной» образностью первого номера.

5. «От жизни той...» (*es-moll*)

Здесь утверждается образ природы как автономной силы. Аккомпанемент хорального типа, подвергаемый вариационному развитию, образует устойчивую звуковую структуру, вызывающую ассоциации с «дыханием» природной стихии. Вокальная линия близка к речитативу, что соотносится с философским содержанием текста. Средний раздел привносит в музыку светлое настроение, эмоциональный подъем (фактурное изложение в партии фортепиано приобретает волнообразность). В репризе возвращается изначальная хоральность, при этом замедленные смены аккордов, расположенных в низком регистре, создают впечатление статичности. Этот номер характеризуется устремленностью от субъективных переживаний к объективному, «вселенскому» восприятию природы.

6. «Так, в жизни есть мгновения...» (*A-dur*)

Финальный романс обобщает интонационные и образные элементы всего цикла. Триольное фигурационное изложение аккомпанемента, опирающееся на интервал терции (с дальнейшим хроматическим расширением), создает ощущение прилива жизненных сил и внутреннего обновления. Контраст между низкими аккордами «колокольного» характера и легкостью пульсирующих триолей (высокий регистр) ассоциируется с наглядно воссоздаваемым образом солнечных лучей, озаряющих и согревающих землю. Эпизод в *cis-moll* интерпретируется как непродолжительное воспоминание о былом, после чего музыка возвращается к первоначальному единству прошлого и настоящего. Тихое, размеренное движение в коде завершается мягким «отзвуком», как бы символизирующим неразрывную сопряженность ночного и дневного, земного и небесного.

Аналитическое изучение вокальной лирики М. Кусс позволяет выявить определенную систему художественно-композиционных принципов, формирующих индивидуальный стиль композитора в жанре камерно-вокального цикла. В центре авторской поэтики неизменно

пребывает интонационность музыкального мышления, что соотносится с концепцией Б. Асафьева о «форме как становлении». В рассматриваемых циклах реализуется процессуальный принцип формообразования: каждая миниатюра сохраняет автономность, одновременно будучи звеном единого интонационного процесса. Используемые связи между частями – тональные, мотивно-интонационные, фактурные – благоприятствуют сквозному развертыванию звуковой формы. Непрерывное течение музыкального времени, постепенность осуществляемых переходов и смен в развитии, отсутствие резких драматургических разломов также обуславливаются индивидуальной художественной поэтикой: вокальный цикл формируется как совокупность взаимосвязанных миниатюр, объединяемых интонационными и ладотональными сопряжениями.

Особое значение для композиторского стиля М. Кусс приобретает выявленная В. Васиной-Гроссман диалектика песенности и декламационности, определяющая структуру вокальной интонации. Соответствующая мелодическая линия у композитора произрастает из семантики и синтаксиса поэтического текста, при этом фортепианное сопровождение образует самостоятельное художественное пространство. Таким образом, музыка не иллюстрирует слово, но становится его внутренним продолжением, что соответствует логике музыкально-речевого «параллелизма», характерной для русской камерно-вокальной традиции XX века.

Представленные выше наблюдения позволяют констатировать, что в вокальных циклах М. Кусс последовательно реализуется принцип фактурного и тонального лаконизма, обуславливаемый не редукцией выразительности, но ее предельной концентрацией. Указанное стремление может быть соотнесено с тем, что И. Стравинский определял как «истинность» музыкально-выразительных средств, мотивируемых не степенью новизны, а внутренней художественной необходимостью [8, с. 176]. В данном аспекте фактурная и гармоническая лаконичность музыкального языка М. Кусс, несомненно, корреспондирует с феноменом «сложной простоты», для которого редуцированность внешних средств неотделима от насыщенности эстетико-философского содержания [9, с. 102].

Опора на ясно очерченные тональные центры и гибкие, вариативно развиваемые фактурные модели сближает творчество М. Кусс с определенным типом расширенно-тонального мышления, характеризующимся в современных исследованиях с позиции сохранения тональной опоры при свободном использовании недиафонических

элементов и нефункциональных соотношений [7, с. 42]. При этом сохраняется ведущая роль мелодического начала – тенденция, упоминаемая И. Стравинским в качестве единственно устойчивой при любых сменах художественных «режимов» [8, с. 189]. Именно мелодическая целенаправленность позволяет М. Кусс выстраивать протяженные драматургические нарастания и спады при минимуме используемых средств, достигая органического единства формы и содержания и акцентируя преемственную связь индивидуального композиторского высказывания с традициями русской камерно-вокальной культуры.

Представляется не случайным обращение данного автора к творчеству русских поэтов (А. Блок, Ф. Тютчев, И. Бунин), чье художественное мышление ориентируется на пограничные состояния бытия, в которых природные образы выступают носителями философского и психологического смысла. Звуковые отображения солнечного и лунного света, сменяющегося времени суток (утро, день и вечер), движущегося воздуха или текущей воды в вокальной музыке М. Кусс лишены описательности; они функционируют как формы внутреннего опыта, запечатлевающие состояние переходности, динамического равновесия между покоем и тревогой, созерцанием и внутренним напряжением. Именно способность к органичному проецированию поэтической метафоры в сферу интонационно-фактурных явлений сближает стиль М. Кусс с неоромантической линией в отечественной камерно-вокальной музыке рубежа XX–XXI веков, способствуя рассмотрению ее творчества в контексте «лирического модернизма», ориентируемого на углубленное «интровертное» переосмысление традиций.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что вокальная лирика М. Кусс занимает оригинальную нишу в отечественной камерной музыке конца XX века. Произведения этого композитора представляют собой ярко своеобразное сочетание интонационной строгости и экспрессивного лаконизма, стилистической ясности и философской глубины. Вокальные циклы М. Кусс демонстрируют внутреннее родство с отечественным неоромантизмом, сохраняя при этом индивидуальную авторскую интонацию, обусловленную глубинным синтезом элементов поэтического и музыкального мышления. Упомянутые особенности позволяют рассматривать соответствующие опусы как значимый вклад в развитие данной жанровой сферы, открывая перспективы для современных исследовательских и исполнительских прочтений творчества М. Кусс.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1943–1948 годах М. Кусс училась в Московской консерватории им. П. И. Чайковского у В. Шебалина (композиция), Д. Шостаковича (инструментовка), А. Гедике (орган), И. Способина (теория музыки).

² Цитируем, в частности, характеристику А. Эшпая: «Маргарита Ивановна Кусс – удивительно талантливый композитор. Ее высочайший профессионализм, широкая эрудиция и безупречный вкус помогают решать самые смелые творческие задачи... Значительное внимание М. Кусс уделяет вокальному творчеству, ее романсы отмечены тонким лиризмом». Сходным образом высказывается ныне здравствующий В. Кикта: «...до деталей проработанный музыкальный материал, предельно ясная, не перегруженная фортепианная фактура, определяющая звучание голоса в различных нюансах и предоставляющая певцу возможность свободно донести слова до слушателя. В этом и заключается мастерство композитора, создающего именно вокальную музыку» (из беседы с автором статьи; 01.08.2025).

³ Цикл был издан в 1996 году «Русским музыкальным товариществом» (Москва).

⁴ Впервые был исполнен в Доме композиторов (1998; Валентина Шаронова – сопрано, Анатолий Шелудяков – фортепиано); опубликован московским издательством «Композитор» в 2001 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. У истоков жизни: Памяти Пушкина // Орфей: Книги о музыке: [сб. ст.] Пг.: Госиздат, 1922. Кн. 1. С. 7–34.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: [исследование.] М.: Музыка, 1972. Ч. 1: Ритмика. 152 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: [исследование.] М.: Музыка, 1978. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. 368 с.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
6. Формы вокальной музыки: учебное пособие / под ред. Н. Ю. Афоной и др. СПб.: Композитор, 2022. 608 с.
7. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 376 с.
8. Стравинский И. Ф. Хроника; Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
9. Мартыненко Е. П. «Сложная простота»: от метафоры к понятию // Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 96–104.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. U istokov zhizni: Pamyati Pushkina [Near the Sources of Life: In Memory of A. Pushkin]. In: Orfey: Knigi o muzyke [Orpheus: Books on Music]: collected articles. Petrograd: Gosizdat, 1922. Book 1. Pp. 7–34.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and the Poetic Word]: research work. Moscow: Muzyka, 1972. Part 1: Rhythm. 152 p.
4. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and the Poetic Word]: research work. Moscow: Muzyka, 1978. Part 2: Intonation; Part 3: Composition. 368 p.
5. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of Musical Works]. The 2nd rev. and suppl. ed. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.
6. Formy vokal'noy muzyki [Forms of Vocal Music]: textbook. Ed. by N. Afonina and oth. St. Petersburg: Kompozitor, 2022. 608 p.
7. Kogoutek Ts. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Techniques of Composition in 20th-Century Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 376 p.
8. Stravinskiy I. Khronika; Poetika [Chronicles; Poetics]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2012. 368 p.
9. Martynenko E. «Slozhnaya prostota»: ot metafory k ponyatiyu [“Complicated Simplicity”: From Metaphor to Concept]. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University: Culturology and Art Studies]. 2022. No. 47. Pp. 96–104.

Вишневский Борис Александрович
преподаватель кафедры оркестрового дирижирования
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
vishnevsky.borris@yandex.ru
ORCID 0009-0005-5133-8380

Boris A. Vishnevsky
Lecturer at the Department of Orchestral Conducting
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
vishnevsky.borris@yandex.ru
ORCID 0009-0005-5133-8380

И. А. СМАГИНА, Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

**СТАНОВЛЕНИЕ ВОЛГОГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ:
ЭТАПЫ, КОНТЕКСТЫ, СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ**

В статье рассматривается исторический процесс формирования Волгоградского областного отделения Союза композиторов России. Представленные авторами обзорный экскурс и последующая реконструкция названного процесса осуществлены в контексте историко-культурных реалий советского времени, с учетом значимости идеологического и институционального факторов позиционирования композиторского объединения как социокультурного феномена. Выявлены объективные причины, обусловившие проблемный характер функционирования этого объединения в Волгограде: отсутствие профессиональной базы, позднее становление, длительные перерывы в работе. Впервые освещены предыстория и малоизученные начальные этапы формирования указанного содружества: от предреволюционных лет до 1971 года – официальной даты появления региональной организации Союза композиторов РСФСР. Характеризуя контекст, сопутствующий творческой деятельности в указанной сфере, авторы соотносят региональную специфику с аналогичными тенденциями, сопутствовавшими возникновению композиторских союзов на общегосударственном уровне. В качестве первых представителей местного композиторского цеха фигурируют И. Перегудов и К. Листов. Творческая деятельность сталинградского содружества композиторов, возникшего в довоенные годы, соотносится с именами первых профессиональных авторов – А. Дьячкова, А. Коломийцева и Д. Говорухина. Оценивается роль аналогичного любительского объединения, возникшего в 1950-е годы по инициативе М. Зубача. В качестве исторически важного этапа рассматриваются 1960-е годы, ознаменованные сотрудничеством с Нижне-Волжским объединением Союза композиторов РСФСР. Периодом стабильной и продуктивной творческой деятельности Волгоградской композиторской организации явились 1970–1980-е годы. В качестве его репрезентантов указаны В. Семенов и М. Кацнельсон, вошедшие в историю региональной музыкальной культуры как основоположники данной организации; представлена краткая характеристика их обширного наследия. В числе наиболее значительных композиторов последующего времени упомянуты А. Климов и П. Морозов. Авторами статьи привлекаются малоизвестные региональные материалы из журнала «Советская музыка».

Ключевые слова: композиторские организации в Российской Федерации, Волгоградское отделение Союза композиторов РСФСР–РФ, А. Дьячков, М. Зубач, В. Семенов, М. Кацнельсон, А. Климов, П. Морозов.

Для цитирования: Смагина И. А., Смагина Е. В. Становление Волгоградского отделения Союза композиторов России: этапы, контексты, современные реалии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 119–128.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_119

I. SMAGINA, E. SMAGINA

Volgograd State Institute of Arts and Culture

**THE FORMATION OF THE VOLGOGRAD BRANCH
OF THE UNION OF RUSSIA COMPOSERS:
STAGES, CONTEXTS, MODERN REALITIES**

The article examines the historical process of formation as applied to the Volgograd regional branch of the Union of Russia Composers. The overview and subsequent reconstruction of the process presented by the authors were carried out in context of historical and cultural realities of the Soviet era, taking into account the significance of ideological and institutional factors of positioning the composer association

as a sociocultural phenomenon. Objective reasons were identified that caused the problematic nature of this association functioning in Volgograd: lack of a professional base, late formation, long breaks in work. For the first time, the prehistory and little-studied initial stages of the formation of this commonwealth were covered: from the pre-revolutionary years to 1971 – the official date of appearance of the regional organization of the Union of RSFSR Composers. Characterizing the context accompanying creative activity in this area, the authors correlate regional specifics with similar tendencies that accompanied the emergence of composer unions at the national level. I. Peregudov and K. Listov appear as the first representatives of the local composer workshop. The creative activity of the Stalingrad community of composers that arose in the pre-war years correlates with the names of the first professional authors – A. Diyachkov, A. Kolomiytsev and D. Govorukhin. The role of a similar amateur association, which arose in the 1950s at the initiative of M. Zubach, is being evaluated. The 1960s, marked by cooperation with the Lower Volga Association of the Union of RSFSR Composers, are considered as a historically important stage. The period of stable and productive creative activity of the Volgograd Composers' Organization was the 1970s and 1980s. V. Semenov and M. Katsnelson, who went down in the history of regional musical culture as the founders of this organization, are indicated as its representatives; a brief description of their extensive heritage is presented. Among the most significant composers of the subsequent time are A. Klimov and P. Morozov. The authors of the article are attracted by little-known regional materials from the magazine "Soviet Music".

Keywords: composers' organizations in the Russian Federation, Volgograd branch of the Union of RSFSR–RF Composers, A. Diyachkov, M. Zubach, V. Semenov, M. Katsnelson, A. Klimov, P. Morozov.

For citation: Smagina I., Smagina E. The formation of the Volgograd branch of the Union of Russia Composers: stages, contexts, modern realities. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 119–128.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_119



Союз композиторов России (с 1960 по 1991 годы – в составе Союза композиторов СССР) – общественная профессиональная организация, созданная для централизованной координации музыкальной жизни страны. Как и любое другое творческое объединение, он по сути является одним из инструментов государственной культурной политики, призванным содействовать реализации определенного идеологического курса в обществе, а также развитию на соответствующей основе всей отечественной музыкальной культуры, включая поддержку композиторского творчества.

Формированию единого творческого союза композиторов в СССР предшествовало создание локальных композиторских организаций и Оргкомитета Союза советских композиторов в 1932 году¹. Параллельно с централизацией композиторских сил в Москве и Ленинграде, создавались и региональные отделения. Этот процесс не был синхронным и равномерным, что позволяет говорить о сложной динамике взаимоотношений между центром и регионами в музыкальной сфере².

Общеизвестно, что одним из ведущих идеологических векторов развития советской культуры являлся курс на ликвидацию разрыва между центром и периферией, «подтягивание» провинции до столичного уровня. На практике же в условиях существовавшей иерархической системы центр (Москва, Ленинград) тяготел к видимой концентрации властных и управлен-

ческих структур (Министерство культуры СССР, Союз композиторов СССР), ведущих образовательных учреждений (Московская и Ленинградская консерватории), творческих сил (солистов, крупнейших исполнительских коллективов, издательств), совместная деятельность которых была призвана формировать и транслировать «в массы» важнейшие идеологические и творческие установки. На периферии («братские» республики и российские регионы) решались задачи, связанные с реализацией полученных «сверху» директив, развитием «национальных по форме, социалистических по содержанию» культур и отражением местной тематики. Подобное соотношение сил, помимо дисбаланса, провоцирующего известное социокультурное напряжение и отставание от центра, формировало особую диалектику творческого процесса. С одной стороны, региональные композиторы испытывали ощутимое давление, мотивируемое необходимостью соответствовать «столичным» установкам и нормативам. С другой, – именно региональная специфика (фольклор, быт, местная история, природно-географический ландшафт) зачастую становилась источником художественных исканий в плане локальной аутентичности, самобытности.

