

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Воробьёв Игорь Станиславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)
Ганзбург Григорий Израилевич, кандидат искусствоведения, директор Института музыковедения (Харьков, Украина)

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Россия)

Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств (Россия)

Коваленко Георгий Фёдорович, доктор искусствоведения, заведующий Отделом русского искусства XX века в Институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник Сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)

Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры германской филологии Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)

Немкова Ольга Вячеславовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова (Россия)

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, советник ректора Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, научный руководитель Института филологии и журналистики (Россия)

Саввина Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)

Филимонова Ольга Фёдоровна, доктор философских наук, профессор кафедры философии, социологии, психологии Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А. (Россия)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки:

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии:

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования:

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор

Отдел кино:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел театра:

Алесенкова Виктория Николаевна, доктор искусствоведения, доцент

Отдел пластических искусств:

Дорогина Елена Алексеевна, кандидат искусствоведения

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Электронная верстка и оригинал-макет:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова». Адрес: 410012, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-71010 от 07 сентября 2017 г.

Адрес редакции: 410012, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1.

Тел.: (845-2) 39-00-29 доб. 165.

E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Подписной индекс в каталоге «Пресса по подписке» от агентств «Книга-Сервис» и «АРЗИ»: 380145.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска информации о журнале размещены на официальном сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: <http://sarcons.ru/>.

Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» ВАК

Подписано в печать

28.12.2023. Формат 60x88 1/8.

Бумага офсетная. Печать

офсетная. Гарнитура Sabria.

Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд.

л. 11,48. Заказ № 82. Тираж

100 экз.

Отпечатано в типографии

«Амирит»: 410004, г. Саратов,

ул. Чернышевского, 88У.

Тел.: (845-2) 24-86-33.

E-mail: zakaz@amirit.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Полозова И. В., Пономарева Е. В.</i> Юбилейный год Рахманинова в Саратовской консерватории	3
Теория и история искусства	
<i>Кекова С. В., Измайлов Р. Р.</i> К проблеме экзегезы поэтического текста: «священная реальность» в стихотворении Н. Заболоцкого «В этой роще берёзовой»	8
<i>Попов Д. А.</i> Трансформация романтического ориентализма во французской и итальянской опере XIX — начала XX в.	16
<i>Петрова О. Л.</i> Коммуникативная практика как портрет эпохи (на материале текстов В. Аксёнова и В. Пелевина)	22
Музыкальное искусство	
<i>Маклыгин А. Л.</i> Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга	30
<i>Демченко А. И.</i> Позднее творчество И. Ф. Стравинского и некоторые итоги	36
<i>Добатовкин Д. М., Кулапина О. И.</i> Особенности оркестровки Концерта для балалайки и симфонического оркестра С. Н. Василенко	44
<i>Полозов С. П.</i> Композитор Олег Каравайчук: этапы творческого пути	51
<i>Степанидина О. Д., Войнова Д. В.</i> Жанр элегии в русской камерно-вокальной культуре конца XVIII — первой половины XIX вв.	57
<i>Любимов Д. В.</i> Сюжетный мотив безумия в театральном творчестве А. Е. Варламова	65
Традиционные культуры	
<i>Варламов Д. И., Ян Тэн</i> Академические тенденции в китайской музыке	73
<i>Матвеева И. А.</i> Гармонь-хромка в контексте пензенской фольклорной традиции инструментального исполнительства	81
Педагогика и психология искусства	
<i>Талипов И. Ф.</i> Анатолий Луппов и принципы его композиторской педагогики	89



Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Polozova Irina Victorovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Vice Rector for scientific and international activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Пономарева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Ponomareva Elena Vladimirovna, PhD (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: elepon@mail.ru

ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД РАХМАНИНОВА В САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья освещает события Саратовской консерватории, приуроченные к празднованию 150-летия со дня рождения С. В. Рахманинова. В работе рассматриваются два основных направления юбилейных мероприятий: проведение Международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества: к 150-летию С. В. Рахманинова» и концертные программы с музыкой Рахманинова, центральным событием которых стало исполнение «Всенощного бдения» ор. 37. В статье излагается систематизированная информация об истории исполнения этого сочинения при жизни Рахманинова и в Саратове в последние 40 лет, особо отмечается роль «Театра хоровой музыки» под руководством Л. Лицовой в исполнении этого сочинения. В работе анализируются основные аспекты научных изысканий, связанных с творчеством Рахманинова, отмечаются актуальные направления исследований с позиций герменевтики, интерпретологии, интертекстуальности и т. п.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, Международные научные чтения, посвященные Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества», Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, научные конференции, Всенощное бдение, «Театр хоровой музыки», «Архиерейский мужской хор Саратовской митрополии».

RACHMANINOV'S JUBILEE YEAR AT SARATOV CONSERVATOIRE

The article highlights the events organized at the Saratov Conservatoire and dedicated to the celebration of the 150th anniversary of S. V. Rachmaninov. The paper considers two main directions of anniversary events: International scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky «Problems of artistic creativity: to the 150th anniversary of S. V. Rachmaninov» and concerts of Rachmaninov's music, the main of which was the performance of the «All-Night Vigil» (op. 37). The article systemizes information about the history of its performance during Rachmaninov's lifetime and in Saratov in the last 40 years, paying special attention to the role of the «Theatre of choral music» under the direction of L. Litsova in the performance of this work. The paper analyzes the main aspects of scientific research related to Rachmaninov's creativity, highlights current research areas from the point of view of hermeneutics, interpretology, intertextuality, etc.

Key words: S. V. Rachmaninov, International scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky «Problems of artistic creativity», Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, scientific conferences, All-Night Vigil, «Theater of Choral Music», «Bishops' Choir of the Saratov Metropolis».

2023 год богат на юбилейные даты в кругу отечественных композиторов: 210-летие со дня рождения А. С. Даргомыжского, 190-летие — А. П. Бородина, 150-летие — Н. Н. Черепнина, 140-летие — М. Ф. Гнесина, 120-летие — А. И. Хачатуряна, 110-летие — Т. Н. Хренникова и др. Однако главным юбилеем, мимо которого не прошел ни один академический исполнительский коллектив, ни одна музыкальная институция, стало 150-летие со дня рождения С. В. Рахманинова.

Русская музыкальная культура рубежа XIX–XX веков представлена ярчайшим созвездием имен. Это созвездие ярких, харизматичных, неповторимых по стилю и индивидуальности замыслов композиторов, каждый из которых по-своему отразил время тревожных ожиданий и радикальных обновлений, его устремления и атмосферу. Один из них был нравственным камертоном эпохи («Совесть музыкальной Москвы» — так современники называли С. И. Танеева), другой называл

себя демиургом (А. Н. Скрябин [6, с. 10]), третий стал ниспровергателем традиций и бурных экспериментов (И. Ф. Стравинский) и т. д. Среди них и С. В. Рахманинов, сочинения которого стали олицетворением души России.

Творчество С. В. Рахманинова в юбилейном году стало лейтмотивом многих научных конференций и исполнительских проектов. Так, в Саратовской консерватории также на протяжении всего года проходил Рахманиновский фестиваль, стартовавший в день его рождения, 1 апреля, концертной программой из произведений композитора, а финишировал 11 декабря — концертным исполнением оперной студии консерватории оперы «Алеко» под управлением М. Мясникова.

Одним из наиболее ярких событий, связанных с концертным исполнением музыки С. В. Рахманинова, стало исполнение «Всенощного бдения» ор. 37 22 октября в рамках проекта «Международные научные чтения, посвященные Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного



творчества: к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова»¹ при финансовой поддержке Фонда наследия русского зарубежья 22 октября 2023 года. Объединенный хор «Театра хоровой музыки» (художественный руководитель и дирижер, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л. Лицова) и «Архиерейского мужского хора Саратовской митрополии» (художественный руководитель и регент, профессор А. Занорин) представил эту хоровую фреску С. В. Рахманинова в Большом зале Саратовской консерватории.

Духовные сочинения занимают особое место в творчестве великого русского композитора. Рахманинов признавался: «Я люблю церковное пение, ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыкальная история» [7, с. 243]. В ряду хоровых произведений композитора духовной тематики кульминационным, несомненно, является «Всенощная». Даже спустя 108 лет со дня создания она продолжает оставаться величественным памятником нашей культуры.

В 1903 году Александр Дмитриевич Кастальский — самый яркий и авторитетный представитель «нового направления» церковной музыки в России того времени преподнес Рахманинову, молодому, но уже весьма заметному композитору, издание одного из своих сочинений (Панихиды) с такой надписью: «Глубокоуважаемому Сергею Васильевичу в знак напоминания ему о том, что есть на белом свете область, где терпеливо, но настойчиво ждут вдохновений Рахманинова». И вот через 12 лет тот же Александр Дмитриевич — с нескрываемым восхищением — назовет «Всенощную» Рахманинова «венцом московской школы». Да, вершина и одновременно — «лебединая песнь». Другой великий русский композитор — Георгий Василевич Свиридов — позже пронзительно скажет об этом сочинении, как о «последней вспышке христианства в русской музыке, надолго после этого погрузившейся во мрак» [10, с. 159].

Напомним, что «Всенощная» появилась в страшные годы испытания для России, в самый разгар первой мировой войны, в 1915 году, как приношение русскому народу и как молитва о судьбе Родины. Рахманинов написал это огромное сочинение с особым вдохновением и очень быстро — за две недели. Он посвятил партитуру памяти Степана Смоленского — знатока древнего церковного пения, идеолога «нового направления» в церковной музыке рубежа XIX–XX веков. Очень важно, что «Всенощное бдение» создавалось композитором как произведение, принадлежащее одновременно церковной и светской музыкальной культуре. В десяти номерах из пятнадцати композитор обратился к первоисточникам (подлинным мелодиям знаменного, греческого, киевского распева), в пяти — ввел собственные темы. «В моей Всенощной всё, что подходило под второй случай, осознанно подделывалось под обиход» [5, с. 75]. Поразительным результатом было достижение сти-

листического соответствия собственного материала древнерусской мелодике. Абсолютное погружение и претворение глубинной сути древнейшего духовного жанра. В этом сочинении Рахманинов достиг поистине высочайшего мастерства композитора и «распевщика» одновременно.

Впервые сочинение было исполнено в марте 1915 года в зале Благородного собрания в Москве Синодальным хором под управлением Николая Данилина¹, а затем, в течение месяца, — еще четыре раза с огушительным (без преувеличения) успехом. Певчий Синодального хора А. П. Смирнов вспоминал: «Несмотря на существовавшее правило, запрещавшее аплодисменты во время исполнения духовной музыки, слушатели после заключительного аккорда “Всенощной” начинали бурно аплодировать, и на опустевшую эстраду выходил один Рахманинов» [9, с. 539].

В советское время «Всенощное бдение» Рахманинова по понятным причинам практически не исполнялось. И все же с конца 1940-х годов, в течение почти 30 лет рахманиновское «Всенощное бдение» звучало в храме за богослужением — в храме в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радосте» на Большой Ордынке в Москве. Служба совершалась Великим постом один раз в год, в субботу, ближайшую ко дню кончины С. В. Рахманинова. Пел знаменитый хор под управлением Николая Матвеева — лучший церковный коллектив страны своего времени. Каждая «Всенощная» была настоящим событием для музыкальной Москвы. Кто-то приходил на эти богослужения исключительно ради музыки, но есть свидетельства, что иногда это становилось первым шагом к Богу.

Особо следует подчеркнуть и такой факт: первым произведением духовной музыки, которое было записано в Советском Союзе на граммпластинку, стала «Всенощная» Рахманинова. Ее исполнил великолепный коллектив — Государственный академический русский хор СССР под управлением А. Свешникова в конце 1960-х. Александр Васильевич более четверти века занимал пост ректора Московской государственной консерватории. В то время мало кто знал, что этот великий русский музыкант был в молодости церковным регентом: именно поэтому он прекрасно знал русскую церковно-певческую традицию. Для записи хор Свешникова разучивал «Всенощную» в течение нескольких лет. Пластинка и поныне является раритетом, а запись — эталоном исполнения. Новый этап концертного Возрождения «Всенощной» настал в середине 80-х накануне празднования 1000-летия Руси. Тогда сразу несколько ведущих хоровых коллективов страны исполнили это произведение.

Отдельно следует сказать об исполнении этого сочинения в Саратове. Без преувеличения судьбоносной стала «Всенощная» для Театра хоровой музыки Саратовской областной филармонии имени А. Г. Шнитке. Исполнение именно «Всенощного бдения» Рахманинова

¹ Стоит отметить, что этот выдающийся хоровой дирижер, регент, педагог (профессор Московской консерватории) был учителем М. В. Тельтевской — дирижера и педагога, стоявшего у истоков кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.



в годы становления принесло коллективу всероссийскую и международную известность. Саратовская премьера состоялась в Большом зале Саратовской консерватории 22 июня (в День памяти и скорби) 1992 года под руководством профессора Московской государственной консерватории, народного артиста РФ Б. Г. Тевлина. Далее на протяжении десяти лет Театр хоровой музыки несколько раз исполнял это произведение во многих городах Европы, а также на целом ряде Российских фестивалей, проходивших в Тамбове, Калининграде и Москве. Знаковым в истории исполнения «Всенощной» в Саратове стал 2010 год. 20 марта тогда впервые за богослужением сводный хор певчих нескольких храмов Саратова исполнил произведение в Покровском соборе. Еще одно исполнение за службой состоялось через четыре года — 1 марта 2014 (в Покровском соборе). Последнее же концертное представление «Всенощной» было 10 декабря 2010 (под руководством Л. А. Лицовой). И вот, спустя 13 лет это монументальное сочинение Рахманинова снова прозвучало в Саратове — в городе с богатыми хоровыми традициями, в Большом зале Саратовской консерватории.

Это стало поистине грандиозным событием празднования Года 150-летия Рахманинова в Саратове. Священнослужители и миряне, консерваторская элита и любители музыки с трепетом и благоговением внимали творимому на сцене духовно-музыкальному действу, которое, объединившись, претворили два самых известных саратовских хоровых коллектива — «Театр хоровой музыки Саратовской филармонии имени А. Г. Шнитке» и «Архиерейский мужской хор Саратовской митрополии» — под управлением выдающегося современного хорового дирижера, заслуженного деятеля искусств РФ Людмилы Лицовой [1]. Интимнейшие молитвы номеров Вечерни сменялись громогласной соборностью Утрени, наполняя все пространство заревом колокольного благовеста финала и погружая всех присутствующих (на сцене и в зале) в удивительное состояние Со-Бытия. И с какой особой *духотподъемной* радостью отзывались в сердцах слова Ангельского приветствия напева «Слава в вышних Богу и на земли мир, и в человецех благоволение», дважды появляющегося в цикле «Всенощной» (№ 7 и № 12). Напева, «провозглашающего мир и единение людей во имя общего блага» [5, с. 78]. Пример запечатленного в музыке выражения заветной мысли самого Рахманинова о важности этого братства во все времена.

Важным научным событием рахманиновского года в Саратове стали Международные научные чтения, посвященные Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества: к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова» 22–25 ноября 2023 года (при финансовой поддержке Фонда наследия русского зарубежья). Творчество С. В. Рахманинова является сквозной темой исследований ведущих музыкантов Саратова (см. [2–4] и др.), поэтому такая тематика Чтений оказалась близкой и созвучной многим исследователям.

Программа конференции традиционно включила доклады, посвященные многогранной деятельности

Б. Л. Яворского, чей жизненный путь завершился в годы Великой Отечественной войны в Саратове. В центре внимания выступавших были разные аспекты научной деятельности ученого, широта и универсальность его взглядов позволили обнаружить обозначенные им тенденции в разных сферах: массовой музыки (доклад А. М. Цукера «Яворский, Бах и массовая музыка»), старинных сочинениях (выступление А. П. Недоспасовой «В продолжение начинаний Б. Л. Яворского: клавирная музыка XV века в истории исполнительских стилей»), исполнительского искусства (доклад А. Э. Рудяковой «Взгляды Б. Л. Яворского на вокальное исполнительство») и др.

Большая часть докладов была посвящена творчеству великого русского композитора (доклады Е. И. Вартаковой, Л. А. Вишневской, А. В. Денисова, Г. И. Лыжова, Г. Е. Калошиной, И. В. Полозовой, О. Е. Шелудяковой и др.), прозвучали выступления, в которых творчество композитора стало своеобразным импульсом для новых направлений научных изысканий. Так, Н. Б. Бондаренко осветила контакты Рахманинова с музыкальными деятелями Саратова и его вклад в развитие музыкальной жизни региона (лекция «Рахманинов и Саратов: пересечения»), И. В. Каменская с точки зрения проектного мышления рассмотрела важную и очень драматическую для Рахманинова историю бесславного премьерного исполнения Первой симфонии (доклад «Когда “провал” — это возможность: “неудачные” творческие проекты на примере Первой симфонии С. Рахманинова»), Л. В. Саввина обратилась к анализу жанра музыкального письма в творчестве С. В. Рахманинова и американского композитора Д. Ардженто («Музыкальное письмо и его разновидности в произведениях композиторов XX — начала XXI столетий»), А. А. Тимошенко рассмотрела тему эмиграции в жизни композитора («Евразийский проект» русской эмиграции и творчество С. В. Рахманинова: расхождения и совпадения). Тему «жизни» музыки Рахманинова в современном обществе осветила А. В. Крылова (доклад «Рахманинов в современном социокультурном пространстве: между перформансом, рекламой и рингтоном»).

Важной в научной дискуссии оказалась тема «Рахманинов и его современники», которая в разных аспектах прозвучала в докладах А. И. Демченко («Рахманинов и XX век»), Е. А. Артамоновой («Серебряный век vs музыкальный авангард 1920-х»), С. Г. Алеевой («Мистерии Серебряного века»), С. Г. Зверевой («Николай Черепнин: неизвестные аспекты жизни и духовно-музыкального творчества в эмиграции»), И. И. Васирук («Симфонии для фортепиано и органа: о прелюдиях и фугах А. К. Глазунова») и др.

Рахманиноведение стало предметом изучения В. Б. Вальковой («С. В. Рахманинов в отечественном музыковедении 1940–1970-х годов»), а также Е. В. Пономаревой («Творчество С. В. Рахманинова в научных трудах кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории: к вопросу смены исследовательской проблематики»). Отдельно отметим ряд докладов, ос-



вещающих вопросы исполнительской интерпретации музыки Рахманинова. Этому была посвящена содержательная лекция С. Я. Вартанова «Рахманинов: Вариации на тему Корелли: концепция “Сны о России”», а также доклады О. И. Кулапиной («Сестра музыки — это поэзия, а мать ее — грусть»: сотворчество С. В. Рахманинова с исполнителями его романсов») и Е. В. Бабичевой («Интерпретация фортепианной музыки С. В. Рахманинова в актерских задачах сценической выразительности»).

В кратком обзоре множественных мероприятий,

посвященных Рахманинову, сложно назвать все исследовательские находки и новые интерпретации сочинений великого русского композитора, важно то, что его музыка остается актуальной, близкой и необходимой для сердца каждого человека, сопричастного рефлексии, православию, творчеству. «Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю музыку, — это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки» [8, с. 146].

Литература

1. *Барбаш О. С., Лицова Л. А.* К юбилею профессора Л. А. Личовой: воспоминания об учителях и размышления о профессии // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 89–97.

2. *Вартанов С. Я.* Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 4 (18). С. 23–27.

3. *Вартанов С. Я.* «Этюды-картины» Сергея Рахманинова: программа, концепция, семантика знаков // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 3 (13). С. 25–33.

4. *Вартанова Е. И.* Dies irae в музыке С. В. Рахманинова: опыт онтологического подхода // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 32–37.

5. *Кандинский А.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) // Алексей Иванович Кандинский: Воспоминания.

Статьи. Материалы. М., 2005. С. 73–78.

6. *Луначарский А. В.* О Скрябине // Культура театра. 1921. № 6. С. 7–11.

7. *Нелидова-Фивейская Л. Я.* Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Т. 2. М.: Музыка, 1974. С. 236–244.

8. *Рахманинов С. В.* Музыка должна идти от сердца // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Т. 1. М.: Музыка, 1974. С. 144–147.

9. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синадальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова; Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Языки славянской культуры, 1998. 708 с.

10. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. Библиотека мемуаров. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.

References

1. *Barabash O. S., Litsova L. A.* K yubileyu professora L. A. Lichovoj: vospominaniya ob uchitelyah i razmyshleniya o professii [To the anniversary of Professor L. A. Litsova: memories of teachers and reflections on the profession] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 3 (17). P. 89–97.

2. *Vartanov S. Ya.* Zhanr fortepiannogo kontserta v tvorchestve Sergeya Rahmaninova [The genre of the piano concerto in the works of Sergei Rakhmaninov] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 4 (18). P. 23–27.

3. *Vartanov S. Ya.* «Etyudy-kartiny» Sergeya Rahmaninova: programma, koncepciya, semantika znakov [«Etudes-tableaus» by Sergei Rachmaninov: program, concept, semantics of signs] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 3 (13). P. 25–33.

4. *Vartanova E. I.* Dies irae v muzyke S. V. Rahmaninova: opyt ontologicheskogo podhoda [Dies irae in S. V. Rachmaninov's music: the experience of an ontological approach] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 32–37.

5. *Kandinskij A.* «Vsenoshchnoe bdenie» Rahmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov (K voprosu ob interpretatsii pamyatnika) [Rachmaninov's «All-Night Vigil» and Russian art at the Turn

of the Century (On the question of interpreting the creation)] // Aleksej Ivanovich Kandinskij: Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Alexey Ivanovich Kandinsky: Memoirs. Articles. Materials]. М., 2005. P. 73–78.

6. *Lunacharskij A. V.* O Skryabine [About Scriabin] // Kul'tura teatra [Culture of the theater]. 1921. № 6. P. 7–11.

7. *Nelidova-Fivejskaya L. Ya.* Iz vospominanij o S. V. Rahmaninove [From memories of S. V. Rachmaninov] // Vospominaniya o Rahmaninove [Memories of Rachmaninov]: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. A. Apetyan. 4-e izd., dop. T. 2. М.: Muzyka, 1974. P. 236–244.

8. *Rahmaninov S. V.* Muzyka dolzhna idti ot serdtsa [Music must come from the heart] // Vospominaniya o Rahmaninove [Memories of Rachmaninov]: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. A. Apetyan. 4-e izd., dop. T. 1. М.: Muzyka, 1974. P. 144–147.

9. Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. I. Sinodal'nyj hor i uchilishche tserkovnogo peniya: Vospominaniya. Dnevniki. Pis'ma [Russian sacred music in documents and materials. Vol. I. Synodal Choir and the School of Church singing: Memoirs. Diaries. Letters] / S. G. Zvereva, A. A. Naumov, M. P. Rahmanova; Gos. in-t iskusstvovznaniya, Gos. centr. muzej muz. kul'tury im. M. I. Glinki. М.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 1998. 708 p.

10. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba. Biblioteka memuarov [Music as fate. Library of memoirs]. М.: Molodaya gvardiya, 2002. 800 p.



Информация об авторах

Ирина Викторовна Полозова

E-mail: i.v.pozozova@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Елена Владимировна Пономарева

E-mail: elepon@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект им. П. А. Столыпина, дом 1

Information about the authors

Irina Victorovna Polozova

E-mail: i.v.pozozova@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stopilin Ave.

Elena Vladimirovna Ponomareva

E-mail: elepon@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Кекова Светлана Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Kekova Svetlana Vasilyevna, Dr. Sci. (Philology), Professor at the Department of Humanities of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: kekova@yandex.ru

Измайлов Руслан Равилович, кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Izmailov Ruslan Ravilovich, PhD (Philology), Professor at the Department of Humanities of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: ruslanizmajloff@yandex.ru

К ПРОБЛЕМЕ ЭКЗЕГЕЗЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: «СВЯЩЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» В СТИХОТВОРЕНИИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО «В ЭТОЙ РОЩЕ БЕРЁЗОВОЙ»

Статья посвящена особому духовно-эстетическому методу анализа произведений искусства. Этот метод требует привлечения не только чисто искусствоведческой и философско-эстетической мысли, но и богословско-искусствоведческой, так как духовная, религиозная составляющая произведения искусства требует адекватных способов анализа. Методы искусствоведения дополняются ещё одним компонентом, который можно назвать теология искусства. Благодаря этой компоненте можно говорить о богословии музыки, и о богословии изобразительного искусства, и о богословии литературы. На примере анализа стихотворения Николая Заболоцкого «В этой роще берёзовой» показаны возможности такого метода. Проведённая экзегеза поэтического текста позволила вскрыть глубинные метафизические смыслы произведения. Мы приходим к убедительному выводу, что стихотворение Н. Заболоцкого «В этой роще берёзовой» является своего рода «богословским текстом», который раскрывает нам смысл исторического процесса в его библейских, эсхатологических координатах. Таким образом, духовно-эстетический метод является действенным и актуальным при исследовании произведения искусства.

Ключевые слова: духовно-эстетический анализ, теология искусства, экзегеза поэтического текста, Николай Заболоцкий.

ON THE PROBLEM OF EXEGESIS OF A POETIC TEXT: «SACRED REALITY» IN N. ZABOLOTSKY'S POEM «IN THIS BIRCH GROVE»

The article is devoted to a special spiritual and aesthetic method of analyzing works of art. This method requires the involvement of not only purely art criticism and philosophical and aesthetic thought, but also theological and art criticism, since the spiritual, religious component of a work of art requires adequate methods of analysis. The methods of art criticism are complemented by another component, which can be called the theology of art. Thanks to this component, we can talk about the theology of music, and the theology of fine arts, and the theology of literature. On the example of the analysis of the poem by Nikolai Zabolotsky «In this birch grove», the possibilities of such a method are shown. The exegesis of the poetic text made it possible to reveal the deep metaphysical meanings of the work. We come to a convincing conclusion that N. Zabolotsky's poem «In this birch grove» is a kind of «theological text» that reveals to us the historical process in its biblical, eschatological meaning.

Key word: spiritual and aesthetic analysis, theology of art, exegesis of poetic text, Nikolai Zabolotsky.

В современном искусствоведческом дискурсе значительное место занимает духовно-эстетический аспект анализа русского искусства. Такой подход представляется методологически обоснованным, более того — необходимым, без него русское искусство будет понято неадекватно и представлено искажённо. Философ И. Ильин отмечал, что «искусство в России родилось как действие молитвенное; это был акт церковный, духовный; творчество из главного; не забава, а ответственное дело; мудрое пение или сама поющая мудрость» [8, с. 204]. Этот «родовой знак» не исчез из русского искусства и после «секулярного потопа».

Проблема сущности искусства — одна из важнейших для теории и философии искусства. Искусство как мимесис, искусство как особый вид познания, искусство как игра, искусство как преображение — все эти и другие подходы к сущности искусства представлены не только в научных трудах, но и в осмыслении самих

творцов искусства.

Так, для Николая Васильевича Гоголя, как мы знаем, искусство — это незримая ступень к христианству, это подножие храма. Не случайно и четыре великих романа Ф. М. Достоевского, продолжателя гоголевской традиции, называют «четвероевангелием», поскольку в центре не только мировоззренческих, но и художественных поисков писателя стоят вопросы религиозные. Эти факты заставляют исследователей, в центре внимания которых находится проблема сущности искусства, рассматривать её в религиозно-философском аспекте. Крупнейший современный историк и теоретик искусства В. В. Бычков в монографии «Русская теургическая эстетика» [1], посвящённой проблемам возникновения и развития теургической эстетики в России, отмечает следующий факт: русская эстетическая теория ещё в девятнадцатом веке включала три главных направления. Первое из них ориентировалось на западноевропейскую традицию,



и здесь прежде всего учёный отмечает особую роль эстетики Канта, Гегеля, Шеллинга, романтиков. Второе направление, по мнению В. В. Бычкова, возникло на национальной русской почве и опиралось на традиции художественной и литературной критики, основными творцами которой были, как показывает исследователь, Добролюбов, Чернышевский, Писарев, Белинский, Стасов. Особый интерес представляет третье направление, которое Бычков определяет как религиозно ориентированную эстетику, обращая внимание на то, что этот тип подхода к сущности искусства восходит к средневековым традициям, но продолжает и развивает их в новых исторических условиях. Философско-эстетические концепции В. Соловьёва, Д. Мережковского, В. Розанова, П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева, И. Ильина, Н. Бердяева, Н. Лосского, С. Франка, Б. Вышеславцева, В. Вейдле, Н. Арсеньева, Б. Вышеславцева, Г. Федотова и многих других в числе прочих вопросов ставят вопрос о религиозном смысле искусства.

В современном искусствознании этот вопрос ставят такие современные исследователи музыкального искусства, живописи, литературы, театра, кино, как В. Медушевский, Н. Третьяков, А. Казин, Е. Жданова, М. Любомудров, С. Аверинцев, В. Бибахин, В. Непомнящий, В. Воропаев, И. Есаулов, В. Лепяхин, О. Седакова и многие другие.

Духовно-эстетический подход требует привлечения не только чисто искусствоведческой и философско-эстетической мысли, но и богословско-искусствоведческой, так как духовная, религиозная составляющая произведения искусства требует адекватных, конгениальных методов и способов анализа. Искусствоведение, на наш взгляд, должно быть дополнено ещё одним компонентом, который можно назвать теология искусства и который включает в себя и богословие музыки, и богословие изобразительного искусства, и богословие литературы и т. д. Это не часть теологии как таковой, а именно искусствоведение, раскрывающее духовные, религиозные (если они, конечно, есть) смыслы и творческого акта¹, и произведения.

Современный философ и богослов Оливье Клеман в одной из своих работ писал: «Каждое создание по-своему выражает, самым своим существованием, божественную красоту. Каждая вещь в том, что у неё есть самого тайного и самого очевидного (тайна — в очевидности), заключает в себе точку прозрачности для света» [11, с. 80]. Богословие искусства обнаруживает и раскрывает такую точку прозрачности в произведениях.

У митр. Антония Сурожского в книге «Красота и уродство» в одной из бесед, посвящённых проблемам соотношения искусства и реальности, высказывается мысль о том, что любой творец в любых видах и формах искусства — это «тот, кто воспринимает некое послание и превращает его внутри себя в определённую форму: это может быть молчание, движение, слово, звук и так далее, — и передаёт его, чтобы оно стало доступным

другим людям» [15, с. 47]. Человек искусства обладает видением, а видит он потому, что смотрит не своим глазом, а «глазом пророка» (вспомним стихотворение А. С. Пушкина «Пророк»). Свою мысль митр. Антоний поясняет следующим примером. У Чарльза Уильямса, британского писателя, поэта, литературного критика есть роман «Канун Дня всех святых». В нём он рассказывает о судьбе девушки, погибшей в результате несчастного случая. Митр. Антоний, пересказывая и интерпретируя сюжет романа, говорит, что душа девушки, освободившись от тела, обретает новое зрение. Она смотрит на Темзу и видит реку такой, какая она есть — грязная, мутная, полная нечистот, но это только верхний слой. Затем она видит другие слои — менее мутные, менее загрязнённые, потом видит глубину, на которой вода чистая, и, наконец, перед ней открывается глубина, где река прозрачная. Это, по мысли митр. Антония, «первозданные воды, какими их сотворил Бог; а в самой сердцевине реки — сверкающая, блестящая струя — и в ней она узнает живую воду, которую Христос предложил самарянке» [15, с. 50].

Четыре слоя воды Темзы — замутнённый и непрозрачный, менее мутный, чистый и прозрачный (первозданные воды — воды, не повреждённые человеческим грехом) и сверкающая, блестящая струя в сердцевине реки (живая вода, которую Христос предложил самарянке) — это слои реальности, которые существуют перед взором каждого человека, но далеко не каждому дано разглядеть сквозь мутный непрозрачный слой окружающей человека действительности первозданный неповреждённый мир. В искусстве может отразиться и замутнённая, непрозрачная реальность, и менее мутные воды «мира сего», и реальность, очищенная от скверны, и реальность священная, охватывающая собой бытие мира от начала творения до воплощения Спасителя и Его Второго пришествия.

Попробуем, опираясь на мысли митр. Антония Сурожского и Оливье Клемана, отыскать «точку прозрачности» и «сверкающую струю» воды живой в одном из самых прекрасных и загадочных произведений словесного искусства, в стихотворении Николая Заболоцкого «В этой роще берёзовой» [4, с. 203–24].

Стихотворение написано в 1946 году, в год возвращения поэта из карагандинской ссылки. Историю создания этого стихотворения рассказывает сын поэта Никита Заболоцкий: «Николай Алексеевич пользовался для работы маленькой тихой верхней комнаткой, окно которой выходило в берёзовую рощу. Среди берёз виднелись отдельные стволы сосен и елей — комнатку наполняло благоухание и многоголосье птиц... Рано утром открывал он там окно и вглядывался в скопление белых стволов, пронизанных ещё косыми лучами утреннего солнца. Ему казалось, что берёзы какими-то тайными нитями связаны с его судьбой» [5, с. 376]. Никита Заболоцкий, размышляя о стихотворении отца, вспоминает другое стихотворение этого времени —

¹ О творчестве в свете православного богословия см.: [10].



«Слепой». В нём есть такие строки:

И куда ты влечёшь меня,
Тёмная грозная муза,
По великим дорогам
Необъятной отчизны моей?
Никогда, никогда
Не искал я с тобою союза,
Никогда не хотел
Подчиняться я власти твоей, —
Ты сама меня выбрала,
И сама ты мне душу пронзила,
Ты сама указала мне
На великое чудо земли... ([4, с. 196])

Никита Заболоцкий, пытаясь проникнуть в замысел отца, пишет: «Он думал, что его муза всё-таки не всегда была тёмной и грозной, а порой — нежной и незащитной» [5, с. 376]. Нежной и незащитной, как иволга. Эти эпитеты принадлежат сыну поэта. Попробуем эту характеристику иволги сравнить с тем образом, который разворачивается перед нами в стихотворении. Иволга Заболоцкого — «леса отшельница», поющая «песню пустынную», «молчаливая странница», провожающая на бой лирического героя стихотворения... Совсем другая окраска образа! И оказывается, что рассказанная нам история создания стихотворения никак не даёт ключа к его пониманию. Перед читателем и исследователем встают весьма насущные цель и задача: постигнуть сокровенный смысл стихотворения, подобрав нужные методологические ключи к этому пониманию. Сама образность стихотворения, его лексический и интонационный строй требуют особого подхода, так как перед нами текст, пронизанный поэтическим богословием. «Поэтическое богословие — богословие, воплощённое в поэтическом произведении не как заданность творческого процесса, а как данность религиозно-поэтического опыта, как экзегеза, явленная не в рационально-дискурсивном ключе, а во вдохновенно-возвышенном состоянии, “экстазисе”, граничащим с молитвенным постижением богооткровенных истин» [6, с. 25]. Такая поэтическая экзегеза сама нуждается в экзегезе. Этот подход можно назвать экзегезой поэтического текста, позволяющий вскрыть глубинные метафизические смыслы произведения.

«Точка прозрачности для света» есть в разных образах стихотворения. «Прозрачная лавина» берёзовых листьев, льющихся подобно потоку с высоких ветвей, сам колеблющийся *розовый свет*, утренняя *свежесть*, иволга — *отшельница, странница и пустынница*, «*божественная*» капля росы на лепестках цветка — все эти образы являют собой ту «тайну в очевидности», о которой говорит Оливье Клеман. Мы говорим здесь о словесно явленных образах, но есть в этом стихотворении образы словесно не выраженные, но именно они порождают светоносную метафорическую плоть стихотворения. Один из таких образов — образ природы как храма. Если Базаров, герой романа Тургенева «Отцы

и дети», пытается опровергнуть вошедшее в плоть и кровь человека христианской культуры представление о природе как богозданном храме (все мы помним базаровское «природа не храм, а мастерская»), то лирический герой Заболоцкого в стихотворении «Соловей», единственном стихотворении, написанном Заболоцким в 1939 году в лагере, вопрошает: «В твоей ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме?» [4, с. 193]. Образ сияющего храма природы является своего рода порождающей матрицей для множества словесно выраженных метафор, сравнений, эпитетов и других тропов в разных стихотворениях Заболоцкого («Ночной сад», «Творцы дорог», «Вечер на Оке», «Гурзуф ночью», «Над морем», «Гомборский лес», «Подмосковные рощи», «Светляки», «Сентябрь», «Детство» и др.). Художественный образ мира, как он дан в поэзии Заболоцкого, содержит и другое представление о природе; в таких стихах, как «Засуха», «Я не ищу гармонии в природе», «Лодейников» и многих других природа больна, в ней за внешним благолепием скрывается цепь взаимного истребления.