На процесс создания композиторских организаций в регионах воздействовало множество факторов, совокупностью которых предопределялась динамика становления и развития конкретного содружества. Так, первыми (в 1930–

1940-е годы) возникли объединения в регионах с устоявшимися музыкальными традициями, собственными композиторскими школами и столичным статусом в прошлом: Украинская и Армянская ССР – 1932, Грузинская ССР – 1934; Татарская АССР – 1939, Башкирская АССР – 1940. К числу приоритетных факторов относилось и наличие консерватории или авторитетного музыкального вуза. В частности, консерваторские города были естественными центрами сосредоточения профессиональных кадров, где полноценные творческие союзы формировались ранее остальных: Свердловск и Ростов-на-Дону – 1939, Новосибирск – 1942, Горький и Саратов – 1951³. Безусловно, процессу развития регионального музыкального искусства благоприятствовал и экономико-географический статус области или края. Крупные индустриальные и административные центры Урала и Сибири могли при необходимости рассчитывать, помимо собственных ресурсов, на государственные дотации, что способствовало не только совершенствованию инфраструктуры (филармоний, оркестров, театров, киностудий), но и притоку артистических сил, активизации композиторского творчества.

К 1970-м годам в СССР сложилась устойчивая «география» распространения композиторских организаций. При этом, наряду с республиканскими и региональными центрами, располагавшими надлежащей сетью музыкальных учреждений, непрерывной профессиональной традицией и динамично функционирующими творческими объединениями, сформировался ряд периферийных зон. Существование композиторских организаций в этих регионах зачастую отличалось нестабильностью, институциональной слабостью, а также минимальной продуктивностью и отсутствием значимых художественных явлений, сопоставимых с более успешными регионами.

Волгоградское отделение Союза композиторов России прошло сложный путь в искусстве, обусловленный целым рядом драматических обстоятельств. Его формирование и последующая творческая деятельность характеризуются определенным комплексом проблем, типичных для группы российских регионов, не принадлежащих к общепризнанному историко-культурному или музыкально-образовательному «ядру» отечественной культуры. В числе этих проблем – отсутствие историко-культурных традиций, профессиональной базы, сравнительно позднее становление, длительное пребывание в ипостаси «любительства». Указанный процесс формирования профессионального сообщества в Волгограде неоднократно прерывался; кроме того, следует упомянуть недостаточную активность

творческого диалога с местной слушательской аудиторией и профессиональной средой, отток музыкально перспективной молодежи в другие города. Продолжительное отсутствие консерватории или другого музыкального вуза (в регионе функционировало только музыкальное училище, вновь открытое в 1957 году – после 15-летнего перерыва, охватывавшего военный период и последующее десятилетие) не благоприятствовало надлежащей подготовке специалистов и преемственности в ходе становления композиторской школы, обрекая данное профессиональное сообщество на кадровую «импортозависимость».

Учитывая недостаточную освещенность важнейших событий, относящихся к истории Волгоградской композиторской организации, представляется уместным обратиться к рассмотрению отдельных этапов и вех ее «биографии».

Наиболее ранний опыт создания композиторского объединения в Сталинграде относится к предвоенным годам: весной 1940-го здесь появилась первая в истории и недолго существовавшая организация местных композиторов. О ней стало известно благодаря архивным разысканиям волгоградского краеведа Г. Андриановой. Сообщая о шести музыкантах – участниках данного объединения, исследователь называет имена двоих: преподавателя музыкального училища А. Дьячкова и артиста театра музыкальной комедии А. Завалова [3, с. 116]. Более подробная информация представлена в статье историка О. Тузовой. Опираясь на архивные данные, она впервые подтверждает фактическое существование в Сталинграде первой композиторской организации уже в 1939 году: «...к началу Великой Отечественной войны в городе функционировало местное отделение Союза советских композиторов. В него вошли композиторы, музыковеды, собиратели народно-песенного творчества (фольклора), квалифицированные исполнители» [4, с. 611–612]. Далее автор указывает полный состав участников: А. Дьячков – выпускник Московской консерватории им. П. И. Чайковского (класс композиции профессора С. Василенко – ученика С. Танеева и М. Ипполитова-Иванова); А. Коломийцев, окончивший Ленинградскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции; Д. Говорухин – воспитанник Кубанского музыкального института; упоминаются также А. Завалов, А. Дерфельден, Л. Румянцева и Ф. Покровская, студентка местного музыкального училища [4, с. 612]. К этому композиторскому сообществу, по установившейся традиции, в статье причислены музыковеды Л. Пактовский и Г. Сырмятников [Там же].

Необходимо подчеркнуть, что в указанной публикации впервые приводятся новые

документальные сведения о солидном профессиональном «багаже» некоторых сталинградских композиторов. Так, А. Дьячковым были сочинены концертная увертюра для симфонического оркестра, несколько оперных сцен, смычковый квартет, фортепианные и хоровые произведения, романсы, музыка к драматическим спектаклям (в частности, «Менуэт» и «Куранта» к «Мещанину во дворянстве» Ж.-Б. Мольера). Данный перечень убедительно свидетельствует о сугубо академической ориентации творчества сталинградского композитора, продолжавшего «танеевскую» жанровую линию. А. Завалов представлен как автор вокальных и хореографических опер, А. Коломийцев – как создатель двух опер, симфонических и камерных сочинений. В творчестве Д. Говорухина фигурируют крупные оркестровые и камерно-вокальные произведения, музыка для драматического театра. У А. Дерфельдена преобладают хоровые композиции; помимо этого, им был подготовлен к изданию фольклорный сборник, включающий записи узбекских и таджикских песен.

Необходимо заметить, что в предшествующие периоды истории Сталинграда (до 1925 года – Царицына) в летописи музыкальной жизни города (уезда, края, области) встречаются лишь единичные композиторские имена – хормейстер И. Перегудов и молодой К. Листов. Так, И. Перегудов прошел во многом драматичный и, вместе с тем, блистательный творческий путь от церковного регента в дореволюционном Царицыне до главного дирижера Кремлевского духового оркестра в 1930-е годы⁴. Известно о более чем пятидесяти хоровых сочинениях, созданных музыкантом. Из них к настоящему времени одним из авторов данной статьи обнаружены только два хора а саррелла, опубликованные в 1916 году: Походный марш на 1915–1916 год («Друзья, в поход») для смешанного, мужского или женского хора и «У людей-то в дому» для смешанного состава (автор текста не указан; вероятно, подразумевается стихотворение Н. Некрасова).

Константин Яковлевич Листов (1900–1973), автор знаменитых советских песен («В землянке», «Севастопольский вальс», «Ходили мы походами») и оперетт, родился в Одессе в семье артистов цирка. Юность его прошла в Царицыне, где будущий композитор получил профессиональное образование: в 1917 году К. Листов окончил музыкальное училище при Царицынском отделении Императорского Русского Музыкального общества. Тогда же формировались личность и мировоззрение молодого музыканта; неудивительно, что в дальнейшем тема Царицына – Сталинграда – Волгограда заняла особое место в творчестве К. Листова. Время Гражданской вой-

ны (1918–1919), когда он в рядах Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) сражался на Царицынском фронте против белогвардейцев, стало началом его композиторского пути. Разучивая с красноармейцами революционный песенный репертуар, К. Листов создал хор, для которого вскоре сочинил песню «Да здравствуют Советы!» (1918) – первую в его биографии. Несмотря на то, что после контузии бывшему пулеметчику рекомендовали завершить музыкальное образование в Саратовской консерватории и К. Листов больше не возвращался в Сталинград, творческие связи композитора с городом его молодости не прервались. Об этом свидетельствуют хор «Мамаев курган» (стихи А. Филатова) и песенно-хоровая сюита «Здравствуй, Волго-Дон!», сочиненная к торжественному открытию Волго-Донского канала. Сюита была исполнена хоровой капеллой Сталинградской филармонии 27 июля 1952 года, после чего утвердилась в репертуаре профессиональных и самодеятельных коллективов всей страны, включая Ансамбль песни Всесоюзного радио. Отметим также оперетту «Поют сталинградцы» – своеобразный гимн любимому городу, восставшему из праха⁵.

Вторая попытка создания местного отделения Союза композиторов датируется 1950 годом. Именно тогда при Доме народного творчества усилиями сталинградского музыканта Михаила Семеновича Зубача (1910–1986), участника Великой Отечественной войны (связист, руководитель агитбригад на Юго-Западном, Донском, Сталинградском фронтах), была создана композиторская секция, объединившая ряд музыкантов, преимущественно любителей, отдававших предпочтение песенному жанру⁶.

В июльском выпуске журнала «Советская музыка» за 1952 год [6, с. 103] упоминаются имена этих музыкантов, приводимые газетой «Сталинградская правда». В период строительства Волго-Донского канала – одной из масштабных строек всесоюзного значения – Сталинград посетили К. Листов и его московские коллеги – С. Кац и Л. Бакалов, которые опубликовали в газете обзорную статью о достижениях сталинградских композиторов. Некоторые из них, сообщалось в этом обзоре, обнаруживали видимую творческую одаренность. К примеру, М. Чумаков сочинил ряд удачных песен, И. Гнездилов работал над завершением музыкальной комедии, В. Никаноров и М. Зубач создавали музыку для спектаклей областного драматического театра. Менее значительные успехи демонстрировали В. Кобликов, О. Доброшенко, А. Кобзарев, В. Ионкин и другие авторы. Далее в публикации обозначались серьезные проблемы, сопутствующие процессу композиторского творчества.

Как отмечалось в статье, «композиторы Сталинграда разобщены и собираются так редко, что на проведенном недавно совещании многие из них впервые услышали песни товарищей, написанные несколько месяцев назад. Композиторы также слабо связаны с местной филармонией, с художественной интеллигенцией, писателями, почти не общаются со слушателями и редко выносят свои сочинения на суд общественной критики» [Там же]. Оговаривались и недостатки, мотивируемые отсутствием у целого ряда местных музыкантов-любителей полноценного профессионального образования. В связи с этим предлагались конкретные пути решения указанных проблем: первое – подчеркивалась необходимость открытия в Сталинграде музыкального училища (это произошло пять лет спустя); второе – наряду с постоянной консультационной помощью местным композиторам, в частности самодеятельным, оказываемой Союзом композиторов СССР, акцентировался «...уже назревший вопрос об организации Сталинградского отделения Союза...» [Там же].

О затруднениях, связанных с творческой деятельностью сталинградских композиторов на рубеже 1950–1960-х годов, сообщалось в другой обзорной статье [8] – по итогам выездного пленума Оргкомитета Союза композиторов РСФСР, посвященного музыке Поволжья (Горький, 1960 год). В его масштабной программе (три симфонических, два камерных и песенно-хоровой концерты) фигурировали сочинения композиторов Саратова, Куйбышева, Сталинграда, Иваново, Горького. Для показа этих сочинений привлекались внушительные исполнительские силы: оркестры и солисты Горьковской филармонии и местного оперного театра, хоровые коллективы, педагоги и студенты Горьковской консерватории, приглашенные музыканты из Москвы и Саратова. Практически любой из перечисленных поволжских городов был представлен несколькими композиторами и целым рядом опусов каждого автора, включая симфонические произведения. Сталинград же «делегировал» только В. Семенова в качестве автора недавно созданной энергичной и темпераментной «Молодежной увертюры» [8, с. 176].

Участники пленума рассказали о состоянии музыкальной жизни в городах Поволжья. В этой связи приводим оценку аналогичной ситуации в Сталинграде. Автор статьи Г. Шантырь пишет: «Как выяснилось, хуже всего обстоят дела в Сталинграде, где до сих пор нет ни оперного театра, ни симфонического оркестра. Единственный композитор-профессионал В. Семенов, направленный сюда на работу после окончания Московской консерватории около шести лет тому

назад, чрезмерно загружен педагогической работой в училище и, по существу, лишен творческих заказов; его не привлекают ни в драматический театр, ни в театр музыкальной комедии» [8, с. 177]. Далее отмечается, что В. Семенов только на пленуме впервые услышал свое произведение в оркестровом звучании.

Не имея собственной творческой структуры, композиторы Волгограда в 1960-е годы тесно взаимодействовали с коллегами по Нижне-Волжской организации Союза композиторов РСФСР, объединившей представителей Астрахани, Волгограда, Куйбышева, Саратова, позднее – Ульяновска и Пензы. Она возникла в 1966 году на базе первого в Поволжье профессионального композиторского содружества – Саратовского отделения Союза, к тому времени располагавшего довольно значительными профессиональными «активами». (Например, проживавшие в Саратове композиторы М. Симанский и О. Моралев к середине 1960-х уже приобрели всероссийскую известность.)

Композиторы Волгограда участвовали в различных творческих мероприятиях, проводившихся Нижне-Волжской организацией Союза, включая пленумы 1966, 1968 и 1970 годов. В сохранившихся материалах по истории музыкальной культуры Поволжья фигурируют имена Моисея Ароновича Кацнельсона, Виктора Николаевича Семенова, Евгения Федоровича Казановского как участников подобных мероприятий. Здесь же упоминаются представители композиторской молодежи Л. Буров и В. Палачев – выпускники Горьковской консерватории им. М. И. Глинки. В репортажах о пленуме 1970 года перечисляются произведения волгоградских авторов, исполнявшиеся в соответствующих концертных программах. Отметим, что знакомство с этими обзорами позволяет определить содержательные приоритеты и жанровые направления, характерные для творческой деятельности композиторов Волгограда. Упоминаются, в частности, хоры М. Кацнельсона («Октябрь и Ленин», «Тебе, молодость») и Е. Казановского («У озера»), произведения В. Семенова, относящиеся к различным жанрам (кантаты «Сталинградская битва», «Город мой – гордость моя», симфоническая поэма «Город на Волге», песни «Мы стоим у обелиска», «Песня о Волгограде»). Весьма разнообразно представлено творчество молодых композиторов. Так, Л. Буров фигурирует в качестве автора хоровой сюиты «Моему поколению», синтетической по замыслу «Песни о рабочем ополчении» для хора и чтеца, «Трех миниатюр» для струнного квартета. О многогранности жанровых интересов А. Климова свидетельствуют Фортепианный квинтет, «Три хора» на стихи С. Есенина,

симфоническая сюита «Детские игры». Концерт для фортепиано с оркестром В. Палачева, исполнявшийся в рамках пленума, оценивается как серьезная заявка молодого автора на будущее.

Только в 1971 году (значительно позже, чем в большинстве европейских регионов РСФСР) было создано первое профессиональное композиторское объединение композиторов Волгограда – региональная организация Союза композиторов РСФСР. Существенную поддержку инициаторам ее учреждения оказал Д. Шостакович. Членами правления данной организации тогда же были избраны В. Семенов, М. Кацнельсон и Ю. Дунаевский [7]. У истоков этого объединения стояли два композитора, приехавшие в Сталинград в начале – середине 1950-х годов. Это были упоминавшиеся ранее В. Семенов (1919–2009) и М. Кацнельсон (1912–1998).

Творчество и большая часть жизни В. Семенова (астраханца по рождению) были связаны со Сталинградом, куда он приехал после окончания Московской консерватории (класс композиции С. Богатырева, 1953)⁷. Участник Великой Отечественной войны (артиллерист-зенитчик, в составе 3-го Белорусского фронта дошедший до Берлина), В. Семенов оставил налаженную жизнь и престижную работу в столице (Музыкальное училище при Московской консерватории) ради высокой и благородной идеи – восстановления культуры города-героя, разрушенного в ходе Сталинградской битвы. Начало профессиональной деятельности В. Семенова было связано с работой в музыкальной школе (1953–1959). Позднее (1959 – середина 1970-х) он преподавал теоретические дисциплины в Сталинградском (Волгоградском) музыкальном училище. Помимо этого, на протяжении 1971–1980 годов В. Семенов руководил созданной в Волгограде региональной организацией Союза композиторов в качестве председателя.

1960–1970-е годы стали периодом творческого расцвета указанного автора, талантливо проявившего себя в различных жанровых сферах: кантатно-ораториальной, симфонической, камерно-инструментальной, вокальной. Но, пожалуй, главное значение для него приобрел жанр оперетты. Именно в этом жанре наиболее ярко раскрылось дарование композитора: выразительный мелодизм, близость народной и советской массовой песне, органичное владение крупной формой, ясность гармонического языка и формообразования, прозрачность оркестровки, опора на традиции русской музыкальной классики.

Для творчества В. Семенова в целом, наряду с преобладанием современной тематики и позитивным восприятием советской действитель-

ности, было характерно тяготение к патриотической сфере – здесь первостепенное внимание уделялось Великой Отечественной войне, героическому подвигу Сталинграда, а также воспеванию мирной и счастливой жизни послевоенного Волгограда. В советское время одним из символов города-героя, широко представленным в звуковой среде региона, была траурная музыка «Памяти павших» для хора и оркестра (1966). Запись этой пьесы, осуществленная хором и Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио, на протяжении более чем тридцати лет ежедневно (с получасовым интервалом) звучала у Вечного огня в центре города – на Аллее героев (здесь в почетном карауле стояли волгоградские школьники). Трехминутная композиция включала в себя три раздела: мужественный марш, скорбное *lamento* в исполнении женского хора и жизнеутверждающий гимн.