Само сюжетное движение стихотворения может быть связано с процессом обнаружения того глубинного слоя реальности, который можно назвать священным, и обнаруживается этот слой именно тогда, когда некий луч находит эту «точку прозрачности» для света. Мы читаем в стихотворении «Сентябрь»: «Но взгляни: сквозь отверстие облака, / Как сквозь арку из каменных плит, / В это царство тумана и морока / Первый луч, пробиваясь, летит» [4, с. 311]. В стихотворении «Вечер на Оке» таинственный вечерний луч, блеснувший «за тёмной чащей леса», преображает мир природы, падает плотная завеса обыденности. Заболоцкий пишет: «Горит весь мир, прозрачен и духовен, / Теперь-то он действительно хорош, / И ты, ликуя, множество диковин / В его живых чертах распознаёшь» [4, с. 312]. Итак, мир может обнаружить свою истинную суть: он становится прозрачен для света, являть собой уже не материальное, а духовное тело.

В стихотворении «В этой роще берёзовой» это духовное тело мира предстаёт перед нами в последних двух строфах: «И тогда над берёзовой, / Над берёзовой рощей моей, / Где лавиной розовой / Льются листья с высоких ветвей, / Где под каплей божественной / Холодеет кусочек цветка, / Встанет утро победы торжественной / На века» [4, с. 204]. Здесь, в этой священной реальности, где утро уже не просто часть суток, а утро нового мира, наступившего в вечности, «прозрачная лавина» берёзовых листьев, о которых поэт говорит в первой строфе стихотворения, становится «лавиной розовой», то есть нематериальный свет становится плотью. И здесь стоит вспомнить мысль Клоделя о том, что предмет поэзии — это «обступающая нас священная реальность, данная нам раз и навсегда. К этой вселенной, состоящей из вещей видимых, вера присоединяет мир невидимый... Эта вселенная — творение Божье, дающее неисчерпаемый материал для повествования и песен всем — от величайшего поэта до малой пичуги» [12, с. 21]. Вспомним ещё раз строки из стихотворения «Соловей» «В твоей



ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме?» и как бы дополняющие этот образ строки из стихотворения «Поздняя весна»: «Как естественно здесь повторенье / Лаконически-медленных фраз, / Точно малое это творенье / Их поет специально для нас!» [4, с. 234]. Примечательно, что идея творения и сотворённого мира встречается у Заболоцкого постоянно, но как бы в «стёртом» виде. В последней строфе стихотворения «Соловей» мы читаем: «Уж так, видно, мир этот создан, чтоб звери, / Родители первых пустынных симфоний, / Твои восклицанья услышав в пещере, / Мычали и выли: “Антоний! Антоний!”» [4, с. 193]. «Так уж мир создан» — выражение, которое употребляется зачастую для того, чтобы обозначить, утвердить некий установившийся порядок вещей, а идея «тварности» мира Богом выветривается, как выветриваются горные породы от воздействия разных факторов — температурных колебаний, ветра, замерзания воды и т. д. Вот и эта мысль, выраженная в знакомой всем фразе, подверглась воздействию духовных процессов секуляризации и десакрализации, приведших к прямому и грубому атеизму, насаждаемому в Советском Союзе.

Во многих исследованиях, посвящённых Заболоцкому, укоренилась мысль об атеизме поэта. Однако есть и другие точки зрения². Так, в статье Йозепа Ужаревича «Библия и Христос в лирике Николая Заболоцкого» автор высказывает мысль о том, что, опираясь и на воспоминания самого Заболоцкого, и на воспоминания его друзей, и на особенности художественного мира поэта, необходимо исследовать и христианские компоненты мировоззрения Заболоцкого. «Замечательно то, что уже в воспоминаниях упомянутых друзей Заболоцкого вместе с указаниями на его “атеизм” и “материализм” имеются свидетельства о его глубоком, хотя и скрытом (неявном, не афишированном), христианстве» [18]. Более того, Йозеп Ужаревич считает, что вершинное место в совокупной русской поэзии обеспечено тем, что в его мировоззрении и поэтической системе соседствуют, переплетаясь друг с другом, и оккультные, и научно-атеистические, и христианские компоненты: Заболоцкий «творчески “переваривает” самые отдаленные, на первый взгляд несовместимые компоненты аксиологических, стилистических и иных систем» [18]. Эта мысль, с нашей точки зрения, весьма сомнительна. Однако «атеистический аргумент» опровергается на уровне поэтической материи. Так, в стихотворении «Во многом знании немалая печаль» мы читаем: «Боже правый, / Зачем ты создал мир, и милый и кровавый, / И дал мне ум, чтоб я его постиг!» [4, с. 428]. Идея сотворённости мира выражается в поэтическом мире Заболоцкого и опосредованно. Поэт в самых разных стихах называет «малых сих» этого мира — бабочек и кузнечиков, птиц «тварями», то есть сотворёнными существами. Поэт пишет в стихотворении «Всё, что было в душе»: «И кузнечик трубу свою поднял, / И природа внезапно проснулась, / И запела печальная тварь славословье

уму». Во второй части маленькой поэмы «Творцы дорог» мы читаем такие строки: «И сотни тварей, на своей свирели / Однообразный поднимая вой, / Ползли, толклись, метались, пили, ели, / Вились, как столб, над самой головой»; «и тварь земная музыкальной бурей / До глубины души потрясена» [4, с. 220]. В этой же поэме мы встречаем ещё одно слово из семантического ряда: «Сиятельный и пышный самозванец, / Он, как светило, вздрагивал и плыл, / И вслед ему неслась толпа созданиц, / Подвесив тельца меж лазурных крыл» [4, с. 220]. В стихотворении «Метаморфозы» есть такие строки: «А я всё жив! Всё чище и полней / Объемлет дух скопленье чудных тварей» [4, с. 191]. Примеры можно было бы продолжать, но уже из приведённых ясно, что с атеизмом Заболоцкого всё не так просто, как представляется. Здесь следует подчеркнуть, что поэзия — это прежде всего выражение мироощущения поэта, его творческой интуиции, по выражению Ж. Маритена [14]. А творческая интуиция настоящего поэта не может удовлетвориться холодной «физикой» позитивизма и материализма, «ибо бескрылая идея не может произвести на свет настоящей поэзии» [12, с. 32]. Философ Владимир Николаевич Ильин в статье «О Вавилонской блуднице» пишет: «Секулярные или вовсе безбожные историки литературы, особенно литературы русской, вынуждены оперировать материалом, который глубоко им чужд своей религиозностью и метафизичностью. Эти историки исходят из контовской теории трёх стадий и линейного прогресса, по которой литература и поэзия не могут не пройти стадии религиозную и метафизическую, за которыми обязательно должна наступить стадия секулярно-позитивная. Не говоря уже о том, что чисто формальное изучение литературы и поэзии просто невозможно, — религиозно-метафизическая стадия никогда не прекращается и не прекращалась» [7, с. 5].

«Обступающая нас священная реальность» явлена в начале стихотворения «В этой роще берёзовой». Но «божественная капля», под грузом которой «холодеет кусочек цветка» в конце — это уже новый поворот темы светоносного утра в берёзовой роще, новый слой реальности, который раскрывает читателю Заболоцкий. Можно сказать, что если в первой части стихотворения перед нами — «первозданные воды» реальности, то в последней — та чистая струя, которую Господь предложил самарянке. В связи с двумя образами природы хочется вспомнить запись в дневнике старшего современника Николая Заболоцкого писателя Бориса Шергина. «Святые эту же природу видят, землю, воды, леса, но видят не таковыми это всё, каковыми видит и падший человек, а омытыми благодатным дождем Утешителя, жизни Подателя. О, какая тайна радостная и пресветлая вокруг нас. Вот тут, только руку протянуть. Эта вот ликующая, как гроза, как океан радости, тайна вокруг нас». «Деревья эти (и не эти). Земля эта (и не эта), холмы, воды эти (и не эти), цветочки, травы, польнь, березка эта (и не эта) — это и есть “место светло, место

² О христианском следе в творчестве Н. Заболоцкого см.: [9].



прекрасно...". И это всё во мне. В существе моего вечного ума, вечного сознания моего, то есть души моей. Во мне оно, необъятное царство Божие» [20, с. 141].

Мы коснулись пока одного образа стихотворения — образа берёзовой рощи, который, воплощаясь в словесной ткани, создаёт своего рода кольцевую композицию стихотворения. Вспомним теперь в образ иволги. Поэт призывает: «Спой мне, иволга, песню пустынную, / Песню жизни моей» [4, с. 203]. Всё, что происходит в сюжетном плане стихотворения, — это и есть песнь иволги, песнь звучащая и умолкшая, песнь «разорванного сердца» поэта и торжественная песнь победы. В ней, звучащей в начале стихотворения как песнопение, в метафорическом плане осмысливается вся жизнь поэта. Следует обратить внимание на эпитет, характеризующий одновременно и песню иволги, и жизнь лирического поэта. Это песня — «песня пустынная». Сформулировать значение слова «пустынная» в этой строке очень сложно. Но, поскольку оно входит в смысловое поле, образованное словами «отшельница», «молчаливая странница», «целомудренно», «бедная заутреня», «неприметная дудочка», мы понимаем, что слово «пустынная» образовано от того значения слова «пустыня», или, точнее, «пустынь», которое наполнено религиозным смыслом. Что есть пустыня? Пустыня есть отрешенность от мира, от царящих в нем страстей.

Если берёзовая роща — это храм, то иволга — его ангел. А в храме творится священнодействие. Иволга служит заутреню в храме берёзовой рощи «Пролетев над поляною / И людей увидав с высоты, / Избрала деревянную / Неприметную дудочку ты, / Чтобы в свежести утренней, / Посетив человежье жилье, / Целомудренно бедной заутреней / Встретить утро мое» [4, с. 203].

Н. В Корниенко в статье «"И любовь, и песни до конца". Лирика Заболоцкого и песенные контексты советской литературы» [13] определила стихотворение «В этой роще березовой...», как «своеобразное лирическое шестипсалмие», назвав его «одним из высочайших образцов духовной поэзии XX в.». Определение стихотворения как «лирического шестопсалмия» (важно, что оно состоит из шести восьмистиший) и тот факт, что Заболоцкий «пустынную песню» иволги соотносит с заутреней, требует от читателя и исследователя понимание того содержания, которое стоит за словом «заутреня». На уровне словаря заутреня (или утренняя) — часть суточного богослужебного круга, и одна из важнейших частей её — шестопсалмие. Но нам недостаточно словарного определения, поскольку для читателя, незнакомого с богослужебной практикой, за словом «заутреня» не возникает никакого реального содержания. Заболоцкий же не только хорошо знал церковную службу, но и любил Всенощное бдение, составной частью которого в практике двадцатого века является утренняя. По воспоминаниям друга юности Заболоцкого Н. Сбоева, жившего во время учёбы в Педагогическом институте в одной комнате с Заболоцким, обитатели «мансарды» пели вчетвером духовные песнопения (он вспоминает «Хвалите имя Господне...», «Чертог твой...», «Се Жених...»

и добавляет: «Голоса у всех были изрядные, выходило вполне хорошо, особенно в части духовных песнопений») [17, с. 45].

Но заутреня есть лишь подготовительная часть к главному богослужебному действию, к обедне, к литургии, на которой происходит величайшее таинство Церкви — Евхаристия, таинство, установленное Иисусом Христом, таинство, в котором актуализируется Его крестная жертва, смерть и воскресение, и верные причащаются Телом и Кровью Христовым, становясь причастниками Его жертвы, Его смерти, Его воскресения. В стихотворении это нам явлено. Не только заутреня, но и обедня с жертвой, смертью и воскресением свершается перед нами.

Вообще, в стихотворении синхронно присутствуют несколько временных потоков: историческая современность, личная история Заболоцкого и священная история с её эсхатонном. Все три потока спаяны в единое целое в «литургическом времени» стихотворения.

Современность дана в третьем восьмистишии:

Но ведь в жизни солдаты мы,
И уже на пределах ума
Содрогаются атомы,
Белым вихрем взметая дома.
Как безумные мельницы,
Машут войны крылами вокруг [4, с. 203].

Весьма примечателен образ «безумных мельниц». Сербский богослов преп. Иустин (Попович) Челийский в статье «Прогресс в мельнице смерти» писал: «Если человек без предрассудков всмотрится в историю этого странного мира, он должен признать, что мир сей — огромная мельница смерти, которая безостановочно смальывает необозримые вереницы людей, от первого человека вплоть до последнего. И меня смальывает, и тебя смальывает, друг мой, и всех нас смальывает, пока в один день или в одну ночь не смелет» [16, с. 35]. Удивительное совпадение: православный святой и русский поэт пишут об одном и том же и одними и теми же словами — «мельница смерти» и «безумные мельницы» войн, то есть смерти.

Но в эту «физику» исторической реальности входит «метафизика» иного мира, персонифицированного в иволге:

Окруженная взрывами,
Над рекой, где чернеет камыш,
Ты летишь над обрывами,
Над руинами смерти летишь.
Молчаливая странница,
Ты меня провожаешь на бой,
И смертельное облако тянется
Над твоей головой [4, с. 203].

На какой бой призывает иволга лирического героя? Просто стать одним из перемолотых зёрен в жерновах «безумных мельниц»? И почему «в жизни солдаты



мы)? Ответ, на наш взгляд, может быть только таков: иволга призывает на бой с этими самыми «безумными мельницами» (тут можно вспомнить Дон-Кихота), то есть со смертью. А смерть побеждается только единственным образом: «Смертью смерть поправ...». К жертве призывает иволга, к самопожертвованию. И герой принимает призыв. При этом удивительно, что призыв осуществляется молчанием, иволга — «молчаливая странница». По слову св. Исаака Сирина, молчание есть тайна будущего века, то есть грядущего Царства Божия, в котором смерти уже не будет. Вот откуда идёт этот призыв. Обратим внимание ещё на то, что иволга летит «над руинами смерти». Что такое «руины смерти»? Смерть, конечно, несёт руины всему, что встречается у неё на пути. Но руины смерти — это уже разрушение самой смерти! И окончательная победа над ней свершается в финале стихотворения. Смерть лирического героя чревата воскресением, которое и свершается. В разорванном сердце вновь слышен голос иволги. Воскресение свершается. И не только воскресает он, но и весь мир. Старый, ветхий мир исчезает в очистительном огне апокалипсиса, чтобы всё стало новым: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21:1). Победа над смертью будет окончательной. Что и происходит в стихотворении:

И над рощей березовой,
Над березовой рощей моей,
Где лавиною розовой
Льются листья с высоких ветвей,
Где под каплей божественной
Холодеет кусочек цветка, —
Встанет утро победы торжественной
На века [4, с. 204].

В координатах священной истории осмысляет Заблоцкий свой жизненный путь. Стихотворение написано в год его «воскресения». До этого была жизнь до 1938 года, «смерть» в этом роковом для поэта году, «сошествие во ад», не случайно в стихотворении упоминаются «великие реки», за которыми он побывал, и воскресение, возвращение к жизни в 1946 году. Этот опыт смерти, ада и воскресения меняют поэтическую оптику Николая Заблоцкого.

Проблема поэтической оптики Заблоцкого подробно рассматривается в статье А. Герасимовой «Подымите мне веки, или Трансформация визуального ряда у Н. Заблоцкого» [2]. Исследователь причину особого

видения в поэзии Н. Заблоцкого усматривает в его плохом зрении. Но это лишь физическое зрение. В творчестве таким зрением далеко не всё исчерпывается. Надо обратиться и к метафизической оптике, какую мы обнаруживаем, например, в творчестве Николая Васильевича Гоголя. В повести «Страшная месь» мы читаем: «Ухватил всадник страшную рукою колдуна и поднял его на воздух. Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший» [3, с. 160]. Эта фраза ставит читателя в тупик. Двадцатитрёхлетний писатель пишет о трёх видах зрения: зрении живого человека, зрении мертвеца и зрении воскресшего, и пишет об этом так, как будто знает это по своему опыту. В разные периоды творчества Заблоцкого мы можем встретить образы мира, порождённые, выражаясь метафорически, не только зрением живого человека, но и зрением «мертвеца», и зрением воскресшего. Не случайно один из самых проницательных исследователей творчества Заблоцкого Филиппов отмечает: «До Заблоцкого так писал в России только один человек — и его знают все. Это был Гоголь» [19, с. 401]. Анализируя «Столбцы», исследователь пишет: «Совсем не заботясь о внешнем правдоподобии, поэт рисовал своих чудовищных уродцев, и они оказались реальнее самой действительности» [19, с. 401]. В позднем же творчестве он отмечает те черты, которые созвучны понятию «благодати».

Взгляд «воскресшего» теперь видит в мироздании те «точки прозрачности», ту «кристальную чистоту», о которых говорилось выше. Бунинские «любовь и радость бытия» очень хорошо характеризуют это новое мироощущение. Поэт способен теперь видеть мир таким, каким он задуман Творцом. В этом ключ к пониманию поэтического мира позднего Заблоцкого. Он не стал советским поэтом. Он стал поэтом Славы Божией, разлитой в мире.

Таким образом, выработав особую методологию анализа и проведя его, мы приходим к убедительному выводу, что стихотворение Н. Заблоцкого «В этой роще берёзовой» является своего рода «богословским текстом», который раскрывает нам смысл исторического процесса в его библейских, эсхатологических координатах. Он показывает нам путь человека и человечества, ведущий через страдания, муки и смерть к рождению в жизнь вечную. Методы богословия литературы и богословия искусства являются действенными, актуальными и иногда необходимыми при исследовании *тех или иных произведений искусства*.

Литература

1. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
2. Герасимова А. Подымите мне веки, или Трансформация визуального ряда у Н. Заблоцкого // Н. А. Заблоцкий: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. С. 661–673.

3. Гоголь Н. В. Страшная месь // Гоголь Н. В. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. М.: Русская книга, 1994. С. 130–164.
4. Заблоцкий Н. А. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. 656 с.
5. Заблоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заблоцкого. М.: «Согласие»,



1998. 591 с.

6. *Измайлов Р. Р.* От слова к Логосу, или поэзия как богословие: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. 162 с.

7. *Ильин В. Н.* О Вавилонской блуднице // *Ильин В. Н.* Вавилон и Иерусалим: демоническое и святое в литературе. СПб.: «Русский мир», 2011. С. 5–12.

8. *Ильин И. А.* О тьме и просветлении // *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10 т. Т. 6, Книга I. М., 1996. С. 183–406.

9. *Кекова С. В.* Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, 2016. 352 с.

10. *Кекова С. В., Измайлов Р. Р.* Православное обоснование художественного творчества // *Кекова С. В., Измайлов Р. Р.* О духовном в русской словесности. Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, 2018. С. 3–12.

11. *Клеман О.* Отблески света. Православное богословие красоты. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004. 100 с.

12. *Клодель П.* Капля божественного мёда. М.: Издательство общедоступного православного университета, 2003. 196 с.

13. *Корниенко Н. В.* «И любовь, и песни до конца» // Николай Заболоцкий. Проблемы творчества. По материалам международных научно-литературных Чтений, посвящённых 100-летию Н. А. Заболоцкого. М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2005. С. 113–133.

14. *Маритена Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 400 с.

15. *Митр. Антоний Сурожский.* Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности. М.: Издательский дом «Никея», 2017. 192 с.

16. *Преп. Иустин (Попович).* Прогресс в мельнице смерти // *Преп. Иустин (Попович).* Философские пропасти. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008. С. 32–60.

17. *Сбоев Н.* Мансарда на Петроградской (Заболоцкий в 1925–1926 годах) // Воспоминания о Н. А. Заболоцком. М.: Советский писатель, 1984. С. 43–47.

18. *Ужаревич Й.* Библия и Христос в лирике Николая Заболоцкого. URL: <https://loshch.livejournal.com/135053.html> (дата обращения 20.11.2023).

19. *Филуппов Б.* Путь поэта // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. С. 463–467.

20. *Шергин Б. В.* Праведное солнце. Дневники разных лет. СПб.: Библиополис, 2009. 656 с.

References

1. *Bychkov V. V.* Russkaya teurgicheskaya estetika [Russian theurgical aesthetics]. М.: Ladomir, 2007. 743 p.

2. *Gerasimova A.* Podymite mne veky, ili Transformatsiya vizual'nogo ryada u N. Zabolotskogo [Lift up my eyelids, or The transformation of the visual series in N. Zabolotsky] // N. A. Zabolotskij: pro et contra [N. A. Zabolotsky: pro et contra]. SPb.: RHGA, 2010. P. 661–673.

3. *Gogol N. V.* Strashnaya mest' [Terrible revenge] // *Gogol N. V.* Sobr. soch. v 9 t. [Sobr. op. in 9 T.]. Vol. 1. М.: Russian Book, 1994. P. 130–164.

4. *Zabolotsky N. A.* Sbranie sochineniy v 3-h t. T. 1 [Collected works: in 3 volumes. Vol. 1]. М.: Fiction, 1983. 656 p.

5. *Zabolotsky N. N.* Zhizn' N. A. Zabolotskogo [The life of N. A. Zabolotsky]. М.: «Consent», 1998. 591 p.

6. *Izmailov R. R.* Ot slova k Logosu, ili poeziya kak bogoslovie: monografiya [From the word to the Logos, or poetry as theology: a monograph]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, 2022. 162 p.

7. *Ilyin V. N.* O Vavilonskoj bludnice [About the Whore of Babylon] // *Ilyin V. N.* Vavilon i Ierusalim: demonicheskoe i svyatoe v literature [Babylon and Jerusalem: demoniac and holy in literature]. SPb.: «Russian World», 2011. P. 5–12.

8. *Ilyin I. A.* O t'me i prosvetlenii [On darkness and enlightenment] // *Ilyin I. A.* Sobr. soch. v 10 t. T. 6, Kniga I [Sobr. op. in 10 vol. Vol. 6, Book I]. М., 1996. P. 183–406.

9. *Kekova S. V.* Metamorfozy hristianskogo koda v poezii N. Zabolotskogo i A. Tarkovskogo [Metamorphoses of the Christian code in the poetry of N. Zabolotsky and A. Tarkovsky]. Saratov: Publishing House of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, 2016. 352 p.

10. *Kekova S. V., Izmailov R. R.* Pravoslavnoe obosnovanie hudozhestvennogo tvorchestva [Orthodox justification of artistic creativity] // *Kekova S. V., Izmailov R. R.* O duhovnom v russkoj slovesnosti [About the spiritual in Russian literature]. Saratov: Publishing House of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, 2018. P. 3–12.

11. *Clement O.* Otbleski sveta. Pravoslavnoe bogoslovie krasoty

[Reflections of light. Orthodox theology of beauty]. М.: The Biblical-Theological Institute of St. Andrew the Apostle, 2004. 100 p.

12. *Claudel P.* Kaplya bozhestvennogo myoda [A drop of divine honey]. М.: Publishing House of the Public Orthodox University, 2003. 196 p.

13. *Kornienko N. V.* «I lyubov', i pesni do kontsa» [«Both love and songs to the end»] // Nikolaj Zabolotskij. Problemy tvorchestva. Po materialam mezhdunarodnyh nauchno-literaturny Chtenij, posvyashhyonny 100-letiyu N. A. Zabolotskogo [Nikolay Zabolotsky. Problems of creativity. Based on the materials of international scientific and literary Readings dedicated to the 100th anniversary of N. A. Zabolotsky]. М.: Publishing House of the A. M. Gorky Literary Institute, 2005. P. 113–133.

14. *Maritena Zh.* Tvorcheskaya intuiciya v iskusstve i poezii [Creative intuition in art and poetry]. М.: Russian Political Encyclopedia, 2004. 400 p.

15. *Mitr. Antony Surozhsky.* Krasota i urodstvo. Besedy ob iskusstve i real'nosti [Beauty and ugliness. Conversations about art and reality]. М.: Nikeya Publishing House, 2017. 192 p.

16. *Rev. Justin (Popovich).* Progress v mel'nitse smerti [Progress in the Mill of Death] // *Rev. Justin (Popovich).* Filosofskie propasti [Philosophical abysses]. М.: Publishing Council of the Russian Orthodox Church, 2008. P. 32–60.

17. *Sbojev N.* Mansarda na Petrogradskoj (Zabolotskij v 1925–1926 godah) [Mansard on Petrogradskaya (Zabolotsky in 1925–1926)] // Vospominaniya o N. A. Zabolotskom [Memories of N. A. Zabolotsky]. М.: Soviet writer, 1984. P. 43–47.

18. *Uzharevich Y.* Bibliya i Hristos v lirike Nikolaya Zabolotskogo [The Bible and Christ in the lyrics of Nikolai Zabolotsky]. URL: <https://loshch.livejournal.com/135053.html> (Accessed date 20.11.2023).

19. *Filippov B.* Put' poeta [The Path of the poet] // N. A. Zabolotskij: pro et contra [N. A. Zabolotsky: pro et contra]. SPb.: RHGA, 2010. P. 463–467.

20. *Shergin B. V.* Pravednoe solnce. Dnevniky raznyh let [The Righteous Sun. Diaries of different years]. SPb.: Bibliopolis, 2009. 656 p.

Информация об авторах

Светлана Васильевна Кекова

E-mail: kekova@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Столыпина П. А., дом 1

Руслан Равилович Измайлов

E-mail: ruslanizmajloff@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Столыпина П. А., дом 1

Information about the authors

Svetlana Vasilyevna Kekova

E-mail: kekova@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Ruslan Raviлович Izmaylov

E-mail: ruslanizmajloff@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Попов Денис Александрович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории и педагогики искусства Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского
Popov Denis Aleksandrovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of the Theory, History and Pedagogy of Art Saratov State University

E-mail: pvden@yandex.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОГО ОРИЕНТАЛИЗМА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ XIX — НАЧАЛА XX В.

Статья посвящена проблеме трансформации романтического ориентализма в оперном искусстве. Автор рассматривает общее представление об ориентализме и характеризует его место в системе романтических представлений. На основании анализа произведений Джакомо Мейербергера, Жюль Массне, Джакомо Пуччини он приходит к выводу, что первоначальный ориентализм неизбежно менялся в результате знакомства романтиков с действительностью восточных стран. Романтизм на первом этапе своего развития представляет Восток как сказочную страну грез, но постепенно такое изображение Востока становится невозможным. Появление новых фактов и сведений о Востоке приводит к тому, что от фантазий на восточные сюжеты романтизм переходит к этнографической точности и поэтизации восточной реальности. Данный процесс наблюдается во всех видах искусства, но в опере происходит с некоторым опозданием. Достоверность изображения Востока приводит к разрушению романтической оперной эстетики. Как следствие, на последнем этапе своего развития романтизм возвращается к изображению вымышленного Востока, отвечающему задачам романтического искусства.

Ключевые слова: романтизм, ориентализм, французская опера, Джакомо Мейербер, «Африканка», Жюль Массне, «Эсclarмонда», итальянская опера, Джакомо Пуччини, «Мадам Баттерфляй», Восток.

TRANSFORMATION OF ROMANTIC ORIENTALISM IN FRENCH AND ITALIAN OPERA OF THE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES

The article is devoted to the problem of the transformation of romantic orientalism in opera. The author examines the general idea of Orientalism and characterizes its place in the system of romantic ideas. Based on an analysis of the works of Giacomo Meyerbeer, Jules Massenet, and Giacomo Puccini, he comes to the conclusion that original Orientalism inevitably changed as a result of the romantics' acquaintance with the reality of eastern countries. Romanticism at the first stage of its development represents the East as a fabulous dreamland, but gradually such an image of the East becomes impossible. The emergence of new facts and information about the East leads to the fact that from fantasies on Eastern subjects, romanticism moves to ethnographic accuracy and poeticization of Eastern reality. This process is observed in all types of art, but in opera it occurs with some delay. The authenticity of the depiction of the East leads to the destruction of romantic operatic aesthetics. As a result, at the last stage of its development, romanticism returns to the depiction of a fictional East that meets the objectives of romantic art.

Key words: romanticism, orientalism, French opera, Giacomo Meyerbeer, «Afrikane», Jules Massenet, «Esclarmonde», Italian opera, Giacomo Puccini, «Madama Butterfly», the East.

Ориентализм — многоликое явление и неоднозначный термин. Согласно исследованию Е. А. Чач, в классическом употреблении он отождествляется с «востоковедением» и увлечением Востоком в искусстве [15, с. 6]. В XX в. благодаря включению в дискуссии об ориентализме Эдварда Саида под ориентализмом стали понимать «способ мышления, способ описания и западный стиль подчинения, необходимые Западу для доминирования над Востоком» [15, с. 7]. Термин обрел негативные коннотации — Э. Саид упорно настаивал на том, что «ориентализм» есть некое унижение и дискредитация, демонстрация культурной гегемонии Запада и империалистических намерений [13]. Вряд ли с этим можно согласиться: многие европейцы от Шарля Монтескье до Рене Генона, интересовавшиеся Востоком, идеализировали его и преклонялись перед ним, считая, что Запад должен учиться у Востока, и только Восток может показать Западу все его дефекты, его ошибки [3]. Вместе с тем дискуссия об ориентализме способствовала диффузии данного термина в самые разные области исследования и научные дисциплины: об ориентализме

заговорили в философии, культурологии, политологии и глобалистике, где объем рассматриваемого понятия и его границы постоянно корректировались в соответствии со спецификой изучаемого предмета и исследовательских задач. Однако в искусствоведении смысл этого термина остается неизменным с XIX в. и не нуждается в ревизии — под ним понимают тематическое направление в европейском и русском искусстве, изображавшее Восток и его культуру, где к Востоку относятся страны Старого Света, расположенные за пределами европейской цивилизации.

Художественный ориентализм, в том числе в музыкальном искусстве, неоднократно становился предметом исследования в самых разных аспектах. Фиксация и описание восточных мотивов в творчестве различных поэтов, писателей, художников, их присутствие в различных видах искусства и трансформация изображения восточных стран в соответствии с программными установками тех или иных художественных течений остаются в центре внимания литературоведов и искусствоведов. Из последних работ по «русскому» музыкаль-



ному Востоку можно указать, к примеру, на монографию И. В. Пазычевой «Восточная традиция в русской музыке XIX века» [11] и обзорную статью Г. А. Некрасовой «Концепция ориентализма в отечественном музыковедении XX века» [9].

Вместе с тем почти все работы ориенталистской тематики ограничиваются компаративным анализом и не ставят задачу проведения обобщающих исследований, которые позволили бы увидеть более широкие закономерности в развитии художественного ориентализма в контексте как общекультурных процессов, так и взаимодействия различных видов искусства между собой.

Ориентализм в искусстве XIX в. утвердился во многом благодаря романтикам. Пафос романтизма, отрицающего повседневность, обыденность и пошлость мещанского существования, требовал перенесения действия за его пределы, в иной, сказочный и волшебный мир. Такой мир романтики обретали либо в средневековом прошлом, либо создавали с помощью своей фантазии, либо, наконец, находили на далеком экзотическом Востоке. Эта установка романтиков изначально заставляла их мифологизировать Восток, видеть в нем не реальный сложный и дифференцированный культурный мир со своими неповторимыми этническими особенностями и специфическими проблемами, а чудесный край, страну обетованную, мир грез, волшебства и пряной экзотики.

По сравнению с другими культовыми локациями романтиков Восток обладал одной важной особенностью — он был достижим, туда можно было попасть «во плоти», а не только в своих фантазиях. Отсюда романтическое паломничество в «страну Востока» могло осуществляться в двух модальностях: как привычный для романтиков полет фантазии, и как реальное путешествие в конкретную восточную страну.

Это же обстоятельство обуславливало закономерную трансформацию ориентализма: сталкиваясь с реальным миром, он неизбежно менялся. Поэтому в нашей работе мы попробуем выявить основные факторы и направление его трансформации на протяжении XIX в., а также специфику данного процесса на примере оперного искусства Франции и Италии.

Первый из выделяемых нами способов художественного освоения Востока, который можно обозначить как «фантастический», не порождал каких-то специфических художественных проблем, но страдал от отсутствия достоверности. При общей неразвитости этнологии и культурной антропологии в начале XIX в., при малом количестве сведений любой автор в любом искусстве мог смело давать волю своей фантазии и рисовать Восток таким, каким ему хотелось. Романтики охотно создавали свои собственные восточные страны не выходя из дома, пользуясь в лучшем случае вторичными источниками, к тому же творчески «перерабатываемыми».

Однако общая склонность романтиков отождествлять вымысел и реальность, превращать собственную жизнь в романтическое произведение, а себя — в романтического героя, желание воочию увидеть сказочный

Восток и соприкоснуться с ним для обогащения себя и своего творчества заставляли их отправляться в реальные путешествия на реальный Восток. Такие путешествия предпринимали многие известные писатели и художники европейского романтизма: Джордж Гордон Байрон, Жерар де Нерваль, Эжен Делакруа, Александр Декан, Теодор Шассеро, Проспер Марилья.

Результат этих путешествий оказывался противоречив. Романтики не находили и не могли найти тот вымышленный Восток, что изначально был ими востребован, но могли открыть для себя красоту и достоинства реального Востока, который начинал насыщать собой их произведения. Первоначальный ориентализм получал импульс для трансформации, сказка о Востоке не исчезала, но постепенно переписывалась: на смену фантастическим обстоятельствам и вымышленным героям шли реальные персонажи, ситуации и местности, но опозитизированные в соответствии с общими установками романтической эстетики. Полностью отказаться от сказки романтики не могли, но могли сделать ее более достоверной, сместить акценты, увидеть поэзию реального, а не придуманного восточного мира. Тем самым романтики невольно делали шаг навстречу реалистическому художественному мировосприятию.

Параллельно развивались науки о Востоке, появлялись все новые труды, доступные широкому читателю, выходили книги, делавшие прежде неведомый Восток намного более близким и понятным. Появление и распространение достоверных сведений о Востоке и художественных произведений, созданных на основании личных впечатлений, заставляло и тех авторов, кто никогда не покидал пределы Европы, более сдержанно и тщательно работать с восточными материалами. Тем самым фиксируется некая закономерная тенденция в развитии романтического художественного ориентализма, заключающаяся в переходе от «фантастического» способа репрезентации Востока к способу «достоверно-поэтическому». При этом само романтическое мировидение сохраняется, но заметно трансформируется, обретая форму поэтизации реального Востока. В этом движении романтизм постепенно смыкается с реалистическим взглядом на Восток, пока, наконец, не оказывается им полностью вытесненным.

Данную тенденцию мы можем наблюдать как во всех охваченных романтизмом искусствах, так и в творчестве отдельных романтиков. Во французской художественной литературе условный романтический Восток Виктора Гюго сменяется путевыми заметками Жерара де Нерваля. Ориенталистская живопись Делакруа, первоначально заявившая о себе экзальтированным «Пиром Сарданапала», после путешествия художника на арабский Восток в большинстве своем представлена гораздо более спокойными жанровыми сценами, хотя отдельные произведения Делакруа на восточные сюжеты и в этот период его творчества по накалу не уступают его прославленной картине.

Рассматриваемая трансформация романтического ориентализма может быть обнаружена и в истории



оперного искусства с поправкой на его художественную специфику. Здесь она начинается позднее и происходит медленнее, поскольку как синтетический вид искусства опера «запаздывает» в своем развитии по отношению к исходным для нее музыке и литературе, кроме того, музыкальное искусство в целом интуитивно противится «неромантическим» тенденциям, опасным для его эстетики [12]. Композиторы, в отличие от поэтов и художников, не торопятся лично встречаться с Востоком лицом к лицу, их вполне устраивает Восток вымышленный и условный. Ни Джакомо Мейербер, ни Лео Делиб, ни Жюль Массне никогда не стремились побывать на Востоке, хотя и не отказывались от ориенталистских сюжетов.

Опера в полной мере восприняла изначальную установку романтиков на изображение Востока как края чудес, полного диковин, странностей, поразительных обычаев и удивительных событий. Такой взгляд на Восток соответствовал зрелищному характеру этого искусства, позволяя поражать публику всевозможными необыкновенными эффектами и не заботиться при этом об их достоверности. Внимание к культурным реалиям могло только помешать художественным задачам романтической оперы.