Созданию музыкально-сценических произведений в творчестве В. Семенова предшествовало активное освоение инструментальных и вокально-оркестровых жанров. Следует упомянуть, в частности, Вариации на русскую народную тему для струнного квартета (1951), Сонату для скрипки и фортепиано (1952), Концерт для альта с оркестром (1952), Струнный квартет (1953). Особое значение приобрела кантата «Сталинград» (1954), написанная на стихи сталинградского поэта и драматурга, фронтовика Владимира Матвеевича Костина (1920–1982) и явившаяся «экспозицией» главной темы в наследии композитора.

На протяжении 1960-х годов В. Семенов по-прежнему обращался к созданию симфонической музыки. В 1960 году была сочинена «Молодежная увертюра» (произведение весьма популярное и многократно исполнявшееся в советский период), в 1962 – Концертино для скрипки с оркестром. Помимо этого, к началу указанного десятилетия относится работа над первой (и в дальнейшем наиболее известной) опереттой «Волжаночка» (1961, либретто В. Костина). Как и другие оперетты В. Семенова (их насчитывается девять, включая детские), она была поставлена на сцене Волгоградского музыкального театра главным режиссером Ю. Гениным. «Волжаночка» регулярно исполнялась в ходе гастрольных поездок театра и фигурировала в качестве одного из репрезентантов музыкальной культуры Волгограда тех лет, чему способствовал показ данного спектакля на сцене Кремлевского Дворца съездов в Москве.

В 1970-е годы композитор продолжал активно сочинять для музыкального театра, при этом обращаясь и к масштабным кантатно-ораториальным и симфоническим жанрам. Среди них:

балет «Память» (1973); две оратории для солистов, чтеца, хора и оркестра на стихи советских поэтов – «Салют Победы» (1974) и «Моя Родина» (1976); кантата «В семье единой» (стихи М. Дорошина, 1972); поэма «Город на Волге» (1970) и «Сталинградская сюита» (1973) для симфонического оркестра; Скрипичный концерт (1970), Симфониетта для камерного оркестра (1972). В числе его хоровых и вокальных произведений – сюита для хора «Город чистых сердец» (стихи В. Костина, 1964), Прелюдия для хора и фортепиано (1964), романсы и песни на стихи А. Пушкина, С. Щипачева, Г. Рублева, Р. Рождественского и других отечественных поэтов⁸.

Соратником В. Семенова в деле организации Волгоградского отделения Союза композиторов РСФСР стал М. Кацнельсон, ученик Д. Шостаковича (окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции в 1944 году; ранее, в 1938, – по классу скрипки), с 1971 года – ответственный секретарь отделения. Наряду с М. Зубачем и В. Семеновым, М. Кацнельсон был одним из первых преподавателей Сталинградского музыкального училища. До приезда в Сталинград (середина 1950-х годов) музыкант работал главным дирижером в театрах оперетты Ташкента (1941–1948), Кемерово (1948–1952), Свердловска (1952).

Его композиторское наследие представлено различными жанрами, при этом едва ли не большая часть произведений создавалась в Волгограде. Среди них: кантата для солиста, хора и симфонического оркестра «Из искры возгорится пламя» (стихи А. Пушкина и А. Одоевского, 1970), песни-кантаты «Слушай, товарищ!» и «Помните, люди!» (обе – на стихи Э. Вышемирского, 1970-е), Поэма для скрипки и оркестра (1938, 2-я ред. – 1962), две Симфониетты (№ 1, 1966 – для струнного оркестра и литавр; № 2, 1972 – для ансамбля деревянных духовых инструментов), Струнный квартет № 4 (памяти художника И. Левитана, 1959), вокальные циклы на стихи М. Лермонтова (1961–1963), С. Есенина (1968), Р. Бернса (1969).

Ряд сочинений М. Кацнельсона связан с исторической судьбой и жизнью современного композитору Волгограда, в частности музыкальная комедия «На Волге широкой» (1958), Поэма-реквием «Мамаев курган» для солиста и хора (стихи волгоградского поэта В. Костина, 1969), лирический Реквием «Баллада о городах-героях» (стихи Э. Вышемирского), хоры «Стоят мальчишки в карауле» (стихи Э. Вышемирского, 1968), «Волжские огни» (стихи М. Агашиной, 1972). Отметим также, что музыкант внес большой вклад в развитие концертной жизни Волгограда в качестве художественного руководителя областной филармонии (с 1964 года).

В числе основоположников волгоградской композиторской школы следует назвать и Анатолия Васильевича Климова (1934–2016)⁹. Уроженец Белгородской области, в юные годы он оказался в Сталинграде, где и прожил более полувека. В 1962 году талантливый музыкант окончил дирижерско-хоровое отделение Волгоградского музыкального училища, в 1968 – Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (класс композиции профессора И. Пустыльника)¹⁰.

Довольно обширное творческое наследие А. Климова охватывает различные жанры; в числе приоритетных чаще всего упоминаются хоровые, вокальные и симфонические. Но, как пишет автор монографического очерка о композиторе Н. Бурува, сам он неоднократно говорил: «Вокальная и хоровая музыка (особенно для хора а cappella) – любимая область моего творчества. Я не очень люблю сочинять хоры с сопровождением, потому что в них теряется хоровая специфика, созданная самой природой» [10, с. 9]. Кроме того, А. Климов признавался, что нередко переключал собственные песни для хора. Так в музыке данного автора утвердился жанр хорового романса, один из наиболее значимых для А. Климова.

В вокально-хоровых сочинениях особенно ярко проявилось своеобразие индивидуального почерка А. Климова: распевный мелодизм, связанный с национальной песенно-романсовой культурой, умение слышать и понимать нюансы поэтического слова, тонкая красочность гармонического языка, стройность композиции, заметная в крупных жанрах. Отметим и черты эпичности, присущие его симфоническим и кантатно-хоровым произведениям.

Образно-эмоциональный строй музыки А. Климова отличается проникновенным лиризмом, способностью воплощать музыкально-поэтические образы, как свойственно признанным мастерам данного жанра, – «от сердца к сердцу». Не случайно любимым поэтом для композитора был С. Есенин; на его стихи А. Климовым создавались получившие российскую известность хоровые циклы «С добрым утром!» (1971), «Воспоминание» (изд. 1987) и хоры из сборника «Отзвуки сердца» (1985). Среди литераторов, к творчеству которых обращался А. Климов, назовем также А. Куприна (Три романса, 1968), И. Бунина (хор «Христос воскрес», 2007), М. Луконина (хоровая поэма «Капля Волги», 1981). Кроме того, следует упомянуть многочисленные вокально-хоровые опусы на стихи волгоградских поэтов – М. Агашиной (песни «Волжские зори», «Город мой»), В. Овчинцева (поэма-баллада для хора «Шукшинский утес»,

кантата «Над Русью бьют колокола», хоровой романс «Не хлопай прошлым, уходя», песня «Царицын»), Ю. Окунева (песня «Ветераны»), Л. Кривошеенко (песни «Гимн Волгограду», «Пожелание»). В разные годы композитор обращался к поэзии Е. Иванниковой, Т. Брыксиной и некоторых других местных литераторов. На стихи волгоградских поэтов были написаны масштабные хоровые опусы «Моему городу» (1978) и «Парафраз о моем городе» (2006).

Волгограду, ставшему для названного автора второй родиной, и Великой Отечественной войне А. Климовым были посвящены кантата «Голоса Сталинграда» (стихи таджикского поэта М. Каноата в переводе Р. Рождественского, 1980) и фантазия для струнного квартета «Она была священная» (сочинена в год 60-летия Великой Победы – 2005). В трактовке военной и патриотической тематики, наряду с воплощением драматических коллизий и пафоса гражданственности, композитор стремился оттенить лирическое начало, придавая соответствующим фрагментам сердечность и задушевность. Не случайно в ряде произведений А. Климова темы войны и увековечения памяти павших героев обретают сугубо лирическую интерпретацию. Таков, к примеру, один из наиболее известных опусов А. Климова – ноктюрн для ансамбля скрипачей «Цветы на граните»: этой музыке присуща особая проникновенность.

Симфоническая сфера представлена в творчестве названного автора одиннадцатью программными произведениями, отображающими разные грани композиторского таланта А. Климова. «Донская симфония» (1994) и поэма-рапсодия «Донская быль» (2003) тяготеют к лирико-эпической ветви русской симфонической школы. Сюита «Музыка к несостоявшемуся спектаклю» (1992), посвященная знаменитому Волгоградскому драматическому театру им. М. Горького, навеяна воспоминаниями о многолетнем сотрудничестве композитора с коллективом этого театра. Четыре фантазии «Блюзы по-русски» для духовых инструментов – саксофона, флейты и фагота, гобоя и кларнета, трубы и валторны – в сопровождении симфонического оркестра (2004, 2007, 2008, 2012) примечательны мастерским использованием полистилистики: для этих произведений характерно сочетание джазовой импровизационной техники, традиционных черт русского фольклора и стилистических элементов академической музыки. Ряд сочинений А. Климова написан для различных оркестровых составов: русских народных инстру-

ментов, струнного и эстрадного. В его творчестве представлены также камерно-ансамблевые (фортепианный квинтет, два струнных квартета, сюита для скрипки и фортепиано) и сольные инструментальные жанры (фортепианные пьесы), музыка для театра, детская музыка, оперы («Снежная королева», 2007)¹¹.

Осветив начальные этапы становления Волгоградского отделения Союза композиторов СССР–РФ и приоритетные сферы творческой деятельности основоположников этого объединения, следует упомянуть также наиболее значительных представителей композиторской организации, работавших в освещаемый период: это В. Беренков (жил в Волгограде до конца 1960-х годов), Л. Буров, Ю. Баранов, В. Примак.

В 1993 году в Союз композиторов России был принят Павел Павлович Морозов. Коренной волгоградец, он получил первое профессиональное – музыковедческое – образование в Волгоградском училище искусств (1977), композиторское – в Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (класс профессора О. Моралева, 1982). В настоящее время П. Морозов возглавляет региональное отделение Союза композиторов, плодотворно работая в различных жанровых сферах¹².

Завершая исторический обзор, посвященный упомянутому композиторскому объединению, следует подчеркнуть, что развитие музыкальной культуры Волгограда на протяжении более чем полувека неразрывно связано с активной творческой деятельностью указанной региональной организации. Несмотря на довольно короткий период существования, Волгоградское отделение Союза композиторов многообразно запечатлелось в музыкальной летописи города, внося значительный вклад в культурную жизнь региона. Своеобразной доминантой творчества этих мастеров явилась приверженность идее художественного прославления города-героя Сталинграда. Всероссийскую известность приобрели отдельные произведения композиторов старшего поколения: заслуженных деятелей искусств РСФСР и РФ В. Семенова (оперетты), А. Климова (хоровые опусы), Ю. Баранова (оркестровые сочинения)¹³. Само широкого признания удостоилось песенное творчество композиторов – уроженцев Сталинграда–Волгограда: народной артистки СССР А. Пахмутовой, заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Мигули, а также работавшего в Волгограде в 1960-е годы народного артиста СССР Г. Пономаренко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1932 году было принято известное Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Следует оговорить, что предтечей данного Союза явилось сравнительно малоизвестное творческое объединение – «Коллектив профессиональных композиторов»; созданное в Москве в 1918 году, оно функционировало до начала 1924-го (см.: [1]). В составе этого объединения насчитывалось около ста участников, включая таких выдающихся советских композиторов, как Н. Мясковский, Р. Глиэр, Ан. Александров и другие.

² Сложная диалектика взаимоотношений центра и периферии в отечественной культуре отражена в концепции, представленной Е. Трёмбовельским [2].

³ Композиторское объединение в Саратове фактически возникло в 1939 году. Что же касается Ростова-на-Дону, то на протяжении предвоенного десятилетия он не являлся консерваторским городом, поскольку в 1927–1930 годах Музыкально-практический институт, правопреемник Донской консерватории, был преобразован в техникум. Однако традиции композиторского образования, благодаря усилиям педагогов-энтузиастов, здесь еще некоторое время сохранялись, что способствовало формированию профессионального содружества в первой половине 1930-х годов, задолго до обретения соответствующего официального статуса.

⁴ Судьба этого музыканта освещена в статье В. Родиной [5].

⁵ Окончив в 1922 году Саратовскую консерваторию по классам фортепиано и композиции (И. Розенберга и Л. Рудольфа соответственно), Листов в разное время работал в театре при Пролеткульте, Саратовском театре миниатюр, руководил Театром обозрений Дома печати, одновременно выступая в качестве дирижера. Начало композиторской известности К. Листова пришлось на 1930-е годы, когда появились его песни, отмеченные выразительным мелодизмом: «В парке Чаир», «Гренада», «Думка», «Песня о тачанке». Оперетта «Поют сталинградцы» была написана в 1955 году; тогда же состоялась ее премьера в Сталинградском театре музыкальной комедии (постановка Ю. Хмельницкого). Позднейшие исполнения оперетты на гастролях в Москве, где сочинение К. Листова на либретто Е. Гальпериной было принято очень тепло, удостоились обстоятельной рецензии в журнале «Советская музыка». Сюжет оперетты основывался на подлинных событиях, происходивших в Сталинграде как в период битвы (Пролог), так и в мирное время, когда город возрождался к новой жизни (1 и 2 акты).

⁶ М. Зубач руководил организованной им секцией более четверти века – с 1950 по 1976 годы. После 1971-го, когда в Волгограде появилось региональное отделение Союза композиторов СССР, секция продолжала функционировать как содружество музыкантов-любителей. В послевоенные годы М. Зубач, возглавлявший музыкальную часть Сталинградского драматического театра им. М. Горького, сочинял главным образом песни, а также стремился активно пропагандировать песенное творчество сталинградских авторов.

⁷ Краткая творческая биография В. Семенова излагается с учетом материалов, представленных в монографическом очерке волгоградского музыковеда В. Мадянова [9].

⁸ Значительный вклад В. Семенова в развитие музыкальной культуры региона был отмечен орденами Трудового Красного Знамени и «Знак Почета», а также почетными званиями «Заслуженный деятель искусств РСФСР» и «Почетный гражданин Волгоградской области».

⁹ Творческая деятельность А. Климова подробно освещается в монографическом очерке волгоградского музыковеда Н. Буровой [10].

¹⁰ В начальный период профессиональной деятельности А. Климов обращался к сфере педагогики (с 1969 года в разное время преподавал в училище искусств), руководил эстрадным оркестром; на протяжении 1993–1999 годов работал в Волгоградском Казачьем театре, с 1999 по 2004 – в Волгоградской оперной антрепризе.

¹¹ А. Климов был удостоен высоких званий «Заслуженный деятель искусств РФ», «лауреат Государственной премии Волгоградской области», награжден орденом «Знак Почета». Человек высокой интеллигентности и скромности, А. Климов уделял значительное внимание творческому развитию детей и одаренной молодежи. Одним из наиболее известных его учеников является П. Морозов, ныне возглавляющий Волгоградское отделение Союза композиторов России.

¹² Ему принадлежат 12 симфоний, 10 опер, 2 балета, 3 оперетты, 6 инструментальных концертов, 4 кантаты, оратория, полтора десятка произведений для голоса и хора с оркестром, 45 камерно-инструментальных и 13 вокальных опусов (циклы и отдельные сочинения), музыка к 14 драматическим спектаклям, около 70 песен и 20 фортепианных опусов (циклы и отдельные пьесы).

¹³ В наши дни Волгоградская композиторская организация переживает достаточно трудный период. Современный этап ее существования характеризуется обострением изначально существовавших проблем (малочисленный состав, отсутствие собственного помещения, государственных заказов на сочинения и даже библиотеки для хранения нот).

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е. С. «Коллектив профессиональных композиторов» как «первичная ячейка» ССК СССР // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14. № 2. С. 132–158.
2. Трёмбовельский Е. Б. Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии // *Музыкальная академия*. 2003. № 2. С. 132–137.
3. Андрианова Г. Н. Это было в нашей истории. Волгоград: Панорама, 2013. 336 с.
4. Тузова О. В. Сталинградская модель музыкально-культурной системы в 1941–1943 гг. // *Исторический журнал: Научные исследования*. 2016. № 5. С. 605–617.
5. Родина В. В. Руководитель Красного хора // *Историко-краеведческие записки*. Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1973. Вып. 1. С. 139–143.
6. По страницам газет и журналов: «Сталинградская правда»: Композиторы города-героя // *Советская музыка*. 1952. № 7. С. 103.
7. Бесплеменная Н. Г. Исторические мелодии // Волгоград: Грани культуры. 2015. № 19. С. 9.
8. Шантырь Г. М. У композиторов Поволжья // *Советская музыка*. 1960. № 4. С. 176–177.
9. Мадьянов В. А. Забытое имя Волгоградской культуры: Композитор Виктор Семенов. Волгоград: Экспресс-печать, 2014. 84 с.
10. Бурова Н. Л. Композитор Анатолий Климов: Жизнь и творчество; Научно-методические работы. Волгоград: Издатель, 2015. 96 с.

REFERENCES

1. Vlasova E. «Kollektiv professional'nykh kompozitorov» kak «pervichnaya yacheyka» SSK SSSR [“The Collective of Professional Composers” as “Primary Cell” of the USSR Union of Soviet Composers]. In: *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14. No. 2. Pp. 132–158.
2. Trembovel'skiy E. Organizatsiya kul'turnogo prostranstva Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [Organization of Cultural Space in Russia: Relationship between Centres and Periphery]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2003. No. 2. Pp. 132–137.
3. Andrianova G. Eto bylo v nashey istorii [This was in our history]. Volgograd: Panorama, 2013. 336 p.
4. Tuzova O. Stalingsradsкая model' muzykal'no-kul'turnoy sistemy v 1941–1943 gg. [The Stalingrad Model of the Musical and Cultural System in 1941–1943]. In: *Istoricheskiy zhurnal: Nauchnye issledovaniya* [Historical Journal: Scientific Researches]. 2016. No. 5. Pp. 605–617.
5. Rodina V. Rukovoditel' Krasnogo khora [The Head of the Red Choir]. In: *Istoriko-kraevedcheskie zapiski* [Historical and Local Lore Transactions]. Volgograd: Nizhny Volga Book Publishing House, 1973. Issue 1. Pp. 139–143.
6. Po stranitsam gazet i zhurnalov: «Stalingsradsкая Pravda»: Kompozitory goroda-geroya [Pages from Newspapers and Magazines: “The Pravda of Stalingrad”: Composers of the Hero City]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1952. No. 7. P. 103.
7. Besplemennova N. Istoricheskie melodii [Historical melodies]. In: Volgograd: Grani kul'tury [Volgograd: Facets of Culture]. 2015. No. 19. P. 9.
8. Shantyr' G. U kompozitorov Povolzh'ya [With the composers of the Volga Region]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1960. No. 4. Pp. 176–177.
9. Madyanov V. Zabytoe imya Volgogradskoy kul'tury: Kompozitor Viktor Semenov [The Forgotten Name of Volgograd Culture: Composer Viktor Semenov]. Volgograd: Express-Pechat', 2014. 84 p.
10. Burova N. Kompozitor Anatoliy Klimov: Zhizn' i tvorchestvo; Nauchno-metodicheskie raboty [Composer Anatoly Klimov: Life and Work; Research and Methodological Works]. Volgograd: Izdatel', 2015. 96 p.

Смагина Ирина Александровна

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкознания и истории культуры
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
ismagina34@gmail.com
ORCID: 0009-0000-2228-6124

Irina A. Smagina

Ph. D. (Art), Lecturer at the Department of Musicology and Cultural History
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
ismagina34@gmail.com
ORCID: 0009-0000-2228-6124

Смагина Елена Владимировна

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

Elena V. Smagina

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

А. В. КОЛОКОЛЬНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДОКУМЕНТ КАК РЕАЛЬНОСТЬ И АРТЕФАКТ (К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ)

Статья посвящена исследованию феномена документального искусства в современной музыкальной культуре. Основная цель работы заключается в теоретическом осмыслении и уточнении базовых категорий «документ» и «документальность» применительно к музыкально-художественному творчеству. Методологическую основу исследования составляют сравнительно-аналитический и историко-культурный подходы, позволившие осуществить междисциплинарный анализ концептов, разработанных в документоведении, и их адаптацию к сфере искусства. В первой части статьи на основе анализа существующих определений документа выявляются его ключевые свойства: фиксация информации на материальном носителе, достоверность, фактичность, темпоральность, а также диалектическое сочетание объективной реальности и субъективности составителя. Это позволяет автору сформулировать рабочее определение документального музыкального искусства как художественной практики, инкорпорирующей в авторский контекст вербальные, визуальные или аудиальные тексты, изначально не предназначенные для художественных целей. Вторая часть посвящена анализу конкретных художественных практик. На примере хореографической драмы Л. Клиничева «Тихий Дон. Мелихов» и симфонии Тан Дуна «Нюшю: Тайные песни женщин» демонстрируются различные стратегии синтеза документального и художественного начал. В работе осуществлено методологическое разграничение документального и художественного образов. Этот аналитический инструмент апробируется на примере произведения Й. Кретца «Цыгане большого города». В заключении утверждается, что специфика документального музыкального искусства состоит не в простом использовании фактографии, а в органичном соединении, где документальный пласт, сохраняя связь с реальностью, подчиняется художественному замыслу и преобразуется в артефакт.

Ключевые слова: документ, документальность, документальное искусство, музыкальный театр, мультимедиа, художественный и документальный образ.

Для цитирования: Колокольникова А. В. Документ как реальность и артефакт (к проблеме музыкальной документалистики) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 130–136.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_130

A. KOLOKOLNIKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DOCUMENT AS REALITY AND AS ARTIFACT (ON THE PROBLEM OF DOCUMENTARY PRACTICES IN MUSIC)

The article examines the phenomenon of documentary art in contemporary musical culture. The main goal of the work is the theoretical understanding and clarification of the basic categories “document” and “documentality” in relation to musical and artistic creativity. The methodological framework of the research combines comparative-analytical and historical-cultural approaches, enabling an interdisciplinary analysis of concepts developed in document studies and their adaptation to the field of art. The first part of the article identifies the principal properties of the document on the basis of existing definitions, including the fixation of information on a material carrier, reliability, factuality, temporality, as well as the dialectical interplay between objective reality and the subjectivity of the compiler. This allows the author to propose a working definition of documentary musical art as an artistic practice that incorporates verbal, visual, or auditory texts, not originally intended for artistic purposes, into the authorial context. The second part is devoted to the analysis of specific artistic practices. Using the examples of the choreographic drama “Quiet Don. Melekhov” by Leonid Klinichev and the symphony “Nu Shu: The Secret Songs of Women” by Tan Dun, the article demonstrates various strategies for synthesizing documentary and artistic elements.

A methodological distinction between documentary and artistic images is proposed and subsequently applied to the analysis of “Urban Gypsies” by Johannes Kretz. The article concludes that the specificity of documentary musical art lies not in the mere use of factual material, but in an organic synthesis in which the documentary layer, while retaining its connection with reality, is subordinated to the artistic concept and transformed into an artifact.

Keywords: documentary practices in art, documentary music theatre, document, representation of reality in art, artistic and documentary image.

For citation: Kolokolnikova A. Document as reality and as artifact (on the problem of documentary practices in music). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 130–136.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_130



Развитие аудио- и видеотехнологий второй половины XX века способствует выявлению новых и разнообразных горизонтов композиторского творчества. Подразумевается возможность, не ограничиваясь рефлексией значимых событий современности, воссоздавать их посредством включения в контекст художественных произведений. «Документальность стала знаком современной культуры, причем как в элитарной, так и в массовой ее ипостасях» [1, с. 185]. Видео-записи определенных событий, аудио- и видео-интервью, архивные фотографии, исторические документы, стенограммы заседаний (судебных и политических) – все это становится материалом музыкальных произведений. Характеризуя особенности документального театра, К. Мамадназарбекова формулирует методологически важную для настоящего исследования мысль о необходимости «...четко провести границу между интересом к “правде жизни” (исторической или обыденной) и интересом к документу, который возникает в театре к середине 1920-х гг.». Цитируемый автор подчеркивает: «Документальный театр – это представленный на сцене текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочиненный драматургом» [2]. Данное определение стратегически значимо потому, что оно позволяет четко обозначить границы документального искусства, не просто опирающегося на историческую фактологию, а вбирающего в свой контекст документальные тексты, которые не имеют видимого авторства. И здесь возникает вопрос о базовой дефиниции «документа».

Поскольку искусствознание не предлагает соответствующего научно обоснованного определения, его поиски ведут в иную сферу специализации – документоведение¹. Изучение данной области показывает, что активный поиск интересующей нас дефиниции, осуществляемый с 1960-х годов, имеет определенную историю. Она запечатлевает стремление к уточнению сути понятия, о чем пишет Н. Суровцева, ссылаясь на работы Г. Воробьева и А. Канцлерис: «Под документом специалисты в области документалисти-

ки понимали информацию, главным образом текстовую и цифровую, зафиксированную на некоем физическом носителе и рассчитанную на длительное, многократное использование» [3, с. 5; ср. 4]. Иными словами, изначальной предпосылкой изучения документа являлось разграничение двух его составляющих – собственно информации и материального носителя.

В статье «Селективный отбор понятия “документ”» Г. Двоеносовой осуществляется контент-анализ двухсот соответствующих дефиниций и в дальнейшем предлагается новое определение, на текущий момент представляющееся наиболее полным. Приведем его полностью: «Документ – информационный объект, созданный юридическим или физическим лицом традиционным способом или с использованием технических средств, содержащий текстовую, графическую, аудиовизуальную или биометрическую информацию, записанную и достоверную по установленной форме, предназначенный для подтверждения (доказательства) и замещения явлений, событий, фактов реальной действительности, опосредующий социальное действие и служащий инструментом социальной самоорганизации» [5, с. 79].

В данном определении важными являются указания на материальные носители документальной информации (в том числе аудиальные), на реальность и достоверность ее зафиксированного облика, а также на ее социальную ориентированность.

В других работах цитируемого исследователя содержатся наукоемкие характеристики, позволяющие соотнести их с документальностью музыкальной. Такова статья «Признаки, свойства и функции документа: опыт рационализации понятий» [6]. Вернемся к рассмотрению ключевого понятия.

«Документ, – пишет автор, – бесстрастный регистратор реальности», далее уточняя, что подразумевается «форма отражения объективной реальности сквозь призму субъективности составителя документа» [6, с. 109–110]. В приведенном

уточнении важны два смысловых аспекта: первый связан с характеристикой «объективный», то есть отражающий фактическую реальность, второй – с определением «субъективный», исходя из присутствия некоего составителя документа. Важным с точки зрения транспозиции данного термина в область музыкального искусства является допуск субъективного начала в характеристику важнейших особенностей документа. Это может проявляться по-разному: в последовательности и сопоставлении объективной фактографии (вербальные документы), в ракурсе камеры, запечатлевающей реально происходящие события (видеоформат), в тембральных искажениях и акустических помехах (аудиальная фиксация действительности). Еще одно следствие «вовлеченности» документальной информации в контекст искусства (в том числе музыкального) второй половины XX века состоит в том, что она позволяет актуализировать содержание, эксплицируя в сферу внимания художников темы и образы, связанные с остросоциальными проблемами, которые вызывают мощный общественный резонанс. И это закономерно, исходя из осуществляемого специалистами анализа природных свойств документа – «исключительного социального феномена, позиционируемого как инструмента регулирования социальных отношений» [6, с. 111].

Главным же представляется то, что документ – это источник, в котором содержится «первично зафиксированная информация о явлениях, событиях, фактах объективной реальности. Свойство первичности сообщает документу статус первоисточника информации, по которому ее всегда можно уточнить, проверить» [6, с. 109]. И здесь возникает еще одно важное понятие: «документальность – свойство, обусловленное фактичностью документированной информации. Фактичность означает требование документальной точности» [6, с. 111]. К сущностным характеристикам документа следует отнести и такое свойство, как темпоральность (от англ. *tempora* – временные особенности) – принадлежность зафиксированной в документе информации к некоему временному плану (прошлому, настоящему или будущему) (см. подробнее: [6]).

Рассмотрев базовые понятия «документ» и «документальность», представляется возможным уточнить понятие документального искусства, подразумевая: 1) произведения, полностью основанные на текстах документов – зафиксированных вербальных, а также визуальных и аудиальных (сохраненных посредством специальной видеоаппаратуры или звукозаписывающих устройств, приборов фиксации звуковых реалий); 2) композиции, в которых сочетаются

художественные и документальные (то есть не авторские) тексты, зафиксированные упомянутыми способами.

Для музыкального искусства, использующего документально представленную реальность, в большей степени характерен второй из названных вариантов. Преимущественными сферами документального музыкального искусства являются музыкальный театр и произведения, относящиеся к области мультимедиа. Это обусловлено синтетической природой данных видов искусства и применением технических средств, позволяющих транслировать текстовую, графическую или аудиовизуальную информацию. Следует оговорить, что включение документальных текстов в художественное произведение не регламентировано, в каждом конкретном случае этот симбиоз продиктован идеей, замыслом, драматургией и режиссерским подходом. Важным является включение в художественный контекст определенного текста внехудожественного происхождения, фиксирующего в той или иной форме реальность. Рассмотрим два примера, по-разному демонстрирующих инкрустацию документальных текстов в художественную канву целого. В первом случае это визуальная информация – документальные кадры времен гражданской войны, снятые на Дону, где противостояние внутри казачества, разделившего на «белых» и «красных», было максимально жестким. Речь идет о хореографической драме Леонида Клиничева «Тихий Дон. Мелехов» в постановке режиссера Павла Сорокина, осуществленной Ростовским государственным музыкальным театром в 2025 году. Три плана определяют драматургию целого: собственно хореографический пласт, запечатлевающий лирическую драму любви Григория Мелехова и Аксиньи; развитая партия хора, основанная на обработках казачьих песен, олицетворяющая образ народа с его реакцией на происходящие события как личного, так и судьбоносного исторического плана; третий пласт – внехудожественный: страшная реальность, задокументированная в кинохронике Первой мировой, революционных событий 1917 года и Гражданской войны. «Мы намеренно решили показать эти эпизоды остро-документально, – поясняет П. Сорокин, – и проделали ряд изысканий для привлечения достоверной кинолетописи... чтобы показать резкий контраст в восприятии Григорием мирных, хотя и бурных, явлений его личной жизни и жестокой лавины необратимых изменений в судьбе народа» [7, с. 19].

Второй пример относится к иному культурному пласту и жанровому ряду. Это мультимедийная симфония из 13 видеоэпизодов для

арфы и оркестра «Нюйшу: Тайные песни женщин» китайского композитора Тан Дуна. Автор симфонии родом из провинции Хунань, где в округе города Цзяньюн много веков назад сложилась уникальная женская культура. Ее основу составила система письма, созданная женщинами для тайного общения (что позволяло делиться друг с другом своими переживаниями) и передаваемая из поколения в поколение. Тексты, написанные в этой устно-письменной традиции, читались нараспев, фактически пропевались. Это позволило композитору назвать их «звуковым памятником матерям, дочерям и сестрам» [8]. В течение пяти лет композитор проводил этнографические исследования, ездил в деревни округа Цзяньюн, чтобы разыскать оставшихся носителей практически утраченной женской культуры. Ему удалось сделать много записей, из которых 13 зафиксировали пение женщин в реальной жизненной обстановке. Они и были включены в сочинение. На протяжении симфонии на трех экранах транслируются эти документальные съемки поющих женщин – скандирующих, причитающих в реалиях деревенской жизни. Они вплетены в авторскую авангардную оркестровую партитуру, тембрально обогащенную современными эффектами (пара камней и чаша с водой в секции ударных, а также постукивание по инструментам и хлопки оркестрантов). Таким образом, целое складывается из документальных видеозаписей песен Нюйшу, к которым не прикасалась рука композитора, и художественного текста, представленного солирующей арфой и оркестром.

Выбор столь разных то тематике и жанру сочинений в качестве образцов не случаен, поскольку он позволяет продемонстрировать огромный диапазон возможностей в соединении визуальной либо аудиальной документальной составляющей с авторским музыкальным контекстом. Не продолжая ряд возможных примеров, рассмотрим проблемы, значимые для осмысления путей соединения реального и документального. Первая связана с упомянутым ранее присутствием субъективного начала уже на уровне создаваемого документального текста, пока еще не имеющего отношения к тексту художественному. Как отмечается в исследованиях природы документа, этот субъективный элемент обусловлен рукотворностью – наличием создателя, непроизвольно расставляющего некоторые, пусть и не видимые глазу, акценты. Данное субъективное начало существенно активизируется при соединении текстов разной природы. Почему? Во-первых, присутствует момент отбора – происходит фрагментация документа как целого. Во-вторых, начинают «работать» контекстуальные связи, воз-

никающие между художественным и нехудожественным, авторским и неавторским, реальным и вымышленным. И здесь актуализируются другие проблемы – как реагирует художественный текст на вторжение документального материала, как документальная составляющая функционирует в контексте художественного целого и, наконец, как сосуществуют художественные и документальные образы.