Рассмотрим в качестве примера «Африканку» Джакомо Мейербера, поскольку именно она считается образцовой французской ориенталистской оперой. Написанная на либретто Э. Скриба и поставленная уже после смерти композитора, она являет зрителю и слушателю все каноны романтического произведения в условных экзотических декорациях. Запутанный любовный роман португальского авантюриста и африканской (индийской) принцессы разворачивается на фоне интриг инквизиции и жестоких обычаев местного туземного населения, исповедующего кровавый индуизм, требующий любого появившегося чужестранца немедленно умертвить или принести в жертву Бrame. Место действия двух последних (восточных) актов оперы идентифицировать невозможно, в том числе из-за того, что сами создатели оперы так окончательно и не определились, кем же является их главная героиня: негритянкой или индианкой. Изначально задуманная в первых редакциях либретто как уроженка Африки, она затем сделалась индийской королевой, но уже после смерти Э. Скриба и Д. Мейербера благодаря усилиям Ф.-Ж. Фетиса и Мелесвиля, отредактировавших окончательный вариант оперы, она вновь стала африканкой. Изобличать закономерно образовавшиеся несуразности либретто «Африканки» с этнологических и религиозных позиций — задача неблагодарная и бессмысленная, поскольку никто из ее авторов изначально и не стремился к достоверности, им были нужны романтические декорации, а не документальные этнографические зарисовки.

Отметим, что и с точки зрения музыки «Африканка» не содержит никаких явных отсылок к индийским или африканским традициям, поскольку ее место действия откровенно вымышленное и не нуждается в музыкальном колорите, соответствующем географии или нацио-

нальным особенностям. Музыка «Африканки» — музыка французской «большой оперы», отмеченная стилизованными признаками, характерными для произведений зрелого Дж. Мейербера: пышностью, богатой инструментовкой, мощными ансамблями и эффектными ариями. Даже в музыке балета из начала IV акта, демонстрирующего бурную радость туземцев по поводу возвращения своей госпожи, сложно найти что-то «восточное», хотя именно она и должна была создавать у публики ощущение «экзотичности» происходящего.

Дата постановки «Африканки» — 1864 г., когда сведений и об Африке, и об индуизме у европейцев уже достаточно, чтобы оценить все нелепости ее либретто. Тем не менее, складывается впечатление, что «Африканка» намеренно игнорирует реалии Африки и Индии: фантастический Восток по-прежнему больше соответствует установкам романтической эстетики, чем Восток настоящий.

Подобная верность раннему, условному Востоку романтиков будет сохраняться в ориенталистской опере вплоть до рубежа 80-х и 90-х гг. XIX в. На открытии Всемирной парижской выставки в 1889 г. Жюль Массне с успехом представил оперу «Эскалармонда», которая может быть рассмотрена как последнее крупное произведение XIX в., демонстрирующее верность принципам фантастического ориентализма. Основное действие оперы разворачивается в Византии, которая и в средние века, и в Новое время, безусловно, воспринималась европейцами как «Восток». Однако обнаружить атрибуты реальной Византии в «Эскалармонде» невозможно. Завязка ее сюжета состоит в том, что император Форкас, утомленный необходимостью разделять свое время между государственным управлением и занятиями магией, в коей он невероятно преуспел, решает оставить трон своей дочери Эскалармонде, чтобы полностью посвятить себя в уединении углубленному изучению волшебства. Своей наследнице он передает не только власть над людьми, но и над всевозможными духами, а также обширные познания в магическом искусстве, которыми Эскалармонда, оставшись без присмотра и влюбившись в рыцаря Роланда, начинает сразу же злоупотреблять.

Сказочное действие «Эскалармонды» переполнено чудесами, вмешательством сверхъестественных существ и использованием магических артефактов: здесь и зачарованный корабль, и волшебный меч, и летающая по воздуху колесница, и треножник для вызывания духов, и таинственный остров, населенный непорочными девами — обладательницами волшебных предметов, и магические запреты, нарушение которых становится одной из движущих сил сюжета.

Такая откровенная сказочность «Эскалармонды» объясняется тем, что ее основой стали не реальные исторические события или персонажи, а средневековая рыцарская легенда, записанная еще в XIII в. Задуманная Ж. Массне как некое подражание вагнеровским операм, она пытается выглядеть как еще одна романтическая история о мифологической эпохе, волшебном



средневековье, где были возможны и магия, и сверхъестественное, и встречи с существами из иного мира. Однако в первоисточнике возлюбленная Роланда — все же не императрица Византии, а фея, что делает обилие чудес в повествовании несколько более оправданным. Превращение же страны фей в «Византию» приводит к тому, что последняя из реального исторического феномена становится невероятным фантастическим миром, полностью оторванным от прототипа.

Анализируя музыкальную составляющую «Эскармонды», традиционно подчеркивают ее «вагнерический» характер: Массне, подражая Вагнеру, «стал прилежно и ловко плести ткань музыки из множество раз повторяющихся лейтмотивов, сделал решительный шаг в сторону культа хроматизмов, секвенций, томительно чувственных по интонационному складу гармоний, экстаического колорита в целом» [7, с. 138]. Разумеется, при подобных целях вопроса о воспроизведении аутентичной византийской музыки композитором не ставилось. Однако при характеристике массовых византийских церемоний Массне использует орган — неожиданно точная деталь, если учесть фантастичность всего остального. «Органисты своей игрой возвещали выход императора из дворца, и его появление перед придворными, послами, народом» [2, с. 171].

Объясняется эта неожиданная достоверность тем, что во второй половине XIX в. опера испытывает нарастающее давление со стороны натурализма и реализма, требовавших от нее большего правдоподобия. «Африканка», как и другие ориенталистские оперы, становится излюбленной мишенью пародистов, высмеивающих в том числе и неизменных восточных «бергамотов» с пальмами, на фоне которых разворачивается оперное действие [5, с. 67]. Начинаясь кризис традиционной оперной эстетики, исчерпанность романтических сюжетов заставляет, наконец, и оперу вступить на уже пройденный в других искусствах путь трансформации романтического ориентализма. Хронологическим рубежом, отделяющим «фантастический» этап оперного ориентализма от «достоверно-поэтического», может считаться возникновение музыкального веризма как особого художественного направления, то есть 1890 г., год премьеры оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь».

Художественные принципы веризма хорошо известны и изначально не подразумевали обращения к восточной тематике. Однако в тех случаях, когда композиторы данного направления все же брались за восточные и, стало быть, романтические сюжеты, они стремились воплощать их в соответствии с общими веристскими установками. Вместо расплывчато неопределенного «Востока» теперь появляется конкретное место действия, композиторы и либреттисты предварительно знакомятся с культурой той страны, которую собираются изображать, в музыкальную ткань оперы активно включаются элементы восточной музыки, а в либретто — приметы реального быта, нравов и культуры выбранного восточного народа. В связи с «открытием» в середине XIX в. Японии и модой на японское искусство,

охватившей в этот период художественную элиту Европы, теперь именно она чаще всего становится местом действия ориенталистских опер.

С другой стороны, опера стремится сохранить привычные составляющие романтической интриги, и, если необходимо, ей приносятся в жертву и специфика восточной психологии, и правдоподобие. Опера тем самым вступает на путь рискованных экспериментов: реальный колорит далеко не всегда соответствует ее художественным задачам и в качестве эффектного зрелища в любом случае долго работать не может, а отработанные романтизмом в предшествующие десятилетия приемы обрели тенденцию превращаться в штампы, не вызывающие у публики большого отклика. Соединение же их в одном произведении не становилось гарантией успеха.

Тем не менее, на этом последнем этапе своего развития ориентализм достиг новых художественных высот в веристских операх Пуччини и Масканьи, где действие одного из самых прославленных и эталонных произведений — «Мадам Баттерфляй» — разворачивается в Японии. За основу оперного либретто была взята одноактная пьеса «Гейша» американского драматурга и режиссёра Дэвида Беласко, являющаяся переработкой рассказа «Мадам Баттерфляй» американского писателя Джона Лютера Лонга, который в свою очередь использовал в качестве исходного материала автобиографический роман французского писателя и путешественника Пьера Лоти «Мадам Хризантема» [4]. Поэтому на первый взгляд создается впечатление, что опера имеет прочную литературную, почти документальную основу, но, к сожалению, эта основа слишком сильно ослаблена переработками в угоду вкусам европейской публики, требованиям оперной эстетики и сентиментальным пристрастиям самого Пуччини.

Как следствие, по выражению великого князя Александра Михайловича, оставившего весьма любопытные воспоминания о нравах японцев рубежа XIX–XX вв. и взаимоотношениях японских девушек с европейскими моряками, «разбитое сердце “мадам Баттерфлей” вызвало взрыв хохота в Империи Восходящего Солнца, потому что ни одна из носительниц кимоно не была настолько глупа, чтобы предполагать, что она могла бы остаться с “мужем” до гробовой доски» [1, с. 87]. Такие браки изначально рассматривались обеими сторонами как временные, притом в Японии не только не осуждали женщин, их заключавших, но, напротив, данная практика была общепринятой и социально одобряемой.

Не лучше обстоит дело и с музыкальной достоверностью рассматриваемой оперы. Пуччини тщательно изучал подлинные образцы народной японской музыки, что отразилось в инструментовке оперы, а также использовал некоторые подлинные японские мелодии [10, с. 75]. Однако Ральф П. Локк отмечает, что музыка, сопровождающая японскую свадьбу, «полна красочными гармониями (включая увеличенные трезвучия) и богатой оркестровкой. Однако она ни в малейшем смысле не звучит по-азиатски» [8, с. 129]. Он делает вывод, что Пуччини и не стремился на самом деле к воспро-



изведению оригинальной японской музыки, оставаясь в рамках «парадигмы экзотизма», когда музыка должна лишь казаться «японской» для публики, вызывая у нее ассоциации с этой страной, но не более того.

Гораздо менее известной осталась опера Пьетро Маскани «Ирис», также задуманная как «история из японской жизни». Обилие узнаваемых «японских» атрибутов (к примеру, присутствие в оперном действии актеров театра Кабуки) не добавило опере популярности. Этнографическая достоверность не смогла возместить слабую сентиментальную линию, востребованную публикой, которая гораздо лучше удавалась Пуччини.

Кроме того, наложение европейских представлений о том, что является «романтичным» и трогательным, на японский материал выявляло только несоответствие культурных установок и ценностных ориентаций. Разумеется, и в Японии всегда любили истории о возвышенной и трагической любви, но принципиально отличный от европейского менталитет создавал совсем иные коллизии и модели поведения. Один из самых распространенных сюжетов в японской культуре — двойное самоубийство влюбленных, не способных соединить свои судьбы на земле, но соединяющие их после смерти в потоке вечного перерождения. Для японцев, воспитанных на буддизме с его учением о переселении душ, подобное разрешение ситуации казалось вполне естественным, но было малопонятным для европейцев. Напротив, приписывание традиционным японцам и японкам индивидуалистических страстей, романтического бунта одинокой и независимой личности против традиций и общественных устоев было явной натяжкой. Как отмечает Фэн Бинь, «героини опер Дж. Пуччини действуют <...> в пространстве личных взаимоотношений» [14, с. 167], не думая о долге или гражданских

идеалах. Это также оказывалось вымыслом, который со временем обнаруживался, вызывая разочарование у европейской публики и раздражение у японской.

В целом становилось очевидным, что в начале XX в. оперный ориентализм постепенно себя изживает. Движение в сторону культурной и этнической достоверности естественным образом заставляло оперное искусство уходить от романтических штампов, но не могло компенсировать угасание интереса публики. Опера изначально должна была трогать чувства зрителей, и в свое время она добилась популярности благодаря тому, что смогла это сделать, теперь же она в своей ориенталистской версии всего лишь удовлетворяла этнографическое любопытство.

Потому глубоко закономерно, что прощальный шедевр оперного ориентализма — «Турандот» Дж. Пуччини вновь возвращает нас в вымышленный мир, волшебную сказку Карло Гоцци, где жестокие китайские принцессы выбирают себе женихов, загадывая им загадки, и казнят их за неправильные ответы.

Оперный ориентализм исчерпал себя вместе с романтической оперой, ее общий кризис стал и его кризисом. XX в. снял с повестки дня проблему «ориентализма» [6, с. 224], поскольку отпала потребность конструировать «параллельный» Восток [6, с. 232]. Сказочный ореол, созданный романтиками вокруг Востока, постепенно рассеялся, а обыденная реальность, которой жили его обитатели, мало подходила для европейских романтических сюжетов, в том числе оперных. Однако «восточный мир» романтиков остался жить в искусстве как великолепный памятник их фантазиям, идеалам и устремлениям, по-прежнему трогая и очаровывая тех, кто с ним соприкасается.

Литература

1. Александр Михайлович, Великий князь. Книга воспоминаний. М.: Современник, 1991. 271 с.
2. Будкеев С. М. Органная культура Древней Греции, Рима, Византии: историко-генетический аспект // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. № 3 (145). С. 168–172.
3. Генон Р. Восток и Запад. М: Беловодье, 2005. 234 с.
4. Гинцберг Е. Истинная история Чо-чо-сан: Почему японцы веселятся, когда слушают «Мадам Баттерфляй» // МОСТ: Межконтинентальная ассоциация совместного творчества. URL: <https://most.report/istinnaya-istoriya-cho-cho-san/> (дата обращения 02.10.2023).
5. Енукидзе Н. И. Итальянские мотивы в русской оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 4 (19). С. 64–74.
6. Иванова Л. Взаимодействие и взаимовлияние музыкальных культур Востока и Запада // Вестник Челябинского государственного университета. 2002. № 1. С. 223–233.
7. Кремлев Ю. А. Жюль Массне. М.: Сов. композитор, 1969. 248 с.
8. Локк Р. П. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 123–132.
9. Некрасова Г. А. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 16–27.
10. Нестьев И. В. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1966. 171 с.
11. Пазычева И. В. Восточная традиция в русской музыке XIX века. Баку: Elm və təhsil, 2017. 242 с.
12. Попов Д. А. Оперное искусство как воплощение идеалов романтической эстетики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–2 (86). С. 163–166.
13. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. 636 с.
14. Фэн Б. Веристская идея женских образах в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 163–167.
15. Чач Е. А. Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века: автореф. дис. ... канд. ист.

наук. СПб., 2012. 26 с.

References

1. *Alexander Mikhailovich, Grand Duke*. Kniga vospominanij [Book of Memories]. M.: Sovremennik, 1991. 271 p.
2. *Budkeev S. M.* Organnaya kul'tura Drevnej Gretsii, Rima, Vizantii: istoriko-geneticheskiy aspekt [Organ culture of Ancient Greece, Rome, Byzantium: historical and genetic aspect] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and art history]. 2014. № 3 (145). P. 168–172.
3. *Guenon R.* Vostok i Zapad [East and West]. M: Belovodye, 2005. 234 p.
4. *Ginsberg E.* Istinnaya istoriya Chio-Chio-San: Pochemu yapontsy veselyatsya, kogda slushayut «Madam Batterflyaj» [The true story of Cio-Cio-San: Why the Japanese have fun when they listen to «Madama Butterfly»] // MOST: Mezhekontinental'naya asociatsiya sovmestnogo tvorчества [BRIDGE: Intercontinental Association for Collaborative Creativity]. URL: <https://most.report/istinnaya-istoriya-cho-cho-san/> (accessed 10.02.2023).
5. *Enukidze N. I.* Ital'yanskie motivy v russkoj opernoj parodii [Italian motifs in Russian opera parody] // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific notes of the Russian Academy of Music named after Gnessins]. 2016. № 4 (19). P. 64–74.
6. *Ivanova L.* Vzaimodejstvie i vzaimovliyanie muzykal'nyh kul'tur Vostoka i Zapada [Interaction and mutual influence of musical cultures of the East and the West] // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]. 2002. № 1. P. 223–233.
7. *Kremlev Yu. A.* Zhyul' Massne [Jules Massenet]. M.: Sov. kompozitor, 1969. 248 p.
8. *Locke R. P.* Rasshirennyj vzglyad na muzykal'nyj ekzotizm [An expanded view on musical exoticism] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science]. 2010. № 2 (7). P. 123–132.
9. *Nekrasova G. A.* Konceptsiya orientalizma v otechestvennom muzykoznanii XX veka (po materialam issledovanij i publikatsij) [The concept of Orientalism in Russian musicology of the 20th century (based on research and publications)] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2012. № 4. P. 16–27.
10. *Nestyev I. V.* Dzhakomo Puchchini. Ocherk zhizni i tvorчества [Giacomo Puccini. Essay on life and creativity]. M.: Muzgiz, 1966. 171 p.
11. *Pazycheva I. V.* Vostochnaya traditsiya v russkoj muzyke XIX veka [Eastern tradition in Russian music of the 19th century]. Baku: Elm vә təhsil, 2017. 242 p.
12. *Popov D. A.* Opernoe iskusstvo kak voploshchenie idealov romanticheskoj estetiki [Opera art as the embodiment of the ideals of romantic aesthetics] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. 2017. № 12–2 (86). P. 163–166.
13. *Said E. V.* Orientalizm. Zapadnye konceptsii Vostoka [Orientalism. Western concepts of the East]. SPb.: Russkiy Mir, 2006. 636 p.
14. *Feng B.* Veristskaya ideya zhenskikh obrazov v sovremennoj kitajskoj opere i operah Dzh. Puchchini [The verist idea of female images in modern Chinese opera and in the operas of G. Puccini] // Visnik Nacional'noi akademii kerivnih kadrov kul'turi i mistectv [Bulletin of the National Academy of Cultural Personnel and Mystic Sciences]. 2015. № 2. P. 163–167.
15. *Chach E. A.* Orientalizm v obshchestvennom i hudozhestvennom soznanii Serebryanogo veka [Orientalism in the social and artistic consciousness of the Silver Age]: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk. SPb., 2012. 26 p.

Информация об авторе

Денис Александрович Попов
E-mail: pvden@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»
410012, Саратов, ул. Астраханская, дом 83

Information about the author

Denis Aleksandrovich Popov
E-mail: pvden@yandex.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State University»
410012, Saratov, 83 Astrahanskaya Str.



Петрова Ольга Леонидовна, кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Petrova Olga Leonidovna, PhD (Philology), Professor at the Department of Humanities of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: konsprol@mail.ru

КОММУНИКАТИВНАЯ ПРАКТИКА КАК ПОРТРЕТ ЭПОХИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ В. АКСЁНОВА И В. ПЕЛЕВИНА)

В переломный период исторического развития искусство выступает инструментом преобразования действительности, обращаясь к широкой аудитории и воздействуя на неё художественными средствами. Перемены в истории задают новую модель коммуникативного поведения. Отражая общую тенденцию мирового искусства — массовость и доступность, упрощение становится главным принципом творчества современного литературного, изобразительного, музыкального и киноискусства, что приводит к общему понижению границы нормы. Тиражируются предельно простые, хорошо отработанные приёмы. В сфере искусства становятся востребованными достижения в области коммуникативных технологий. Для успешного донесения и восприятия текстовой информации всё чаще используется видеоряд. Формой существования и хранения речевой культуры общества в определённый исторический период является художественный текст. Литературное произведение приобщает читателя не только к описываемому сюжету, но и к определённому культурному контексту. В статье рассматриваются особенности доминирующих коммуникативных моделей 60-х и 90-х годов, ярко воссозданные писателями В. Аксёновым в повести «Затоваренная бочкотара» и В. Пелевиным в романе «Generation П». Коммуникативная практика героев В. Аксёнова и В. Пелевина отражает экстралингвистические реалии определённого этапа в жизни российского социума на фоне размывания оппозиции «элитарное — массовое» как в речевом поведении людей, так и в искусстве.

Ключевые слова: массовая культура, ироническая проза, гротеск, заимствования, телекоммуникация, смешение стилей, реклама, высокие технологии, общество потребления, понижение границы нормы.

COMMUNICATIVE PRACTICE AS A PORTRAIT OF AN EPOCH (BASED ON THE TEXTS OF V. AKSENOV AND V. PELEVIN)

In a turning point of historical development, art acts as a tool for transforming reality, addressing a wide audience and influencing it through artistic means. Changes in history set a new model of communicative behavior. Reflecting the general trend of world art — mass character and accessibility, — simplification becomes the main principle of creativity of modern literary, visual, musical and cinema art, that results in a general down-shifting of the norm. Very simple, well-practiced techniques are replicated. Communication technology achievements are in great demand in the realm of art. For the successful communication and perception of textual information video files are increasingly used. The form of existence and storage of the speech culture of society in a certain historical period is an artistic text. A literary work introduces the reader not only to the plot, but also to a certain cultural context. The article examines the features of the dominant communicative models of the 1960s and 1990s, vividly recreated by the writers V. Aksenov in the story «Overstocked Barrel» and V. Pelevin in the novel «Generation P». The communicative practice of their characters depicts the extralinguistic realities of a certain stage in the life of Russian society against the background of the obliterated opposition «elite — mass» both in the speech behavior of people and in art.

Key words: mass culture, ironic prose, grotesque, borrowings, mixing of styles, telecommunication, advertising, high technology, consuming society, down-shifting of the norm.

На протяжении всей истории развития человечества важную роль в сохранении преемственности между поколениями, передаче культурных ценностей, норм социального поведения и политических традиций играли коммуникации. Отвечая коммуникативным потребностям своего времени, говорящий производит определённый отбор средств коммуникации, в функции которых выступают язык межличностного повседневного общения, язык СМИ, а также язык различных видов искусства, обращённых к зрителю, читателю, слушателю. Коммуникативная функция искусства является одним из наиболее эффективных средств общения, в процессе которого формируются эстетические потребности и идеалы общества. Господствующая идеология, а затем массовая культура как общая тенденция мирового искусства, провозгласившего своей целью массовость и доступность, приводит к изменению нормативно-стили-

стического уклада во всех видах речевой и художественной коммуникации, что особенно заметно во времена социальных катаклизмов. Формируется новая система норм.

Проблемам языковой трансформации современного русского языка посвящены исследования многих ведущих филологов, среди которых работы В. Г. Живова, Г. А. Золотовой, В. И. Карасика, М. А. Кронгауза, В. М. Костомарова, О. Б. Сиротининой. Мысль о том, что язык недостаточно анализировать лишь с позиций системной лингвистики, что язык определённого исторического периода следует изучать в единстве с культурой его носителей, является основным посылом их исследований. Богатый материал, иллюстрирующий языковую динамику на фоне исторического катаклизма 1917 года, был собран лингвистом А. М. Селищевым (1806–1942) в книге «Язык революционной эпохи. Из наблюдений



над русским языком последних лет. 1917–1926». Селищев подробно описывает «пролетарский» язык большевиков, пренебрежительно относившихся к старому культурному наследию и не соблюдавших запреты на словесные выражения. Учёный отмечает те новые речевые образцы, которые твёрдо заняли своё место в выступлениях революционных лидеров, в текстах газетных передовиц. Формировался общий язык для всех слоёв населения. Работа В. М. Живова «Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева» также посвящена механизмам смены и утверждения нового языкового стандарта в обществе. Живов отдаёт должное «чрезвычайной пронизательности» лингвистических наблюдений Селищева, но подчёркивает, что язык следует рассматривать «не как абстрактную систему, а как социальный инструмент» [2, с. 175]. Пролетарское искусство стало мощным средством преобразования действительности и было нацелено на формирование «новых людей», транслируя революционные идеи широкой аудитории и воздействуя на неё художественными средствами. Например, одним из действенных приёмов поэтического языка В. Маяковского было «изобретение» им новых слов и нарушение грамматических норм русского языка: «Молчи, Европа, Дура сквозная! Мусь, Заткните ваше орло...» [3, с. 249]. Поэзия Владимира Маяковского сохраняла связь с изобразительным искусством. Пропагандируя новые ценности, поэт использует все художественные средства: он творил не только как стихотворец, но работал и в качестве художника-графика, был автором агитационных плакатов и иллюстратором журналов, называя себя «агитатором, горланом-главарём» [3, с. 184].

Великая Отечественная война всколыхнула страну, подняла на бой с завоевателями. Став субъектом истории, народ стал активным участником формирования коммуникативной модели общества того времени. Зазвучали жанры народного фольклора — частушки, песни, народное смеховое искусство, бытовая солдатская сказка. По образцу агитационной работы Маяковского в газетах печатались сатирические картинки со стихотворными надписями и условным персонажем, переходящим из номера в номер. Из частушки и лубка Александр Твардовский создал художественное полотно — книгу про бойца «Василий Тёркин», получившую всенародное признание. Поэма написана в разговорном стиле, стихи изобилуют колоритными, легко запоминающимися народными прибаутками —

«По которой речке плыть, —
Той и славушку творить...» [7, с. 209],

ритмами народного пляса —

«— Эх, друг,
Кабы стук,
Кабы вдруг —
Мощёный круг!
Кабы валенки отбросить,
Подковаться на каблук.
Припечатать так, чтоб сразу
Каблуку тому — каюк!» [7, с. 131],

песнями —

«Эх, суконная, казённая
Военная шинель, —
У костра в лесу прожжённая,
Отменная шинель» [7, с. 104]

и шутками лукавого и смекалистого героя-солдата:

«Что с удачей постоянной
Тёркин подвиг совершил:
Русской ложкой деревянной
Восемь фрицев уложил!» [7, с. 173].

Во второй половине XX века, в эпоху «развитого социализма», сложившийся стандарт коммуникативного поведения советской номенклатуры не допускал каких-либо вольностей в публичной речи и отражал обезличенную правильность, благонамеренность и взвешенность высказываний партийных лидеров. Выверенный текст выступления всегда писался заранее, при этом позиция докладчика никак себя не обозначала. Главным местоимением стало «мы», а часто употребляемое существительное «массы» обозначало сразу всех и никого конкретно: «революционные массы», «народные массы», «угнетённые массы», «трудящиеся массы», «воля масс», «энергия масс». Застывшие языковые штампы были в полном соответствии с отсутствием всякого движения в жизни страны [6]. На реальную жизнь в Советском Союзе надевалась своего рода лингвистическая маска. В 1960–70-е годы в юмористических отделах «Литературной газеты», журналов «Юность», «Студенческий меридиан» и других изданиях печатаются произведения в жанре «иронической прозы», в которых авторы прибегают к иронии и гротеску с целью высмеять описываемое, довести ситуацию до абсурда. Поднимались самые острые вопросы того времени [8, с. 16–17]. Практически обязательным было использование условностей: элементов научной фантастики, сказок и мифов, приемов литературного абсурда и мистики. У писателя и его читателей были общий тезаурус и одни и те же фоновые знания, основанные на культурном тексте, который стоял за текстом литературным и был хорошо известен всем причастным к описываемой реальности. В воздухе носились идеи о свободе самовыражения. В период оттепели (начало 60-х) уже ходил по рукам самиздат, в Политехническом музее проводились поэтические диспуты, в Манеже прошла скандальная выставка неофициального абстрактного искусства художников-авангардистов, зазвучала авторская песня. Через «железный занавес» проникала рок-музыка и рок-поэзия, появились первые рок-клубы и бит-группы. Впервые в советском кино в фильме «Ещё раз про любовь», снятом по пьесе Э. Радзинского, на киноэкране появилась рок-группа. Основная идея искусства этого периода — избавление от штампов и парадного стиля в изображении действительности, отказ от идеализации советской жизни.

Формой существования и хранения культуры выступает такой вид искусства, как литература. Художественный текст позволяет изучать действительность в её языковом изложении. Обращаясь к литературным



произведениям и принимая коммуникативную модель поведения персонажей, мы погружаемся в описываемые автором годы, события и мировоззрение героев. Повесть В. Аксёнова «Затоваренная бочкотара», вышедшая в период оттепели и ставшая классикой современной русской литературы, во всех деталях воспроизводит образ мышления советских граждан позднего СССР, их представления и идеалы. Писатель разрушает стереотипы — как идеологические, так и свои собственные, бросая вызов доминирующему в советском искусстве методу соцреализма.

Герои повести — обычные люди, представители разных профессий с соответствующим регистром речи. Как отмечает Ю. К. Щеглов в составленном им «Комментарии» к повести, «все они сформированы массовой культурой и идеологией своего времени и воплощают советские представления об идеальном личном жизнеустройстве» [9, с. 4]. Аксёнов пародирует всякое отсутствие личной позиции у советского человека, передавая состояние советского общества в 60–70-е годы XX века. Писателем обобщён и талантливо воссоздан тип речевой модели людей брежневской эпохи. «Ни одно слово повести не произносится в простоте» [9, с. 8], любая фраза демонстрирует уровень ущербности и иллюзорности жизни. «Благонамеренная романтика» раннего Аксёнова («Коллеги», «Звёздный билет») в «Затоваренной бочкотаре» переходит в стихию абсурда, иронии и маскарада. Затёртые, лишённые простых человеческих чувств казённые штампы, используемые героями повести в общении, для них — чужие, как, впрочем, и проповедуемая партией коммунистическая идеология. Их клишированная речь построена на гротеске как форме неприятия реальности. В наши дни новому поколению читателей повести порой не обойтись без «Комментария» Щеглова с подробными пояснениями стереотипов мышления советского человека, выступающих опорными точками сатирической типизации. С прекращением существования СССР особенности советского коммуникативного поведения — это «уходящая натура», для нынешнего поколения — уже далёкое прошлое, зафиксированное, в частности, в произведениях искусства. Язык произведения выступает условным гидом по описываемой реальности советского времени. Щеглов справедливо отмечает, что «значительная часть аллюзий и стилистических тонкостей остаётся непонятной, когда речь идёт не только о предметах малоизвестных и забытых, но иногда и о явлениях всем памятных и знакомых, если они типичны и важны для понимания эпохи» [9, с. 18]. Virtuозное переплетение разговорных фраз со стилем официальных сообщений доходит до абсурда, зачастую — это просто бессмыслица, например: «Подготовили заявление об увольнении с сохранением содержания?» [1, с. 48]. У героев Аксёнова отсутствуют навыки самостоятельного речетворчества. Их речь — набор из языка политбесед, учебников, административно-кадровых и хозяйственных терминов, переплетение жаргонных словечек, газетных клише, плакатов, ходячих фраз, обрывков хрестоматийных

стихов и популярных песен. Они мыслят прочно засевшими в сознании риторическими штампами из прессы, формулировками административно-хозяйственных документов и заполняемых в отделе кадров анкет. Сложившаяся в обществе стилистика общения стала привычной и единственно возможной. Такая коммуникативная модель расшатывала «идейность» советского человека, подтачивала коммунистическую идеологию. Несмотря на то что каждый персонаж характеризуется своим особым лексиконом, господствующая идеология и массовая культура делает людей разных возрастов и профессий одинаково обезличенными. Каждого из них можно охарактеризовать неизменными фразами «в-трудо-прилежен-в-быту-морален..., политически-грамотен-с-казенным-имуществом-щца-пе-тилен., с-товарищами-по-работе-принципиален» [1, с. 53–54]. Авторская орфография этих формулировок-эпитетов — через дефис в одно слово — подчёркивает формальность стандартных выражений, взятых из текста характеристики, составляемой на любого советского человека. Максимум советского образа жизни легко узнаваемы в речи каждого персонажа, например: «семья — ячейка общества», «потомственный рабочий», «заслуженный отдых», «простой пахарь», «участник великих строек», «по линии распространения знаний», «новаторский почин», «единовременный подарок сухим пайком», «подшефная», «авторитетная комиссия по разбору заявлений нижеследующего вышеизложенного».

В стране с закрытыми границами люди и в своих мыслях ограничены рамками языка. Один из персонажей повести Дрожжинин постоянно думает о воображаемой им дивной стране Халигалии (от названия американской песенки «Hully Gully»). Но и он, человек начитанный и образованный, мыслит штампами, усвоенными из политических статей. Аксёнов смеётся над тем, что даже город-сказка, город-мечта, куда никогда не попасть советскому человеку, поскольку граждане СССР не могли выезжать за рубеж, окружён частоколом фраз из пропагандистских репортажей эпохи холодной войны: «солнце встало над многострадальной страной», он «думал о чаяниях халигалийского народа... и закулисной игре хунт», от которых страдают «простые халигалийцы» [1, с. 17].

Другой персонаж — старик Мочёнкин — изъясняется языком кляуз и газетных передовиц того времени. Даже угощаясь пирогом с щукой, которая относится к отряду хищных рыб, прибавляет к слову «хищник» неременное, внедрённое в сознание определение «империалистический». Пропитанный духом своего времени, Мочёнкин всюду подозревает вредительство и заговоры, пускает в ход угрозы о «выявлении и ликвидации», за всеми следит и «накапливает материал»: «Старик Мочёнкин писал заявление на Симу за затоваривание бочкотары, на Володю Телескопова за связь с Симой, на Вадима Афанасьевича за оптовые перевозки приусадебного варенья, а также продолжал накапливать материал на Глеба и Ирину Валентиновну» [1, с. 16]. К месту и не к месту он сыплет навязшими в зубах, не очень



ему понятными юридическими терминами: «А вы ещё ответите за превышение прерогатив, полномочий, за семейственность отношений и родственные связи!», «А вот приду в облсобес, как хва-ачу, да как...» [1, с. 39]. Он — человек-схема, не испытывающий привязанности даже к родным. К своим детям он «совсем атрофировал отцовское отношение» и планирует их «запалить Алиментом с четырёх концов» [1, с. 10]. Без колебаний «стучит» на сестру, сообщая об этом «между прочим»: «От халатности инструктора Монаховой, между прочим, моей сестры, сгорел ликбез, МОПР и Осоавиахим, и получился вредительский акт» [1, с. 22].

В. Аксёновым подмечена и такая характерная черта языка советской бюрократии, как порождение множественных сокращений и усечённых слов, например: ОСОВИАХИМ, Ликбез, Наркомпрос, облсобес. Писатель пародирует эту особенность советского языка, назвав воображаемое предприятие Мочёнкина «Пальто-мочёнкинстрой». Вспомним, что мимо этой особенности советского новояза не мог пройти М. А. Булгаков: первое слово «абырвалг», произнесённое Шариковым, — это прочитанное им справа налево сокращение.

Молодое поколение, представленное в повести В. Аксёнова, успешно освоило советский «языковой камуфляж». Бодро-позитивная речь отличника военно-политической подготовки Глеба Шустикова, который «умело борется за победу» и «вызывает законную зависть», состоит из стандартного набора фраз из учебника по военной стратегии и популярных песен: «Если узнаю, что друг влюблён, а я на его пути, уйду с дороги, такой закон — третий должен уйти...» [1, с. 16] или «...отработка операции “Ландыш”. Светлого мая привет!» [1, с. 18]. У неунывающего компанейского парня Володи Телескопова, отказавшегося от профессии «потомственного рабочего», нет постоянной работы и места жительства, он всегда под угрозой административных наказаний. За «контакты с халигалийскими девушками» его списали с корабля, люди «при исполнении», всегда могут ему сказать «Пройдёмте!» — слово с хорошо знакомой всем советским гражданам коннотацией. Он любит приятно провести время в кругу друзей, чтобы было «вино шампанских сортов», его любимые консервы — «килька маринованная» и «ряпушка томатная». Характерно, что он называет продукты по их товарной номенклатуре: прилагательное стоит после определяемого им существительного («одеколон цветочный»). Своей возлюбленной Симе он обещает подарок, называя его сухим и безрадостным словом «промтовар»: «Промтовар тебе куплю, будешь рада» [1, с. 14]. В своих письмах Телескопов призывает её: «Серафима, любите птиц — источник знаний!», искажая текст советского плаката «Любите книги — источник знаний!». Следует отметить, что лозунги и плакаты, обращённые к широкой аудитории на улицах, в парках, школах, магазинах, были одним из самых мощных средств внедрения в сознание мировоззрения и правил поведения в 60-е годы. Сопровождение текста плаката изображением служило основным приёмом усиления текстового сообщения. Для успеш-

ного восприятия сообщаемой информации важна роль визуального ряда. Отражая общую тенденцию мирового искусства — массовость и доступность — текст плаката был короткий и ясный, написанный восклицательными предложениями в повелительном наклонении: «Вперед, навстречу коммунизму!», «Слава партии!».

Стремясь отойти от безрадостной повседневности своего времени, воспитанный массовой культурой Володя Телескопов обращается к регистру речи вальняжного завсегдатая ресторанов. В его очередном письме подруге лишь 9 из 42 слов — о нём и про него, остальные — строки из томных романсов и цитаты из стихов Есенина, с которым он «на дружеской ноге»: «Сима, помнишь Сочи те дни и ночи священной клятвы вдохновенные слова взволнованно ходили вы по комнате и что-то резкое в лицо бросали мне а я за тобой сильно заскучал хотя рейсом очень доволен вы говорили нам пора расстаться я страшен в гневе» [1, с. 56] или «Сима помнишь войдём с тобою в ресторана зал нальём вина в искрящийся бокал нам будет петь о счастье саксофон...» [1, с. 26]. Есенинские фразы он применяет во всех жизненных ситуациях: «Зверьё такого типа я люблю как братьев наших меньших» [1, с. 31], «Не грусти и не печаль бровей», «Пусть струится над твоей избушкой тот вечерний несказанный свет», «Вроде бы на затылке кепи, вроде бы в лайковой перчатке узкая рука, вроде бы Сережка Есенин» [1, с. 21]. Творчество ранее запрещённого поэта С. Есенина, как и эстрадное искусство 60-х, было непременной составляющей массовой культуры, а среди широкого круга её потребителей росла популярность текстов песен с блатной лексикой жанра «шансон», создающего мнимое ощущение внутренней свободы.

В. Аксёнова можно назвать первым советским писателем, кто, используя сложившуюся в обществе модель коммуникации, чётко показал бессмысленность и нереальность советского дискурса. Расшатав утвердившийся стиль советской номенклатуры, сниженная речь стала общепотребительной, а «единомыслие» советских людей выразилось в шаблонности фраз и бедности оборотов речи, которые не были наполнены никаким коммунистическим содержанием. Писатель пародирует стиль одобренных властью литературных текстов, включая их в игровой контекст. Ирония и абсурд «отменяют» господствовавший в советском искусстве метод социалистического реализма. Яркими мазками, через речь персонажей своей сатирической повести В. Аксёнову удалось выразить главную черту советского человека — его абсолютное равнодушие как к высокой идее, так и к абсурдности жизни, нравственные установки и условия которой он, *homo soveticus*, безоговорочно принимает. Персонажи повести — скорее символы и типы, чем живые люди. Порожня бочкотара — метафора всей России, изолированной от внешнего мира. Об отсутствии всякого движения в стране, о тупике развития говорит и финал повести: «Экспресс ушёл, <...> а мы остались на жарком и вонючем перроне» [1, с. 70].

В 90-е годы Советский Союз прекратил своё существование. Старое отвергалось, новое накладывалось



на устремления безыдейного «совка», представленного нам в повести В. Аксёнова. Страна, освободившись от социалистического строя, провозгласила создание рыночной экономики. Коммунистическую идеологию сменяет идеология потребления, отбрасывающая прочь такие понятия, как социальные, моральные и духовные ценности. Автору романа «Generation П» В. Пелевину удалось показать мир, в который входит постсоветское общество на рубеже веков, когда главными постулатами постмодернистского мировоззрения провозглашаются абсолютная свобода и спонтанность деятельности человека. Роман Пелевина характеризует высокая степень интерконтекстуальности с множественными отсылками к известным широкой публике хрестоматийным произведениям искусства. Его постмодернистское видение мира сфокусировано на отрицании всякого рода норм и традиций, отказе от авторитетов. Писатель создаёт свою собственную действительность, изобилующую параллелями и аллюзиями, пользуясь разнообразными стилистическими приёмами: обильным употреблением англицизмов, языковой игрой, смешением жанров.

Описываемая Пелевиным действительность заключена в период между советским и новым временем. Интересно отметить, что в начале произведения автор упоминает В. Аксёнова. Включая его инициалы (В. А.) наряду с инициалами основателя советского государства (В. И. Лен.) в имя главного героя, выпускника Литинститута, торговавшего сигаретами в ларьке, Пелевин показывает «точку отправления» своего повествования, в котором реалии советского времени и глубоко укоренившиеся в сознании неоспоримые истины переосмысливаются и отвергаются новым мышлением. Имя Вавилена ему дал отец, «соединявший в своей душе веру в коммунизм и идеалы шестидесятничества» и принадлежащий к советскому поколению «так и не наставшего будущего» [5, с. 10]. Ведь именно проза В. Аксёнова, как уже упоминалось, отразила начало процесса переосмысления, а точнее, утрату всякого смысла установившейся коммуникативной нормы советского общества. Многочисленные отсылки в романе также обращены к прошлой советской реальности (коммуналка, сталинка, колхозное поле, Кандагар). Как справедливо отмечает А. Генис, в тексте романа вчерашнее вложено в сегодняшнее, как матрёшка в матрёшку. Констатируя утрату новыми людьми культурного начала, автор пародирует расхожие фразы из программных произведений художественной литературы, приводит цитаты из классиков (Достоевского, Тютчева, Лермонтова), использует фразеологизмы и пословицы, которые служат фоновой лексикой, содержащей оттенки значений, понятные людям, живущим в данной культуре. Цитаты из литературных классиков писатель помещает в обыденный просторечный контекст рекламного слогана:

«У наших ушки на макушке, Дисконт на гаражи-ракушки»,

«Крейсер “Богоносец Потёмкин”»,

«Деньги пахнут!.. Новый одеколон от Хуго Босс!»,

«Мировой Pantene-pro V! Господи, благослови!»,

«Во многой мудрости много печали, и умножающий познания умножает скорбь, Davidoff Lights»,

«Будь европейцем, пахни лучше».

Он ломает устойчивые выражения и поговорки: «Деньги пахнут», «Пар (вместо “жар”) костей не ломит».

Информационная революция отвергает коммуникативный стандарт позднего коммунистического режима, ценностное отношение к миру строится на базе нового лингвокультурного стереотипа. По выражению автора, «всё упирается в слова». Для героя романа Пелевина слово — это прежде всего один из инструментов для создания рекламного слогана. Благодаря техническому прогрессу искусство стало массовым, то есть обращённым к упрощённому вкусу. Новое искусство заполняет досуг обывателя. Но развлечение не предполагает долгих размышлений, оно сиюминутно. Массовая культура ориентируется на предельно простые, уже отработанные в искусстве приёмы. Объясняться нужно кратко, с помощью штампов, сквозь которые не просматриваются личность и ее стиль. Эти приёмы создания «мыльных текстов» тиражируются рекламными видеороликами, сюжеты которых, наряду с материалом масс-медиа, преобладают над всеми другими. Процесс всеобщего понижения регистра речи (down-shifting), ставший заметным в революционные годы прошлого века, остаётся ведущей чертой коммуникативного поведения и в дни радикального перехода к обществу высоких технологий. Искусство широко использует возможность интерактивного контакта и вторжения в обыденное пространство через телерекламу. Электронные средства массовой информации сформировали новую информационную культуру, в которой развивается синтез текста, аудио- и видео-восприятия личностью окружающей действительности. В результате возникает новая виртуальная реальность. Лозунги и плакаты прошлого превращаются в рекламные ролики и с улиц и площадей входят в каждый дом и в каждую голову.

Ни один вид искусства так не способствовал упрощению всех средств коммуникации, как комикс. Уже в XX веке искусство комикса перекинуло мостик «от рассказа к показу», а именно, от такого средства художественной коммуникации, как печатная книга, к зрелищным произведениям столь популярного в XXI веке экранного искусства: клипу, римейку, комиксу, коллажу. В комиксе возникает новая коммуникативная единица, представляющая собой незамысловатый рисунок и легко читаемый текст развлекательного характера. Зрительный ряд — обязателен, текст — факультативен. Комикс занимается адаптацией литературных произведений, отбрасывая все длинное и «ненужное». Упрощение и скорость создания произведения становятся главными принципами творчества в распространившихся новых формах изобразительного, музыкального и киноискусства, где автор может обходиться минимумом слов, отдавая предпочтение визуальному и музыкальному элементу. В изобразительном искусстве — это граффити, коллаж, на телеэкране — музыкальный видеоклип. Именно комикс стал использовать раскадровку изо-



бражаемого, положив начало искусству музыкального видеоклипа, объединившего игру актёров, работу оператора, творчество режиссёра и композитора.

Растущая визуализация массовой культуры девальвирует значимость художественных произведений. Литература всё больше начинает входить в сознание людей посредством киноэкранизаций, театральных постановок, телевизионных версий. У поколения П, отмечает Пелевин, «вместо книги — программа телепередач» [5, с. 135]. «Электронное искусство» ограничено во времени, при передаче художественной информации, будь то телереклама, видеоклип или телесериал, очень важен хронометраж. О возрастающей роли визуальных средств художественной коммуникации говорит тот факт, что большую популярность приобретает развившееся из примитивной надписи «Здесь был Вася» (американский вариант — «Kilroy was here») искусство граффити, относящееся к области уличного искусства («стрит-арт») и предполагающее быстрое нанесение рисунка в пространстве мегаполиса. Из музеев и картинных галерей урбанистическая живопись вышла на улицы. Изображения граффити появились на спортивном инвентаре, сумках, футболках. Объектом стрит-арта впоследствии стала Берлинская стена.

О романе Пелевина, который состоит из фрагментов различных жанров — мистики, боевика, наркоповести, научного трактата, можно сказать, что это «коллаж». Даже имя главного героя — Вавилон — склеено из разных смысловых компонентов. В романе скрупулёзно описывается каждый кадр создаваемого телевизионного рекламного ролика, ведь по Пелевину, основной символ общества потребления — это телевизор. Засилье экрана малыми формами, подача целостной информации фрагментами, использование клипов вызвало к жизни такой вид киноискусства, как телесериал, потребление которого стало нормой повседневной жизни, создание которого организовано по принципу конвейерного производства продуктов массового потребления. Телесериал позволяет проживать альтернативные версии реальности. Создаётся видеоряд, где всё красивее и лучше, чем на самом деле. Визуализация заменяет лишние слова.

Смешение жанров в романе «Generation П» — главный принцип воплощения возникшего в стране хаоса во времена торжества массовой культуры и электронной технологии над индивидуальностью. Описывая мир новых русских, писатель исследует различные варианты такого смешения: принцип вавилонского столпотворения, одновременное употребление русского и английского языков, интернетовский новояз, общеупотребительная ненормативная лексика. Уже в названии романа Пелевин ставит английское слово *Generation* рядом с русской буквой П, заявляя о неопределённости и сумятице в головах новых людей. «Вокруг замелькали совсем другие ландшафты» [5, с. 13], и постсоветский человек теряется в новых смыслах. Всё это повлияло на формирование речевой культуры, не имевшей аналогов по смешению стилей и потоку новой

лексики. Словесный маскарад В. Аксёнова у Пелевина разрастается до карнавала. Текст романа напоминает интеллектуальную игру.

Ведущее место в блатном лексиконе нового поколения занимают слова «баксы», «отступные», «кинуть», «чёрный нал», «две тонны грин», «пятидесятипроцентный сэйл», «бабки». Технический прогресс и деньги приобретают самую большую ценность. О взлетевших ценах на энергоносители и небывалых прибылях топ-менеджеров новых корпораций говорит фраза Пелевина «Во всей вселенной пахнет нефтью» [5, с. 185]. Его герой чётко осознаёт, что «пора завязывать с литературоведением и думать о реальном клиенте» [5, с. 15]. Писатель подчёркивает огромное влияние коммерциализации общественных отношений на становление массовой культуры, для которой телереклама, как и шоу-бизнес, — продукты новой индустрии. Произведения изобразительного, музыкального и литературного творчества используются для продвижения продукта на арт-рынке, задача которого — не только удовлетворить спрос на произведение искусства, но и сформировать этот спрос. В телевизионной реальности это можно сделать мгновенно. Теперь, говорит читателю Пелевин, произведение искусства — это товар, который должен быть востребован широкой аудиторией, его потребление сиюминутно.

Новую реальность обозначают новые слова. В 90-е годы появилось огромное количество предметов и явлений, не имеющих эквивалентов в русском языке, в нём появилось большое число заимствований, прежде всего с английского, например: «клип», «брэнд», «слоган», «дисконт», «фотошоп», «дилер», «шоп-тур», «апгрейд», «рейтинг», «тендер», «прайм-тайм». Жажда перемен проявляется во внедрении в речь английских слов, обозначая вектор социального развития. Кроме того, советские люди в невыездной стране всегда мечтали о том, что когда-нибудь далёкий запрещённый мир с той стороны моря войдёт в их жизнь» [5, с. 8]. Наконец это произошло, и поток английских заимствований, хлынувших в русскую речь, стал для них способом переноса действительности одного культурного пространства в реалии другого средствами языка. Ведь именно о стране из американской песенки, Халигалии, радел герой В. Аксёнова Дрожжинин ещё в 60-е годы XX века. Роман Пелевина изобилует английскими словами и фразами (*Message, Identity, Loser, Winner, unisex, cultural references, Target group, L V* — аббревиатура *Liberal Values*), пословицами и поговорками (*If you are so clever show me your money, To keep up with the Johnes, You always come back to the basics, Just do it, Welcome to the route 666, Positioning: a battle for your mind, This game has no name. It will never be the same*), выступающими теперь ключевыми ориентирами постсоветского бытия. Страстное желание общества оказаться в благополучном западном мире автор передаёт транслитерацией цитаты из поэзии Ф. Тютчева: *Umom Rossiju nye ponyat, v Rossiju mojno tolko vyerit. 'Smirnoff'*. Мода на заимствования коснулась и такого слоя нашей лексики, как междо-



тия. Речь идёт о междометиях Yes!, Oops! и Vow! Чужое междометие раскрепощает, позволяет вводить более свободную, раскованную жестикуюляцию. Общие процессы глобализации, равно как пришедший на смену книге видеоряд, сделали, в частности, американскую культуру наглядной и престижной. В романе «Generation P» слово «Вау» (Vow!), повсеместно употребляемое новой генерацией людей, наращивает лексический смысл. Перед нами уже не человек со свойствами ему качествами и особенностями, а некто, запрограммированный на произнесение вау-сигнала как важного элемента языковой игры, способствующий созданию не связанной с их жизнью реальности «продвинутых» американцев. Идёт игра в слова, игра в жизнь. Слово «Вау» входит в банк памяти языковых приемов «преобразования» окружающей реальности. Пелевин заполняет им ниши, образовавшиеся в новом общественном пространстве: «вау-тип», «вау-стилизация», «вау-фактор» и, наконец, говорит о том, что «человек человеку вау — и не человеку, а такому же точно вау», а «единственная свобода, которой он обладает, — это свобода сказать “Вау!”» [5, с. 134].

Любой дискурс трансформируется и, как правило, теряет свою значимость при включении его в игровой контекст, ведь игра — это «деятельность, свободная от принуждения» [4, с. 33]. В использовании игровой составляющей — произвольной перестановке букв и слогов в словах и слов в предложении или в употреблении в одной фразе просторечно-диалектной лексики и иностранного слова, в нарушении порядка слов, включении интернетовского новояза, смещения русского и английского языков — искажается и уходит перво-

начальный смысл оригинального текста. В. Пелевин описывает, каким образом с помощью технологий и языковых манипуляций изготавливается рекламное враньё, даёт чёткое представление о том, как человеческая личность, в романе это главный его персонаж — Вавилен, превращается в марионетку рекламы, теряя индивидуальность. Пожалуй, Пелевин одним из первых показал, как созданная телекоммуникацией виртуальная реальность способна изменять образ жизни и сознание людей.

Аксёнов и Пелевин описывают разные исторические периоды в жизни страны, но их героев объединяет одно — полное отсутствие личностного начала. У Аксёнова, как уже отмечалось, это говорящие лозунгами и избитыми фразами и цитатами люди-манекены, у Пелевина — люди-марионетки, особый продукт экранного искусства и электронно-информационной культуры. По мере изменения окружающей действительности неизбежно меняются стереотипы общения. Наиболее «целесообразные» художественные и речевые средства коммуникации вытесняют и заменяют традиционные. Коммуникативная практика героев повести В. Аксёнова и В. Пелевина отражает экстралингвистические реалии определённого этапа в жизни российского социума на фоне размывания оппозиции «элитарное — массовое» в поведении общества и в новых формах искусства. Отмеченные факты в динамике коммуникативного поведения людей, художественно воспроизведённые русскими писателями В. Аксёновым и В. Пелевиным, ярко и достоверно описывают реалии, понять которые можно лишь на фоне тех событий, которые происходили в стране.

Литература

1. Аксёнов В. П. Затоваренная бочкотара: сборник. М.: Эксмо, 2009. 448 с.
2. Живов В. М. Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева // Отечественные записки. 2005. № 2 (23). С. 175–200.
3. Маяковский В. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. М.: Правда, 1968. 479 с.
4. Мечковская Н. Б. Игровое начало в современной лингвистике: избыток сил или неопределённость целей? // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М.: Индрик, 2006. С. 30–41.
5. Пелевин В. О. Generation P. М.: Эксмо, 2007. 384 с.

6. Петрова О. Л. Лингвостилистические особенности языка советского прошлого // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 49. Саратов, 2023. С. 187–194.
7. Твардовский А. Стихотворения и поэмы в двух томах. Том 2. Поэмы. М.: Изд-во художественной литературы, 1957. 400 с.
8. Шлыкова С. П. Контексты культурной оттепели: к 60-летию «шестидесятников» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 16–20.
9. Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксёнова: Комментарий. М.: НЛО, 2013. 152 с.

References

1. Aksyonov V. P. Zatovalennaya Bochkotara: sbornik [Overstocked barrel: collection]. M.: Eksmo, 2009. 448 p.
2. Zhivov V. M. Yazyk i revolyutsiya. Razmyshleniya nad staroj knigoy A. M. Selishcheva [Language and revolution. Reflections on an old book by A. M. Selishchev] // Otechestvennye zapiski [Domestic notes]. 2005. № 2 (23). P. 175–200.
3. Mayakovskij V. Sbranie sochinenij v 8 tomah. Tom 3 [Collection of works in 8 volumes. Volume 3]. M.: Pravda, 1968. 479 p.

4. Mechkovskaya N. B. Igrovoe nachalo v sovremennoj lingvistike: izbytok sil ili neopredelyonnost' tselej? [The beginning of the game in modern linguistics: excess of strength or uncertainty of goals?] // Logicheskij analiz yazyka. Kontseptual'nye polya igry [Logical language analysis. Conceptual fields of the game]. M.: Indrik, 2006. P. 30–41.
5. Pelevin V. O. Generation P [Generation P]. M.: Eksmo, 2007. 384 p.



6. *Petrova O. L.* Lingvostilisticheskie osobennosti yazyka sovetskogo proshlogo [Linguistic and stylistic features of the language of the Soviet past] // Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. Tom 49 [Dialogue of Arts and Art-paradigm. Articles. Essays. Materials. Volume 49]. Saratov, 2023. P. 187–194.

7. *Tvardovskij A.* Stihotvoreniya i poemy v dvuh tomah. Tom 2. Poemy [Poems in two volumes. Volume 2. Poems]. M.: Izd-vo hudozhestvennoi literaturi, 1957. 400 p.

8. *Shlykova S. P.* Konteksty kulturnoi ottepely: k 60-letiyu «sheshtidesyatnikov» [Contexts of the cultural thaw: on the 60th anniversary of the «sixtiers»] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 1 (15). P. 16–20.

9. *Shcheglov Y. K.* «Zatovarennaya bochkotara» Vasiliya Aksyonova: Kommentarij [«Overstocked barrel» by Vasily Aksenov: Comment]. M.: NLO, 2013, 152 p.

Информация об авторе

Ольга Леонидовна Петрова

E-mail: konspro@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект Столыпина П. А., дом 1

Information about the author

Olga Leonidovna Petrova

E-mail: konspro@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Маклыгин Александр Львович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Maklygin Alexander Lvovich, Dr. Sci. (Arts), Professor, the Head of the Music Theory Department of Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

E-mail: dmaklygin@yandex.ru

АРНОЛЬД БРЕНИНГ И КАЗАНСКИЕ «ПЕНТАТОНОВЫЕ СТРАСТИ». К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АРНОЛЬДА АРНОЛЬДОВИЧА БРЕНИНГА

В статье объектом исследования является пентатоника в аспекте музыкально-теоретических дискуссий, развернувшихся в 1950–1970-е годы. Конкретно внимание фокусируется на одной из первых ладовых конференций, состоявшейся в 1958 году в Казани и посвященной как раз ключевой звуковысотной проблеме средневожского музыкального региона. Именно на этом научном форуме ярко заявил о себе Арнольд Бренинг — в будущем выдающийся композитор, теоретик, пианист, педагог. В его судьбе своеобразно переплелись истории двух волжских консерваторий — Казани и Саратова. Данная конференция стала своего рода научно-теоретическим дебютом Бренинга, где им был высказан ряд ценных соображений по поводу теории пентатоники. Важной частью его выступления стала смелая и принципиально критическая оценка положений, изложенных в основополагающем докладе главного «пентатонного авторитета» Якова Гиршмана. Суждениям Бренинга свойственна точность и логичность излагаемых наблюдений, аргументированность и высокая степень эрудиции. По существу, с этого полемического диалога начинается многолетняя «казанская история» пентатоновой дискуссии.

Ключевые слова: пентатоника, ладовая теория лада, научная дискуссия, советская музыка, национальные культуры XX века, татарская музыка, А. Бренинг, Я. Гиршман.

ARNOLD BRENING AND KAZAN «PENTATONIC DISCUSSION». TO 100th ANNIVERSARY OF ARNOLD ARNOLDVICH BRENING

The article studies pentatonics in the aspect of the musical-theoretical discussions of 1950s and 1970s. Specifically, attention is focused on one of the first mode conferences held in Kazan in 1958 and dedicated to the key sound-pitch problem of the Middle Volga musical region. It was at this scientific forum that Arnold Brening, a future outstanding composer, theorist, pianist, and teacher, vividly introduced himself. The histories of two Volga conservatories — Kazan and Saratov — are intertwined in his fate in a peculiar way. This conference became a kind of scientific and theoretical debut of Brening, where he made a number of valuable considerations about the theory of pentatonics. An important part of his speech was a bold and fundamentally critical assessment of the provisions set out in the founding report of the conference presented by the chief «pentaton authority» Yakov Girshman. Brening's judgments are characterized by the accuracy and logic of the observations made, reasonableness and a high degree of erudition. In essence, the long-term «Kazan history» of pentatonic discussion begins with this polemical dialogue.

Key words: pentatonics, fret theory of fret, scientific discussion, Soviet music, national cultures of 20th century, Tatar music, A. Brening, Ya. Girshman.

Историю музыкально-теоретического музыкознания трудно представить без такой формы научной коммуникации как полемика. Впрочем, без нее невозможно познать весь многовековой процесс гуманитарного продвижения, создания интеллектуальных ценностей. Именно полемика создает особую возможность для относительно объективной проверки рождающихся истин, их жизненной адаптируемости, эвристической ценности. Кроме того, накал полемических страстей и их стабильная временная периодичность есть важный показатель уровня и эффективности научного мышления любой эпохи. И если взглянуть на многовековой хроно-маршрут теории музыки, начиная с античности и до нашего времени, можно констатировать, что данный отдел музыкознания — один из самых активных и динамичных. История сохранила множество фактов острой дискусионности, разворачивающихся в разных коммуникативных форматах: устно-ораторских битв античности, «книжных баттлов» Ренессанса и современности, сражений на музыкально-критическом фронте журнально-газетной периодики XIX века, кон-

ференц-«боев» и так называемых «производственных собраний» XX века. Благодаря такой атмосфере научной жизни происходило зарождение, формирование и расцвет множества музыкально-теоретических школ и направлений.

Историю музыкальной теории трудно представить без таких дискусионных схваток, как марафонский античный спор каноников и гармоников, полемику о современной музыке между членами Флорентийской камераты Дж. Барди и П. Строцци, изящную дискуссию между Дж. Артузи и К. Монтеверди по поводу некорректного оперирования диссонансами, хроматикой и ладами, споры между сторонниками Рамо и Руссо, двенадцатитоновая тяжба между Й. Хауэром и А. Шенбергом. И отечественная теория музыки обозначилась весьма показательной серией «выяснения отношений»: борьба адептов «греко-русской концепции» (Ю. Арнольд, С. Смоленский и др.) против форсированной европеизации стиля русской духовной музыки, близкая по духу к этой полемике битва кучкистов и «консерваторцев», сражения за истинный музыкальный язык привер-



женцев современной музыки (АСМ) и «народно-демократичного» звукомышления (РАПМ), удивительную по своей жесткости битву вокруг созданного в середине 1930-х годов так называемого «Бригадного» учебника по гармонии. Конечно, в этом далеко не полном списке отечественных музыкально-теоретических «баттлов» должна быть названа многолетняя «додекафонная» полемическая «история», начатая в конце 1950 годов и достигшая кульминации во второй половине 1960-х годов¹.

Дискуссионный список музыкально-теоретических проблем в этом историческом потоке достаточно развернутый. Но надо заметить, что подавляющее количество мест в нем занимают вопросы звуковысотного порядка: объектом схватки мнений становились аккорды как таковые и аккордовые конструкции (вспомним, страсти вокруг «тристан-аккорда»), соотношение консонантности и диссонантности, оппозиция «тональности» и «атональности» и т. д. Но, пожалуй, в рейтинге непосредственно звуковысотной теоретической дискуссионности на первом месте окажется проблема ладов.

Она ведет свое начало от античности, сохраняя свою накаленность в средневековье, где монодическое звуковое мышление фактически превращало ладовый параметр (наряду с ритмикой) в основной носитель музыкальной информации. Да и по мере формирования многоголосия и появления «гармонических ладов» дискуссионная острота вокруг возникающей новой ладовости вовсе не стихала.

К числу ярких полемика по проблемам лада можно отнести специализированную конференцию, состоявшуюся в Ленинграде в октябре 1965 года. Она так и называлась — «Проблемы лада». Острота дискуссионности на ней была вызвана известной музыкально-языковой ситуацией в советской музыке середины 1960-х годов, обусловленной мощной волной «вторжения» додекафонии (двенадцатиступенной хроматики) в тональный мир мышления почти всех отечественных композиторов. Накал теоретических страстей вокруг докладов отдельных ученых (Ю. Холопов, А. Юсфин) был настолько горячий, что выход сборника статей этой конференции сильно «задержался» (в свет он вышел только в 1971 году).

Данная конференция была названа составителем сборника К. Южак как «первая ладовая» [10, с. 5]. Строго говоря, указанный временной приоритет состоявшие

гося, без сомнения, яркого научного форума можно назвать с большой долей условности, поскольку за семь лет до этого события в Казани прошла весьма представительная конференция, специально посвященная важной ладовой категории — пентатонике. Основным учредителем ее был Союз композиторов СССР, а реальным организатором — Казанская консерватория. Обозначенный формат этого весьма представительного профессионального форума отражает скорее образ развернутого (почти двухнедельного!) «цехового собрания» по общим творческим вопросам, нежели обсуждение конкретной ладовой музыкально-теоретической проблемы — «Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири» (27 января — 7 февраля 1958 года). Несмотря на отраженный в названии региональный параметр форума, на самом деле он превратился географически в довольно широкий круг творческого представительства. На нем выступили музыканты разных городов и стран: Москва, Ленинград, Украина, Якутия, Тува, Туркмения, Бурят-Монголия, Китай, Северная Корея и т. д. В качестве докладчиков предстали авторитетные композиторы и ученые того времени: Г. Литинский, Л. Кулаковский, В. Виноградов, Я. Солодухо, Г. Григорян, Б. Гибалин, Ф. Козицкий. Письма-доклады в адрес конференции были посланы Ю. Тюлиным, Ф. Арзамановым. Разумеется, достаточно широко была представлена Казань, где наряду с такими авторитетами, как Н. Жиганов, А. Леман и Я. Гиршман, выступали молодые музыканты — М. Нигмедзянов (указан в стенограмме как Нигомедзянов), Г. Касаткина, Р. Исхакова-Вамба, М. Зиганшина². Среди участников — и сравнительно недавно (1953) закончивший Казанскую консерваторию композитор и пианист Арнольд Бренинг³. Выступление на конференции стало фактически его музыкально-теоретическим научным дебютом.

Сам факт проведения, по существу, первой советской ладовой конференции в Казани не случаен. К концу 1950-х годов на фоне развертывавшейся «оттепели» жесткие музыкально-языковые установки «ждановской эпохи» постепенно стали угасать. Необходимость в обновлении композиторского мышления становится фактором очевидным. И важный компонент этого обновления — ладовый мир. Его трансформация формируется и под воздействием нетональных этнических традиций музыки Советского Востока, и надвигающейся с Запада

¹ Формально детище Шенберга встретили в штыки в отечественной теории еще в 1920-е годы, когда усилиями АСМа двенадцатитоновая музыка активно зазвучала в концертных столичных программах, вызвав далеко не однозначные оценки противоборствующей «демократической» музыкальной критики (РАПМ).

² Странным образом среди казанских авторитетных участников не оказалось Р. Таубе, который еще работал в КГК во время проведения конференции (до того, как уехать и продолжить свою педагогическую деятельность в Саратовской консерватории с 1958 года). Его интерес к проблемам лада известен, и в первую очередь, к проблемам диатоники, ладовысотным вопросам монодийного музыкального мышления.

³ Арнольд Арнольдович Бренинг (1924–2001) — заслуженный деятель искусств России (1992), представляет известнейшую казанскую музыкальную династию: сестра Ольга (блестящий пианист-концертмейстер), брат Рудольф (авторитетный скрипач), дочь Татьяна (яркий пианист-педагог). Весь его творческий путь делится на два этапа — «казанский» (работа в пединституте и музыкальном училище) и, начиная с 1968 года, «саратовский» (работа в консерватории). Особую роль Бренинг сыграл, работая в Саратове, по линии развития композиторского и музыковедческого образования. Он автор около 150 произведений, среди которых 9 симфоний. Бренинг также активно занимался научными исследованиями, среди которых выделяется его книга «О линейности в гармоническом письме» (Казань, 1995).



неотвратимой волной «натуральной хроматики» как базой новых техник композиции. Можно вспомнить знаковый 1956 год с произведением А. Волконского «Musica stricta», возвестившим о начале нового композиторского движения в советской музыке.

Для пентатоновых культур наметившаяся тенденция, разумеется, таила в себе значительный комплекс «опасностей», поскольку потенциальная потеря ладового своеобразия в музыке композиторов ряда регионов означала утрату национальной музыкальной идентичности — важнейшего не только стиливого, но и идеологического параметра. Неслучайно, пентатоника в представлениях композиторов того времени существует уже не только как ладовый феномен, но и как некая национальная идеологема.

Собранный в 1958 году в Казани форум как раз был направлен на выработку возможных «противоядий» в связи с надвигающейся «извне» угрозой. В этом ключе было выдержано значительное количество докладов, озвученных главным образом региональными лидерами творческого союза композиторов. Примечательно, что представленная на конференции именно казанская «молодежь» (Нигмедзянов, Бренинг) внесла определенную вариативность и дискуссионность в понимании исторической судьбы пентатоники.

Ключевой фигурой конференции и своего рода теоретическим «реабилитатором» пентатоники стал Я. Гиршман (1913–1990)⁴. Он был автором программного доклада, который заранее разослали участникам, что способствовало в немалой степени ответному потоку подготовленной критики (а чаще, поддержке) в адрес «зачинщика» форума. Можно сказать, что эта «зимняя кампания» породила в будущем многолетнюю и фактически непрерывную войну немалого ряда оппонентов с создателем «новой» доктрины пентатоники. На самой конференции 1958 года, пожалуй, самой хлесткой оказалась весьма резкая критика в адрес Я. Гиршмана со стороны «опытного полемиста» Л. Кулаковского, техника ниспровержения противников которого была отработана еще в огненные 1930-е годы⁵. Чего стоит, например, его безапелляционная позиция и тяжелые

обвинения в формализме авторского состава только что написанного в те годы так называемого «Бригадного» учебника по гармонии...

Досталось Гиршману и от московского музыковеда Б. Смирнова. Деликатно отметил некоторые заблуждения главного докладчика Ю. Тюлин в своем письме, присланном на конференцию.

Но, пожалуй, одним из важных итогов форума было то, что именно с него началась «казанская история» пентатоновой дискуссионности, длившаяся несколько десятков лет и закончившаяся фактически только в 1990 году, когда завершился жизненный путь Гиршмана.

Так или иначе, но в «местных» пентатоновых «баталах» одну сторону неизменно представлял Гиршман, сделавший данный лад объектом своего личного и в чем-то ревностного научного внимания. А вот оппоненты, покушавшиеся на трогательно оберегаемую ладовость, менялись.

На конференции 1958 года первым «смельчаком» оказался... студент-пятикурсник КГК Махмуд Нигмедзянов, писавший в то время дипломную работу в классе... Я. М. Гиршмана. Его замечания касались квартово-квинтовой идеи учителя, где указанные интервалы тракуются как «косевые» в структуре пятиступенного лада... Как показало будущее, этот внешне сдержанный выпад впоследствии разовьется в масштабные схватки⁶.

Без сомнения, главным казанским «нападающим» на теоретические идеи Якова Гиршмана стал Арнольд Бренинг. Его выступление, безусловно, стало одной из ярких страниц конференции. При этом свои принципиальные возражения молодой композитор (накануне своего 36-летия) облек в весьма продуманные и достаточно корректные формы. Но его замечания были столь глубокого проникновения, что в последний день конференции державший свое ответственное заключительное слово Гиршман остановился только на двоих своих «противниках» — Кулаковском и Бренинге⁷. И, судя по тексту выступления, наибольшее негодование «главный пентатонист» выражал в адрес именно своего казанского коллеги⁸.

⁴ Яков Моисеевич Гиршман закончил как музыковед Московскую консерваторию в 1947 году (по классу В. Э. Фермана). С 1948 года работал в Казанской консерватории. Является одним из создателей теоретико-композиторского факультета. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1984).

⁵ Критика Кулаковского, не всегда четко аргументированная и больше эмоционально направленная, вызвала примечательную реакцию Гиршмана: «От Вас, тов. Кулаковский, известного теоретика народной музыки, мы впервые слышим хлестнуты докладчика» [9, с. 438].

⁶ Эта битва разгорелась почти сразу после конференции и завершения учебы М. Нигмедзянова в консерватории. Опубликованная Гиршманом книга по пентатонике [1] сразу вызвала гневный выпад со стороны ученика на страницах журнала «Советская музыка» в 1961 году [6]. На следующий год на страницах этого же журнала последовала ответная, но уже групповая «реакция» со стороны ведущих музыкантов Казани [3]. Составленная, без сомнения, Н. Жигановым, данная «группа товарищей» не включала Бренинга. Он по-прежнему воспринимался как оппонент Гиршмана.

⁷ Выступавший после Бренинга Кулаковский, не жалевших критических стрел в адрес Гиршмана, в своем докладе при этом неоднократно выражал согласие с установками и суждениями молодого казанского коллеги [9, с. 326–327].

⁸ Надо заметить, что данная схватка вокруг пентатоники вызвала весьма сложные «производственные отношения» между двумя авторитетными музыкантами. Конечно, «зигзаги» профессионального пути Бренинга были обусловлены многими обстоятельствами, которые в результате привели его к переезду в Саратов. Но среди них, без сомнения, были и определенные оппозиции в казанской теоретической «цеховой жизни». К счастью, профессиональная судьба талантливого музыканта весьма



Бренинг искусно построил свою речь, начал с известного полемического приема, когда не просто поддержал в целом исследование Гиршмана, но и выступил своего рода «адвокатом», выразив своего несогласие с прозвучавшими на том момент критическими замечаниями М. Нигмедзянова и Ф. Козицкого. Упрек первого касался отсутствия интонационного подхода в понимании Гиршманом пентатоники. Второй обличил автора теории в игнорировании труда П. Сокальского (1888). Поэтому начальную часть своего выступления Бренинг посвятил подчеркиванию важности предложенного труда и завершил утешающими слух оценками деяний старшего коллеги: «Каждому очевидно, что она (работа. — А. М.) чрезвычайно современна, ценна и интересна» [9, с. 260].