Чтобы ответить на эти вопросы и выйти на уровень методологического анализа явления документальности в искусстве, важно разграничить понятия документального и художественного образов, хотя решение этой проблемы как эстетико-теоретической требует, конечно, самостоятельного исследования общего культурологического порядка. Попытка такого анализа была осуществлена в монографической работе «Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века» [9]. Не повторяясь, обозначим ключевые точки, позволяющие осмыслить отличное и общее (если оно есть) в образах художественного и документального происхождения. Оттолкнувшись в наших рассуждениях следует от ключевой дефиниции «образ». Воспользуемся формулировкой Ж. Пиаже: «Образ – субъективная картина мира или его фрагментов, субъективная представленность предметов внешнего мира, обусловленная как чувственно воспринимаемыми признаками, так и гипотетическими конструктами» (цит. по: [10]).

Итак, образ априори субъективен, поскольку он корректируется чувственным и интеллектуальным опытом субъекта, получаемым в процессе освоения действительности. Как отмечает В. Серкин, «детерминирующими факторами трансформации чувственных образов сознания в значения являются закономерности существования образа мира и совокупность реализуемых субъектом деятельностей» [11]. В определенной мере искусство также «...претендует на роль средства, влияющего на формирование значений. Процесс этот осуществляется через механизмы присвоения: образы, создаваемые в сфере художественного творчества и разного рода творческих практик, оказывая мощное воздействие на воспринимающего, корректируют ранее сложившиеся образные представления и их значения...» [9, с. 36]. Важно и то, что феномен художественного образа – всегда пространство авторского творчества, в определенной степени преобразующее реальность и трансформирующее образ мира в целом и в деталях. За художественным образом закреплена не пространство самой жизни, а пространство конкретного художественного авторского текста.

Чтобы провести линию сравнения художественного и документального образов, необходимо выделить их основополагающие черты через ряд сопоставительных оппозиций. Для этого вновь вернемся к определениям. По мнению Ю. Борева, в основе художественного образа лежит метафорическая авторская мысль, раскрывающая одно самоценное явление через другое, равно самоценное [12, с. 138]. Документальный же образ, «...не созданный ни поэтом, ни писателем, ни драматургом, ни композитором, ни живописцем...», запечатлевает «...самую жизненную действительность в форме объективно существующего документа, имеющего визуальную (вербальную), или аудиальную, либо смешанную (как в кинотексте) форму фиксации» [9, с. 38].

Если художественный образ нацелен на постижение высокого философского смысла жизни, то документальный – на фиксацию реальности, как правило, на острые социально-политические проблемы современного общества. Различны два рассматриваемых типа образности и по функции: прерогатива первого – художественное отражение жизни человеческого духа, второго – сканирование картины бытия в любых, даже самых негативных ее аспектах с достижением «эффекта доверия» к информации. Различиями в целеполагании и функциях художественного и документального образов предопределяются и их свойства.

Так, художественный образ:

- опирается на типизацию – сочетание обобщенного и индивидуального;
- иррационален, непредсказуем, не подчиняется законам бытийной логики;
- нацелен на постижение жизненных смыслов и ценностей;
- целостен;
- авторизован.

Свойства документального образа иные, он:

- конкретен в детализированной фиксации определенных явлений действительности;
- крайне рационален (прагматичен) и в силу этого технологичен;
- нацелен на показ изнанки социальной жизни;
- фрагментарен;
- лишен видимого авторского начала.

Примером органичного соединения документальной и художественной образности может служить композиция Йоханнеса Кретца для гобоя и электроники «Цыгане большого города» («Urban Gypsies», 2005). Сочинение основывает-

ся на соединении фрагментов документальной немой киноленты «Цыгане большого города» (режиссер Ласло Мохой-Надь, Германия, 1932) – рассказа о непростой повседневной жизни цыган, живущих на окраине Берлина, – и параллельно развиваемого музыкального пласта, компенсирующего отсутствие вербального начала интонационной выразительностью солирующего гобоя. Это своего рода «рассказчик», музыкальный комментатор реальных событий, поддерживаемый электронным звуковым рядом, который создает определенную фоновую настройку как видео-, так и акустическому инструментальному повествованию. Документальная образность, представленная в подборке реальных кадров жизни цыган в столице Германии за год до пришествия к власти Гитлера, обладает всеми вышеперечисленными свойствами. Видео фиксирует действительность, детализируя ее неприглядные реалии; оно прагматично в своей приземленности и отсутствии романтики в повседневной жизни цыган; натуралистично показывается изнанка социальной жизни – бедность, вытеснение кибиток городским транспортом, скудные заработки посредством гаданий, пьяные драки. Видеоряд фрагментарен, поскольку Кретцом использован не полный текст документальной киноленты, а лишь отдельные эпизоды. Несмотря на известность автора документального фильма, в новом контексте видеоряд лишен прямого авторского начала. Наряду с этим, в «оправе» художественного музыкального комментария документальный образный ряд преобразуется. Музыка то корреспондирует с визуальной реальностью, компенсируя отсутствующее звуковое сопровождение ленты (нажатия клапанов гобоя имитируют потрескивание виниловой пластинки или стук игральных костей), то кардинально расходится с ней, «размышляя» о судьбах людей и их будущем.

Таким образом, уточнение сути дефиниций «документ» и «документальность» – основы постигаемого феномена документального музыкального искусства – позволяет нам утверждать, что к данной категории могут быть причислены сочинения, которые содержат задокументированные в вербальном, визуальном или аудиальном форматах фрагменты реальности. При этом названные фрагменты органично соединяются благодаря художественной идее и замыслу композитора, с его индивидуальным авторским текстом, преобразующим реальность в артефакт.

●──────────────────▶ ПРИМЕЧАНИЕ ◀──────────────────●

¹ Речь идет о научной специальности 05.25.02 «Документалистика, документоведение, архивоведение».

ЛИТЕРАТУРА

1. Прохорова Т. Г. Документальность как художественный прием (на материале российской прозы 2010-х годов) // Ученые записки Казанского университета: Гуманитарные науки. 2017. Т. 159. Кн. 1. С. 184–192.
2. Мамадназарбекова К. Т. История факта // Театр. 2011. № 2. URL: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (дата обращения: 08.01.2026).
3. Суровцева Н. Г. Документалистика и ее влияние на развитие отечественного документоведения // Научный вестник Крыма. 2020. № 5. URL: [http://dokumentalistika-i-ee-vliyanie-na-razvitie-otechestvennogo-dokumentovedeniya\(1\).pdf](http://dokumentalistika-i-ee-vliyanie-na-razvitie-otechestvennogo-dokumentovedeniya(1).pdf) (дата обращения: 08.01.2026).
4. Воробьев Г. Г., Канцлерис А. Ю. К определению понятия документа // Советские архивы. 1972. № 2. С. 67–69.
5. Двоеносова Г. А. Селективный отбор понятия «документ» // Вестник РГГУ: Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. 2016. № 2. С. 71–80. URL: <http://file:///C:/Users/al/Downloads/50-49-1-PB.pdf> (дата обращения: 08.01.2026).
6. Двоеносова Г. А. Признаки, свойства и функции документа: опыт рационализации понятий // Вестник архивиста. 2012. № 3. С. 109–114.
7. Л. Клиничев. Тихий Дон. Мелехов: Хореографическая драма в 2 действиях по роману М. Шолохова: Мировая премьера: буклет / авт.-сост. Д. Гегиева. Ростов н/Д: РГМТ, 2025. 125 с.
8. Tan Dun. Nu Shu: The Secret Songs of Women. URL: <https://www.epressi.com/media/userfiles/37567/1474273036/tandun.pdf> (дата обращения: 06.01.2026).
9. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2023. 188 с.
10. Рипуто А. Г. Прологомены визуализации дидактических объектов // Научный электронный архив. URL: <http://econf.rae.ru/article/5966> (дата обращения: 06.01.2026).
11. Серкин В. П. Психосемантика. URL: https://studme.or/43582/psihologiya/obraz_mira#919 (дата обращения: 06.01.2026).
12. Борев Ю. Б. Эстетика. Изд. 4-е, доп. М.: Политиздат, 1988. 496 с.

REFERENCES

1. Prokhorova T. Dokumental'nost' kak khudozhestvennyj priem (na materiale rossiyskoy prozy 2010-kh godov) [Documentary tendency as an artistic device (based on Russian prose of the 2010s)]. In: Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta: Gumanitarnye nauki [Proceedings of Kazan University: Humanities]. 2017. Vol. 159. Book 1. Pp. 184–192.
2. Mamadnazarbekova K. Istoriya fakta [The History of a Fact]. In: Teatr [Theatre]. 2011. No. 2. URL: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (date of application: 08.01.2026).
3. Surovtseva N. Dokumentalistika i ee vliyanie na razvitie otechestvennogo dokumentovedeniya [Documentary studies and its influence on the development of Russian document Science]. In: Nauchnyj vestnik Kryma [Scientific Bulletin of Crimea]. 2020. No. 5. URL: [http://dokumentalistika-i-ee-vliyanie-na-razvitie-otechestvennogo-dokumentovedeniya\(1\).pdf](http://dokumentalistika-i-ee-vliyanie-na-razvitie-otechestvennogo-dokumentovedeniya(1).pdf) (date of application: 08.01.2026).
4. Vorob'ev G., Kantsleris A. K opredeleniyu ponyatiya dokumenta [Towards a definition of the document]. In: Sovetskie arkhivy [Soviet Archives]. 1972. No. 2. Pp. 67–69.
5. Dvoenosova G. Selektivnyj otbor ponyatiya «dokument» [Selective choice of the definition of “document”]. In: Vestnik RGGU: Dokumentovedenie i arkhivovedenie. Informatika. Zashchita informatsii i informatsionnaya bezopasnost' [Bulletin of Russian State University of Humanities: Document Studies and Archival Science. Informatics. Information Protection and Information Safety]. 2016. No. 2. Pp. 71–80. URL: file:///C:/Users/al/Downloads/50-49-1-PB.pdf (date of application: 08.01.2026).
6. Dvoenosova G. Priznaki, svoystva i funktsii dokumenta: opyt ratsionalizatsii ponyatij [Features, properties, and functions of the document: A trial of conceptual rationalization]. In: Vestnik arkhivista [Bulletin of Archivist]. 2012. No. 3. Pp. 109–114.
7. L. Klinichev. Tikhyy Don. Melekhov: Khoreograficheskaya drama v 2 deystviyakh po romanu M. Sholokhova: Mirovaya prem'era [L. Klinichev. The Quiet Don. Melekhov: A choreographic drama in 2 acts based on the novel by M. Sholokhov: World premiere]: booklet. The author and compiler D. Gegieva. Rostov-on-Don: Rostov State Musical Theatre, 2025. 125 p.

8. Tan Dun. Nu Shu: The Secret Songs of Women. URL: <https://www.epressi.com/media/userfiles/37567/1474273036/tandun.pdf> (date of application: 06.01.2026).
9. *Shornikova A.* Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeyskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka [Documentary tendency in American and Western European opera theatre of the late 20th – early 21st century]: monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2023. 188 p.
10. *Raputo A.* Prolegomeny vizualizatsii didakticheskikh ob'ektov [Prolegomena to the Visualization of Didactic Objects]. In: Nauchnyj elektronnyj arkhiv [Scientific Electronic Archive]. URL: <http://econf.rae.ru/article/5966> (date of application: 06.01.2026).
11. *Serkin V.* Psikhosemantika [Psycho-semantics]. URL: https://studme.org/43582/psihologiya/obraz_mira#919 (date of application: 06.01.2026).
12. *Borev Yu.* Estetika [Aesthetics]. The 4th suppl. ed. Moscow: Politizdat, 1988. 596 p.

Колокольникова Александра Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Kolokolnikova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Department of Performing Arts Production
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 78.071.1:821.161.1

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_137

Е. С. ЗИНЬКЕВИЧ

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

«ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРОПА» Д. ШОСТАКОВИЧА И Б. ПАСТЕРНАКА

В публикуемой статье рассматриваются перспективы исследовательского постижения глубинных истоков творчества крупнейших художников современности сквозь призму неких обобщающих концептов. Применительно к Д. Шостаковичу и Б. Пастернаку весьма значимый концепт, по мнению автора статьи, может позиционироваться как метафорическая «Шекспировская тропа». Отмечается, что указанная «тропа» фактически проходит через все основные этапы композиторской биографии Д. Шостаковича (с начала 1930-х до середины 1970-х годов) и прежде всего подразумевает создание музыки к выдающимся театральным постановкам и кинофильмам по трагедиям «Гамлет» и «Король Лир». Помимо этого, указанные «шекспировские» сочинения вступают в своеобразные «взаимодействия» с произведениями Д. Шостаковича других жанров – симфониями, инструментальными концертами, струнными квартетами, камерно-вокальными циклами – на образно-смысловом, интонационно-тематическом, ладогармоническом и других уровнях (вплоть до автоцитирования). Соответствующие мотивы привлекают композитора и в наследии высоко ценимых им поэтов – А. Блока и М. Цветаевой. Эпистолярное наследие Д. Шостаковича и мемуарные публикации о нем содержат весьма показательные упоминания о «шекспировских началах» в миросозерцании художника, в его этических установках и т. д. Аналогичной многогранностью отличается репрезентация данного концепта в творческой биографии и литературном наследии Б. Пастернака. Речь идет о стихотворениях разных лет, эссеистике, письмах, а также переводах шекспировских трагедий – подлинном «открытии классики» в отечественной поэзии и драматургии второй половины XX века. Как отмечает исследователь, «Шекспировская тропа» явилась важнейшим фактором, обусловившим «избирательное сродство» Д. Шостаковича и Б. Пастернака, особую значимость их «взаимопересечений» в художественной сфере поздней советской эпохи.

Ключевые слова: концептуальный подход в музыковедении, «Шекспировская тропа», Д. Шостакович, Б. Пастернак, Г. Козинцев, «Гамлет», «Король Лир».

Для цитирования: Зинькевич Е. С. «Шекспировская тропа» Д. Шостаковича и Б. Пастернака // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 137–151.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_137

E. ZINKEVYCH

P. Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music

“THE SHAKESPEAREAN PATH” OF D. SHOSTAKOVICH AND B. PASTERNAK

The published article examines the prospects of research comprehension of the deep origins of creative work of the greatest contemporary artists through the prism of certain generalizing concepts. With regard to D. Shostakovich and B. Pasternak, a very significant concept, according to the author of the article, can be positioned as a metaphorical “Shakespearean path”. It is noted that this “path” actually runs through all the main stages of composer’s biography of D. Shostakovich (from the early 1930s to the mid-1970s) and primarily implies the creation of music for outstanding theatrical productions and films based on the tragedies “Hamlet” and “King Lear”. In addition, these “Shakespearean” works enter into a peculiar “interaction” with Shostakovich’s works of other genres – symphonies, instrumental concertos, string quartets, chamber vocal cycles – on the figurative-semantic, intonational-thematic, tonal-harmonic, and

other levels (up to self-quotation). The corresponding motifs attract the composer and are found in the legacy of highly esteemed poets by him – A. Blok and M. Tsvetaeva. Dmitri Shostakovich's epistolary legacy and memoir publications about him contain very indicative mentions of the “Shakespearean beginnings” in the artist’s worldview, in his ethical principles, and so on. The representation of this concept in Boris Pasternak’s creative biography and literary heritage is characterized by a similar versatility. We are talking about poems from different years, essays, letters, as well as translations of Shakespearean tragedies – a true “discovery of the classics” in the Russian poetry and drama of the second half of the 20th century. As the researcher notes, the “Shakespearean path” became a crucial factor determining the “selective affinity” between D. Shostakovich and B. Pasternak, and the special significance of their “intersections” in the artistic sphere of the late Soviet era.

Keywords: conceptual approach in musicology, “Shakespearean path”, D. Shostakovich, B. Pasternak, G. Kozintsev, “Hamlet”, “King Lear”.

For citation: Zinkevich E. “The Shakespearean path” of D. Shostakovich and B. Pasternak. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 1. Pp. 137–151.

DOI: 10.52469/20764766_2026_01_137

Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали, он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь.

И. С. Тургенев [1, с. 268]

В наши дни, стремясь охватить и соотнести многообразные аспекты, связанные с изучением творческого наследия того или иного выдающегося художника современности, исследователи периодически обновляют предложенные ранее «системы оптики» и рассматривают художественный мир мастера сквозь призму некоей «генерализующей» идеи. Например, по отношению к Д. Шостаковичу в числе репрезентативных образцов фигурируют:

- гностицизм (Л. Акопян [2, с. 13–20]);
- сюжет Голгофы (В. Валькова [3]);
- юродство (В. Валькова, О. Соломонова [4, с. 307–308]);
- культурный миф (Е. Зинькевич, Т. Левая [5; 6; 7]);
- карнавальный гротеск (Т. Левая [8]);
- тональная символика (Д. Фэннинг [9]) и т. д.