А дальше Бренинг весьма обстоятельно выражает сомнение в жизненности ключевых положений теории Гиршмана. И первый удар делается на попытке трактовки пентатоники как автономной, «самостоятельной ладовой организации» с присущими только ей закономерностями. Для Бренинга это далеко не очевидная особенность данной ладовости: поскольку все пять тонов могут потенциально быть тоническими, то налицо явление ладовой переменности, которое присуще и тональным ладам.

Для Гиршмана идея «самостоятельности пентатоники» сформировалась под воздействием трактовки данного лада в контексте доминировавшей «тоналестриктской» доктрины, рожденной еще в XIX веке. В этом случае пентатоника трактовалась как «протодиатоника», как «недоразвитый» мажор и минор, как предшествование тональным ладам. В 1930–40-е годы в отечественной теории музыки усилились характеристики пентатоники как лада с ограниченными образно-выразительными возможностями, как аморфной системы звуковысотности. Эта точка зрения выражалась не только в трудах музыковедов (Р. Грубер, А. Оголевец), но и в высказываниях национальных композиторов (С. Габяши, Я. Эшпай)⁹.

Занявшийся разработкой теории пентатоники в начале 1950-х годов Гиршман — и как теоретик, и как своего рода идеолог в татарской композиторской жизни того времени — воспринял этот лад как самый очевидный музыкальный знак национальной идентичности. Кратко говоря: слышится пентатоника в произведении татарского (чувашского, марийского, тувинского, бурятского...) композитора — есть «национальное лицо» музыки. И наоборот. Такое понимание ладового этикета находилось в полном соответствии с магистральными идеологическими установками, озвученными еще в 1948 году.

Но образный и речевой мир национальной музыки находится в процессе раздвигания горизонтов. Хлынув-

ший (правда, ненадолго) во второй половине 1950-х годов освежающий ветер «оттепельности» вызвал необходимость обогащения и расширения ладовых платформ, в том числе и в так называемой «национальной музыке». А это означало потенциальную потерю пентатоникой звуковысотного приоритета в творчестве композиторов. И как следствие, возникала угроза растворения пентатоники в усиливающейся хроматизации музыкального языка как средстве образной динамизации произведения. И как уже идеологическое следствие — утрата национального статуса новой музыки. Все это вступало в грандиозное противоречие с советской концепцией развития многонационального музыкального искусства.

Гиршман как один из главных организаторов конференции 1958 года, по существу, выступил в роли реабилитатора пентатоники, как своего рода теоретического ее «спасителя» перед надвигающейся угрозой ее поглощения не столько даже диатонической, сколько хроматической ладовой «бездной». Отсюда идеи автономности и самостоятельности пентатоники, критика трактовки ее диатонической «недозрелости» (диатоники с двумя «пропущенными ступенями»).

Позиция Бренинга четкая: в пентатонике действуют те же закономерности, что и в диатонике, следовательно, пятиступенный лад относится к «диатоническим ладовым системам» [9, с. 262]. Он исходит из сугубо теоретических критериев понимания сущности пентатоники, фактически оставляя в стороне идеологические подтексты.

Принципиальное несогласие со стороны Бренинга вызывает тезис о «кварто-квинтовом остоле пентатоники» (деликатно названное автором «частностью»). В принципе, это исходное и ключевое положение теории Гиршмана. Строго говоря, оно не является его научной новацией. Корни этого подхода уходят в конец XIX века, когда в работах о пентатонике, помимо чисто этнографического, все больше усиливается музыкально-стилевой многоголосный подход. Он выражается в решении сложной проблемы — как гармонизовать пентатоновую мелодию? Какими могут быть аутентичные ладовые приемы присочинения новых голосов к фольклорному первоисточнику. И надо заметить, что приоритетным оказалось вовсе не строго европейское понимание этой проблемы. Спасительной виделась «нетерцовая гармонизация». Эти идеи теоретически обосновываются и практически отражаются в деятельности С. Рыбакова, С. Габяши, А. Ключарева и др. Вот что писал в 1922 году по этому поводу известный музыкальный этнограф и один из первых гармонизаторов татарского фольклора С. Рыбаков: «Применение европеизмов в виде секстаккордов, квартсекстаккордов, септаккордов, сложных

плодотворно сложилась в новом для него художественном пространстве. Его консерваторский «саратовский вклад» достойно оценен коллегами в научных, публицистических и биографических публикациях, среди которых отметим книгу и развернутую статью Т. Малышевой [4; 5].

⁹ Такого рода творческие ощущения не покидают композиторов и последующих поколений. Приведем весьма примечательные слова выдающегося татарского композитора Рустема Яхина: «Изредка хочется написать непентатонную музыку, внутренне расковаться. Знаете, иногда очень тягостно ощущать себя в плену пентатоники, образно говоря, быть все время «татариним в музыке»» [2, с. 150].



далеких модуляций, сложных грузных аккордов и т. д. является, по моему мнению, опасным с точки зрения сохранения народности напевов и допустимо при особой осторожности лишь в редких случаях. Напротив, применение пустых и параллельных квинт, унисонов, октав, кварт, выдержанных тонов, на фоне которых разыгрываются темы, ведет к хорошим результатам» [8, с. 3]¹⁰.

Кварто-квинтовая аккордовая «мода» долго не просуществовала, поскольку широко-интервальная вертикализация в гармонизации пентатоновых мелодий больше подчеркивала колористические свойства данного лада. При этом в выражении динамико-экспрессивных образов данный подход показывал весьма ограниченные возможности¹¹. Возможно именно с такого рода опусами возникла в 1930-е годы тенденция трактовать пентатонику как «аморфную ладовость».

Бренинг, без сомнения, о квартово-квинтовых опытах гармонизации пентатоновых мелодий знал. Об этом свидетельствует его реакция на вновь возникшую инициативу о «кварто-квинтовом остове». Здесь он увидел опасную перспективу возвращения к оказавшейся тупиковой концепции гармонизации. Он пишет: «Когда читаешь о кварто-квинтовом или квинто-квартовом ладовом остове пентатоники, с тревогой думаешь, что дальше последует указание относительно того, что гармонизовать пентатонику можно только кварто-квинтовыми вертикалями. Если быть последовательным, то приходится именно это утверждать, т. к. конструкция ладового остова и структура вертикали имеет много общего» [9, с. 262].

Нельзя отказать Бренингу в тонкой иронии по поводу идей старшего казанского коллеги. В частности, видя массивное расширение ладового мира музыки, Гиршман в целях спасения пентатоники бросает тезис об обогащении лада. Он пишет о «новой обогащенной пентатонике» в связи с мелодикой песен 1920–30-х годов [1, с. 144], «пентатонной диатонике» [1, с. 123], «пентатонно трактованном квартсекстаккорде» [1, с. 133]. Впоследствии в его работах эта терминологическая тактика выразится в выдвигании понятийных конструкций, не лишенных определенной смысловой алогичности — «пентатоновая гептатоника», «пентатоновая хроматика» и т. д.).

В докладе 1958 года Гиршман весьма патетично заявляет о широких выразительных возможностях пентатоники (как бы дискутируя с Оголевым), о ее способности отразить «любое содержание». Реакция Бренинга примечательна: если пентатоника может передать «все чувства и переживания», то «зачем же понадобилось в таком случае ее обогащать?» [9, с. 262].

Вполне логична критика Гиршмана за его упорное желание в каждом звуковом сочетании в произведениях татарских композиторов видеть пентатонику в прямом

или модифицированном виде. Последнее как раз вызывает несогласие со стороны Бренинга. Он замечает, что, к примеру, в музыке Н. Римского-Корсакова имеется немало сложных хроматических гармоний, альтераций, «целотонных, цепных, увеличенных и других сложных ладов» и они понимаются как «качественно-новые начала ладовой организации звуков» [9, с. 263]. Но при этом не возникает никакой необходимости трактовать данную звуковысотную ситуацию как нечто обогащенно диатоническое, а следовательно, сохраненное «русское». Так же происходит и в татарской музыке, где композиторы «ломают рамки пентатоники» и обращаются к иным «ладовым образованиям», в которых не надо искать пентатонику как знак национального. И тут Бренинг излагает очень важный тезис, который, надо заметить, вовсе не находится в согласии с принятой тогда трактовкой «национального», которое понималось исключительно через факт присутствия в музыке фольклорных «ингредиентов»: «Не стоит отождествлять понятие национальной самобытности и строгой пентатоничности музыки» [9, с. 263]. Тем более, продолжает Бренинг, пентатоничность имеет место в русской или шотландской музыке, равно как татарская певческая традиция не является исключительно пентатоновой [9, с. 264].

Ответные действия Гиршмана состоялись в рамках заключительного собрания конференции. И надо заметить, что, наряду с потоками обвинений этического порядка, взгляды Бренинга не подверглись убедительной критике.

Проблема пентатоники в научной деятельности Бренинга продолжения не получила, несмотря на громкий дебют на конференции 1958 года. Однако данная ладовая система вовсе не стала областью игнорирования со стороны Бренинга-композитора. В его наследии имеется хотя и небольшой, но достаточно показательный круг сочинений на «татарскую тему». Это написанные в последние «казанские годы» жизни Четвертая симфония (1968), Вторая симфонietta (1967). Опора на национальный музыкальный материал в сочинении музыки — сущностная черта творчества композитора, которая выражена в его собственных словах: «Писать музыку, не опираясь на искусство народа, на опыт предшественников, попросту невозможно» (цит. по: [5, с. 8]). В татарских произведениях Бренинг демонстрирует свое понимание фактурно-гармонической отделки пентатонового мелоса. В Четвертой симфонии, в фортепианной Фантазии на темы Сайдашева (1955) композитор вопреки своим теоретическим суждениям вовсе не игнорирует кварто-квинтовый принцип вертикали в экспозиционных разделах формы. Но данная аккордика трактуется все-таки как «почти терцовая»: давая

¹⁰ В связи с пентатоникой Оголевец видит общую эволюцию аккордики, которая начинается с квартовых вертикалей: «В процессе созревания пентатоники возможны только квартовые сочетания» [7, с. 897]. Генеалогия таких взглядов явно уходит в XIX век к «стадиальным» теоретическим установкам Сокальского.

¹¹ Эту стилизовую ситуацию явно почувствовал Р. Глиэр при написании балета «Красный мак» (1927), где крупный пласт китайской образности явно не удалось показать только через пентатонику («китайскую гамму» в дореволюционном терминологическом наречии) и «широкие аккорды».



квинтовые вертикали, Бренинг через всевозможные фактурно-гармонические приемы доводит аккорд до терцового «полнозвучия». И более верен своим теоретическим позициям 1958 года Бренинг в развивающих разделах формы, демонстрируя ловкую хроматическую инкрустацию пентатонного мелоса, а часто и давая принципиально оппозиционный ладовый материал.

Таким образом, теоретическое наследие, а вслед

за ним и композиторские творения Арнольда Арнольдовича Бренинга показывают яркость и оригинальность этой личности, которые конкретно проявляются на примере тонкого понимания и трактовки им важной ладовой категории, характеризующей звуковысотную платформу многонационального музыкального средневожского региона — пентатоники.

Литература

1. *Гиршман Я.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960. 180 с.
2. *Гурарий С.* Диалоги о татарской музыке. Казань: Тат. кн. из-во, 1984. 153 с.
3. Еще раз о книге Я. Гиршмана // Советская музыка. 1962. № 9. С. 138–139.
4. *Малышева Т.* Арнольд Бренинг // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 24. Саратов: Саратовская консерватория, 2021. С. 155–185.
5. *Малышева Т. Ф.* Арнольд Бренинг: обзор творческой деятельности. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1998. 48 с.
6. *Нигмедзянов М.* О пентатонике в татарской музыке //

- Советская музыка. 1961. № 12. С. 132–135.
7. *Оголевец А.* Основы гармонического языка. М.-Л.: Музгиз, 1941. 972 с.
8. *Рыбаков С.* 50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизациями для голоса и рояля. М.: Гос. муз. из-во, 1922. 37 с.
9. Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири. Сокращенная стенограмма творческой дискуссии. М., 1958. 483 с.
10. *Южак К.* От составителя // Проблемы лада. М.: Музыка. 1972. С. 3–7.

References

1. *Girshman Ya.* Pentatonika i ee razvitiye v tatarskoj muzyke [Pentatonics and its development in Tatar music]. M.: Sovetskij kompozitor, 1960. 180 p.
2. *Gurarij S.* Dialogi o tatarskoj muzyke [Dialogues about Tatar music]. Kazan': Tat. kn. iz-vo, 1984. 153 p.
3. Eshche raz o knige Ya. Girshmana [Once again about the book by Ya. Girshman] // Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1962. № 9. P. 138–139.
4. *Malysheva T.* Arnol'd Brening // Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy [Dialogue of arts and art paradigms. Articles. Essays. Materials]. Tom 24. Saratov: Saratovskaya konservatoriya, 2021. P. 155–185.
5. *Malysheva T. F.* Arnol'd Brening: obzor tvorcheskoj deyatel'nosti [Arnold Brening: review of creative activity]. Saratov: Privolzh. kn. izd-vo, 1998. 48 p.
6. *Nigmedzyanov M.* O pentatonike v tatarskoj muzyke [About

- pentatonics in Tatar music] // Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1961. № 12. P. 132–135.
7. *Ogolevets A.* Osnovy garmonicheskogo yazyka [Fundamentals of the harmonic language]. M.-L.: Muzgiz, 1941. 972 p.
8. *Rybakov S.* 50 pesen tatar i bashkir s tekstami, perevodami i garmonizatsiyami dlya golosa i royalya [50 songs of the Tatars and the Bashkirs with texts, translations and harmonizations for voice and piano]. M.: Gos. muz. iz-vo, 1922. 37 p.
9. Teoreticheskaya konferentsiya kompozitorov i muzykovedov Povolzh'ya, Urals i Sibiri. Sokrashchennaya stenogramma tvorcheskoj diskussii [Theoretical conference of composers and musicologists of the Volga region, the Urals and Siberia. Abbreviated transcript of the creative discussion]. M., 1958. 483 p.
10. *Yuzhak K.* Ot sostavitelya [From the compiler] // Problemy lada [Problems of mode]. M.: Muzyka. 1972. P. 3–7.

Информация об авторе

Александр Львович Маклыгин
E-mail: dmaklygin@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»
420015, Казань, ул. Б. Красная, дом 38

Information about the author

Alexander Lvovich Maklygin
E-mail: dmaklygin@yandex.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov»
420015, Kazan, 38 B. Krasnaya Str.



Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Demchenko Alexander Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Chief Researcher of International Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alexdem43@mail.ru

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО И. Ф. СТРАВИНСКОГО И НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

В предлагаемой статье констатируется тот факт, что, несмотря на преклонный возраст, И. Ф. Стравинский на последнем этапе творчества сохранил присущую ему интенсивность творческого процесса, и это сказалось в дальнейшей интернационализации его художественных устремлений, в усилении эстетизации звуковой палитры, в активном поиске новых стилиевых горизонтов (обращение к додекафонии и серийной технике). При всём том в качестве этической магистрали выдвигается тяготение к сублимированной духовности, опору которой он видел в религиозной тематике. Осмысление тенденций финала творческого пути естественно подводит к необходимости сделать некоторые обобщения на предмет кредо выдающегося мастера. В данном отношении в статье фигурируют такие аспекты, как своеобразный протеизм, неповторимость каждой из больших стадий художественной эволюции (главные из них были связаны с разработкой принципов неофольклоризма и неоклассицизма) и неустанность творческого эксперимента, который особенно ярко проявился в области музыкального театра.

Ключевые слова: позднее творчество Стравинского, магистральные аспекты художественного поиска, некоторые итоги творческого пути.

LATER WORKS OF I. F. STRAVINSKY AND SOME RESULTS

Despite the advanced age, at the last stage of his work I. F. Stravinsky retained the intensity of the creative process inherent in him, which affected the further internationalization of his artistic aspirations, the strengthening of the aestheticization of the sound palette, and the active search for new stylistic horizons (turning to dodecaphony and serial technique). At the same time, the attraction to sublimated spirituality, the support of which he saw in religious themes, is put forward as an ethical highway. Understanding the tendencies of the finale of the creative path naturally leads to the need to make some generalizations on the subject of the credo of an outstanding master, which is seen in such aspects as a kind of proteism, the uniqueness of each of the major stages of artistic evolution (the main ones were associated with the development of the principles of neofolclorism and neoclassicism) and the relentlessness of creative experiment, which was vividly manifested in the field of musical theater.

Key words: Stravinsky's later work, the main aspects of artistic search, some results of the creative path.

Перефразируя sacramентальное изречение, можно сказать, что неисповедимы пути музыковедения. В данном случае имеются в виду векторы внимания, которое исследователи адресуют различным явлениям мирового музыкального искусства. С этой точки зрения примечательную статистику обнаруживают публикации в научном журнале «Вестник Саратовской консерватории», отмечающем уже шестилетнюю историю своего существования. Если взять для примера время первой половины XX века, давшее музыкальному искусству чрезвычайно много, то окажется, что на страницах журнала появились материалы о таких композиторах, как Бенджамин Бриттен [17], Михаил Матюшин с его оперой «Победа над Солнцем» [16], Артю Онеггер и Жак Ибер [14], Франсис Пуленк [12], Николай Раков [20], Арам Хачатурян [8], Пауль Хиндемит [2], Арнольд Шёнберг [5], Рихард Штраус [10], а возглавляют приведённый перечень Сергей Рахманинов [3; 4] и Сергей Прокофьев [7; 22; 23]. Панорама радующая, но, как это ни парадоксально, в ней совершенно отсутствуют такие корифеи мировой музыки, как Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович. Цель предлагаемой статьи — хотя бы частично закрыть данный пробел, обратившись к завершающей фазе творческого наследия первого из названных авторов.

Позднее творчество Игоря Фёдоровича Стравинского — это в основном 1950-е годы, а в целом, с конца 1940-х до середины 1960-х. Как в своё время он посчитал для себя исчерпанным неофольклоризм в его русском варианте, так и теперь он постепенно отходит от неоклассицизма как магистральной художественной доктрины среднего периода творчества.

Происходивший на данном этапе поиск новых горизонтов дал немало примечательного, однако следует признать, что если раньше Стравинский был общепризнанным лидером мирового музыкального процесса, то отныне он всё чаще оказывается на его периферии, а это означало прежде всего то, что в сравнении с шедеврами прежних десятилетий он заметно утрачивает силу художественного воздействия и так отличавший его творческий темперамент.

Тем не менее, свойственная ему интенсивность эволюционного процесса сохранялась. В данном отношении отметим прежде развитие двух примечательных тенденций, характерных для предыдущего периода.

Во-первых, теперь заметно усилилось то, что можно назвать интернационализацией творчества Стравинского:

- ещё более активной стала возникшая со времени



«Царя Эдипа» и «Симфонии псалмов» неуклонная «латинизация» художественных начинаний композитора, вызвавшая к жизни целый массив произведений («Capiticum sacrum», «Introitus», «Requiem canticles» и др.);

- при этом сильнейшим образом заявила о себе библейская тематика — кантаты «Вавилон», «Плач пророка Иеремии» («Threni»), «Проповедь, притча и молитва», музыкальное представление «Потоп», и примечательно, что священная баллада «Авраам и Исаак» написана на иврите;

- обращаясь к итальянским мотивам, Стравинский всё больше склонялся к мадригальной манере (здесь вершиной стал «Монумент Джезуальдо») и точно так же, используя немецкий, проявил тяготение к лютеранской традиции (Хоральные вариации на тему протестантского хора «Vom Himmel hoch...»);

- однако наиболее значимым для позднего творчества стал «англосаксонский» акцент, который в самом начале 1950-х годов обозначился в опере «Похождения повесы» и «Кантате», а затем во всё возрастающей прогрессии в большой серии сочинений на английском языке («Три песни из У. Шекспира», «Антем», «Памяти Дилана Томаса», «Элегия памяти Дж. Ф. Кеннеди» и т. д.).

И второе. Ещё в ряде сочинений 1920-х годов в качестве реакции на стихийную энергетику и избыточную красочность партитур неофольклорного плана у Стравинского возникло частичное тяготение к подчёркнутому рационализму, графичности и прозрачности звукового письма. Теперь, на последнем витке творчества, эти качества выходят на передний план. Композитора всё больше привлекает культ художественного мастерства как такового и некая самоценная красота музыкальной конструкции.

Примат того, что резонно передать через формулу не столько «искусство для искусства», сколько «искусство искусства», находил себя именно в подчёркнутой искусности, в чувстве владения всем и вся, что касалось художественного интеллекта, изощрённо тонкой работы с избранным материалом, оригинальной и изобретательной техники письма, рассчитанной на адекватное восприятие элитарного знатока-ценителя.

Одно из показательных произведений — последний балет Стравинского «Агон» (1957), где определяющий акцент музыки проистекает от самого названия. *Агон* — от греч. *состязание*, и эта состязательность совершенно осязаемо представлена собственно в звуковой ткани: игра и сопоставление инструментальных тембров, подчёркнуто дифференцированная фактура, выделение развёрнутых сольных каденций, зримые пространственные эффекты, включая эффект эха — то есть всё то, что мы соотносим с понятием *инструментальный театр*.

Многое здесь построено на искусной комбинаторике контрастов с их мгновенными переключениями, и этот совершенно раскованный мир игры, рождаемый свободным полётом авторской фантазии, сопровождается предписанием «балет для 12 танцоров», что должно резонировать 12-тоновой серийности музыкальной структуры.

В музыке «Агона», по внешним контурам ещё неоклассической, отчётливо ощутим дух *эксперимента*. Поздний Стравинский вообще едва ли не всё в своих последних сочинениях решает именно в экспериментальном ключе.

В частности, не побоявшись поставить себя в положение аутсайдера, он идёт «на выучку» к тем, кого до недавних пор чуждался — к представителям Нововенской школы. Осваивает вначале додекафонию Арнольда Шёнберга, а затем серийную технику Антона Веберна, несколько запоздало «проходя» то, что уже было за плечами его неизмеримо более молодых коллег (Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен и др.), но оставляя за собой право на относительно свободное использование канонов этого композиторского письма, в том числе нередко придерживаясь своей приверженности к тональной определённости.

Оказавшись в лагере так называемого поствебернианства и в лоне начинавшего тогда свою историю второго авангарда (то есть авангарда второй волны — второй после исканий начала XX века), Стравинский дал достаточно самостоятельную и художественно примечательную версию заострённо-жёсткого звукового письма, подчинённого строго математическому расчёту.

Причём каждый раз он предлагал иные варианты такого письма, что хорошо демонстрируют Септет для кларнета, валторны, фагота, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1953), «Проповедь, притча и молитва» (1961), «Авраам и Исаак» (1963), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» (1964). Кстати, в последнем из названных опусов во главу угла опять-таки поставлено число 12: 12-тоновый ряд, 12 вариаций, 12 скрипок, 10 альтов и 2 контрабаса, составляющие то же число, и 12 духовых.

Степень восприимчивости и уровень новаторских дерзаний позднего Стравинского можно оценить по его композиции «Движения» (1959), написанной для фортепиано с оркестром. Здесь совершенно очевидна предельная рационализированность звуковой архитектоники, основанной на серийной упорядоченности интервалов и длительностей.

Сделанное в данном отношении сам автор с удовлетворением отмечал как «самое передовое с точки зрения конструкции, когда-либо созданное мною» [25, с. 211]. Поддержал он здесь и столь характерный для Веберна миниатюризмом — 5 частей звучат всего 9 минут.

В остальном «Движения» выглядят чистойшей «фрондой» в адрес классики и неоклассики:

- общая резкость, жёсткость и доходящая до агрессивности экспансивность тона;
- апология интонационного и гармонического диссонанса;
- исключительная острота артикуляции, подчёркнутая использованием «точно-разорванной» пуантилистской фактуры.

* * *

Итак, после длительного периода отхода от ради-



кальных форм музыкального мышления поздний Стравинский перебазируясь в русло второго авангарда и в своих неустанных исканиях опробовал очень многое по самым различным направлениям. Тем не менее, и на этом отрезке времени в его творчестве можно почувствовать определённую художественную магистраль. Она была связана с устремлением к сублимированной духовности, то есть духовности, максимально очищенной от материально-чувственного, «плотского», воспяряющей над жизненно-конкретным.

По этой причине он всё более склоняется к религиозной тематике, а музыкальную опору ищет в самых отдалённых пластах старинного искусства: Раннее Барокко и ещё глубже в вековой ретроспективе — Возрождение, Средневековье.

Нередко склоняясь к аскезе григорианики и раннего многоголосия, Стравинский создавал молитвенные песнопения, избегая эмоциональной окрашенности и передавая некие отстранённые состояния: «без радости и печали» или, как говорится в одном из его поздних сочинений, «Что слёзы и слава, / Что грусть и гордость?». Всевозможные вариации этого дают Кантата (1952), «Canticum sacrum» (1955), «Threni» («Плачи», 1958), «Проповедь, притча и молитва» (1961), Антем (1962), «Requiem canticles» (1966) и ряд других сочинений.

Впервые подобные устремления явно заявлялись о себе в **Мессе** (1948, написанной на канонические тексты католической литургии), где царит дух особой чистоты помыслов человеческих, определяемый отрешённостью от мирского и тем более от обыденного. Нелишне заметить, что много позднее, с конца 1970-х годов, нечто подобное подхватят композиторы следующего поколения (с особенной очевидностью Арво Пярт в своих сакральных композициях).

По всей вероятности, на тяготение позднего Игоря Фёдоровича Стравинского к состояниям отрешённости свою печать накладывал и его возраст — ведь он дожил почти до 90-летия. И, приближаясь к последнему рубежу, композитор всё чаще обращался к жанру музыкального мемориала. В его творчестве сложился целый цикл произведений *in memoriam*, посвящённых памяти близких людей: «Памяти Дилана Томаса» (1954), «Эпитафия к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга» (1959), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» (1963), «Элегия памяти Дж. Ф. Кеннеди» (1964), «Introitus памяти Т. С. Элиота» (1965) и т. д.

В этих «песнях прощания» иногда усматривают черты обескровленности, но вернее было бы отметить своего рода охлаждение, ассоциируемое с родниковой чистотой ледниковых вод и незамутнённым сиянием высоких снежных вершин — то есть обращённость к категориям Вечности.

При всём том и на данном этапе Стравинский в полной мере удерживал изначально присущее ему амплуа, которое можно передать определением *мэтр своеобразия*. Это означает, что композитор стремился для любого из своих сочинений отыскать какой-либо неожиданный «ход», дать нестандартное решение, вдохнуть

в очередной опус особый колорит, что подчас влекло ко всякого рода «эксклюзивным» приёмам и находкам, «странностям» и загадочным музыкальным ребусам.

Допустим, в вокальной миниатюре «**Совёнок и кошечка**» (1966) причудливо истолкованное *Sprechstimme* сопрано и одностольная «монодия» фортепиано ткнут додекафонную линейную вязь как бы каждый сам по себе, рассказывая некую сказочку в характере детского лепета и с забавным «сумасбродством».

Присутствует подобная эксклюзивность и в написанной в том же году культовой композиции «**Requiem canticles**» («Погребальные песнопения»), которая стала, в сущности, последним произведением Игоря Стравинского, так как вслед за ним годом спустя композитор сделал только обработку для камерного оркестра двух песен Хуго Вольфа.

Здесь экстраординарное начинается с того, что, обратившись к каноническому тексту католической заупокойной мессы и погребальной службы, Стравинский вводит его редко используемые разделы и избегает «обязательных» (например, отсутствуют *Requiem aeternam, Kyrie eleison, Sanctus*). И собственно в музыке многое делается словно в противовес традиционным представлениям о реквиеме.

Так, слушателя может привести в замешательство демонстративное «совмещение несовместимого»: идущие от авангардного письма вскрикивания и «вопления» инструментальной партии (Прелюд) и бесконечно удалённая от треволнений современности «старина» хорового пения (*Exaudi*). Этим композитор хотел, возможно, сопоставить экспрессию протеста против кончины человека, которому посвящено произведение, и отрешённость философского приятия смерти как неизбежности, но, по сути, таким образом подчёркнута глубина контраста вечных истин и нелепой до абсурда вздорной жизненной суеты.

* * *

Воспользуемся ситуацией подведения итогов, чтобы привести некоторые обобщения на предмет всего наследия выдающегося мастера.

Только что приведённый «титул» (*мэтр своеобразия*) — одна из тех скреп, которые соединяют исключительное многообразие сделанного Стравинским в определённую целостность. Другая из таких скреп — неустанное движение вперёд и вперёд. Его лозунгом была фраза «*con tempo*», то есть идти в ногу со временем, что означало непрекращающийся творческий поиск, хотя композитор мог бы, наверное, отреагировать на это соображение словами Пабло Пикассо: «Я не ищу, я нахожу».

Ввиду невероятной интенсивности художественного поиска, он, подобно Пикассо в живописи, приобрёл репутацию Протея в музыкальном искусстве. Его протеизм — в совершенно фантастической многоликости, связанной с начинаниями во всевозможных направлениях, стилях, манерах, жанрах, формах, «моделях».

Всем этим Стравинский, пожалуй, в максимуме во-



плотил то качество русской художественной природы, которое по отношению к Александру Сергеевичу Пушкину Фёдор Михайлович Достоевский назвал «*всемирной отзывчивостью*». По-своему сходную мысль сформулировал и сам композитор.

«По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада... Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыш такого вот склада ума, и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой» [25, с. 132].

На каждом этапе своей 65-летней творческой эволюции Игорь Фёдорович Стравинский создавал неповторимые художественные ценности. При этом как кульминационные выделяются два отрезка примерно одинаковой десятилетней протяжённости: 1910-е годы как пора цветения его неофольклоризма, выросшего на русской почве, и время с конца 1920-х до середины 1930-х как наиболее плодотворная фаза его неоклассицизма, развивавшегося на основе различных исторических стилей западноевропейского музыкального искусства.

Сопоставляя два эти этапа, мы чаще всего предпочтению отдаём первому из них, который остаётся для нас самым ярким и уникальным. Нужно признать справедливость той констатации, что для Стравинского данный период — «вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений» [11, с. 36]. И, вероятно, многие могли бы присоединиться к мнению французского композитора А. Онеггера: «Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от “Петрушки” и “Весны священной” к “Свадебке”» [19, с. 178].

1910-е годы для Стравинского, действительно, целая эпоха. Её принципиальная значимость состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства. Нижний рубеж рассматриваемого этапа приходится на самое начало десятилетия, когда произошло нечто подобное взрыву или извержению и обозначился резкий слом прежних представлений и установок. Для Стравинского главенствующим фактором в данном процессе стало свойственное ему «новое слышание русского фольклора, русской архаики», и именно это явилось «открытием эпохального значения» [18, с. 17]. Стоит напомнить общеизвестное: претворение фольклора в композиторском творчестве в целом и прежде всего в лице Стравинского приобрело в начале XX века такую значимость, что возникло целое направление, получившее название *фольклоризм* или *неофольклоризм*.

Второе из приведённых обозначений подразумевает новый характер взаимоотношений композитора

с фольклором в сравнении с подходом к народному творчеству в предшествующую эпоху. И если нечто аналогичное, происходившее в 1960–1970-е годы, стали именовать «новой фольклорной волной», то имелось в виду, что предыдущая «волна» возникла в начале данного столетия.

Новаторское претворение фольклорного материала потребовало коренного преобразования композиторского письма. В частности любопытные процессы происходили в сфере структур, порождаемых действием принципа элементарности. Крупные конструкции создавались по типу пёстрой мозаики, красочного калейдоскопа (многие сцены балета «Петрушка» и симфоническая поэма «Песнь соловья»). Способ такого монтажа, подчас грубовато-механичного, заметно вытеснял былые каноны широко развернутых, логически выверенных форм, а закруглённую мелодическую пластику сменил тематизм, построенный на кратких попевах формульного типа.

Попевоный тематизм стал одним из звеньев движения Стравинского к кардинально новому композиторскому мышлению, когда классическую мажорно-минорную систему вытеснили свободные модальные звукоряды, а в ритме во главу угла была поставлена резкая акцентность, подчёркнутая импульсивной синкопированностью, и он обрёл роль определяющего, в чём-то самодостаточного, фактора.

Происходило это «перерождение» стремительно, в течение всего трёх лет, начиная с первых сдвигов в балете «Жар-птица» (1910), ещё пребывающего в основном в русле эстетики «Мира искусства». И если в следующем балете «Петрушка» (1911) стилистика в отдельные моменты опять-таки ещё балансирует между традиционным и качественно новым, то в «Весне священной» (1913) Стравинский перешагивает все мыслимые и немыслимые барьеры, выдвигаясь на данном этапе в положение безусловного лидера музыкального авангарда тех лет.

* * *

«Наше время — время сдвига всех осей», — заметил в 1914 году Вяч. Иванов [13, с. 347]. В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности, В. Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: «Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке — *nec plus ultra* музыкального модернизма» [26, с. 206]. Латинское выражение «*nec plus ultra*» («дальше некуда») в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен.

Как важнейшее свойство нового звукоощущения заявила о себе фоническая *жесткость*, которая на уровне музыкальной технологии сказалась самым различным образом:



- резкость и острота ритмов (нередко механистичных);
- сухая, чеканная, форсированная артикуляция с активнейшим выдвиганием в оркестровой сфере духовых инструментов (особенно медных), с резко возросшей ролью ударных и соответствующим оттеснением струнной группы;
- формульный тематизм, инструментализация мелоса (широкий регистровый разброс, свободное и частое модулирование даже в рамках экспозиционного изложения);
- скупость и рационализм фактуры, графичность письма, вместо тонкой и мягкой отделки — грубый, плакатный мазок, в противовес эластичным, плавно текущим формам — жёсткая конструкция.

Наиболее сильнодействующим фактором материализации рассматриваемого качества явилась диссонантность. Поскольку это очень важный момент, имеет смысл напомнить общеизвестные положения.

Эскалация диссонантности начиналась с усложнения традиционной аккордики путём расщепления ступеней и её обрастания побочными тонами (вплоть до возникновения кластерных образований), а также благодаря широкому использованию полифункциональных комплексов. Принципиально важным качественным скачком явился переход к построению аккордов нетерцового строения, в которых преодолевалась изначальная мягкость гармоний терцовой структуры. В конструировании такой аккордики особенно существенным было введение секундового принципа, действие которого распространялось и на соединение аккордов.

Таким образом, диссонантность утверждала себя не только по вертикали, но и по горизонтали. Это отразилось в частности в том, что интонационный рисунок в противовес былой пластичности становится угловатым, ломаным — как по причине постоянного использования крупных мелодических скачков, так и ввиду всемерного насыщения интерваликой тритонов, септим, нон. Те же интервалы (наряду с чистыми квартами и квинтами) начинают заменять привычные терции и сексты в параллельном движении голосов. Наконец, обычными становятся всякого рода полиладовые, политональные и сложные линейные наслоения.

В результате происходит так называемая эмансипация диссонанса, что явилось эпохальным переворотом в сфере музыкально-художественного мышления. Отныне диссонанс вырывается из подчинения консонансу, обретает независимость, то есть рассматривается как самоценный элемент. Полнота его «гражданских прав» закрепляется в таких явлениях, как отказ от разрешения диссонанса в консонанс и появление диссонансирующей тоники, причём с настолько широкими «полномочиями», что отдельная тема, самостоятельный эпизод или произведение в целом могут начинаться и завершаться диссонансом.

Именно с проявлениями жёсткости был главным образом связан так называемый *антиромантизм* с его ошеломляющими новациями в сфере музыкального

языка и воинствующей оппозицией к этике и эстетике классического искусства. Преодолевались такие качества, как возвышенность и благородство художественного высказывания, доминанта лирически-эмоционального начала — особенно в той его метаморфозе, которая возникла на рубеже XX столетия и сказалась в пассивно-созерцательной настроенности, в иллюзорности и эстетизме (символико-импрессионистское крыло отечественного искусства). Взамен утверждалось конкретно-чувственное, реальное, грубовато-земное.

Отмеченное противостояние с достаточной отчётливостью осознавалось Стравинским, который в середине 1920-х годов утверждал: «Романтизм есть достояние XX века, а мы живем в противоположную эпоху. <...> Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма» [25, с. 53, 81].

Как бы то ни было, учитывая определённые издержки авангардного толка, приходится признать, что созданная композитором музыка его русского периода отличается исключительной свежестью, подчёркнутым своеобразием (нередко более уместно слово «*своеобычие*») и беспрецедентной новизной — вплоть до заведомой уникальности образно-стилевого профиля. Этим он зачастую раскрывал в натуре соотечественника неожиданные грани и вместе с тем нечто коренное, корневое, восходящее к глубинным архетипам народно-национального.

* * *

Как уже говорилось, вторая кульминация творческой самореализации Стравинского приходится на десятилетие с конца 1920-х (опера-оратория «Царь Эдип», 1927) по середину 1930-х годов (балет «Игра в карты», 1937) как время наиболее плодотворного развития принципов неоклассицизма. Происходившая уже с начала 1920-х кардинальная смена художественной парадигмы, связанная с переориентацией на духовные традиции западного мира, потребовала апелляции к наследию мастеров прошлого.

Можно сказать, что композитором были восприняты и воссозданы едва ли не все известные историко-стилевые модели европейского музыкального искусства от Средневековья до конца XIX века. При этом главным ресурсом заимствований оставалась музыка эпохи Барокко — начиная с балета «Пульчинелла» (1920), открывшего горизонты неоклассицизма.

С аксиологической точки зрения (в её пуританском истолковании) может показаться, что стилизаторские опыты подобного рода, строго говоря, носят характер вторичной художественной продукции и в некотором роде позволяют говорить об эксплуатации «чужого слова».

Но, во-первых, время доказало закономерность рождения и существования данного явления, которое во второй половине XX столетия вылилось в такую авторитетную технику, как полистилистика.

И, во-вторых, Стравинский никогда не выступал в своей неоклассике неким копиистом, мастерски и



очень свободно модернизируя прототипы прежних эпох (в том числе корректно вводя, например, элементы джаза и мюзик-холла), тем самым актуализируя их звучание.

И очень важно, что этот «антиавангард» нёс в себе гуманистический заряд ввиду своей позитивно-оптимистической настроенности.

Теперь, возвращаясь к тем ингредиентам, которые соединяют огромное и невероятно разноплановое наследие композитора в определённую целостность, можно в первую очередь выделить следующие:

- импульсивность и динамизм, что проявляло себя многогранно — от особой мобильности творческого мышления Стравинского, его поразительной отзывчивости на всевозможные веяния художественного мира до метроритмической организации звуковой материи (свободная игра размеров, резкая акцентность, обострённая синкопами и неожиданными переборами, полиритмия и полиметрия, остигатная техника, полюсы регулярности и иррегулярности);

- неустанный эксперимент, который в частности очень показательно представлен в сфере инструментализма — пышность, ярко красочная звукопись оркестрового письма ранних сочинений и камерность, строгость, рационализм палитры в последующем, совершенно нестандартные составы с нередко заявляющей о себе склонностью к духовым и ударным, пристрастие к пространственным эффектам и т. д.;

- в драматургии тяготение к повышенной контрастности (вплоть до идущего от кинематографа монтажа кратких сценок-кадров) и к предельному лаконизму, компактности, спрессованности действия.

Последнее из высказанных соображений подводит к чрезвычайно существенной для творчества Стравинского области музыкального театра. Направленность его исканий в этой сфере замечательно охарактеризовал А. Шнитке.

«Многие композиторы XIX века, начиная с Бетховена, создавали свой собственный музыкальный мир. Стравинский же создал свой собственный музыкальный театр, в котором можно увидеть балаганные и ярмарочные представления, религиозные мистерии, джазовые и экзотические ревью, комедии dell'arte, водевили, античные трагедии, сказки, цирковые зрелища и карточные фокусы» [6, с. 52].

Действительно, помимо «чистых» балетов и «чистых» опер, в творчестве Стравинского находим множество разного рода гибридов: «Байка» — весёлое представление с пением и музыкой; «История солдата» — сказка, читаемая, играемая и танцуемая; «Пульчинелла» — балет с пением; «Свадебка» — хореографические сцены с пением и музыкой, «Царь Эдип» — опера-оратория и т. д.

За всем этим обнаруживается принципиально важная черта, объединяющая многое в наследии композитора — для него очень притягательными оказались

формы «театра представления», и для своего времени он был самым последовательным приверженцем «представленчества».

В связи с этим, характеризуя его художественную позицию, Б. Асафьев в конце 1910-х годов проницательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего «как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент», многозначительно добавляя: «Стравинский лишь констатирует современность» [24, с. 19].

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства — Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке». Представим себе также глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» Стравинского как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим.

Следовательно, можно говорить о возникновении некоего «эффекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений. Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское «Добру и злу внимая равнодушно»), а любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием. Имеет смысл привести на этот счёт нелицеприятное высказывание Л. Сабанеева, прозвучавшее в 1937 году.

«Это холодный и суховатый, расчётливый звуковой пиротехник (недаром его первое сочинение называлось “Фейерверк”). Ему было суждено стать величайшим композитором нашего антимузыкального и антилирического века. И я думаю, что в этом нет случайности, ибо безусловно есть какое-то стилевое соответствие между обликом музыки Стравинского и нашей эрой. Если можно так выразиться, Стравинский историчен — он попадает во время, и его холодная, бездушная музыка последних лет, музыка “бесчеловечная” есть подлинное звуковое отображение психики людей нашей радио-авиаспортивной эпохи» [21, с. 210].

Когда-то Бюффон заметил, а Гайдн нередко повторял за ним: «стиль — это человек». И в приведённом суждении Сабанеева при всей его резкости проводится мысль, состоящая в том, что Стравинский — человек XX века со всеми его *pro et contra*, и его музыка не могла быть иной.

Как бы там ни было, он внёс основополагающий вклад в формирование двух самых влиятельных направлений мирового музыкального искусства первой половины XX века — то были неофольклоризм и неоклассицизм. И уместно напомнить, что А. Онеггер



сравнивал появление «Весны священной» со взрывом атомной бомбы, «опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль» [19, с. 180]. И о том, что многие считали И. Стравинского лидером музыкального процесса своего времени, красноречиво говорит титул, присвоенный ему немецким композитором М. Кагелем — «Князь Игорь».

И, как бы там ни было, этот «блудный сын» России, глобалист, «гражданин мира» всегда остаётся по своей

сути как для нас, так и для зарубежья неоспоримо русским композитором, что без малейших околичностей утверждал и он сам.

«Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в её скрытой природе» [15, с. 3].

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Благодарская Е. Соната для десяти инструментов Пауля Хиндемита: к исследованию рукописных материалов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4. С. 42–47.
3. Вартанов С. «Этюды-картины» Сергея Рахманинова: программа, концепция, семантика знаков // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 3. С. 25–33.
4. Вартанова Е. Dies irae в музыке С. В. Рахманинова: опыт онтологического подхода // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 32–37.
5. Волынский Э. Полифоническая сонатная форма Арнольда Шёнберга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2. С. 16–28.
6. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.
7. Демченко А. Военная эпопея Сергея Прокофьева. К 75-летию Победы // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 2. С. 7–36.
8. Демченко А. Корифей искусства Востока. О магистрали творчества Арама Хачатуряна // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3. С. 16–27.
9. Демченко А. Творчество И. Ф. Стравинского. Саратов: СГК, 2011. 180 с.
10. Денисова Г. Вокально-симфонический цикл «Glockenlieder» op. 22 Макса фон Шиллинга в проекции на модель жанра Orchestergesang Рихарда Штрауса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4. С. 36–41.
11. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
12. Ерёмченко Г. Опера Ф. Пуленка «Груды Тиресия»: эксперименты с жанром или новая метаморфоза национальных традиций? // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3. С. 28–32.
13. Иванов Вяч. Борозды и межи. М.: Мусaget, 1916. 351 с.
14. Калошина Г. Трактовка событий истории в опере А. Онеггера — Ж. Ибера «Орлёнок» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2. С. 62–70.
15. Комсомольская правда. 1962. 27 сентября.
16. Котович Т. «Победа над Солнцем»: История футуристической оперы // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 46–54.
17. Лесовиченко А. Тема всемирного потопа в современном искусстве и опера Б. Бриттена «Ноев ковчег» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 19–22.
18. Музыка XX века. Кн. 4. М.: Музыка, 1984. 509 с.
19. Онеггер А. Я — композитор. Л.: Музгиз, 1963. 207 с.
20. Поризко О. Фортепианный цикл «Восемь пьес на тему русской народной песни» Николая Ракова в аспекте национального стиля // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 3. С. 80–86.
21. Сабанеев Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004. 263 с.
22. Сафонова Т., Фомина З. Исполнительское прочтение фортепианных сочинений С. С. Прокофьева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1. С. 42–47.
23. Смирнова Н. Аспекты смеховой культуры в творчестве С. Прокофьева. Цикл «Сарказмы» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 3. С. 39–46.
24. Советская музыка. 1982. № 2.
25. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963. 276 с.
26. Театр и искусство. 1914. № 9.

References

1. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskoy [The book about Stravinsky]. L.: Muzyka, 1977. 280 p.
2. Blagodarskaya E. Sonata dlya desyati instrumentov Paula Hindemita: k issledovaniyu rukopisnykh materialov [Sonata for ten instruments by Paul Hindemith: to the study of manuscripts] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 4. P. 42–47.
3. Vartanov S. «Etyudy-kartiny» Sergeya Rahmaninova: programma, koncepciya, semantika znakov [«Etudes-tableaus» by Sergei Rachmaninov: program, concept, semantics of signs] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 3. P. 25–33.
4. Vartanova E. Dies irae v muzyke S. V. Rahmaninova: opyt ontologicheskogo podhoda [Dies irae in music of S. V. Rachmaninov: experience of the ontological approach] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 32–37.
5. Volynskij E. Polifonicheskaya sonatnaya forma Arnol'da



Shyonberga [Polyphonic sonata form of Arnold Schoenberg] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2. P. 16–28.

6. Demchenko A. Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty [Alfred Schnittke. Contexts and concepts]. M.: Kompozitor, 2009. 256 p.

7. Demchenko A. Voennaya epopeya Sergeya Prokof'eva. K 75-letiyu Pobedy [The military epic of Sergei Prokofiev. To the 75th anniversary of Victory] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 2. P. 7–36.

8. Demchenko A. Korifej iskusstva Vostoka. O magistrali tvorchestva Arama Hachaturyana [The Luminary of Oriental Art. Highway of Aram Khachaturian's creativity] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 3. P. 16–27.

9. Demchenko A. Tvorchestvo I. F. Stravinskogo [Creativity of I. F. Stravinsky]. Saratov: SGK, 2011. 180 p.

10. Denisova G. Vokal'no-simfonicheskiy tsikl «Glockenlieder» op. 22 Maksa fon Shillingsa v proektsii na model' zhanra Orchestergesang Riharda Shtrausa [Vocal-symphonic cycle «Glockenlieder» Op. 22 by Max von Schillings in projection on the model of the Orchestergesang genre by Richard Strauss] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 4. P. 36–41.

11. Druskin M. Igor' Stravinskij [Igor Stravinsky]. L.: Sov. kompozitor, 1982. 208 p.

12. Eryomenko G. Opera F. Pulenka «Grudi Tiresiya»: eksperimenty s zhanrom ili novaya metamorfoza natsional'nykh traditsij? [Opera of F. Poulenc «Breasts of Tiresias»: experiments with genre or a new metamorphosis of national traditions?] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 3. P. 28–32.

13. Ivanov Vyach. Borozdy i mezhi [Furrows and boundaries]. M.: Musaget, 1916. 351 p.

14. Kaloshina G. Traktovka sobytij istorii v opere A. Oneggera — Zh. Ibera «Orlyonok» [Interpretation of historical events in opera by A. Honegger — J. Ibert «L'Aiglon»] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal

of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2. P. 62–70.

15. Komsomol'skaya Pravda [Komsomolskaya Pravda]. 1962. 27 September.

16. Kotovich T. «Pobeda nad Solncem»: Istoriya futuristicheskoy opery [«Victory over the Sun»: The history of futuristic opera] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 46–54.

17. Lesovichenko A. Tema vseirnogo potopa v sovremenom iskusstve i opera B. Brittena «Noev kovcheg» [The theme of the World flood in contemporary art and B. Britten's opera «Noah's Ark»] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. P. 19–22.

18. Muzyka XX veka. Kn. 4 [Music of the XX century. Book 4]. M.: Muzyka, 1984. 509 p.

19. Onegger A. Ya — kompozitor [I am a composer]. L.: Muzgiz, 1963. 207 p.

20. Porizko O. Fortepiannyj tsikl «Vosem' p'es na temu russkoj narodnoj pesni» Nikolaya Rakova v aspekte natsional'nogo stilya [Piano cycle «Eight pieces on the theme of Russian folk song» by Nikolai Rakov in the aspect of national style] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 3. P. 80–86.

21. Sabaneev L. Vospominaniya o Rossii [Memories of Russia]. M.: Klassika-XXI, 2004. 263 p.

22. Safonova T., Fomina Z. Ispolnitel'skoe prochtenie fortepiannykh sochinenij S. S. Prokof'eva [Performance reading of S. S. Prokofiev's piano works] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 1. P. 42–47.

23. Smirnova N. Aspekty smekhovoij kul'tury v tvorchestve S. Prokof'eva. Tsikl «Sarkazmy» [Aspects of laughter culture in the works of S. Prokofiev. Cycle «Sarcasm»] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 3. P. 39–46.

24. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1982. № 2.

25. Stravinskij I. Hronika moej zhizni [Chronicle of my life]. L.: Muzgiz, 1963. 276 p.

26. Teatr i iskusstvo [Theater and art]. 1914. № 9.

Информация об авторе

Александр Иванович Демченко

E-mail: alexdem43@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени П. А. Столыпина, дом 1

Information about the author

Alexander Ivanovich Demchenko

E-mail: alexdem43@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Добатовкин Дмитрий Михайлович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Dobatovkin Dmitriy Michaylovich, PhD (Arts), Senior Lecturer at the Folk Instruments Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: dobatovkin@rambler.ru

Кулапина Ольга Ивановна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Kulapina Olga Ivanovna, Dr. Sci. (Arts), PhD (Philosophy), Professor at the Music Theory and Composition Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: kulapin@rambler.ru

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. Н. ВАСИЛЕНКО

Оркестровка — неотъемлемое средство эмоционального, художественного, образного выражения драматургии произведения. Именно тембральное обогащение позволяет насытить музыкальный тематизм и его развитие новыми красками. Данная статья имеет целью изучить оркестровую специфику в жанре концерта для балалайки с симфоническим оркестром. В роли музыкального материала выступает один из ранних балалаечных концертов — концерт для балалайки и симфонического оркестра С. Н. Василенко, написанный в 1929 году. В центре внимания находятся задачи, направленные на выявление наиболее часто употребляемых тембровых сочетаний солиста-балалаечника с инструментами или группами оркестра, на рассмотрение случаев распределения оркестровой фактуры между инструментальными группами и партией солиста, на анализ примеров соответствия различных инструментальных приёмов методам тематического развития.

Ключевые слова: концерт для балалайки, симфонический оркестр, оркестровка, С. Н. Василенко.

ORCHESTRATION FEATURES OF CONCERTO FOR BALALAYKA AND SYMPHONY ORCHESTRA BY S. N. VASILENKO

Orchestration is an integral means of emotional, artistic, figurative expression of the work's dramaturgy. It is the timbre enrichment that makes it possible to fill musical themes and their development with new colors. This article aims to study the orchestral specifics in the genre of concerto for balalaika with symphony orchestra. One of the early balalaika concertos, a concerto for balalaika and symphony orchestra by S. N. Vasilenko, written in 1929, is used as musical material. The article identifies the most frequently used timbre combinations of a balalaika soloist with instruments or orchestra groups; considers cases of orchestral texture distribution between instrumental groups and the soloist's part; analyzes examples of the correspondence of various instrumental techniques to methods of thematic development.

Key words: balalaika concerto, symphony orchestra, orchestration, S. N. Vasilenko.

В каждом балалаечном концерте отдаётся предпочтение избранному кругу тембров. Это не означает, что остальные инструменты не принимают участие в драматургическом строе произведения, но некоторые тембры предстают более отчётливо.

Соотношения солиста и групп симфонического оркестра в основном подчинены общим законам инструментовки и музыкальной драматургии, что изложено в различных литературных источниках, включая учебные пособия по инструментовке [1–9]. Но имеется ряд особенностей, связанных как с самобытным акустическим звучанием балалайки, так и со звучанием самого оркестра.

В одних случаях сочетание солирующей балалайки с каким-либо инструментом оркестра выявляет индивидуальность солиста, в других — обогащает звучание солирующего инструмента, подчёркивая его акустические особенности, в-третьих — динамически усиливает партию солиста, в-четвёртых — служит созданию новых красочных тембровых соотношений. Все перечисленные особенности способствуют развитию

драматургии произведения, адекватно воплощая его художественное содержание.

Классифицируя различные виды инструментовок для балалайки и симфонического оркестра, следует выделить два главных вида: с преобладанием тембров либо струнных, либо духовых инструментов. Не менее важным представляется и их количественный состав. Применение струнной группы как основы симфонического оркестра неизбежно, что наблюдается во многих музыкальных произведениях разных авторов.

Доминирование струнных в таких сугубо оркестровых жанрах, как симфония или увертюра, является неотъемлемой составляющей, характеризующей данные жанры. Совсем по-иному проявляет себя жанр концерта. В нём привычный баланс нарушается солистом и, вместе с тем, компенсируется силой звучания сольного инструмента (речь идёт о солирующих клавишных или медных духовых инструментах). Однако это не применимо к балалайке, приобретающей оттенок большей теплоты и благородства при слиянии со звучанием струнной группы оркестра.



Как известно, выбор тембра в оркестровке определяется не только характером тематизма, но и тесситурными особенностями инструмента.

Рассмотрим некоторые оригинальные случаи оркестровки С. Н. Василенко, то есть речь идет о раскрытии возможных решений его трактовки. Показательным образцом является концерт для балалайки и симфонического оркестра композитора. В связи с тем, что сохранилась лишь одна партитура, конкретные приёмы оркестровки будут раскрыты на имеющемся музыкальном материале.

Противопоставление струнной и духовой групп, как правило, обусловлено изменениями художественного образа. Одним из ярких примеров является развитие главной темы первой части (тт. 80–88), в которой изменение фактуры в партии солиста (смена мелодического движения фигурационным) сопровождается сменой тембра в оркестре: на смену струнной группе приходят деревянные духовые. Точное соответствие оркестровки партии солиста уже на уровне экспонирования главной темы предвосхищает драматический ход разработки. При аккомпанементе струнных *pizzicato* мелодия, основанная на балалаечном наигрыше, обретает возможность сочетать простоту и игривость, сопровождение же фигураций солиста духовыми придаёт их напористому характеру большую интенсивность и напряжённость.

Для камерности звучания в симфоническом оркестре функции баса обыкновенно поручаются группе виолончелей или фаготу, либо сочетанию обоих тембров (при паузирующих контрабасах). Аналогичный инструментальный приём находит применение и в концерте Василенко — в вариационном развитии главной темы в экспозиции первой части (тт. 97–104). Здесь фагот и виолончели как бы заменяют паузирующие контрабасы, тем самым высвобождается звучание солиста и струнных, что смягчает суровые образы вступления, придавая музыке особую лёгкость.

Перед композитором стоит сложная задача: выстроить тембры в соответствии с правилами инструментровки и одновременно уравновесить партии солиста и оркестра так, чтобы сохранить (иногда даже обострить) народный колорит. Решению её способствует простота этой музыки, подчеркнутая связью с этническими корнями. Речь идёт не только о звучании балалайки. Инструменты симфонического оркестра должны «работать» в тех сочетаниях, тесситуре, приёмах звукоизвлечения, которые способны подчеркнуть нужный колорит. И дело не в похожести или копировании конкретных национальных инструментов, а в необходимости посредством сочетания тембров выразить идею произведения. В этом плане важным является баланс в сочетании оркестровых голосов, как и количество таких сочетаний.

Применение инструментов струнной группы. Использование струнной группы, аккомпанирующей балалайке, в концертах происходит весьма часто, поскольку мягкость тембра смычковых обогащает балалаечный тембр, придавая ему особую яркость звучания.

У Василенко струнная группа включает в себе небольшие функциональные возможности. Ограничение инструментровки сугубо струнной группой, выраженное отступлением динамики в зону *p*, способно оттенить туттийные фрагменты. В одном из развивающих разделов вступления к первой части анализируемого концерта (тт. 11–15) скрипичный и альтовый тембры придают зловещему, колдовскому образу характер «осторожной поступи», доходящей до звукоизобразительности, притом тембр виолончелей и контрабасов сохраняет тяжеловесность.

Применение тембра струнной группы как основы массового оркестрового звучания происходит в средних разделах произведения. В разработке концерта (тт. 275–283) струнный тембр окрашивает тематическое зерно, проводимое в три октавы, тяжёлым протяжённым звучанием, меня изначальную уверенность образа на тревожное состояние.

Заставляют обратить на себя внимание и некоторые соотношения тематизма и фона во второй части концерта. Вступление солиста сопровождает струнная группа *pizzicato* без контрабасов, чем обеспечивается «прозрачность» звучания и создаётся атмосфера грусти и тоски. Вступление духовых сначала на кратких, затем на долгих звуках ассоциируется с пением народного хора, создавая настроение, характерное для русских протяжных песен, что усилено красочным колоритом балалайки.

Фигурации струнных, сопровождающие показ главной темы у солиста, помогают создать образ, олицетворяющий широту русской души. При повторении мелодии в струнную ткань вплетаются духовые, делающие образ более объёмным.

Скрипки. Сочетание в партиях скрипок приёма дублирования с самостоятельным движением голосов тембрально и тесситурно обогащает партию балалайки. Композитор проявляет определённую осторожность, используя звучание первых и вторых скрипок порознь, что характерно для ранних балалаечных концертов (как видно, отсутствие опыта работы со слабыми в акустическом плане инструментами не позволяло авторам идти на более смелые эксперименты).

Использование скрипичного тембра для исполнения мелодий и элементов темы является одним из распространённых приёмов оркестровки в балалаечном концерте С. Н. Василенко. В изложении и развитии заключительной темы (тт. 176–181; 188–193) повторение мелодического построения солиста скрипичным тембром усиливает контраст рельефа и фона. В этом случае звучание скрипки (фона) придаёт мелодическому началу (рельефу) большую мягкость и напевность.

Фигурации скрипичной партии, обладающие изяществом и элегантностью, сочетаются с весомой и основательной инструментальной массой, что обусловлено количеством инструментов струнной группы, занятых в исполнении. В сопровождении связующей темы из экспозиции первой части (тт. 121–133) монотонность фигураций, приобретающих здесь эффект



педального звучания, создаёт трепетное состояние, предвосхищающее появление побочной темы. Само сочетание тёплого тембра скрипок с балалаечными «капельками» из восходящих восьмых с поднимающимися пассажами придаёт звучанию солирующей балалайки особую певучесть.

Скрипичный тембр фигураций в сопровождении главной темы финала (тт. 25–32), имитирующих игру на народных инструментах, окрашивает звучание в серебристые тона, создавая ассоциацию с весельем и радостью.

Альты. С. Н. Василенко использует тембр альты лишь эпизодически. В одном из связующих эпизодов финала альту поручены однотактовые вставки, соответствующие фигурациям солиста и возникающие как дополнения к мелодическим попевкам кларнета (прим. 1).

Пример 1. Финал, развитие главной темы

Здесь же уместно вспомнить секвентно-остинатную линию альты во вступлении к первой части, цементную фактуру данного раздела и поддерживающую моторику движения (тт. 38–45).

В редких случаях альт выделяется из группы струнных инструментов как солирующий голос. Так, в финале ему поручено начальное проведение побочной темы (прим. 2). Грудной, несколько «тягучий» тембр инструмента окрашивает плавную мелодию в грустные, заунывные тона. Сиротливо звучащий альт выражает

Пример 2. Финал, побочная тема

образ тоски, контрастируя с общим настроением финала, тем самым фиксируя состояние, передающее личные переживания.

Использование в партии альты различного рода фигураций усиливает чёткость ритма, что, как правило, используется в плясовых наигрышах. В финале главной темы, проводимой солирующей балалайкой, аккомпанируют скрипки II и альты (тт. 25–32). Если скрипки исполняют ритмические фигурации шестнадцатыми, то альты мерно отбивают восьмые через паузы, подчёркивая танцевальность образа.

Виолончели. С. Н. Василенко трактует партию виолончелей как басовую основу (в момент паузирования контрабасовой линии), что необходимо для достижения прозрачной фактуры. При этом очевидно тяготение к камерности.

Характерным, хотя и нечастым приёмом инструментальной обработки, является использование фигураций в партии виолончелей, придающих лёгкость фактуре. Аналогичное прослеживается в экспонировании главной темы первой части: фигурам у виолончелей *pizzicato* отведена роль колористического фона, контрастирующего рельефу мелодической линии у солиста (прим. 3). Схожее построение наблюдается и далее, когда виолончели сменяются скрипками (тт. 72–75, 78–81). Такая перемена придаёт развитию главной темы особое напряжение.

Пример 3. Часть I, главная тема (фрагмент)

Подобная роль виолончелей представлена в первой части, в момент экспонирования главной темы (тт. 97–104). Тембровый микст (виолончели + фагот) при исполнении гаммообразного движения противопоставлен тембру балалайки, выполняющей строго ритмический рисунок, что можно трактовать как предвосхищение предстоящего противоборства.

Здесь же партия виолончелей способна совмещать две функции оркестровой фактуры — баса и фигураций; аналогичное происходит в финале при сопровождении главной темы, проводимой солистом (тт. 33–40). Такая бифункциональная трактовка инструментов придаёт музыке изящество, способствуя созданию атмосферы танцевальности.

В подобной роли виолончели выступают при втором проведении побочной темы финала концерта (тт. 106–117), но опоры на басовые ноты здесь заменяют протяжённые гаммообразные ходы. Низкий тембр виолончельного *pizzicato* добавляет музыкальному образу игривые черты.

Одновременное звучание фигураций в разном ритми-



ческом оформлении, порученное инструментам смычковой группы, имеет двойственное значение. С одной стороны, благодаря тембровой мягкости при изложении идентичного ритмического рисунка происходит слияние тембров солиста с одним из оркестровых голосов, воспринимающееся иллюзорно — как эффект расширения акустического объёма аккордов у солирующего инструмента. С другой — набор ритмических рисунков усиливает чёткость звучания, столь необходимую для финалов циклических произведений. В финале концерта С. Н. Василенко слияние тембров альты и балалайки воспринимается как «причудливое» звучание одного инструмента, а сочетание темы в партии солиста с двумя типами фигураций у альтов и виолончелей усиливает черты танцевальности (тт. 33–48).

Виолончели в концерте часто используются в роли оркестровой педали. Экспонирование побочной темы сопровождается выдержанным звуком *b*, исполняемый виолончелями в унисон с фаготом (тт. 134–137). Смещение баритонального тембра виолончелей с несколько пронзительным тембром фагота даёт синтезированный поющий тембр, добавляющий благородные оттенки в звучание мелодии у скрипок и альтов.

Педаль на тоническом устое в партии виолончелей (в большой октаве вместе с контрабасом!) в первом показе побочной темы финала (см. прим. 2) выполняет объединяющую роль. Обволакивающее звучание инструментов создаёт фон для грустной, певучей, плавно тянущейся мелодии, исполняемой солирующим альтом.

Ощущение интенсивности развития и сочности оркестрового звучания не всегда достигается перегруженностью фактуры. В одном из разделов разработки первой части (тт. 219–232) при небольшом количестве партий, не перекрывающих звучание балалайки, ощущение оркестровой насыщенности создаётся применением многослойной полифонической фактуры. Поочередно вступающие валторны, фагот, солирующая балалайка, труба, каждый со своей линией, вносят в музыкальное развитие характер беспокойства и волнения, а контрабасы, виолончели и литавры, выполняющие функцию педали, создают эффект объёмного звучания.

Применение духовых инструментов. Группа деревянных духовых имеет численное преимущество над медной группой, что отражается на оркестровой специфике: преобладание их тембра лучше выявляет акустические возможности солирующей балалайки, а скромное использование меди (по две валторны и трубы) ведёт к ограничению интонаций призывного характера. Деревянные духовые тембрально обогащают музыкальные образы, созданные солистом и струнной группой.

Флейты. Сочетание балалайки с флейтой способствует большей прозрачности и лёгкости звукового оформления концерта. Во второй части при повторном проведении темы (тт. 49–54) мелодические вставки флейты дублируют сольную партию. Такой способ насыщает балалайку особым звончатым колоритом, усиливающим её динамический потенциал.

Иное происходит при соединении флейты со струнными смычковыми. В третьей части концерта (тт. 19–20) при воплощении задорного образа, наряду с альтами и виолончелями в малой и большой октавах, флейты используются также в первой октаве. Тем самым средствами оркестровки выявляется чёткость смыслового перехода от агрессивного вступления к позитивно настроенной главной мелодии, а в экспонировании народной темы устанавливается стойкий плясовой ритм.

Гобои. Гобои, не подавляя балалайку, звучат насыщенно за счёт яркой тембровой окраски. В одном из фрагментов главной темы в экспозиции первой части концерта (тт. 84–88) мелодическая линия гобоя оказывается по диапазону ниже фигураций балалайки, что даёт возможность прозвучать обоим инструментам в ансамбле, создавая взаимодополняемый звуковой баланс; вместе с тем, расположение партии балалайки над партией гобоя делает её звучание ярким и напористым.

Благодаря акустическому сходству с тембром жалейки тембр гобоя применяется для выявления русского национального колорита. В завершении вариационного развития побочной темы в экспозиции первой части (тт. 160–163) многократно повторяемая тематическая попевка у гобоя ассоциируется с пастушьим наигрышем.

Подобный же приём применён во второй части (тт. 82–89), но здесь звучание гобоя, наложенное на фигурации балалайки в высоком регистре и окружённое педалированными партиями флейты и альтов, становится жалобным и печальным, что отвечает изначальному настроению темы.

Гобоям могут поручаться также продолжительные отрезки мелодий в начале новых разделов формы или в момент тональных переключений. В разработке первой части концерта (*Des-dur*) (тт. 326–328) проведение гобоями первого предложения побочной темы на фоне фигураций солиста звучит в момент наступления новой тональной сферы, что создаёт атмосферу экспрессии внутри одного эмоционального состояния. Сюда можно отнести и исполнение гобоями фрагмента главной темы в разработке (тт. 307–313), символизирующее реминисценцию торжества.

Во втором проведении побочной темы (тт. 144–153) тембр гобоя сочетается с тембром балалайки, а в разработке финала (тт. 177–188) мелодия гобоя — с фигурациями солиста. Тем самым достигается объёмность звучания.

Кларнеты. Тембр кларнета в концерте ассоциируется с грустным, сумрачным настроением, поэтому применяется для выражения печальной образной сферы. Используемые в качестве подголосков, кларнеты усиливают эмоционально-психологический подтекст, динамизируя развитие и цементируя форму произведения. Проведение контрапунктических подголосков в репризе первой части концерта (тт. 360–365) навеивает «пасмурное» настроение на торжественный характер темы, словно внося неверие в «окончательную победу».

При проведении напевных мелодий кларнетом звуча-



ние приобретает черты строгой собранности и утонченности. Использование того же тембра придаёт звучанию побочной темы в конце финала баритональный оттенок (тт. 190–201), что концентрирует внутреннюю энергию певучего и спокойного образа.

Исполнение кларнетом кратких тематических элементов окрашивает их в угрюмые тона. В развивающемся построении главной темы первой части этот тембр придаёт плачущим интонациям черты своеобразного «мистического испуга» (тт. 88–90).

Дублирование кларнетами фигураций инструментов иного тембра ведёт к утяжелению фактуры; подчёркивание начальных долей такта углубляет взволнованное эмоциональное состояние. Четверти кларнетов во вступлении к первой части (тт. 34–37) придают кратким восходящим фигурам струнных большую чёткость, обостряя и без того тревожный характер раздела.

Кратковременные педали у кларнетов способствуют разнообразию повторяющихся тематических построений. В развитии главной темы из экспозиции первой части (тт. 74–75) тембр инструмента, передающий педаль на звуке *c*, привносит в характер музыки оттенок сумрачности, как бы предвосхищая предстоящий конфликт.

Валторны. Валторна в концерте занимает лидирующее положение в сравнении с трубами, применёнными либо эпизодически, либо в ансамбле с валторнами. Партитура произведения начинается именно с валторновой интонации, наделённой признаками лейттембра.

Каноническое изложение валторнами тематических элементов в экспозиции первой части (тт. 63–68) обусловлено акустическими свойствами этих инструментов. Звучание приобретает призывный характер, передавая эффект «пения вдалеке».

Сопутствующая роль валторн определяет «округлость» их тембра, способного придавать образу состояние возвышенности, полётности. Скрипки (или, к примеру, кларнет) в меньшей мере подошли бы на эту роль, так как струнный тембр «прячется» за солистом, а звучание кларнета, наоборот, слишком яркое и открытое.

Тембры меди применяются для усиления образов зла, недовольства, концентрации напряжения и конфликтности. Развивая танцевальный элемент главной темы в разработке первой части (начиная с т. 219), валторновый тембр, проводящий тему вступления в увеличении, придаёт развитию напористость и напряжённость, а отвечающие каноническим проведениям темы трубы вносят в музыку черты ожесточённости.

При передаче меланхолии тембр контрапунктирующей валторны усиливает настроение тоски. Во вступлении ко второй части (тт. 7–10) нисходящий контрапункт с интонацией стога передаёт состояние подавленности, что отвечает общему настрою мелодии у гобоя и струнных¹.

Использование микстов симфонического оркестра.

стра. Микстами условимся называть исполнение одной и той же партии двумя либо большим числом разнотембровых инструментов (групп) оркестра.

Сам С. Н. Василенко так характеризует микстовые свойства: «Чистые тембры звучат более гибко, индивидуальны-выразительно и как-то рельефней и “острей”, но зато смешанные (так называемые “микстуры”) могут дать громадное количество разнообразно-колоритных оттенков звучания, повышают общую красочность и “плотность” оркестровой звучности и в каком-то смысле более устойчивы и “надёжны» [2, с. 289].

При использовании микстов мягкость тембра смычковых обогащает балалаечный тембр, придавая ему более яркое звучание, а избирательное применение духовых и экономное употребление *tutti* лучше передаёт народный колорит.

Один из ярких микстов в концерте С. Н. Василенко выражен унисонным проведением тематического материала солистом и тембрами струнной группы. В изложении связующей темы (тт. 117–120; 301–307) частично применён микст, в котором партия скрипок не полностью совпадает с партией балалайки, а копирует её основную линию. Лишь в начале тактовых долей в проведении мелодии солистом принимают участие скрипки, звучание которых образует глубокое, продолжительно звучащее *pizzicato*.

Дублирование партии солирующей балалайки оркестровыми голосами имеет двойственное значение. С одной стороны, это передача новых тембров путём разного рода сольно-оркестровых сочетаний, с другой — более яркое очерчивание линии солирующей партии. Во втором проведении побочной темы первой части (тт. 144–153) гобой и фагот, дублируя партию балалайки, окрашивают мелодию в завораживающие тона, усиливая сказочный колорит. В дальнейшем изложении темы (тт. 154–159) благородные сексты скрипок, поддерживающие *pizzicato* солиста, укрепляют характер таинственной поступи.

Применение дублирования одним или несколькими оркестровыми голосами начального (или срединного) мотива из темы солиста подчёркивает его драматургическую значимость в развитии произведения. Начальный мотив главной темы первой части, продублированный смешанным тембром гобоев, кларнета и скрипок, акустически выделяется из последующего течения мелодии. Микст струнных и духовых обогащает его сочными красками, создавая торжественное настроение. Важность этого мотива доказывает и проставленная композитором динамика: насыщенное *f* сменяется таинственным *pp*.

Иногда одновременное проведение разноплановых линий в экспозиции первой части требует укрепления звучности, достигаемого тембральным синтезом. В одном из фрагментов развития главной темы (прим. 4) тембр флейт, дублирующих фигурации балалайки, динамически укрепляют партию солиста на фоне темы,

¹ В нашей статье недостаточное внимание уделяется некоторым инструментам, например контрабасу и фаготу, поскольку применение их традиционно.



проводимой смешанным тембром скрипок и гобоев. Серебристый тембр флейт, смешанный с «плясовым» бряцанием балалайки, окрашивает их фигурации в бодрые тона, а микст матового голоса гобоев и лёгкости скрипок придаёт звучанию темы весомость и основательность.