Представляется возможным продолжить указанный ряд, дополнив его еще одной концептуальной идеей – «Шекспировской тропы» Шостаковича.

Безусловно, тема «Шекспир и Шостакович» хорошо изучена и в общем, эстетико-философском плане, где «шекспировское» как бы «пронизывает» все творчество Шостаковича, и в аналитическом, – благодаря детальному освещению конкретных опусов, непосредственно связанных с Шекспиром. Однако, проходя по названной «тропе», мы вновь и вновь отмечаем для себя нечто малоизвестное за каждым поворотом; при-

стально вглядываясь в «окрестности», уточняем определенные детали и даже – открываем новое, до сих пор не привлекавшее внимания...

«Тропа» эта пролегает через весь пересеченный рельеф судьбы Шостаковича:

- через «эпоху» гоголевского «Носа» и балетов с их эксцентриадой, живым остроумием, дерзкой насмешкой, – «Гамлет», музыка к спектаклю в постановке Н. Акимова (Театр им. Вахтангова, премьера – 19 мая 1932 г.);
- сравнительно спокойный период временной «передышки», но с грузом горького опыта идеологических разносов и репрессий второй половины 1930-х гг., – «Король Лир», музыка к спектаклю в постановке Г. Козинцева (БДТ, премьера – 24 марта 1941 г.);
- годы войны, – «Сонет 66» в вокальном цикле «Шесть романсов» ор. 62 для баса и фортепиано (1942 г.) с последующей оркестровой версией (1943-й)¹;
- 1960-е с их борьбой за возвращение к жизни «репрессированной» оперы и трагическими душевными коллизиями, вызванными «подневольным» вступлением в партию, – «Гамлет», музыка к фильму Г. Козинцева (выпущен в прокат 19 апреля 1964 г.);
- 1970-е с протестно-трагическими и автоэпитафийными настроениями, – «Король Лир», музыка к фильму Г. Козинцева (1970 г., вышел на экран 4 февраля 1971-го).

Следует включить в этот «маршрут» и постановку «Гамлета» 1954 г. (режиссер Г. Козинцев, Театр им. Пушкина, премьера – 11 апреля), хотя Шостакович не создавал к ней музыки: он был слишком занят², и в спектакле использовались музыкальные фрагменты из предвоенного «Короля Лира»³. Указанная постановка важна тем, что трагедия Шекспира впервые прозвучала в переводе Б. Пастернака⁴, следовательно, здесь

«встретились» три автора будущих прославленных шекспировских фильмов.

Но и это не все. В орбите внимания Шостаковича – не только творения Шекспира, но и художественные их отражения в поэтических «зеркалах» XX века: это «Песня Офелии» и «Буря» в цикле «Семь стихотворений А. Блока» 1967 г. для сопрано и фортепианного трио, а также «Диалог Гамлета с совестью» в цикле «Шесть стихотворений М. Цветаевой» 1973-го для контральто и фортепиано с последующей инструментальной фортепианной партией (камерный оркестр, 1974 г.).

Случайно ли Шостакович отбирает стихи, «маркированные» Шекспиром (более того, главными – для Шостаковича – шекспировскими трагедиями), обращаясь к поэтам, находившимся на протяжении всей жизни в творческом диалоге с великим Бардом? И у Блока, и у Цветаевой есть гамлетовские циклы (данная тема обретает у Блока еще и личный характер). Среди блоковских текстов, отобранных Шостаковичем, наряду с «Песней Офелии», отмечена «знаком Шекспира» и «Буря» (не упоминавшаяся ранее в числе «шекспировских»). У Блока это стихотворение без названия, однако с «говорящими» эпиграфом и посвящением. Эпиграф «Вы бедные, нагие несчастливцы» – из монолога шекспировского Лира в сцене бури (действие 3, сцена 4), так что стихотворение Блока фактически является парафразом этого монолога⁵. Посвящение – актеру В. Далматову, чье исполнение роли Лира высоко ценил поэт.

Весьма знаменателен «Диалог Гамлета с совестью» на стихи М. Цветаевой – не только своеобразный постскрипtum Шостаковича к его «Гамлетам», но и видимый отзвук многолетних нравственных исканий художника, перекликавшихся, в том числе, с творчеством Шекспира. Об этом свидетельствует Николай Мартынов, вспоминая о своем общении с композитором в марте 1964-го: «Д. Д. заканчивал тогда работу над музыкой к кинофильму Г. М. Козинцева “Гамлет” и, как мне кажется, находился под сильным впечатлением от этой картины. В тот день он говорил много и с какой-то беспощадной искренностью о смысле “Гамлета”, о совести вообще и о своей в частности» [13, с. 285]⁶.

К перечисленным выше сочинениям следует добавить нереализованные шекспировские замыслы Шостаковича⁷. Тенью Шекспира овеяно и название многострадальной оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

Прокладывая путь через творчество Шостаковича и постепенно уплотняя соответствующее пространство, «Шекспировская тропа» пересекается со многими другими «тропами» и «тропинками» композитора, вызывая резонансные

явления, образуя смысловые контрапункты и способствуя прямому «обмену мыслями». Подобные «взаимообмены» происходят между «Гамлетом» 1932 г. и оперой «Леди Макбет Мценского уезда»⁸, «Гамлетом» 1964 г. и Девятым квартетом (также 1964-го), в III часть которого почти целиком был включен номер «Кладбище»⁹ (при сохранении тональности и штрихов, естественно, корректируемых с учетом другого инструментария). Название «Кладбище» определяет локацию номера в фильме, по сути же это воспоминание о Йорике, портретные черты которого проступают и в инструментовке (*flauto piccolo, violino, tamburino*), и в неприхотливых интонациях песенки – слегка «пританцовывающая», ее порознь или вместе «проговаривают» флейта со скрипкой. Указанная цитата привносит ностальгический оттенок в звучание легкого, воздушного скерцо Девятого квартета.

«Гамлет» (1964 г.; см.: [22]) десятилетием позже отозвался и в «Сюите на слова Микеланджело» для баса и фортепиано. На это обратил внимание первый исполнитель фортепианной партии Евгений Шендерович: «Перед тем как начать восьмую часть (*Творчество*), я робко произнес: “Дмитрий Дмитриевич, я все никак не могу освободиться от ассоциации первого аккорда этой части с первым аккордом вашей музыки к...” – “К Гамлету?” – договорил за меня Шостакович. <...> Дмитрий Дмитриевич согласился со мной, что ассоциация эта верна <...>» [23, с. 501]. Добавим, что указанная ассоциация «охватывает» не один, а два начальных аккорда «Гамлета» (при несовпадении тональностей; Пример 1).

Особенно много разнонаправленных связей обнаруживается в музыке к «Королю Лиру» 1970 г. Его хоровой (*a cappella*) «Плач» становится темой Тринадцатого квартета-реквиема (завершен в августе 1970-го; см. цц. 1 и 53). Горькие секундовые «всхлипывания» Песен Шута слышатся И. Гликману в «Трех лилиях» Четырнадцатой симфонии¹⁰. Адский пляс «Бури» – параллель к Presto из «Сцены отравления» из «Гамлета» 1964 г. и антракту, предшествующему 3 картине «Катерины Измайловой» [24; 25] (Пример 2).

В «Голосе правды» (солдаты Корделии несут спящего Лира, экран перенасыщен пожарами и сражениями, а музыка словно запечатлевает мир его большого сознания) блуждающие фигуры струнных перекликаются с темой альтов из сцены безумия Офелии (Пример 3).

Далее, Песни Шута («Лир» 1970 г.) отсылают к предвоенному «Королю Лиру» (это единственный материал, заимствованный оттуда: 5 песен из 10). Тот «Лир» создавался Шостаковичем одновременно с работой над оркестровкой «Бориса Годунова» [26]. Не воздействием ли Мусоргского,

столь любимого Шостаковичем, инспирирован образ Шута в обоих его «Лирах»? Все 10 песен объединены прорастанием секундового «вздоха», вызывающего в памяти плач-стон Юродивого. Сохраненные в «Лире» 1970 г., песни Шута становятся интонационной основой «Дудочки Шута» – одинокого, печального мотива-импровизации (clarinetto piccolo in Es), которым открывается фильм (Пример 4).

Именно остающиеся без ответа трагические вопросы «Дудочки Шута» и предвещающий ее хоровой «Плач» завершают грандиозное действие фильма, вновь побуждая к размышлениям о Мусоргском, завершившем вторую редакцию «Бориса» Плачем Юродивого. С Мусоргским связан и «озорной» «Гамлет» 1932 г. Музыкальный номер «Проход Гамлета с мальчиками», интонационно вырастающий из детских дразнилок, – откуда он (Пример 5)?

Какие мальчики у Шекспира?! Но в спектакле Акимова юродствующий Гамлет, играющий в сумасшедшего, и толпа скачущих вокруг него мальчишек, без сомнения, – «кривозеркальное» отражение сцены у «Василия Блаженного» из «Бориса Годунова» (Юродивый с ватагой дразнящих его детей). Так благодаря Шостаковичу «пересеклись» Мусоргский и Шекспир, обогатив наши представления о «шекспиризме» Мусоргского и «мусоргскианстве» Шостаковича.

Перечисление реминисценций и интонационно-образных «сопряжений» шекспировских опусов Шостаковича с другими его произведениями может быть продолжено¹¹; благодаря этому возникает ощущение постоянного «закадрового» присутствия Шекспира в творчестве композитора, и соотнесение Шостаковича с Шекспиром приобретает видимую конкретность.

«Шекспировская тропа» Шостаковича пересекается и с другими персональными «Шекспировскими тропами», ведь ими обвита мировой «музыкальный глобус», они перекликаются между собой, невзирая на разделяющее их время. Так, «Песни Офелии» в фильме «Гамлет» Шостаковича не были им сочинены: это подлинники английские песни и баллады, которые звучали со сцены шекспировского театра, когда там ставился «Гамлет»¹². В 1889 г. четыре песни Офелии и две песни могильщика были опубликованы в России с комментариями театрального критика И. Иванова [33]¹³. Первая песня («Белый саван белых роз») была использована Ильей Сацем в его музыке к «Гамлету» в постановке Гордона Крэга (МХТ, 1911 г.) [32, с. 74–77]. Однако песни эти были известны в России и раньше: одну из них пела Гликерия Федотова в спектакле 1877 г. [34, с. 47]¹⁴. Шостакович отобрал три песни Офелии из четырех, опубликованных в «Ар-

тисте»¹⁵ (песни могильщика не использовались композитором).

Но почему из поистине необъятного числа литературных имен, представленных в музыкальном наследии Шостаковича, только Шекспиром был прочерчен столь мощный и *долгий* след? Ведь нельзя сказать, что композитор с юных лет был во власти шекспировского гения. Достаточно вспомнить ответ молодого Шостаковича на анкету Р. Грубера в 1927 г.: «На первом плане склонность к литературе прозаической (поэзию совершенно не понимаю и не ценю) <...>. Из западных: не могу оценить Шекспира [впрочем, не видел ни одного творения его на сцене]» [35, с. 473–474]. Или обратиться к эксцентричному «Гамлету» 1932 г.: авторы спектакля (включая Шостаковича), по сути, расправились с Шекспиром-мыслителем, превратив трагедию в авантюрно-приключенческое зрелище.

Впрочем, довольно скоро, работая над «Королем Лиром» (январь–февраль 1941-го), Шостакович скажет о «поистине космической масштабности» Шекспира [36, с. 133], а критики, оценивая спектакль Г. Козинцева, напишут: «...вмешиваться в действие, трепетно и нервно жить судьбами героев, прерывистым дыханием драматических конфликтов – все это отличает музыку Шостаковича к “Королю Лиру”. Описывать музыку – занятие бесплодное. Ее надо слышать, ею надо волноваться так, как волнуется зритель, обжигаемый горьким сарказмом песен Шута, тревожимый стоном оркестра, в звучаньях которого буйно пульсирует опаленное гневом и скорбью сердце старого Лира» [37, с. 4]. Примерно в то же время, отвечая на вопрос студента (композитора Р. Бунина), чем отличается симфония от симфониетты, Шостакович ответил: «Симфония – это роман или драма Шекспира» [38, с. 14].

И все-таки: чем был Шекспир для Шостаковича? Чтобы ответить на поставленный вопрос, обратимся к Борису Пастернаку.

Шекспир навсегда связал имена Шостаковича и Пастернака. Прямых свидетельств об их жизненных (пусть косвенных) пересечениях очень мало, но сколь значимы даты этих пересечений!

- Имена Шостаковича и Пастернака звучат в одном контексте, рядом – на обсуждении в Союзе композиторов Ленинграда (21–26 февраля 1936 г.) статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», опубликованных в «Правде» [39, с. 396, 401].

- Пастернак упоминает Шостаковича в письме к О. Фрейденберг от 1 октября 1936 года: «Зимой была дискуссия о формализме. Я не знаю, дошло ли все это до тебя, но это началось

со статей о Шостаковиче, потом перекинулось на театр и литературу <...>» [40, с. 148].

- В 1948 году, в разгар травли композитора, Пастернак дарит ему книгу своих стихов с дарственной надписью: «Мужайтесь, Дмитрий Дмитриевич, сохраните среди всего этого ясность духа и здоровье. <...> Примите все, что встретит Вас на Вашем пути, и да поможет Вам в эти дни издали Ваше великое будущее. Ваш Б. Пастернак. 22 апр. 48» [41, с. 264].

- Реакция Пастернака на Пятую симфонию (значит, слушал!): «Подумать только, взял и все сказал. И ничего ему за это не сделали» [42, с. 69]¹⁶.

- После смерти Пастернака – попытки Шостаковича – увы, безрезультатные – добиться пенсии для его вдовы Зинаиды Николаевны.

- Если верить С. Волкову, то в беседе с ним, размышляя о Шекспире, Шостакович говорил: «Все знают, что нашим лучшим Лиром был Михоэлс в Еврейском театре, и все знают его судьбу. Страшную судьбу. А судьба нашего лучшего переводчика Шекспира – Пастернака? Почти за каждым именем – трагедия, более трагичная, чем что бы то ни было у Шекспира» [13, р. 87].

- В восприятии современников имена Шостаковича и Пастернака так или иначе объединяются, выступая мерилем истинной культуры.

А. Баранович-Поливанова: «...культура – это не только свершения великих художников и ученых, но и тот круг “обыкновенных” людей, что может, хочет и способен воспринимать, к примеру, стихи Пастернака или музыку Шостаковича» [42, с. 43].

Лев Озеров отмечает в своем дневнике: «18 июня <1959 г.>. Разговор с А. А. Ахматовой. О Пастернаке и Шостаковиче: Первый несет свою славу как король, а второй – как горбун. Она ему мешают» [43, с. 103].

Воспоминания Бетти Шварц о Шостаковиче «пронизаны» Пастернаком: строки из его стихов – в названиях глав, эпиграфах к ним, в характеристиках ситуаций, людей, событий [12, с. 17, 93, 124, 144 и др.].

Шостакович и Пастернак – это может быть темой отдельного исследования¹⁷. Пока же лишь прикоснемся к ней.

Мгновенная реакция при соединении этих имен: слишком разные во всем. Достаточно сравнить первые впечатления современников. Пастернак – «распахнутый настезь», «обладающий даром счастья», «брызжащий какими-то силами», «магнетический», «манера держаться – очень непосредственная, нескованная» [45, с. 13, 15, 16–17, 20]; Шостакович – «что-то одновременно нервное и сильное», «зажатый, сдержанный» [23, с. 188, 190], «безукоризненно вежливый, но

при этом от него <...> всегда исходило какое-то ужасающее напряжение» [46, с. 8], «очень нервный, с невероятно стремительными реакциями <...>»¹⁸.

Но ведь сколько объединяющего! Два великих художника – не только «соседи по времени», им довелось жить в одном и том же «искривленном пространстве», отсюда и сходство в *рисунке их судеб*, по которым государство прошлось катком, перерезав оперную «артерию» у одного и убив другого. Оба – фигуры мифологизированные, обоих попрекали «комфортной жизнью», подозревали в некоей двуличности, обвиняли в компромиссах с властью, в подписывании (фактически – насильственном или фальсифицированном) «расстрельных» писем. Оба как будто «облагодетельствованы» телефонными звонками Сталина (1934 – Пастернак, 1949 – Шостакович), находясь при этом, согласно его же указаниям, под постоянным прессом уничтожительной критики¹⁹. Оба – главные обвиняемые во всех карательных идеологических кампаниях, однако именно их командировали за рубеж (опять же насильственно) как представителей государства: Пастернака – в 1935 году на конгресс писателей в Париже, Шостаковича – в 1949-м (вопреки окружавшим его запретам!) на конференцию защитников мира в США. У обоих в годы большого террора погибли родные и близкие, к ним в одинаковой мере относятся слова Пастернака: «Все мы живем на два профиля – общественный, радостный, восторженный, – и внутренний, трагический. <...> В эти страшные и кровавые годы мог быть арестован каждый. Мы тасовались, как колода карт» (цит. по: [45, с. 33]). Оба ходатайствовали за гонимых и помогали огромному числу людей. В произведениях обоих усматривалась тайнопись, выискивались шифры и криптограммы. Даже рупор убийственных кремлевских вердиктов был у них один: Д. Заславский – автор «редакционных» статей «Правды» о Шостаковиче («Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», январь–февраль 1936 г.) и «Докторе Живаго» Пастернака («Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка», октябрь 1958 г.).