Пример 4. Часть I, развитие главной темы

Большое значение имеют инструментальные формулы, образованные внутри оркестра и проводимые в разных соотношениях солиста и коллектива. Именно тембровый сплав помогает выражению чувств, заложенных в художественном образе. Во вступлении ко второй части из двух рядом стоящих аккордов струнной группы второй подчёркнут валторнами, утяжеляющими звучание.

Для инструментовки концерта С. Н. Василенко характерен приём противопоставления ритмоинтонационных комплексов вопросо-ответного типа струнными и духовыми тембрами. В финале восходящим мотивам скрипок отвечает нисходящий тетракорд флейт (тт. 45–48). Совсем иной эффект образует сочетание струнных с кларнетом, что ведёт к полному слиянию тембров, их

идентичности.

Таким образом, изучение особенностей оркестровки концерта для балалайки с симфоническим оркестром С. Н. Василенко показало, что в целом оркестровку можно охарактеризовать как академическую, традиционную. Основанная на классических приёмах, она становится сопутствующим фактором в воплощении драматургии произведений, в подчёркивании национального колорита, в выявлении инструментальной специфики солирующей балалайки.

Основной принцип оркестровки концерта, выраженный взаимоотношением солиста и оркестровых групп, заключается в обновлении оркестровой фактуры в партии солиста и в её многофункциональности. При этом происходит показ конкретного тембра при передаче художественного образа, наблюдается также упорядочивание тембров, ведущих к раскрытию общей драматургической линии произведения.

«Облегчённость» оркестровки, характерная в целом для концертов с симфоническим оркестром, благотворно влияет на сбалансированное звучание солиста и сопровождения, идущее от их паритетности. Сюда же включается ряд ансамблевых сочетаний: балалайка — гобой, балалайка — кларнет, балалайка — смычковый альт. Малый набор оркестровых голосов способствует расширению акустического пространства и выражает более свободное звучание солирующей партии. Уникальная тембровая окраска балалайки и сплав её со звучанием инструментов симфонического оркестра рождает неповторимые оркестровые миксты.

Исходя из ретроспективного анализа оркестровки одного из ранних концертов для балалайки и оркестра, можно определить ту заметную роль, какую сыграли первые концерты в творчестве последующих композиторов.

Литература

1. Банщикова Г. И. Законы функциональной инструментовки. Учеб. пособие в 3-х частях. СПб.: Композитор, 1997. 240 с.
2. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. I. М.: Музгиз, 1952. 396 с.
3. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. II. М.: Музгиз, 1959. 624 с.
4. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 304 с.
5. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки. Киев: Музична Україна, 1972. 219 с.

6. Попонов В. Б. Инструментовка // Самодеятельный оркестр народных инструментов. М.: Профиздат, 1960. С. 102–130.
7. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: лит. произведения и переписка. Т. 3. М.: Музгиз, 1959. 805 с.
8. Шахматов Н. М. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. Учеб. пособие. Л.: Музыка, 1985. 120 с.
9. Шишаков Ю. Н. Инструментовка для русского народного оркестра. Учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. 272 с.

References

1. Bانشchikov G. I. Zakony funktsional'noj instrumentovki [Laws of functional instrumentation]. Ucheb. posobie v 3-h chastyah. SPb.: Kompozitor, 1997. 240 p.
2. Vasilenko S. N. Instrumentovka dlya simfonicheskogo orchestra [Instrumentation for a symphony orchestra]. T. I. M.: Muzgiz,

1952. 396 p.
3. Vasilenko S. N. Instrumentovka dlya simfonicheskogo orchestra [Instrumentation for a symphony orchestra]. T. II. M.: Muzgiz, 1959. 624 p.
4. Veprik A. M. Traktovka instrumentov orchestra [Interpreta-

tion of orchestra instruments]. М.: Muzgiz, 1961. 304 p.

5. *Klebanov D. L.* Iskusstvo instrumentovki [The art of instrumentation]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1972. 219 p.

6. *Poponov V. B.* Instrumentovka [Instrumentation] // Samodiyatel'nyj orkestr narodnyh instrumentov [Amateur Orchestra of Folk Instruments]. М.: Profizdat, 1960. P. 102–130.

7. *Rimskij-Korsakov N. A.* Osnovy orkestrovki [Fundamentals of Orchestration] // *Rimskij-Korsakov N. A.* Poln. sobr. soch.: lit.

proizvedeniyaiperepiska [Completed coll. cit.: lit. works and correspondence]. Т. 3. М.: Muzgiz, 1959. 805 p.

8. *Shahmatov N. M.* Instrumentovka dlya orkestra russkih narodnyh instrumentov [Instrumentation of Russian folk instruments for an orchestra]. Ucheb. posobie. L.: Muzyka, 1985. 120 p.

9. *Shishakov Yu. N.* Instrumentovka dlya russkogo narodnogo orkestra [Instrumentation for Russian folk orchestra]. Ucheb. posobie. М.: Muzyka, 2005. 272 p.

Информация об авторах

Дмитрий Михайлович Добатовкин

E-mail: dobatovkin@rambler.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект Петра Столыпина, дом 1

Ольга Ивановна Кулапина

E-mail: kulapin@rambler.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект Петра Столыпина, дом 1

Information about the authors

Dmitriy Michaylovich Dobatovkin

E-mail: dobatovkin@rambler.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Olga Ivanovna Kulapina

E-mail: kulapin@rambler.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Polozov Sergey Pavlovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Theory of Music and Composition Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: sppolozov@mail.ru

КОМПОЗИТОР ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Статья посвящена этапам творческого пути композитора Олега Каравайчука. Исследование проводилось на основе анализа музыкального материала, связанного с киномузыкой и концертными выступлениями композитора. В ходе исследования выявлены два основных этапа творческого пути. Первый этап связан в основном со следованием принципам социализма, что проявляется в общем оптимистическом настрое музыки, обращении к типовым формам и жанрам, ориентации на тематический материал, доступный широким народным массам. На втором этапе проявляются новые стилевые черты, поскольку музыка приобретает остродраматический характер, форма складывается в духе свободной импровизационности, музыкальный материал строится на конфликтном сопоставлении средств музыкальной выразительности. При этом данный период полностью вписывается в общую тенденцию постмодернизма, что проявляется в активном использовании заимствованного материала (из музыки П. Чайковского, С. Прокофьева и других композиторов), а также в трансформации собственных музыкальному искусству традиционных форм коммуникации.

Ключевые слова: Олег Каравайчук, социализм, постмодернизм, киномузыка, импровизация.

COMPOSER OLEG KARAVAICHUK: STAGES OF THE CREATIVE PATH

The article is devoted to the stages of the creative path of the composer Oleg Karavaichuk. The study is based on the analysis of musical material related to film music and concert performances of the composer. The study reveals two main stages of his creative path. The first stage is mainly related to the principles of socialist realism, which is manifested in the general optimistic mood of music, appeal to standard forms and genres, orientation to thematic material accessible to the broad masses. At the second stage new stylistic features appear, as the music acquires an acute dramatic character; the form develops in the spirit of free improvisation, the musical material is based on a conflicting comparison of the means of musical expression. At the same time, this period fully fits into the general trend of postmodernism, manifested in the active use of borrowed material (from the music of P. Tchaikovsky, S. Prokofiev and other composers), as well as in the transformation of traditional forms of communication peculiar to musical art.

Key words: Oleg Karavaichuk, social realism, postmodernism, cinema music, improvisation.

Композитор и пианист Олег Николаевич Каравайчук родился в Киеве 28 декабря 1927 года и умер в Санкт-Петербурге 13 июня 2016 года в возрасте 88 лет. Он прежде всего известен как композитор, написавший музыку к более чем 150 документальным и художественным кинофильмам, а также театральным спектаклям. Такой весьма солидный послужной список мог бы украсить творческий багаж достижений любого композитора. Вместе с тем имеется и иная ипостась этой незаурядной личности, которая вскрывает её внутренний ментальный диссонанс.

Обратившись к композиторскому творчеству Каравайчука, мы обнаружили некоторую неравномерность в его творческом пути. Безусловно, жизненные перемены так или иначе влияют на стилистические особенности музыкального языка композитора на разных этапах его жизни, образуя некоторые периоды. Творчество Каравайчука в этом отношении не является исключением.

Каравайчук начал сочинять музыку с раннего детства. Ещё учась в Специальной музыкальной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, он выступал с концертами, исполняя, в том числе, и собственные сочинения. Так, в девятилетнем возрасте в апреле 1937 года на сцене Большого зала Московской консерватории он представил публике своё сочинение

«Колыбельная песня» вместе с четырнадцатилетним Даниилом Шафраном, исполнявшим партию виолончели. Подтверждением данного факта является публикация в газете «Комсомольская правда» от 24 апреля 1937 года [4] (рис. 1).

Рисунок 1. Олег Каравайчук и Дания Шафран на концерте юных музыкантов в Московской консерватории. Комсомольская правда, 24 апреля 1937 года
ЮНЫЕ МУЗЫКАНТЫ В МОСКВЕ



«Колыбельную песню» ленинградского десятилетнего пианиста-композитора Олега КАРАВАЙЧУКА исполняет Дания ШАФРАН под аккомпанемент затора на концерте юных музыкантов в Москве. Фото В. Иваницкого.

Как видим, композиторский и исполнительский талант Каравайчука проявился уже в раннем возрасте. О незаурядных исполнительских способностях юного музыканта, в частности, может свидетельствовать сохранившаяся архивная запись, где ученики 5 класса Вова Овчарник и Олег Каравайчук исполняют I часть Сонаты

№ 1 для скрипки и фортепиано ор. 8 Э. Грига¹ (рис. 2).

Рисунок 2. Олег Каравайчук и Вова Овчарник, 5 класс (1940 год)



В 1945 году Каравайчук окончил музыкальное училище при Ленинградской консерватории по классу фортепиано. Затем с 1945 по 1951 год он учился в Ленинградской консерватории по классу фортепиано у С. И. Савшинского, однако диплом об окончании консерватории не получил, так как отказался играть перед экзаменационной комиссией на выпускном экзамене. Кстати, в одном из документов от 18 июля 1951 года за подписью директора консерватории П. А. Серебрякова Каравайчук-студент характеризуется, «как некогда подававший большие надежды <...>, в нынешнее время отличающийся склонностью к извращенно-формалистическому исполнению, в частности пытавшийся использовать фортепиано в качестве ударного инструмента» [3, с. 109]. Это свидетельствует о том, что уже в годы обучения и приобретения профессионального мастерства проявилась неординарность личности Каравайчука, который, невзирая на авторитеты, позволял себе выходить за рамки сложившихся в музыкальном искусстве традиций.

Следует отметить, что на протяжении всего времени обучения в качестве пианиста Каравайчук продолжал заниматься сочинением музыки, которое ставил практически на один уровень с игрой на рояле. Вместе с тем, как известно, он не получил профессионального композиторского образования. Несмотря на это, именно композиторское творчество сделало его широко известным музыкантом.

По счастливому стечению обстоятельств Каравайчук начал самостоятельную трудовую деятельность с работы в кино в качестве композитора с 1953 года, то есть фактически через год после окончания консерватории. Двадцатишестилетнего композитора в киностудию привела Агния Барто, поскольку он написал песню на её стихи «Мы москвичи» и эта песня очень понравилась поэтессе. Так появился первый художественный фильм с его музыкой «Алёша Птицын вырабатывает характер»

(режиссёр: Анатолий Граник, сценарист: Агния Барто), где указанная песня стала титульной².

Песня «Мы москвичи» написана в весьма традиционной манере, свойственной советской пионерской песне. Она посвящена молодым строителям коммунизма и в соответствии с этим наполнена энергией и озорным юношеским задором, что в полной мере воплощено средствами музыкальной выразительности. В целом в музыке, написанной к данному кинофильму, можно отметить наличие у молодого композитора хорошего чувства музыкальной формы и драматургии, а также безупречную оркестровку. Хотя музыка лишена яркой оригинальности, она указывает на безусловную одарённость автора и владение им композиторской техникой.

После успешного композиторского дебюта в фильме «Алёша Птицын вырабатывает характер» Каравайчука стали активно приглашать для написания музыки как в кино, так и в театре. Среди наиболее известных кинофильмов с его музыкой выделим «Два капитана» (1955) режиссёра Владимира Венгерова, «Поднятая целина» (1959) режиссёра Александра Иванова, «Короткие встречи» (1967) и «Долгие проводы» (1971) режиссёра Киры Муратовой, «Городской романс» (1970) режиссёра Петра Тодоровского. При этом следует отметить, что работа в кино и театре стала существенным материальным подспорьем для композитора, так как давало ему весьма внушительный заработок. Так, по некоторым сведениям с первого гонорара за музыку к кинофильму ему удалось купить дачу в Комарово.

Среди художественных фильмов начального этапа творческого пути особо отметим киноленту «В твоих руках жизнь» (1959) режиссёра Николая Розанцева³, где Каравайчук, кстати, выступил в качестве не только композитора, но и дирижёра. Данный фильм примечателен тем, что в нём звучит «Солдатская песня», которая стала, пожалуй, единственным опубликованным произведением композитора и переиздавалась как минимум 6 раз в различных сборниках военных песен и маршей. Действительно, эта музыка точно передаёт характер походной солдатской песни с чеканным ритмом под строевой шаг и яркой, легко запоминающейся и простой в интонационном плане мелодией.

Складывается впечатление, что в данный период творчества для композитора было свойственно придерживаться жанровых и стилистических клише, сформировавшихся в советской музыке в виде типовых интонационных и синтаксических конструкций. Отчасти это так, однако хотелось бы обратить внимание на фильм «Люблю тебя, жизнь!» (1960) режиссёра Михаила Ершова⁴. В этом фильме Каравайчук выступил как композитор и дирижёр оркестра Ленинградской государственной филармонии, а также снялся в эпизоде, где играл роль самого себя. Рассмотрим два эпизода из этого фильма.

Первый эпизод (начальные 4,5 минуты фильма)

¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PZKNdjRCglo&ysclid=lf1j7hd11a962456681>.

² URL: https://www.youtube.com/watch?v=zLP_BVfVpJw.

³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DTCPXqDETOU>.

⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vtWruvFw-Z8>.

можно условно обозначить как два раздела — «Вступление» и «Фабрика». «Вступление» воплощено достаточно традиционно для советских фильмов, где проявляется вполне уверенное владение оркестровкой, логикой развития музыкального материала и пр. А вот второй раздел «Фабрика» примечателен тем, что реализован в духе минимализма. В его основе лежит один паттерн, который базируется на ре-бемоль-мажорном трезвучии с секстой и в котором вариативно (подобно импровизационности) меняются мелодический рисунок, ритмическая и даже метрическая структура. Следует учесть, что в это время минимализм в США только начинал набирать силу и популярность. Поэтому данный раздел можно ассоциировать скорее с симфоническим эпизодом «Завод. Музыка машин» А. Мосолова, написанным в 1928 году, или с эпизодом «Фабрика» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева, написанным чуть раньше, в 1926 году. В частности, обращает на себя внимание то, как ловко в фильме обрывающуюся музыку подхватывает конвейер кондитерской фабрики, продолжая метроритмическое движение цоканьем производственных механизмов. Следует также отметить, что возникающее впечатление импровизационности в изложении музыкального материала неслучайно, так как постепенно это становится личной авторской стилиевой чертой композитора Каравайчука.

Более ярко впечатление импровизационности проявляется во втором эпизоде, на который мы хотели бы обратить внимание (01.01.45–01.08.37). Он содержит несколько музыкальных фрагментов, включая и музыку в романтическом духе, и марш для духового оркестра, и джаз, и вальс, и польку, да ещё и обработку известной, написанной комсомольцами Киевских железнодорожных мастерских песни «Наш паровоз». Всё это калейдоскопически чередуется, сменяя друг друга на резком контрасте. К тому же сам композитор проявляет своё присутствие со своей музыкой то за кадром в исполнении симфонического оркестра, то в кадре, лично квазиимпровизационно играя на рояле в свойственной для него манере — не глядя на клавиши (рис. 3). Здесь проявляется его необузданная энергия, юношеское озорство и жанровая «всеядность». Предъявляя вниманию зрителей весь этот музыкальный «винегрет», композитор вряд ли стремился представить

Рисунок 3. О. Каравайчук в фильме «Люблю тебя, жизнь!» (1960 год)



советский строй в негативном свете. Вместе с тем он продемонстрировал свободу своего духа, азартного и бесшабашного, и в то же время музыкально-языковую и жанровую неограниченность своего музыкального мышления.

Несмотря на всю пестроту музыкальных проявлений творческого дарования Каравайчука, долгое время он оставался почти типичным советским композитором кино. Однако постепенно он отклонялся от проторённой советской музыкальной дороги, и настало время, когда он свернул с неё. Одним из фильмов, где музыкальный язык композитора становится специфическим и весьма узнаваемым, является «Монолог» режиссёра Ильи Авербуха⁵. Данный художественный фильм вышел в свет в 1972 году, когда композитору исполнилось 44 года, то есть в это время им была прожита ровно половина жизни.

Ключевым музыкальным материалом фильма является ностальгическая, пронзительная до слёз мелодия, открывающая и завершающая киноленту. Это одна из самых ярких мелодий Каравайчука, являющаяся символом одиночества, которое композитор пронёс через всю свою жизнь. Символично и название фильма «Монолог», поскольку примерно с этого времени именно монолог становится основной парадигмой его творчества. Причём обращение к монологичности касается как композиторского, так и исполнительского творчества, которые теперь начинают сосуществовать практически неразрывно.

Следует отметить, что до начала 1990-х годов Каравайчук, будучи великолепным пианистом, редко выходил на концертную сцену. Ему долгое время запрещалось это делать в связи с эксцентричностью и непредсказуемостью поведения. Известны лишь 2 концерта в начале 1960-х годов на сцене Ленинградского концертного зала и в 1984 году в Доме актёра имени К. С. Станиславского на Невском. Лишь с начала 1990-х годов концертная деятельность Каравайчука активизировалась, и он стал давать сольные концерты в различных залах Санкт-Петербурга. При этом программы концертов составляли в основном собственные сочинения композитора.

Почти вся вторая половина жизни композитора примечательна преобразованием не только его музыкального языка, но и внешнего облика. Последние 40 лет Каравайчук имел довольно странный, если не эксцентричный вид: «бестелесное существо, в берете, мешковатых брюках и растянутом свитере с чёлкой, закрывающей лицо» [2, с. 14] (рис. 4). Этот облик дополняли специфическая походка и высокий, тонкий, писклявый голос. Чтобы уберечь себя от звуков внешнего мира, он часто носил беруши в ушах, что по понятным причинам иногда приводило к некоторым недоразумениям при общении с людьми. Жители Санкт-Петербурга неоднократно видели в трамваях бомжеватого вида старушку, впрочем, весьма опрятную, в которой позже узнавали чудаковатого, «сумасшедшего» композитора.

⁵ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9gxjtwSXrxQ>.



Рисунок 4



В последние годы жизни Каравайчук принимал участие в различных проектах, которые строились на синтезе музыки, балета, поэзии и видео. В интервью от 18 декабря 2012 года перед концертом, являвшимся воплощением одного из подобных проектов, он рассказал историю создания своего сочинения балета «Па-де-де». По его словам, эта музыка (впрочем, как и всё, что создавалась в этот период) написана им на «сплошном истязании» и одновременно давала «освобождение от истязания». В ней, безусловно, мы в полной мере можем прочувствовать боль и страдания, пережитые композитором. На это указывает яркий и острый интонационный оборот, основанный на взлёте по звукам трезвучия и пронизывающий практически всё музыкальное произведение. В целом можно сказать, что в этой музыке композитор отразил своё чувственное мировосприятие процессов развития цивилизации.

Сказанное композитором относительно балета «Па-де-де» с полным основанием можно отнести ко всему «монологическому» этапу творчества композитора. Вся жизнь Каравайчука складывалась из страданий, а музыка для него была спасением от всех бед, несчастья и проблем.

Как пианист, Каравайчук знал и играл много музыки различных композиторов и очень тонко чувствовал её. В этой связи представляется неслучайным то, что он неоднократно обращался к цитированию известных произведений, как бы предлагая их собственную трактовку в контексте современных цивилизационных катаклизмов.

Выше всего Каравайчук ценил музыку П. И. Чайковского. Он неоднократно пользовался музыкальным материалом великого композитора для создания своих сочинений. Так, балет «Лебединое озеро» основан на тематическом материале из одноимённого балета Чайковского, сочинение «Вальс» соткано из нескольких цитат из музыки Чайковского, а также других композиторов.

Следует заметить, что в этот период творчества композитор создавал музыку главным образом для фортепиано и сам охотно исполнял её. В этой связи обратим внимание на два момента. Во-первых, впечатляет то, как Каравайчук-пианист ощущает клавиатуру фортепиано. Здесь имеется очевидное слияние музыканта с инструментом в единое целое. Казалось бы, руки пианиста, размахисто взлетая над клавиатурой, хаотично обрушиваются на рояль, однако удивительным образом попадают именно туда, куда нужно. Во-вторых, создаётся впечатление импровизационности воспроизводимого музыкантом монолога. Однако такое впечатление в определённом смысле обманчиво. Манера исполнения пианиста, действительно, импровизационная, вместе с тем это лишь видимость. Так, на репетиции перед концертом Каравайчук часто играл свою композицию «Шар голубой» на мелодию из популярной песни «Крутится, вертится шар голубой». Причём из простого незамысловатого напева рождалась грандиозная поэма. Лёгкость и непринуждённость возникновения музыкальной ткани из под рук пианиста вызвали впечатление, что музыка создаётся здесь и сейчас. Однако при исполнении этой музыки в следующий раз данное впечатление повторялись вновь.

Справедливости ради отметим, что у слушателей на концертах Каравайчука нередко возникало негативное отношение к происходившему на сцене, якобы музыкант небрежно исполняет музыку великих классиков, фальшивит, не попадает в нужные ноты. Возможно, это и так, поскольку при живом исполнении неточности в воспроизведении музыки случаются. Однако для композитора основным драматургическим принципом становится парадоксальное сочетание медитативности и взрывной импульсивности. Сюжетная линия выстраивается таким образом, что прозрачная «трезвучная» музыка постепенно разрушается нагромождением диссонансов, а затем очищается от них, и наступает просветление. При этом композитор целенаправленно развивает музыкальную мысль, опираясь на некоторую исходную интонационную ячейку. Он плетёт кружева, погружаясь в музыкальную ткань и растворяясь в ней. Чтобы этому процессу не мешала окружающая среда, при исполнении он нередко закрывал глаза или даже иногда надевал на голову наволочку (рис. 5).



Рисунок 5



Итак, творческий путь композитора Олега Каравайчука можно в целом разделить на два этапа. Первый этап главным образом связан с основным направлением искусства в Советском государстве — соцреализмом. Отсюда общий оптимистический настрой музыки, обращение к типовым формам и жанрам, ориентация на тематический материал, доступный широким массам. Постепенно творческие взгляды и установки композитора меняются, и на втором этапе устанавливаются новые стилевые черты. Музыка приобретает остродраматический характер, форма складывается в духе свободной импровизационности, музыкальный материал строится на конфликтном сопоставлении средств музыкальной выразительности. При этом композитор активно использует «чужой» материал (музыку П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева и других композиторов) для построения собственных композиций, что со всей очевидностью вписывается в общую тенденцию постмодернизма с ис-

пользованием принципов интертекстуальности [1]. Кроме того, привлечение в музыкальной композиции средств выразительности иных видов искусства (прежде всего визуальных) приводило к трансформации свойственных музыкальному искусству традиционных форм коммуникации [7].

Общей чертой для творчества Каравайчука является импровизационность. Его музыка нередко рождалась непосредственно под пальцами в процессе исполнения, хотя композитору нравилось слово «нерукотворный», которое он применял, в том числе, и к своей музыке. В этом смысле его творения можно отнести к импровизации. Однако созданное и сыгранное раз он мог буквально повторить вновь и вновь. То есть его музыка — это не стихийное образование, как может показаться с первого взгляда, а весьма организованное целостное образование. Она, как был уверен композитор, давалась ему свыше, а он выступал в качестве её проводника, транслятора. Он лишь воспроизводил то, что спускалось и проникало в него с небес⁶. В принципе это можно сравнить с тем, как пианист играет хорошо разученную пьесу. Однако в данном случае музыка как бы снисходила откуда-то свыше, руководя в одном лице сознанием композитора и пальцами пианиста.

В музыке Каравайчука (по выражению композитора) происходит «божественный консонанс» с XX веком. Отсюда возникает резкое сопоставление и даже вторжение диссонансов, присущих музыке XX века, в божественное звучание консонансной музыкальной ткани. Аскетизм, по словам Каравайчука, — это чистота. Соответственно, консонанс — проявление божественного начала. Композитор и всю свою жизнь провёл аскетично, а в музыке показывал, как XX век с его цивилизационными катаклизмами воздействовал на чистоту звука нагромождением диссонансов.

Литература

1. Алексеева И. В. Инструментальные сочинения рубежа XX–XXI веков сквозь призму межтекстовых взаимодействий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 1 (19). С. 17–22.
2. Баранов Б. Явление жреца народу. Олег Каравайчук выступил в «Гараже» // Коммерсантъ. 2012. № 242. 21 декабря. С. 14.
3. Гурова Я. Ю. Из личного дела С. И. Савшинского // Opera Musicologica. 2009. № 2 (2). С. 107–122.
4. Комсомольская правда. 1937. № 94 (3675). С. 1.
5. Неясова О. Материалы к творческой биографии О. Н. Каравайчука. К 90-летию со дня рождения // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2017. № 3 (51). С. 13–19.
6. Полозов С. П. К проблеме авторства музыкального

произведения // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9 октября 2015 года / Гл. ред. — Л. В. Саввина, ред.-сост. — В. О. Петров. Астрахань: ООО «Триада», 2016. С. 17–23.

7. Полозов С. П. Некоторые особенности коммуникации в музыкальном искусстве эпохи постмодерна // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) 24–27 апреля 2019 года / под общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. С. 134–141.

⁶ Как известно, имеется масса подобных высказываний различных деятелей искусства (поэтов, художников, композиторов) о том, что в процессе создания художественного произведения некий внешний дух диктует, навязывает им свою волю. Попытка ответить на вопрос, откуда и как возникает музыкальная информация, предпринята нами в [6].



References

1. *Alekseeva I. V.* Instrumentalnye sochineniya rubezha XX–XXI vekov skvoz prizmu mezhtekstovykh vzaimodejstvij [Instrumental compositions of the turn of the XX–XXI centuries through the prism of intertextual interactions] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 1 (19). P. 17–22.
2. *Baranov B.* Yavlenie zhretsa narodu. Oleg Karavajchuk vystupil v «Garazhe» [The appearance of the priest to the people. Oleg Karavaichuk performed in the «Garage»] // *Kommersant* [Kommersant]. 2012. № 242. 21 dekabrya. P. 14.
3. *Gurova Ya. Yu.* Iz lichnogo dela S. I. Savshinskogo [From the personal file of S. I. Savshinsky] // *Opera Musicologica*. 2009. № 2 (2). P. 107–122.
4. *Komsomol'skaya pravda* [Komsomolskaya Pravda]. 1937. № 94 (3675). P. 1.
5. *Neyasova O.* Materialy k tvorcheskoy biografii O. N. Karavajchuka. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Materials for the creative biography of O. N. Karavaichuk. On the 90th anniversary of his birth] // *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus: Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conserva-
tory]. 2017. № 3 (51). P. 13–19.
6. *Polozov S. P.* K probleme avtorstva muzykal'nogo proizvedeniya [On the problem of authorship of a musical work] // *Muzykal'naya nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennom mire* [Musical science and compositional creativity in the modern world]: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 9 oktyabrya 2015 goda / Gl. red. — L. V. Savvina, red.-sost. — V. O. Petrov. Astraxan: OOO «Triada», 2016. P. 17–23.
7. *Polozov S. P.* Nekotorye osobennosti kommunikatsii v muzykal'nom iskusstve epohi postmoderna [Some features of communication in the musical art of the postmodern era] // *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kultury* [Traditions and perspectives of art as a cultural phenomenon]: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii Akademii imeni Majmonida Rossijskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. N. Kosy'gina (Texnologii. Dizajn. Iskusstvo) 24–27 aprelya 2019 goda / pod obshh. nauchn. red. Ya. I. Sus'kovoij-Irinoj; red.-sost. M. L. Zajceva, R. R. Budagyan. M.: RGU im. A. N. Kosygina, 2019. P. 134–141.

Информация об авторе

Сергей Павлович Полозов
E-mail: sppolozov@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. 1

Information about the author

Sergey Pavlovich Polozov
E-mail: sppolozov@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Степанидина Ольга Дмитриевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Stepanidina Olga Dmitrievna, PhD (Arts), Professor at the Department of Chamber Ensemble and Concertmasters' Training of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: stepanidina047@gmail.com

Войнова Дарья Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель Детской музыкальной школы для одаренных детей имени Л. И. Шугома при Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Voynova Darya Victorovna, PhD (Arts), teacher of Music School for Gifted Children named after L. I. Shugom of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: darya.voinowa@yandex.ru

ЖАНР ЭЛЕГИИ В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.

Статья посвящена рассмотрению особенностей жанра вокальной элегии в русском исполнительском искусстве конца XVIII — первой половины XIX вв., куда вошли репертуарные произведения М. Глинки и А. Даргомыжского. Авторами статьи предпринята попытка формулирования определения жанра элегии в контексте истории его возникновения, литературоведческих исследований, а также работ в области теории музыкального искусства. Основной задачей статьи является рассмотрение феномена элегии как звучащего жанра. Выдвигается гипотеза подмены понятия генетического кода элегии как эмоционального состояния скорби и печали грустью лирического романса. В ходе анализа истоков элегии и особенностей её бытования в культурной среде рассматриваемой эпохи были даны определения жанров элегии и грустного лирического романса (грустного монолога), учитывая генетику их происхождения. Доказывается невозможность существования элегии как генетического кода в русской культуре в этот период времени и подмена её модным жанром грустного романса.

Ключевые слова: элегия, грустный лирический романс, жанр, камерно-вокальное исполнительство, русская музыкальная культура.

THE GENRE OF ELEGY IN THE RUSSIAN CHAMBER VOCAL CULTURE OF THE LATE XVIII — FIRST HALF OF THE XIX CENTURIES

The article studies the peculiarities of the genre of vocal elegy in the Russian performing arts of the late XVIII — first half of the XIX centuries on the compositions by M. Glinka and A. Dargomyzhsky. The authors attempt to define the genre of elegy considering the history of its origin, literary studies, as well as works in the field of the theory of musical art. The main objective of the article is to study the phenomenon of elegy as a sounding genre. The hypothesis of substitution of the concept of the genetic code of elegy as an emotional state of grief and sadness with the sadness of a lyrical romance is put forward. Analysis of the origins of the elegy and peculiarities of its existence in the cultural environment of the late XVIII — first half of the XIX centuries allowed to define the genres of elegy and sad lyrical romance (sad monologue), taking into account the genetics of their origin. The impossibility of the existence of elegy as a genetic code in Russian culture during the considered period of time and its substitution by the fashionable genre of sad romance is proved.

Key words: elegy, sad lyrical romance, genre, chamber vocal performance, Russian musical culture.

Вокальная элегия практически всеми отечественными исследователями признается как модный и любимый жанр в русской музыкальной культуре первой половины XIX в., на протяжении которого к нему обращались многие поэты и композиторы, вкладывая в это название иногда самые разные смыслы и создавая произведения, воплощающие довольно различные чувства. Обилие романсов, называемых исследователями «элегиями», содержащих совершенно различную тематику и средства выразительности, среди которых «Не искушай меня без нужды», «Бедный певец», «Сомнение», «Где наша роза», «Как сладко с тобою мне быть», «Не называй ее небесной» М. Глинки; «Я помню глубоко», «Я вас любил», «В минуту жизни трудную», «Она придет», «И скучно, и грустно», «Мне грустно» А. Даргомыжского, вызывает ряд вопросов.

Научная актуальность статьи состоит в определе-

нии жанра вокальной элегии с учётом исторического контекста эпохи, что позволит избежать в дальнейших исследованиях подмены понятий. Постановка проблемы вызвана также практической необходимостью. И пытливые исполнители, и педагоги, и студенты в поисках адекватных выразительных исполнительских средств, соответствующих параметрам жанра элегии, часто обращаются к мнениям, изложенным в учебниках для вузов, монографиям, посвящённым отдельным композиторам и к трудам видных отечественных музыковедов. Однако все перечисленные (и сходные с ними) произведения, совершенно разные по тематической основе, лексическому ряду, эмоциональному настрою и по выбору исполнительских выразительных средств, без которых невозможно адекватное донесение авторского текста, относятся к жанру элегии. Тем не менее, за пределами анализа остается главная тема: место элегии как звуча-



щего жанра в русской музыкальной культурной жизни конца XVIII — первой трети XIX в. Задача рассмотрения этого феномена ставится в данной статье. Выводы статьи могут быть использованы в курсах лекций по истории и теории исполнительского искусства в высших музыкальных учебных заведениях.

Анализ жанра вокальной элегии конца XVIII — первой половины XIX в. становился предметом изучения многих отечественных ученых как в разделах трудов, посвященных творчеству отдельных композиторов [1–3; 5; 16; 18; 22], в работах, освещающих отдельные периоды или направления русской вокальной лирики [7; 13; 14; 29], так и в специальных исследованиях [19; 23]. Трудность анализа произведений представляет отсутствие четких критериев жанра элегии у музыковедов, в основном опирающихся на выводы известных отечественных филологов. Обыкновенно в таких трудах чаще акцентируется внимание на эволюции, трансформации элегии, которая, как считает Г. Гуковский, не приобрела «достаточно ясных жанровых очертаний, способных удовлетворить привыкшее к четким жанровым рубрикам литературное сознание художника или теоретика т. н. эпохи классицизма» [12, с. 72]. Создается впечатление, что филологи в своих рассуждениях о трансформации элегии отталкиваются от предположения, что определение жанра уже всем известно, и не стоит его лишней раз повторять. Как типичный пример, приведем начало статьи О. Зырянова: «История элегии насчитывает не одно тысячелетие. Будучи динамическим жанром, элегия существенно различается в те или иные исторические эпохи и в разных национальных традициях. Не должно смущать и то обстоятельство, что жанр элегии может быть сразу представлен несколькими жанровыми разновидностями» [15, с. 5]. Отсутствие четких критериев жанра русской элегии и в конце XVIII в., и в первой половине XIX в. дает возможность широкой трактовки элегии как жанра «зыбкого» [6, с. 8], «смешанного» [13, с. 234]. И. Маричева из имеющихся литературных определений выбирает наиболее расплывчатый С. Бройтмана: «элегия — свободный жанр» [27, с. 199, 201]. Е. Дурандина характеризует элегию как «форму лирического высказывания, предполагающую лирико-драматические или углубленные, философские его параметры» [14, с. 21] и устанавливает *литературные* приоритеты исследования: «Элегия как жанр медитативной лирики философична: она задаётся извечными вопросами бытия, строится на созерцании; она обращена к вечным темам — Жизнь и Смерть, таинство смерти и судьбы. Даже конкретные факты жизни человека: любовь, встреча, разлука, странствия — обретают в элегии свои обобщённо-философские черты» [14, с. 24]. Думается, что такой подход нивелирует приоритеты *музыкального* искусства, высказанные великим основателем русской композиторской и вокальной исполнительской школ — М. Глинкой: *чувства и формы*. «Чувство и форма — это душа и тело» [10, с. 602–603]. Глинка не уточняет, какие именно чувства воплощаются в музыкальных произведениях, но отсутствие интереса

к осознанию значительной разницы в характере чувства приводит исследователей к довольно спорным выводам. О. Хвоина за определение жанра принимает мнение литературного критика В. Белинского, считавшего, что элегия — «песня грустного содержания» [4, с. 49]. Грусть как эмоциональный фактор элегии становится главенствующим у многих исследователей, что противоречит генетической основе элегии.