И наконец, у обоих – через всю жизнь – «Шекспировская тропа».

Как и у Шостаковича, эта «тропа» у Пастернака ветвится, «обнимая» все творчество – не только переводы. Шекспир (он сам, его имя, произведения и герои) живет в стихах Пастернака – от ранних («Шекспир», «Марбург», «Уроки английского») до «Гамлета» 1959 года («Доктор Живаго»: «Гул затих. Я вышел на подмости...»).

Если же обратиться к «оригинальному» Шекспиру в творчестве обоих художников, то и

здесь – много родственного. Оба превыше всего ставили «Гамлета» и «Лира», не особенно любя «Отелло»²⁰. У обоих начало пути к Шекспиру было связано с Мейерхольдом²¹. И для Шостаковича, и для Пастернака диалог с наследием Шекспира – не главная, а побочная тема в творчестве: перевод и прикладная музыка, то есть маргинальные жанры – для непревзойденного симфониста и Божьей милостью поэта. И тому, и другому названные жанры мешали, отнимая время и силы, предназначенные для главного. Сколько lamentаций по этому поводу в письмах Пастернака: «...между тем надо жить. <...> Пришлось опять вернуться к вечным переводам» [40, с. 194–195]. «Я из переводческого возраста давно вышел, но т. к. обстоятельства в последнее время складывались неблагоприятно, я с отвращением должен был вернуться к нескольким предположениям этого характера <...>» [Там же, с. 242]²². Такой же «...досадной помехой, отвлекавшей его от главного дела жизни» [23, с. 409–410], представлялась Шостаковичу (во всяком случае, с 1940-х гг.) его работа в кино и театре.

Но и работая «переводчиками» (по отношению к стихии музыки или своего родного языка), оба оставались творцами. И слова Пастернака о том, что «переводы <...> должны быть художественными произведениями» и быть «вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью» [50, с. 161], в полной мере относятся и к самому поэту, и к Шостаковичу. Оба они обогатили «шекспириану» подлинными шедеврами.

Сдержанный и остро ироничный в письмах, Шостакович не оставил пространных высказываний о собственной работе над Шекспиром²³, в отличие от Пастернака, так же «широко распахнутого» в переписке, как и в жизни (особенно с близкими людьми). Однако, учитывая все названные параллели, допустимо предположить, что Шостакович мог бы подписаться под многими высказываниями Пастернака о Шекспире. Вот поэт пишет Ольге Фрейденберг (14 февраля 1940 г.) о своем переводе «Гамлета»: «...каким счастьем и спасеньем была работа над ним! <...> Высшее, ни с чем не сравнимое наслаждение <...>. Чувствуешь себя в высшем смысле человеком: чем-то небессловесным, независимым, горячим <...> а потом в изнеможении от потраченной энергии <...> “возвращаешься к действительности”» [40, с. 166]. «Незабываемое счастье пишущей руки и не поспевающего за ней сердца» [Там же, с. 248], – ответ О. Фрейденберг, мыслящей в унисон с братом. Под этими словами могли бы подписаться и Пастернак, и

Шостакович. Так работа в маргинальной зоне стала – в случае с Шекспиром – не подцензурной, а, как пишут исследователи, «прорывом к душевному здоровью», ибо Шекспир оказался единственно созвучным времени Шостаковича и Пастернака – «эпохе великой крови, темных интриг и бессудных расправ» [51, с. 623].

Отличавшаяся острым умом и беспощадной прямоотой, никогда не снисходившая до родственных восхвалений, О. Фрейденберг в своих письмах – откликах на получаемые переводы и статьи Пастернака – дала яркое и точное объяснение *предназначенности* Шекспира для Пастернака и, добавим, для Шостаковича:

- «Тут дыхание больших мыслей, напролом в историю. Мы все в Шекспире. <...> Сказать о Шекспире – это отчитаться в прожитой жизни, встрясти молодость, высказать поэтическое и философское *credo*» [40, с. 226].

- «Гамлет – это не только история театра, но и <...> та духовная физиология, которой живешь и держишься, ее не замечая» [Там же, с. 283].

- «Шекспировские образы <...> многоплановость мысли, спрягаемость событий во всех временах и видах одновременно, доведение частности до универсализма <...>. Он держит в одной руке нити прошлого и настоящего» [Там же].

Все это, по мнению О. Фрейденберг, – свидетельство «умственного родства» Шекспира и Пастернака [40, с. 283]. И, добавим, Шекспира и Шостаковича.

А тексты Шекспира – это же, пишет О. Фрейденберг, «...ремарки в нашу сторону, разрывая ткань времени» [40, с. 283].

*...И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот...*

(Сонет 66)

Боже!

*Как болен, гадок, скучен и нелеп
Твой бранный мир! Глаза бы не глядели!
<...>*

Но, сердце, рвись: приходится молчать.

(«Гамлет», действие 1, сцена 2)

*Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивление...*

(«Гамлет», действие 3, сцена 1)

*О мысль моя, отныне будь в крови,
Живи грозой иль вовсе не живи!*

(«Гамлет», действие 4, сцена 4)

Все сказано открытым текстом, и не надо ничего шифровать! А придаться нельзя: это же Шекспир!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Комментируя письмо Шостаковича (от 17 декабря 1973 г.) с просьбой исполнить в Киеве цикл «Шесть песен...», И. Блажков пишет: «По свидетельству Е. Е. Нестеренко, Шостакович ему признался, что свои Шесть романсов на слова английских поэтов (версия для голоса и фортепиано) он написал в 1937 году как автобиографические, передающие атмосферу сталинского террора. Романсы были спрятаны “в ящик” и обнародованы лишь в 1942 году, когда Великобритания стала союзником СССР во Второй мировой войне» [10, с. 390]. Тот же комментарий приводится И. Блажковым в более ранней публикации писем Шостаковича [11, с. 507]. Б. Шварц справедливо относит эту информацию к области «мифов» отечественного музыкознания: «Так тоже рождаются легенды: ведь в тридцать седьмом переводе Маршака и Пастернака еще не были опубликованы! ДД впервые услышал об их существовании не раньше лета сорок второго (услышал – даже не прочитал!). Прочитал в октябре <...>» [12, с. 29].

² Подразумевается завершение и последующее исполнение Десятой симфонии. Незадолго до премьеры состоялась дискуссия об этом сочинении на открытом заседании правления Союза композиторов (29–30 марта, 5 апреля).

³ По утверждению С. Волкова, Шостакович ему говорил: «Я имел дело с “принцем” трижды, с “королем” – дважды, а один раз распределил между ними музыку. Ничего, думаю, коронованные особы как-нибудь разберутся между собой» [13, р. 84].

⁴ «Гамлет» 1932 г. шел в переводе М. Лозинского, «Король Лир» 1941-го – в переводе М. Кузмина и А. Радловой, песни Шута – в переводе С. Маршака.

⁵ Ср.: У. Шекспир – «Вы, бедные, нагие несчастливцы, / Где б эту бурю ни встречали вы, / Как вы перенесете ночь такую, / С пустым желудком, в рубище дырявом, / Без крова над бездомной головой?»; А. Блок – «В такую ночь / Мне жаль людей, лишенных крова, / И сожаленье гонит прочь – / В объятья холода сырого!».

⁶ К этому можно прибавить и назидания Шостаковича в письме к Б. Тищенко (примерно в то же время – 26 октября 1965 г.): «Нельзя лишаться совести. Потерять совесть – все потерять. И совесть надо внушать с самого раннего детства» [15, с. 18]. Вспомним также об эссе Марины Цветаевой «Искусство при свете совести», которое, по словам И. Шостакович, «потрясло» композитора [16, с. 110].

⁷ Свидетельствует И. Гликман: «В наших беседах мы часто возвращались к опере, которую хотел написать Дмитрий Дмитриевич. Он подумывал о Шекспире, пьесы которого его занимали, привлекали <...>. Он говорил мне: “Ты бы помог мне подобрать что-нибудь из Шекспира”» (1955 г.). И далее: «В марте и апреле 1964 года Шостаковича серьезно занимала написанная им музыка к “Гамлету”. Он спрашивал меня, стоит ли на ее основе сочинять поэму» [17, с. 113, 195].

⁸ Подробнее см.: [18; 19].

⁹ Впервые об этом: [20; 21].

¹⁰ «На эту мою фразу Шостакович, улыбаясь, очень живо отреагировал: “Ты заметил сходство, я тоже заметил, но скажи, пожалуйста, что важнее: симфония или кинофильм?”» [16, с. 268].

¹¹ Кш. Мейер воспринимает «Сонет 66» как предвосхищение IX части Четырнадцатой симфонии [27, с. 252]. М. Сабина обнаруживает интонационно-тематические связи «Гамлета» 1964 г. с Восьмой и Одиннадцатой симфониями [28, с. 356, 357]. В «Песне Офелии» из блоковского цикла рецензенты отметили «предвосхищение» темы II части Второго скрипичного концерта [29, с. 7], и т. д.

¹² Все варианты этих песен шекспировского времени (Офелии, могильщика и Бедного Тома из «Лира») представлены в работах английских исследователей 1960-х годов [30, pp. 53–66; 31]. Современный музыковед, размышляя о возможных источниках этих песен в творчестве Шостаковича, констатирует необходимость специального изучения данного вопроса [20, с. 106, 109]. Между тем соответствующие изыскания были осуществлены в 1969 г., результаты – обнародованы тогда же в монографической статье [22, с. 34–35], а затем в диссертационной работе [32, с. 308–309].

¹³ Они полностью совпадают с песнями, публикуемыми в английских источниках. И. Иванов пишет: «Подлинные копии нот сгорели во время пожара в одном старинном английском театре (Druryley Theatre) <...>. Некий Линлей (Linley), страстный любитель сценического искусства, записал мотивы песен Офелии со слов одной актрисы, которая принадлежала к труппе сожженного театра и много раз играла Офелию. То же самое было сделано одним ученым со слов другой актрисы. Записи оказались полностью идентичными. Это обстоятельство может служить свидетельством аутентичности мотива первой песни Офелии. <...> Мотив второй песни Офелии – “Валентинов день”... дошел до нас из полностью достоверных источников. Эта песня, опубликованная во многих старинных сборниках баллад, и до сего времени в некоторых местностях Англии пользуется большой популярностью» [33, с. 172–174]. При этом «мелодия третьей песни (Офелия в фильме поет только первую ее строчку) близка, как пишет И. Иванов, старинной английской балладе про “милого Робина” (у Шостаковича немного изменен конец фразы)» [22, с. 35].

¹⁴ Возможно, песня эта использовалась также в более ранних спектаклях – 1863 г. или 1854 г. в постановке И. Самарина (который выступил и в главной роли).

¹⁵ Остается выяснить, как они стали известны композитору. Вряд ли он сам изучал подшивки журнала «Артист» рубежа 1880–1890-х годов.

¹⁶ Автор воспоминаний – известный филолог, переводчик. Ее мать, М. Баранович, была дружна с Пастернаком, перепечатывала для него главы романа «Доктор Живаго».

¹⁷ В этом аспекте интересным представляется опыт Б. Гаспарова, осуществившего сравнительный анализ Одиннадцатого квартета Шостаковича и стихотворения Пастернака «В больнице» [см.: 44].

¹⁸ Слова Иосифа Бродского (цит. по: [47, с. 78]).

¹⁹ Хорошо известно резко отрицательное отношение «вождя народов» к творчеству обоих: «Сталину как-то подсунили почитать книжку Пастернака. Он ее вернул с раздражением: “На такую чепуху жаль времени!”» [45, с. 281].

²⁰ Пастернак в письме к О. Фрейденберг (16 июня 1944 г.): «...перевожу против воли Отелло, которого никогда не любил» [40, с. 210]. И. Гликман вспоминает о просьбе Шостаковича написать для него либретто «...на какую-нибудь пьесу (исключая “Отелло”) Шекспира» [16, с. 195]. Можно к этому прибавить и отказы Шостаковича писать музыку к постановкам «Отелло» [48, с. 468–469].

²¹ Первый заказ на перевод «Гамлета» был получен Пастернаком еще в конце 1930-х годов от В. Мейерхольтца, который мечтал о постановке этой трагедии (вскоре Мейерхольтц был арестован и расстрелян). Кроме того, режиссер беседовал с Шостаковичем о создании оперы по «Гамлету», планируя написать для нее либретто [13, р. 83].

²² Примерно тогда же А. Смирнов, давний оппонент Пастернака, утверждал: «Пастернак сейчас настолько скромно метрирован как поэт, что лишь переводы дают ему средство к существованию» (цит. по: [49, с. 28]).

²³ Пространные рассуждения о Шекспире с отрицательной характеристикой М. Чехова – Гамлета, вложенные С. Волковым в уста Шостаковича [13, р. 88], не вызывают доверия. Шостакович, не видевший знаменитого шекспировского спектакля с М. Чеховым (МХТ II, 1924), заведомо не стал бы вторить измышлениям, укоренившимся в советском искусствознании рубежа 1960–1970-х гг. Вероятно, С. Волков прочитал статью Ю. Вертман, опубликованную в журнале «Наука и религия» (1972 г.), где М. Чехов был представлен антропософом, и соответствующие «открытия» приписал Шостаковичу.

•—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Пример 1

Гамлет

Творчество

Буря

Moderato

ff

Катерина Измайлова

Allegro

ff

"Гамлет"

Andantino 21

The score is for a piano piece in 4/4 time, marked Andantino. It features a treble and bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The piece begins with a piano introduction in the right hand, followed by a melody in the left hand. The tempo is marked 'Andantino'. A box containing the number '21' is placed above the first measure. The score includes dynamic markings such as 'p' and '8^{vb}' (8^{va} below the staff).

"Король Лир"

The score is for a piano piece in common time (C). It features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a melody in the right hand, followed by a piano introduction in the left hand. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes dynamic markings such as 'f ten. espr.', 'dim.', and 'mf'.

Moderato

Cl. picc. Es

The score is for a clarinet in E-flat (Cl. picc. Es) in 3/4 time, marked Moderato. It features a single treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a melody in the right hand, followed by a piano introduction in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'f', 'dim.', 'p', and 'pp'.

Проход Гамлета с мальчиками

Allegro

ЛИТЕРАТУРА

1. Тургенев И. С. Письмо А. В. Дружинину от 13 января 1857 г. // Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 12: Письма 1831–1883 гг. С. 268–269.
2. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества: [монография.] СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 582 с.
3. Валькова В. Б. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.
4. Соломонова О. Б. «Яко юрод хождаете...» (о генотипе юродства в жизнетворчестве Д. Шостаковича) // Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум...»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 307–321.
5. Зинькевич Е. С. «Прогулки с Шостаковичем» // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICAE: Тексты и контексты: Избранные статьи. Киев: Задруга, 2007. С. 566–598.
6. Левая Т. Н. Шостакович как культурный миф // Научные школы в музыковедении XXI века: К 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: материалы Международной науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 450–457.
7. Зинькевич Е. С. Шостакович как культурный герой эпохи // Зинькевич Е. С. Смыслы музыки на разломах времени: Избранные статьи. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2021. С. 152–166.
8. Левая Т. Н. Шостакович и Бахтин // Левая Т. Н. Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2013. С. 143–158.
9. Фэннинг Д. «Современный мастер до мажора» // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 661–678.
10. Блажков И. И. Книга писем: в 3 т. СПб.: Композитор, 2020. Т. II. 565 с.
11. Письма Шостаковича И. И. Блажкову / публ. и коммент. И. И. Блажкова // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 490–508.
12. Шварц Б. И. Шостакович – каким запомнился. СПб.: Композитор, 2006. 321 с.
13. Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich: as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Harper & Row, 1979. XVI+289 p.
14. Мартынов Н. А. Письма Шостаковича. Страницы из записной книжки // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 276–305.
15. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1998. 52 с.
16. Петрушанская Е. М. Шостакович-читатель // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 109–119.
17. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
18. Зинькевич (Зинькевич) Е. С. Музыка к первому «Гамлету» // Советская музыка. 1971. № 5. С. 94–101.

19. Assai M. Akimov and Shostakovich's Hamlet: A Soviet «Shakesperiment» // Искусство музыки: теория и история. 2017. № 17. С. 171–210.
20. Домбровская О. В. О музыке в фильмах Козинцева // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 99–109.
21. Дигонская О. Г. Неизвестные автографы Шостаковича в ГЦММК // Шостакович–Urtext: [Письма. Воспоминания. Документы. Статьи.] М.: Дека-ВС, 2006. С. 144–169.
22. Зинкевич (Зинькевич) Е. С. «Гамлет» Шостаковича // Украинское музыковедение: Ежегодник. Киев: Музыка Украина, 1969. Вып. 4. С. 31–49. (На укр. яз.).
23. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. 536 с.
24. Зинкевич (Зинькевич) Е. С. Прочтение Шекспира // Советская музыка. 1971. № 9. С. 41–47.
25. Зинькевич Е. С. «Король Лир» Шостаковича // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICAE: Тексты и контексты: Избранные статьи. Киев: Задруга, 2007. С. 266–277.
26. Зинькевич Е. С. Первый «Лир» Шостаковича // Аспекты исторического музыкознания: сб. науч. тр. Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2013. Вып. VI: Музыка и театр в историческом времени и пространстве. С. 183–196.
27. Мейер Куш. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время: [монография.] СПб.: Композитор, 1998. 559 с.
28. Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист: [исследование.] М.: Музыка, 1976. 480 с.
29. Медведев А. В. Блок, прочитанный Шостаковичем // Музыкальная жизнь. 1968. № 12. С. 7–8.
30. Sternfeld F. W. Music in Shakespearean Tragedy. London: Routledge, 1963. XXII+334 p.
31. Stevens J. Shakespeare and the Music of the Elizabethan Stage // Shakespeare in Music: Collection of essays / ed. by Ph. Hartnol. London: Macmillan, 1966. Pp. 3–48.
32. Зинкевич (Зинькевич) Е. С. Трагедии Шекспира в музыке советского драматического театра: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Киев, 1970. 363 с.
33. Иванов И. И. Песни Офелии и могильщика в «Гамлете» // Артист. 1889. Кн. 4. С. 172–174.
34. Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876). СПб.: Тип. тов-ва «Новое время», 1914. XVI+475 с.
35. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. 572 с.
36. «Король Лир» в Большом драматическом театре им. М. Горького: [сб. ст.] Л.–М.: Искусство, 1941. 64 с.
37. Дрейден С. Д. «Король Лир». Премьера ленинградского театра им. Горького // Известия. 1941. № 108 (9 мая). С. 4.
38. Бунин Р. С. «...С глубочайшей признательностью» // Советская музыка. 1976. № 9. С. 14–17.
39. Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов: Стенографический отчет / публ. Н. Э. Грязновой // Шостакович–Urtext: [Письма. Воспоминания. Документы. Статьи.] М.: Дека-ВС, 2006. С. 312–548.
40. Переписка Бориса Пастернака / сост. и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1990. 576 с.
41. «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: Сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов / сост. и коммент. Б. А. Каца. М.: Советский композитор, 1991. 328 с.
42. Баранович-Поливанова А. А. Отглядываясь назад: Воспоминания. Томск: Водолей, 2001. 192 с.
43. Озеров Л. А. Дневники 1951–1960 годов // Арион. 2014. № 4. С. 85–114.
44. Дмитриев П. В. Шостакович как проблема XX века // Новое литературное обозрение. 2010. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/d43.html> (дата обращения: 15.02.2026).
45. Иванова Н. Б. Пастернак и другие. М.: Эксмо, 2003. 605 с.
46. Шостакович в воспоминаниях сына Максима, дочери Галины и протоиерея Михаила Ардова. М.: Захаров, 2003. 174 с.
47. Петрушанская Е. М. Бродский и Шостакович // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора (1906–1996). М.: Композитор, 1997. С. 78–90.
48. Письма Шостаковича Л. З. Траубергу / публ. и коммент. О. В. Домбровской // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 462–474.
49. Каганович Б. С. А. А. Смирнов и пастернаковские переводы Шекспира // Вопросы литературы. 2013. № 2. С. 20–71.

50. Пастернак Б. Л. Заметки переводчика // Пастернак Б. Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / сост. и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М.: Искусство, 1990. С. 160–162.
51. Быков Д. Л. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2007. 896 с.

REFERENCES

1. *Turgenev I.* Sbranie sochineniy [Collected works]: in 12 vol. Moscow: Goslitizdat, 1958. Vol. 12: Letters 1831–1883. Pp. 268–269.
2. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitri Shostakovich: A Trial of the Works Phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitri Bulanin, 2004. 582 p.
3. *Val'kova V.* Syuzhet Golgofy v tvorchestve Shostakovicha [A plot of Golgotha in Shostakovich's works]. In: Shostakovich: mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu [D. Shostakovich: Between Instant and Eternity]: Documents, materials, articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. Pp. 679–716.
4. *Solomonova O.* «Yako yurod khozhdash»: O genotype yurodstva v zhiznetvorchestve Shostakovicha ["He goes as God's fool": On the genotype of yurodiveness in the life and works by D. Shostakovich]. In: Solomonova O. «I kogda smeyotsya litso – vmeste s nim ne veselitsya um...»: Smekhovoe zazerkal'e russkoy muzykal'noy klassiki ["And when the face smiles – the wit don't make merry together with it...": The laughter world of the Russian musical classics]. Kiev: Zadruga, 2006. Pp. 307–321.
5. *Zin'kevich E.* «Progulki s Shostakovichem» ["The Walks with D. Shostakovich"]. In: Zin'kevich E. MUNDUS MUSICAE: Teksty i konteksty [MUNDUS MUSICAE: Texts and contexts]: selected articles. Kiev: Zadruga, 2007. Pp. 566–598.
6. *Levaya T.* Shostakovich kak kul'turnyj mif [D. Shostakovich as cultural myth]. In: Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: K 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh [Research schools in the musicology of the 21st century: Towards the 125th anniversary of Gnesins educational institutions]: materials of International research conference. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2020. Pp. 450–457.
7. *Zin'kevich E.* Shostakovich kak kul'turnyj geroy epokhi [D. Shostakovich as a cultural hero of the age]. In: Zin'kevich E. Smysly muzyki na razlomakh vremeni [The Senses of Music on the Breaks of Time]: selected articles. St. Petersburg: N. Novikov Publishing House, 2021. Pp. 152–166.
8. *Levaya T.* Shostakovich i Bakhtin [Shostakovich and M. Bakhtin]. In: Levaya T. Kontrasty zhanra: Ocherki i issledovaniya o Shostakoviche [The contrasts of genre: Essays and research works on D. Shostakovich]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2013. Pp. 143–158.
9. *Fenning D.* «Sovremennyj master do mazhora» ["A modern master of C major"]. In: Shostakovich: mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu [D. Shostakovich: Between Instant and Eternity]: Documents, materials, articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. Pp. 661–678.
10. *Blazhkov I.* Kniga pisem [The Book of Letters]: in 3 vol. St. Petersburg, 2020. Vol. 2. 565 p.
11. *Pis'ma Shostakovicha I. Blazhkovu* [D. Shostakovich's letters to I. Blazhkov]. Publ. and comment. by I. Blazhkov. In: Shostakovich: mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu [D. Shostakovich: Between Instant and Eternity]: Documents, materials, articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. Pp. 490–508.
12. *Shvarts B.* Shostakovich – kakim zapomnilsya [D. Shostakovich as he had been memorized]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 321 p.
13. *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich: as related to and edited by Solomon Volkov.* New York: Harper & Row, 1979. XVI+289 p.
14. *Martynov N.* Pis'ma Shostakovicha. Stranitsy iz zapisnoy knizhki [Shostakovich's letters. The pages from the notebook]. In: D. D. Shostakovich [D. Shostakovich]: collected articles to the 90th anniversary of birth. St. Petersburg: Kompozitor, 1996. Pp. 276–305.
15. *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [The letters of Dmitry Shostakovich to Boris Tishchenko with addressee's commentaries and recollections]. St. Petersburg: Kompozitor, 1998. 52 p.
16. *Petrushanskaya E.* Shostakovich-chitatel' [D. Shostakovich as reader]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2006. No. 3. Pp. 109–119.
17. *Pis'ma k drugu: Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu* [Letters to the friend: Dmitri Shostakovich – to Isaac Glickman]. St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
18. *Zin'kevich E.* Muzyka k pervomu «Gamletu» [D. Shostakovich's music for the dramatic play "Hamlet"]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1971. No. 5. Pp. 94–101.

19. *Assai M.* Akimov and Shostakovich's Hamlet: A Soviet "Shakesperiment". In: *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2017. No. 17. Pp. 171–210.
20. *Dombrovskaya O.* O muzyke v fil'makh Kozintseva [On music in G. Kozintsev's films]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2006. No. 3. Pp. 99–109.
21. *Digonskaya O.* Neizvestnye avtografy Shostakovicha v GTsMMK [Unknown autographs in M. Glinka State Central Museum of Musical Culture]. In: *Shostakovich–Urtext: Pis'ma. Vospominaniya. Dokumenty. Stat'i* [D. Shostakovich–Urtext: Letters. Recollections. Documents. Articles]. Moscow: Deko-VS, 2006. Pp. 144–169.
22. *Zin'kevich E.* «Gamlet» Shostakovicha [D. Shostakovich's music for G. Kozintsev's film "Hamlet"]. In: *Ukrainskoe muzykovedenie* [Ukrainian Musicology]: Annual. Kiev: Muzychna Ukraina, 1969. Issue 4. Pp. 31–49. (In Ukr.).
23. *Uilson E.* Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [D. Shostakovich's life narrated by his contemporaries]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 536 p.
24. *Zin'kevich E.* Prochtenie Shekspira [A perusal of Shakespeare]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1971. No. 9. Pp. 41–47.
25. *Zin'kevich E.* «Korol' Lir» Shostakovicha [D. Shostakovich's music to film "King Lear" by G. Kozintsev]. In: *Zin'kevich E. MUNDUS MUSICAE: Teksty i konteksty* [MUNDUS MUSICAE: Texts and contexts]: selected articles. Kiev: Zadruga, 2007. Pp. 266–277.
26. *Zin'kevich E.* Pervyj «Lir» Shostakovicha [D. Shostakovich's music for the dramatic play "King Lear"]. In: *Aspekty istoricheskogo muzykoznanija* [Aspects of historical musicology]: collected research articles. Kharkov: I. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts, 2013. Issue 6: Music and Theatre in the Historical Time and Space. Pp. 183–196.
27. *Meyer Ksh.* Shostakovich: Znizn'. Tvorchestvo. Vremya [D. Shostakovich: His Life. Works. Time]: monograph. St. Petersburg: Kompozitor, 1998. 559 p.
28. *Sabinina M.* Shostakovich-simfonist [D. Shostakovich as Symphonist]: research work. Moscow: Muzyka, 1976. 480 p.
29. *Medvedev A.* Blok, pročitannyj Shostakovichem [A. Block's Poetry interpreted by D. Shostakovich]. In: *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1968. No. 12. Pp. 7–8.
30. *Sternfeld F. W.* Music in Shakespearean Tragedy. London: Routledge, 1963. XXII+334 p.
31. *Stevens J.* Shakespeare and the Music of the Elizabethan Stage. In: *Shakespeare in Music: Collection of essays*. Ed. by Ph. Hartnol. London: Macmillan, 1966. Pp. 3–48.
32. *Zin'kevich E.* Tragedii Shekspira v muzyke sovetskogo dramatičeskogo teatra [W. Shakespeare's Tragedies in the music of Soviet dramatic theatre]: Ph. D. Thesis (Art). Kiev, 1970. 363 p.
33. *Ivanov I.* Pesni Ofelii i mogil'shchika v «Gamlete» [Ofelia and Grave-Digger's Songs in W. Shakespeare's "Hamlet"]. In: *Artist* [Artist]. 1889. Vol. 4. Pp. 172–174.
34. *Suvorin A.* Teatral'nye očerki (1866–1876) [Theatrical Essays (1866–1876)]. St. Petersburg: Printing-house of "Novoe vremya" Comp., 1914. XVI+475 p.
35. *Dmitriy Shostakovich v pis'makh i dokumentakh* [Dmitry Shostakovich in the letters and documents]. Ed. and comp. by I. Bobykina. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2000. 572 p.
36. «Korol' Lir» v Bol'shom dramatičeskom teatre imeni M. Gor'kogo ["King Lear" staged at M. Gorky Great dramatic theatre]: collected articles. Leningrad – Moscow: Iskusstvo, 1941. 64 p.
37. *Dreyden S.* «Korol' Lir». Prem'era leningradskogo teatra imeni Gor'kogo ["King Lear". The premiere of M. Gorky Leningrad theatre]. In: *Izvestiya* [The Izvestiya]. 1941. No. 108 (May 9). P. 4.
38. *Bunin R.* «...S velichayshey priznatel'nost'yu» ["...With the greatest thankfulness"]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976. No. 9. Pp. 14–17.
39. *Tvorcheskaya diskussiya v Leningradskom Soyuze sovetskikh kompozitorov: Stenograficheskiy otchyt* [A Creative Discussion at the Leningrad Union of Soviet Composers: A Stenographic Account]. Publ. by N. Gryaznova. In: *Shostakovich–Urtext: Pis'ma. Vospominaniya. Dokumenty. Stat'i* [D. Shostakovich–Urtext: Letters. Recollections. Documents. Articles]. Moscow: Deko-VS, 2006. Pp. 312–548.
40. *Perepiska Borisa Pasternaka* [The Correspondence of Boris Pasternak]. Comp. and comment. by E. V. Pasternak and E. B. Pasternak. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 576 p.
41. «Raskat improvizatsiy...»: Muzyka v tvorčestve, sud'be i v dome Borisa Pasternaka ["A Peal of Improvisations...": Music in the works, and in the fate, and in the home of Boris Pasternak]: collected literary, and musical, and pictorial materials. Comp. and comment. by B. Katz. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1991. 328 p.

42. *Baranovich-Polivanova A.* Oglyadyvayas' nazad: Vospominaniya [Turning backwards: Memoires]. Tomsk: Vodoley, 2001. 192 p.
43. *Ozerov L.* Dnevniky 1951–1960 godov [The Journals of 1951–1960 years]. In: Arion [Arion]. 2014. No. 4. Pp. 85–114.
44. *Dmitriev P.* Shostakovich kak problema XX veka [D. Shostakovich as a problem of the 20th century]. In: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 2010. No. 5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/d43.html> (date of application: 15.02.2026).
45. *Ivanova N.* Pasternak i drugie [Boris Pasternak and Others]. Moscow: Eksmo, 2003. 605 p.
46. Shostakovich v vospominaniyakh syna Maksima, docheri Galiny i protoiereya Mikhaila Ardova [D. Shostakovich in the recollections of his son Maxim, and daughter Galina, and archpriest Mikhail Ardov]. Moscow: Zakharov, 2003. 174 p.
47. *Petrushanskaya E.* Brodskiy i Shostakovich [Joseph Brodsky and Dmitri Shostakovich]. In: Shostakovichu posvyashchaetsya [Dedicated to D. Shostakovich]: collected articles to the 90th anniversary of the composer's birth (1906–1996). Moscow: Kompozitor, 1997. Pp. 78–90.
48. Pis'ma Shostakovicha L. Traubergu [Shostakovich's letters to L. Trauberg]. Publ. and comment. by O. Dombrovskaya. In: Shostakovich: mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu [D. Shostakovich: Between Instant and Eternity]: Documents, materials, articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. Pp. 462–474.
49. *Kaganovich B. A.* Smirnov i pasternakovskie perevody Shekspira [A. Smirnov and B. Pasternak's translations of W. Shakespeare's plays]. In: Voprosy literatury [Issues of Literature]. 2013. No. 2. Pp. 20–71.
50. *Pasternak B.* Zametki perevodchika [The notes of the translator]. In: Pasternak B. Ob iskusstve: «Okhrannaya gramota» i zametki o khudozhestvennom tvorchestve [On Arts: "A Safe-conduct" and the notes about artistic work]. Comp. and comment. by E. V. Pasternak and E. B. Pasternak. Moscow: Iskusstvo, 1990. Pp. 160–162.
51. *Bykov D.* Boris Pasternak [Boris Pasternak]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2007. 896 p.

Зинькевич Елена Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры всемирной истории музыки
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01054, Киев
maiburova.e@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8080-6068

Elena S. Zinkevych

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of the World History of Music
P. Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music
Ukraine, 01054, Kiev
maiburova.e@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8080-6068