Начало возникновения этого музыкально-поэтического жанра связывается с традицией похоронных причетов, как это следует из «Музыкального словаря» Гроува [21, с. 1042] или «Музыкальной энциклопедии» [20, с. 510]. Подойдя к периоду анализа отечественного этапа развития вокальной элегии, авторы Энциклопедии определяют жанр как «русский элегический романс», который, как правило, «представляет собой вокальный монолог с характерным соединением в мелодике песенно-романсных и декламационных оборотов, с простой, типичной для бытового романса фортепианной фактурой (часто “гитарная” арпеджированная, реже аккордовая)» [20, с. 510]. Однако эта формулировка, на наш взгляд, является довольно расплывчатой, как и содержащаяся в работе М. Долгушиной, рассматривающей романсы-элегии в разделе «смешанных жанров». Учитывая выводы А. Виханской и О. Хвоиной, М. Долгушина получает следующие признаки элегии: «обобщенное воплощение текста в музыке, постоянство образного строя и сравнительную эмоциональную ровность высказывания, куплетно-строфическую форму, размеренный ритм, отвечающий ритму поэтическому, мелодике напевно-декламационного склада, фигурационную фактуру сопровождения. Умеренный или медленный темпы, преобладание минорного лада, “подсвеченного” красками параллельного мажора или тональности VI ступени» [13, с. 234]. Однако в этом определении отсутствует главное: *тематика*.

Возникает вопрос: есть ли четкое определение жанра элегии, или многие романсы, определяемые исследователями как элегии, принадлежат к другому жанру, не имеющему пока очерченных критериев? На эту же мысль наводит стремление практически всех исследователей оттолкнуться от одного-двух примеров характерных, по их мнению, вокальных элегий и сразу же расширить их тематику за счет выявления черт, весьма далеких от эмоционального мира, присущего музыкальным жанрам. Главными становятся литературные признаки: «философичность», «медитативность», общественное порицание, гражданственная тематика и т. д., и в связи с этим выявляются (без определений) смешанные жанры: элегия-песня, элегия-романс, элегия-баллада, элегия-похоронный марш и т. п. [14, с. 31, 33, 49].

Русская поэтическая элегия эпохи классицизма в ряде примеров сохранила генетическую связь, и ее начало связывают с именем выдающегося литератора В. Тредиаковского: «Слово элегия происходит от греческого ἔλεγεζα, и значит: стих плачевный и печальный. <...> Подлинно, хотя важное, хотя что любовное пишется



в элегии, однако всегда плачевною и печальною речью то чинится» (цит. по [12, с. 75]). Мы возьмем за основу эмоциональное определение элегии, сделанное В. Тредиаковским: «стих плачевный и печальный». Искренние печальные стихи обыкновенно соотносятся с оплакиванием потери, чаще возлюбленной. Подобные стихотворения наполняются естественными чувствами: безмерной скорбью утраты, страстным неприятием смерти и активным нежеланием жить. Ярким примером является Элегия В. Тредиаковского:

Безнадежие, мятеж, горесть и печали,
И несносная тоска ввек на мя напали.
Больше Илидары зреть не могу младыя!
Прежестокa смерть уже ссекла ту косою!

Поэт употребляет яркие эпитеты: сердечная мука — «неизлечимая», тоска — «несносная», смерть — «прежестокая» и т. п. Данная лексика временами оттеняется риторическими вопросами, которые придают особую драматическую тональность всему стихотворению.

Если суммировать основные признаки русского поэтического жанра периода классицизма, то *поэтическая элегия* — это **трагический монолог**, в котором герой страстно (в пределах эстетики светского салона) оплакивает безвозвратную потерю возлюбленной. Используется александрийский (или другой медленный) метр стиха, соответствующая лексика и «напевный» тип стиха [30, с. 330–331], в котором появление некоторых риторических возгласов в целом не нарушает изложения однообразия темы на протяжении всего стихотворения и создает эффект «монотонии» [6, с. 72]. Сходной по тематике является *разновидность элегии* как монолога, оплакивающего собственный скорый (или будущий) уход из жизни. В творчестве А. Сумарокова такие элегии связаны с отсутствием (временным) возлюбленной, без которой весь окружающий мир становится не нужным: «Страдай, прискорбный дух», «Другим печальный стих рождает стихотворство», «Уже ушли от нас игранья и смехи».

Можно сделать определенное предположение, что **вокальная элегия**, в соответствии с поэтической элегией, — это также **трагический монолог**, в котором герой страстно (в пределах эстетики светского салона) оплакивает безвозвратную потерю возлюбленной. Скорбное содержание воплощается плавной вокальной мелодией без широкой интервалики в минорном ладу, в медленном темпе, а также характеризуется единообразием фактуры сопровождения, отсутствием яркой динамики. Особую эмоциональность могут придавать отдельные восклицания, акцентированные главные слова, оттеняющие единство музыкального материала. Однако романса (или песни), полностью соответствующего такому набору признаков жанра, в это время в творчестве отечественных композиторов мы не найдем. Этому факту, на наш взгляд, имеются два объяснения.

Русское камерное вокальное искусство того времени было занято другим: освоением тонально-гармоническо-

го оформления мелодии в соответствии с европейскими нормами, и на первый план выходили танцевальные мелодии [25, с. 38–48]. Второй, даже, возможно, более важной, причиной являлось то, что в русской музыкальной культуре конца XVIII в. — первой половины XIX в., где и процветал камерно-вокальный жанр, в основном звучали французские и первые русские романсы совершенно другого эстетического направления: пасторальная и светлая любовная лирика. На этот фактор (элегия в эпоху классицизма стала «младшим жанром» — Ю. Тынянов) мимоходом указывает Л. Фришман: «Между элегией как жанром и классицизмом как мировоззрением, как философией и эстетической системой существовало противоречие» [28, с. 22]. Развивая эту важную мысль, можно высказать *гипотезу*: вокальная элегия как жанр, имеющий четко прописанные определения, не могла звучать в конце XVIII — первой половине XIX в. в силу эстетики культурной жизни аристократического общества, в музыкальных салонах которого и звучали классические камерно-вокальные произведения. Подтверждением этому можно считать факт, изложенный М. Долгушиной в ее труде: в репертуарах библиотек и альбомов нет упоминания ни об одном грустном, а тем более — трагическом романсе [13, с. 26–134]. Наличие же в двух альбомах вокальных сочинений на стихи В. Жуковского «Дубрава шумит», содержащих печальный рассказ, только утверждают нас в правильности общего настроения содержания музыкальных вечеров в аристократических салонах как светлого, чуждающегося всего грустного, а тем более — драматического или трагедийного. Как предполагает М. Долгушина, «возможно это связано с тем, что в высокопоставленных кругах русского общества камерная вокальная музыка <...> была предназначена для отдыха и развлечения. <...> Особо выделялась категория “приятности”, которая для вокальной культуры эпохи стала одним из существенных параметров» [13, с. 75–76]. То есть спроса на трагические вокальные сочинения в этой среде не было, следовательно, и не было моды на сочинения такого рода. Поэтому, в отличие от ряда довольно стройных стихов в жанре элегии в камерной вокальной музыке этого периода, печальные темы в их соответствующем оформлении (медленный темп, минорный лад, плавный характер мелодизма) встречаются только эпизодически в произведениях других жанров (чаще — в песнях). Так, О. Левашева справедливо находит, что в песне Г. Теплова «Уже прошёл мой век драгой» «трёхчастная контрастная репризная форма, в которой центральный раздел — менуэт — обрамлен скорбно-элегической медленной темой» [17, с. 194]. И в других песнях Г. Теплова («Скрылись те часы, что ты меня любила»), Ф. Дубянского («Уже со тьмою ночи») наличие отдельных элегических интонаций еще не позволяет говорить о появлении жанра вокальной элегии.

Общеизвестно влияние русской поэзии на русскую камерно-вокальную музыку в XIX в., поэтому создание достаточно большого количества грустных стихотворений, называемых поэтами элегиями, в пушкин-



ско-глинкинскую эпоху многими исследователями автоматически переносится на романсы. Однако создается впечатление, что мы наблюдаем определенную подмену понятий. В эпоху классицизма и романтизма в России большое распространение получили не только французские романсы, но и вошли в моду стихи, имеющие то же название жанра (элегия), но другую тематическую и эмоциональную основу. В первую очередь, это жанр «*Poesies erotiques*» — (франц. «Эротических стихотворений») достаточно фривольного содержания Э. Парни, а также изысканные стихи очень модного поэта Дж. Байрона, певца «мировой скорби», окутанные в красивую элегическую лексическую вуаль. В основном тематикой таких стихов стали эротические сонные видения, взаимоотношения между расстающимися возлюбленными, ревнивые подозрения и грустные любовные разочарования. И все эти стихи, и другие стихотворения, включая и более серьезную тематику, назывались одним модным словом — элегия. Возможно, именно поэтому А. Пушкин считал, что «у нас почти не существует чистая элегия» [24, с. 730]. Да и сам поэт в сборник 1826 г. включил в раздел «элегий» чисто эротическое «Пробуждение», которое ни по содержанию (любвные видения улетели утром), ни по лексике, ни по метру не имеют к элегиям того же поэта (например, «Для берегов отчизны дальней») никакого отношения. Именно эту проблему, подмену понятий, в своей ранней работе о русских элегиях XVIII в. наметил Г. Гуковский: «С 90-х годов появляются в журналах также произведения, озаглавленные элегиями, но уже ничего общего с прежними элегиями не имеющие» [12, с. 115].

Видимо, поэтому в поле зрения исследователей чаще всего попадают произведения, имеющие достаточно отличную от элегий тематику, воплощенную иными выразительными средствами, а именно чрезвычайно распространенные *поэтические грустные монологи с мотивами разочарования*. Разочарования в любви, в жизни, жалобы на уходящие годы, быстро проходящую без любви жизнь, достаточно театральное отпевание собственного ухода как «гибнущего поэта», отвергнутого и светом, и возлюбленной, сетования на подлинную или мнимую неверность возлюбленной, на отсутствие друга или возлюбленной и тому подобные светские темы любовного, а иногда и достаточно эротического содержания. Все эти темы обыкновенно излагаются довольно различными метрами стихов, различной лексикой и появлением в плавности «напевного» (Б. Эйхенбаум) стиха элементов стиха «декламативного», а то и «говорного», с обилием вопросов и восклицаний. Именно такие стихи стали основой многочисленных романсов, которые, скорее, можно определить как жанр *грустного лирического романса (грустного лирического монолога, грустного лирико-драматического монолога)* со всеми вытекающими отсюда признаками. Темп в таких романсах-монологах колеблется от сдержанного до умеренно-быстрого, вокальный тематический материал, изложенный напевно-декламационным типом мелодизма, может содержать в себе достаточно широкую

интервалику с эпизодическими выходами на тесситурно высокие ноты диапазона и сопровождающимися достаточно яркой динамикой или акцентировкой, а также довольно подвижной фактурой сопровождения, включающей отдельные напевные подголоски и подвижной метро-ритмической структурой.

Нас интересуют *репертуарные* произведения, из всей массы написанного принятые той частью слушателей, для которой собственно они и были созданы. По словам Б. Асафьева, «неисполняемые» романсы — это просто «история, а то и “легенда”» [2, с. 247]. С точки зрения этого определения попробуем проанализировать наиболее известные русские романсы М. Глинки и А. Даргомыжского, причисляемые исследователями к жанру элегий.

Практически все исследователи начинают анализ элегии со знаменитого романса М. Глинки на стихи Е. Баратынского «Не искушай меня без нужды» [13, с. 234; 14, с. 36; 19, с. 68; 29, с. 7]. Основанием для отнесения этого произведения к жанру элегии авторы считают факт опубликования его с авторским подзаголовком «элегия». Вспоминая о времени написания этого произведения, М. Глинка пишет буквально следующее: «Когда же сочинен мною первый удачный романс “Не искушай меня без нужды” (слова Баратынского), — не помню; по соображениям полагаю, что я написал его около этого времени, т. е. в течение 1825 года» [9, с. 25–26]. Заметим, что по прошествии многих лет композитор не считал это раннее произведение элегией, а просто романсом. Выяснить, кому принадлежит появление слова «элегия» в печатном экземпляре: композитору или издателю Ф. Стелловскому, не представляется никакой возможности. Если же воссоздать картину времени, когда создавался этот «удачный романс», то М. Глинка, в то время молодой певец-меломан и начинающий композитор-дилетант, находился, — как пишет Б. Асафьев, «ещё целиком в сфере пушкинской художественной культуры аристократического салона» [3, с. 344]. В. Васина-Гроссман констатирует, что «романсы молодого Глинки создавались в той атмосфере домашнего музицирования, музыкальных вечеров, маскарадов, серенад и других развлечений, которая так характерна для 20-х годов» [5, с. 72]. Сам Глинка писал в «Записках», что он с друзьями своим пением «пятнадцать лет с лишком “потешал” публику» [9, с. 17, 25, 56]. «Потешал» — то есть, видимо, в соответствии с этикетом высшего света доставлял удовольствие, но это была не грусть и не печаль. Косвенно об этом можно узнать из воспоминаний А. П. Керн о музыкальных вечерах в доме поэта М. Яковлева, где Глинка «часто услаждал весь наш кружок своими дивными звуками. <...> А иногда все мы хором пели какой-нибудь бравурный модный романс или баркаролу» [8, с. 148]. Об этой атмосфере пишет И. Степанова: «Художественный мир романсов Глинки — мир русского аристократического салона, подчиняющийся системе не писанных, но исключительно жёстких правил, затрагивающих, не в последнюю очередь, и духовную сферу. Там царит блестящая и изысканная мысль, изысканное чувство. Последнее



ограничено рамками этикета: бурное проявление, тем более сильная, “первичная” эмоция недопустимы. Серьёзное без труда переходит в легкомысленное, великосветский флирт, а флирт всегда чреват “угрозой глубокого чувства» [26, с. 158].

Именно таким и является романс М. Глинки «Не искушай меня без нужды». Не следует предполагать, что этот романс — театральный наигрыш, но определенный налет модного «байронизма», безусловно, в нем есть, как он есть и в стихах Е. Баратынского. В тексте стихотворения есть соответствующие лексическому ряду элегии слова: «разочарован», «не верю увереньям», «не верую в любовь». Но, в целом, это элегантный (по правилам общества) отказ той, которая вновь признаётся в любви. В мелодике романса нет ни вздохов, ни «щемящих» нисходящих секундовых интонаций. Есть восходящие мотивы («и не могу предаться вновь»), есть попытки задержаться на них («раз изменившим сновиденьям»). Авторский темп определяет вполне энергичное (*Moderato*) движение, с указанием для певца «*spianato ma con anima*» («ровно, естественно, просто, но с душой, с чувством»). Эпизоды (тт. 18–21, 38–41) [11, с. 7–8] в мажорных тональностях, с энергичным аккордовым аккомпанементом, если и могут поддержать достаточно активный протест в первом куплете («Уж я не верю увереньям, уж я не верую в любовь»), то резко контрастируют со словами второго («Я сплю, мне сладко усыпленье»). Фразы («и друг заботливый, больного в его дремоте не тревожь»; «я сплю, мне сладко усыпленье») должны быть произнесены не грустно, а очень мягко и нежно: ведь герой сам отказывается от прежней любви, так как ее уже нет, а есть только волнение, но это не драма, не трагедия, а просто грусть. Этот достаточно сложный комплекс чувств следует донести исполнителям с необходимым изяществом, присущим светскому музицированию. Неудивительно, что «Не искушай меня» стал модным в салонах: романс, не меланхоличный, а полный задушевности и лёгкой грусти, сожаления, но не скорби, исполненный с мягкими интонациями и приветливым участием, мог оставить впечатление утешения и робкой надежды на будущее. Именно так и воспринимает его Б. Асафьев, рассуждая о глубинном смысле этого светского салонного романса как о байронической позе юного модного композитора-певца, скрывающей под маской разочарования совершенно другие чувства: «Отрицания в данном стихотворении Баратынского, в сущности, скрывают желание: хочу искушений, хочу ещё предаваться сновидениям, хочу верить в любовь» [2, с. 252]. В. Васина-Гроссман расширяет положение, высказанное Б. Асафьевым: «В элегии, по внешности говорящей об остывшем чувстве, Глинка расслышал живое его волнение. Ведь если бы не было этого волнения, не возникла бы надобность в “разуверении”, в просьбе “не заводить о прежнем слова”» [5, с. 74–75]. И эти смешанные чувства разочарования и надежды должны составить основу исполнения певца, желающего вникнуть в суть авторского текста гениального русского композитора — вовсе не элегии, а

элегантного светского романса-монолога несколько грустного содержания.

Романс М. Глинки на стихи В. Жуковского «Бедный певец» также отнесен В. Васиной-Гроссман [5, с. 74] и Дурандиной [14, с. 37] к элегии. Весь романс написан как исключительно активный (*Andante con moto*), страстный, почти *театральный* монолог. Мелодика изложена довольно короткими фразами, в которых в основном присутствуют восходящие интонации, здесь нет типичных для элегий нисходящих хроматических интонаций, «щемящих» задержаний или интонаций «вздохов». В динамическом и эмоциональном отношениях наличествуют чрезвычайно активные, даже резкие переходы от *dolcissimo* («Блаженство знать, к нему лететь душой») к *energico* и *accel., f* («но пропасть зреть меж ним и меж собой»), *lamentabile* («желать всяк час») и вновь *energico* («и трепетать желанья») [11, с. 10–13]. Весь этот набор композиторских выразительных средств, помноженный на яркость высокого голоса (тенора — голоса оперных героев-любовников, голоса юношеской страсти) в целом создают картину, весьма далёкую от привычных элегий, даже монологов грустного тона: скорее, это *лирико-драматический монолог* с ярко выраженным романтическим театральным эффектом.

Е. Дурандина ошибочно относит к числу элегий романсы М. Глинки «Сомнение» и «Не называй её небесной» [14, с. 37]. Судя по «Запискам», многие любовные увлечения композитора вызывали к жизни замечательные музыкальные отклики. Романс «Сомнение» на слова Н. Кукольника, по свидетельству самого Глинки, был написан в 1838 г. «для милой ученицы» и ей же почти одновременно был написан другой романс, того же содержания — «Всегда, везде со мною ты спутницей моей незримой», опубликованный позже со словами А. Пушкина «В крови горит огонь желанья» [9, с. 80]. Неудивительно, что финальные слова страстного любовного признания, содержащиеся в монологе «Сомнение» («Минует печальное время, мы снова обнимем друг друга, и страстно, и жарко забьется воскресшее сердце, и страстно, и жарко с устами сольются уста!»), так перекликаются со словами из «Песни песней» царя Соломона, изложенных Пушкиным и подписанных под нотами романса Глинки: «Лобзай меня: твои лобзанья мне слаще мирра и вина». Неудивительно, что музыка этих страстных посланий влюбленного композитора бесконечно наполнена глубоким любовным чувством. Тогда становится понятно, почему в исполнении А. Воробьевой-Петровой и аккомпанирующего ей самого композитора, по воспоминаниям А. Серова, этот романс «выходил страстным патетическим монологом» [8, с. 69]. Совершенно таким же полным восхищения женщиной в исполнении самого композитора, по свидетельству А. Серова, представал и еще один любовный монолог — «Не называй ее небесной»: «Это был истинный порыв пылкой влюблённости в чарующую, чувственную прелесть женщины» [8, с. 71].

Таким образом, можно сделать вывод, что *в аристократическом салоне звучали не элегии, а лириче-*



ские монологи светлого или грустного характера, а, возможно, и лирико-драматические монологи с несколько театральными элементами.

Обратим внимание на изменение места обитания романсов А. Даргомыжского, на которое указывает Б. Асафьев: это уже «не аристократический салон Пушкина, Жуковского, Одоевского. <...> Его салон — чиновно-служилый и интеллигентский, снисходящий до мелкого чиновника и разночинца. В музыке его романсов на первом плане всё *характерное*» [3, с. 59]. Действительно, если среди любимых певиц М. Глинки была камер-фрейлина П. Бартенева, через которую императрица посылала приглашения модному композитору и певцу для участия в своих музыкальных вечерах, то окружение А. Даргомыжского составляли превосходные певицы-дилетантки несколько иного социального круга. Так, Л. Кармалина-Беленицына была дочерью статского советника и женой атамана Кубанского казачьего войска, генерала от инфантерии; М. Вердеревская — дочерью гражданского губернатора Сибири и женой гвардейца, богатого помещика; А. И. Бунина-Гирс — женой крупного чиновника, З. Башинская (в замужестве — княгиня Манвелова) — дочерью статского советника [22, с. 29–32, 36–39, 41]. Этот круг А. Даргомыжского, безусловно принадлежавший к образованному и богатому дворянству, тем не менее, уже представлял собой иной социальный слой, достаточно отличный от аристократического общества, приближенного к вкусам императорской семьи и ее ближайшего окружения. В этом обществе могли исполняться романсы, названные А. Даргомыжского по-модному элегиями, как, например, «Не спрашивай, зачем» на стихи А. Пушкина. Е. Дурандина подробно рассматривает стихотворение Пушкина, опираясь на название («Уныние»), содержащееся по ее мнению в автографе [14, с. 39–41]. Томашевский связывает стихотворение с циклом «унылых лицейских элегий» 1816 г. [24, с. 864]. Однако это стихотворение при жизни поэта было напечатано в сборнике 1826 г. в разделе «эпиграммы и надписи», и, думается, не случайно. Обращенное к К***, оно тематически очень похоже на «Разуверение» Е. Баратынского, также элегантно объясняющего еще влюбленной в Героя Даме о прошедшем чувстве. Именно так и понял стихотворение поэта А. Даргомыжский, создав изящный, светлый, написанный в мажорном ладу, достаточно энергичный (*Moderato ed espressivo*) прелестный романс, так напоминающий, видимо, часто звучащий и в исполнении замечательных певиц Л. Кармалиной или З. Башинской «Не искушай меня без нужды».

Еще одним подтверждением изложенной выше гипотезы о подмене понятий и о приоритетном значении моды в появлении названия «элегия» является романс Даргомыжского на стихи Н. Языкова «Она придет». Отыскивая в этом романсе признаки элегии, Е. Дурандина противоречит себе, справедливо подводя к перекличке этого вокально-фортепианно-виолончельного трио с восторженным любовным романсом С. Рахманинова «Я жду тебя» [14, с. 42]. В поэтическом тексте «задумчивый

и унылый» Герой ждет прихода своей возлюбленной и уверен, что «она придет»! Это ожидание воплощается композитором в размашистых мелодических взлетах, поддержанных яркой динамикой (*f*), в активных темпах и соответствующих указаниях исполнителям (*Moderato assai — spianato — un poco agitato, pp e passionato*). Такое сочинение следует отнести, скорее, к жанру светлых романсов, даже больше приближающихся к восторженным романсам-дифирамбам.

Но эта аудитория позволила, пожалуй, впервые появиться действительно новому жанру — *элегии* А. Даргомыжского «Я помню глубоко» на слова Д. Давыдова. М. Пекелис справедливо усматривает в романсе наличие подлинно драматических и даже патетических интонаций [22, с. 80–81]. Грустная широкая вокальная мелодия первой части романса прерывается речитативными фразами, объясняющими возникновение во второй части совершенно иного чувства: подлинного осознания личной потери возлюбленной: «те зоркие очи, потухли и вы!». Весь заключительный раздел с его эмоциональным всплеском («я заплакал вас в бессонные ночи») полностью соответствует *элегии как трагическому монологу* — жанру, довольно новому в сфере отечественной камерно-вокальной культуры данного времени. Единообразию обеим крайним частям элегии способствует фортепианная фактура, свидетельствующая о любви А. Даргомыжского к музыке Л. ван Бетховена — она невольно ассоциируется с первой частью «элегической» сонаты ор. 27 № 2, больше известной под названием «Лунная».

Однако элегия «Я помню глубоко» практически осталась единственной в творчестве А. Даргомыжского. М. Пекелис справедливо считает появление в творчестве великого русского композитора нового направления — лирических *монологов с напевно-декламационным и речитативно-декламационным типами мелодизма*: «сформировался жанр *лирического монолога*», а выдающимся его образцами являются «И скучно, и грустно», «Ты скоро меня позабудешь» и «истинный шедевр» — «Мне грустно» [22, с. 72]. В этих монологах отсутствуют важные признаки элегии как жанра: трагическая тематика и обобщенное воплощение текста в музыке. Наоборот, Пекелис справедливо отмечает детализацию отдельных интонаций: «Гибкая декламационная мелодика тонко и детально следует за эмоциональной окраской слов» [22, с. 75]. Особое внимание композитор уделяет музыкальному воплощению в этих романсах отдельных слов поэтического текста, появление вопросов, возгласов, оттеняемых выразительными паузами, что в целом демонстрирует, как *напевно-декламационный элегический тип мелодии перерастает в речитативно-декламационный*. Таким образом, думается, что определение В. Васиной-Гроссман нового жанра грустных монологов «Мне грустно» и «И скучно, и грустно» как «вершины элегической лирики» Даргомыжского [5, с. 115] является ошибочным.

В эпоху существования романса в аристократической и дворянской среде не нашлось места элегиям — «тра-



гическим монологам», генетически связанным с похоронными причетами. Единственный романс, имеющий признаки элегии, мог появиться только в творчестве А. Даргомыжского с его кругом слушателей, а также в более демократическом окружении П. Булахова, где слушатели могли сопереживать таким трагическим монологам-элегиям, как «Свидание» на стихи Н. Грекова или «Гори, гори, моя звезда» на стихи В. Чувеского. Элегия как трагический монолог не была модной в отличие от лирического монолога — грустного романса, который был достаточно любимым в домашнем музицировании на протяжении XIX в. В салонах, на домашних музыкальных вечерах в основном звучали светлые лирические

романсы, романсы-сценки, романсы в танцевальных ритмах, так как на этих вечерах люди хотели получать удовольствие: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия», как написал А. Пушкин в альбоме княгини З. Волконской, взяв слова из своей пьесы «Каменный гость».

На основании изученного нотного и теоретического материала выявлены объективные причины отсутствия жанра вокальной элегии в России в конце XVIII — первой половине XIX вв. Даны определения жанру вокальной элегии как трагического монолога, а также жанрам лирического и лирико-драматического романса.

Литература

1. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса. 1929 г. Царское село // Русский романс. Л.: Академия, 1930. 167 с.
2. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 309 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 2. Статьи и рецензии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. 932 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. 350 с.
6. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 238 с.
7. Виханская А. М. Типы романсов Глинки // Вопросы музыковедения. Вып. 3. М., 1960. С. 396–436.
8. Глинка в воспоминаниях современников / Под общ. ред. А. А. Орловой. М.: Гос. муз. издательство, 1955. 429 с.
9. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 219 с.
10. Глинка М. И. Литературное наследие в 2 томах. Т. 2. Письма и документы / Под ред. Б. Богданова-Березовского. Л.: Гос. муз. издательство, 1953. 889 с.
11. Глинка М. И. Полное собрание сочинений в 18 томах. Т. 10. Сочинения для голоса с фортепьяно. М.: Гос. муз. издательство, 1962. 347 с.
12. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. статья В. М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. 368 с.
13. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... док. иск. Вологда, 2010. 300 с.
14. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков. Историко-стилевые аспекты: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 240 с.
15. Зырянов О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия УрГУ. 1999. № 11. С. 5–12.
16. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Монография в 2 книгах. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 381 с.
17. Левашева О. Е. Развитие жанра «русской песни» //

История русской музыки в 10 томах. Т. 2. М.: Музыка, 1984. С. 184–215.

18. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка. Творческий путь. В 2 томах. Т. 1. М.: Музгиз, 1955. 404 с.

19. Маричева И. В. К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // Вестник челябинского университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 45. 2010. № 21 (202). С. 176–180.

20. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Т. 6 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1982. 1008 с.

21. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Аюпяна. М.: Практика, 2001. 1095 с.

22. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Исследование в 3 томах. Т. 2. М.: Музыка, 1973. 416 с.

23. Пилипенко Н. О чуде русской элегичности // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 170–177.

24. Пушкин А. С. Сочинения / Ред., биогр. очерк и прим. Б. Томашевского. Вст. статья В. Десницкого. Л.: Художественная литература, 1936. 975 с.

25. Степанидина О. Д. Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете итальянской вокальной культуры // Вестник саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2. С. 38–48.

26. Степанова И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. 286 с.

27. Теория литературы. Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В двух томах / Под ред. Н. Д. Тармарченко / Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.

28. Фришман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 170 с.

29. Хвоина О. Б. Камерно-вокальные жанры пушкинской поры: к проблеме романтизма в русской музыке: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1994. 26 с.

30. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 554 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Vazhnejshie etapy razvitiya russkogo romansa. 1929 g. Tsarskoye selo [The most important stages of Russian romance's development. 1929 Tsarskoye Selo] // Russkij romans

[Russian romance]. L.: Akademiya, 1930. 167 p.

2. Asaf'ev B. V. M. I. Glinka [M. I. Glinka]. L.: Muzyka, 1978. 309 p.



3. *Asaf'ev B. V.* Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and the beginning of the XX century]. L.: Muzyka, 1979. 344 p.

4. *Belinskij V. G.* Sobranie sochinenij v 3 tomah. T. 2. Stat'i i retsenzii [Collected works in 3 volumes. Vol. 2. Articles and recommendations]. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1948. 932 p.

5. *Vasina-Grossman V. A.* Russkij klassicheskiy romans XIX veka [Russian classical romance of the XIX century]. M.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1956. 350 p.

6. *Vacuro V. E.* Lirika pushkinskoj pory. «Elegicheskaya shkola» [Lyrics of Pushkin's time. «Elegiac School»]. SPb.: Nauka, 1994. 238 p.

7. *Vihanskaya A. M.* Tipy romansov Glinki [Types of Glinka's romances] // *Voprosy muzykoznanija* [Issues of musicology]. Vyp. 3. M., 1960. P. 396–436.

8. Glinka v vospominaniyah sovremennikov [Glinka in the contemporaries' memoirs] / Pod obshch. red. A. A. Orlovoj. M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1955. 429 p.

9. *Glinka M. I.* Zapiski [Notes]. M.: Muzyka, 1988. 219 p.

10. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie v 2 tomah. T. 2. Pis'ma i dokumenty [Literary heritage in 2 volumes. Vol. 2. Letters and documents] / Pod red. B. Bogdanova-Berezovskogo. L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1953. 889 p.

11. *Glinka M. I.* Polnoe sobranie sochinenij v 18 tomah. T. 10. Sochineniya dlya golosa s fortepyano [Complete works in 18 volumes. Vol. 10. Compositions for voice with piano]. M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1962. 347 p.

12. *Gukovskij G. A.* Rannie raboty po istorii russkoj poezii XVIII veka [Early works on the history of Russian poetry of the XVIII century] / Obshch. red. i vstup. stat'ya V. M. Zhivova. M.: Yazyki russkoj kul'tury, 2001. 368 p.

13. *Dolgushina M. G.* Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoj poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropejskoj kul'turoj [Chamber vocal music in Russia in the first half of the XIX century: on the problem of relations with European culture]: diss. ... dok. isk. Vologda, 2010. 300 p.

14. *Durandina E. E.* Kamernye vokalnye zhanry v russkoj muzyke XIX–XX vekov. Istoriko-stilevyje aspekty: issledovanie [Chamber vocal music in Russia in the first half of the XIX century: on the problem of relations with European culture]. M.: RAM im. Gnesinyh, 2005. 240 p.

15. *Zyryanov O. V.* Pushkinskaya fenomenologiya elegicheskogo zhanra [Pushkin's phenomenology of the elegiac genre] // *Izvestiya UrGU* [USU News]. 1999. № 11. P. 5–12.

16. *Levasheva O. E.* Mihail Ivanovich Glinka. Monografiya v 2 knigah [Mikhail Ivanovich Glinka. Monograph in 2 books]. Kn. 1. M.: Muzyka, 1987. 381 p.

17. *Levasheva O. E.* Razvitie zhanra «rossijskoj pesni» [The development of the genre of «Russian song»] // *Istoriya russkoj muzyki v 10 tomah* [History of Russian music in 10 volumes]. T. 2. M.: Muzyka, 1984. P. 184–215.

18. *Livanova T. N., Protopopov V. V.* Glinka. Tvorcheskiy put [Glinka. Creative path]. In 2 vol. Vol. 1. M.: Muzgiz, 1955. 404 p.

19. *Maricheva I. V.* K voprosu ob invariantnyh chertah muzykal'noj elegii [On the question of invariant features of musical elegy] // *Vestnik Chelyabinskogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the Chelyabinsk University. Philology. Art history]. Vyp. 45. 2010. № 21 (202). P. 176–180.

20. Muzykal'naya enciklopediya [Music encyclopedia]. In 6 vols. Vol. 6 / Gl. red. YU. V. Keldysh. M.: Sov. Enciklopediya, 1982. 1008 p.

21. Muzykal'nyj slovar Grouva [Grove's Musical Dictionary] / Per. s angl., red. i dop. L. O. Akopyana. M.: Praktika, 2001. 1095 p.

22. *Pekelis M. S.* Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskij i ego okruzenie [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and his entourage]. Issledovanie v 3 tomah. T. 2. M.: Muzyka, 1973. 416 p.

23. *Pilipenko N.* O chude russkoj elegichnosti [On the miracle of Russian elegy] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2000. № 1. P. 170–177.

24. *Pushkin A. S.* Sochineniya [Essays] / Red., biogr. ocherk i prim. B. Tomashevskogo. Vst. stat'ya V. Desnickogo. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1936. 975 p.

25. *Stepanidina O. D.* Russkij romans kontsa XVIII veka i epohi Glinki v svete italyanskoj vokalnoj kul'tury [Russian romance of the late XVIII century and the era of Glinka in the light of Italian vocal culture] // *Vestnik saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznanija* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2. P. 38–48.

26. *Stepanova I. V.* Slovo i muzyka. Dialektika semanticheskikh svyazey [Word and music. Dialectics of semantic relations]. M.: Kniga i biznes, 2002. 286 p.

27. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenij. V dvuh tomah / Pod red. N. D. Tamarchenko / T. 2: Brojtman S. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. M.: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2004. 368 p.

28. *Frizman L. G.* Zhizn' liricheskogo zhanra. Russkaya elegiya ot Sumarokova do Nekrasova [The life of a lyrical genre. Russian Elegy from Sumarokov to Nekrasov]. M.: Nauka, 1973. 170 p.

29. *Hvoina O. B.* Kamerno-vokalnye zhanry pushkinskoj pory: k probleme romantizma v russkoj muzyke [Chamber-vocal genres of Pushkin's time: on the problem of Romanticism in Russian music]: avtoref. dis. ... kand. isk. M., 1994. 26 p.

30. *Ejhenbaum B. M.* O poezii [About poetry]. L.: Sovetskij pisatel', 1969. 554 p.

Информация об авторах

Ольга Дмитриевна Степанидина

E-mail: stepanidina047@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени П. А. Столыпина, дом 1

Дарья Викторовна Войнова

E-mail: darya.voinowa@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени П. А. Столыпина, дом 1

Information about the authors

Olga Dmitrievna Stepanidina

E-mail: stepanidina047@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Darya Victorovna Voynova

E-mail: darya.voinowa@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Любимов Дмитрий Вадимович, аспирант кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского
Lyubimov Dmitry Vadimovich, Post-graduate student at the Music History Department of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky

E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ БЕЗУМИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. Е. ВАРЛАМОВА

В статье рассматривается сюжетный мотив безумия на примере пьес «Рославлев» А. А. Шаховского (1832), «Гамлет» У. Шекспира в переводе Н. А. Полевого (1837), «Майко» Н. В. Беклемишева (1841), «Материнское благословение, или Бедность и честь» в переводе Н. А. Некрасова (1842), музыку к которым в 30–40-е годы XIX века написал А. Е. Варламов. Автор фокусирует внимание на малоизвестном сочинении композитора — «Балладе Офелии». Освещены следующие вопросы: история создания, образное содержание и особенности музыкального языка. Впервые представлен анализ ранее неизданной рукописи оркестровой партитуры. Приводятся нотные примеры. Автор приходит к выводу, что «Баллада Офелии» А. Е. Варламова является первым образцом лирико-драматического осмысления сцены безумия героини в русском музыкальном театре первой половины XIX века. Впоследствии тема безумия найдет воплощение в операх композиторов второй половины XIX столетия.

Ключевые слова: сюжетный мотив безумия, сцена безумия, А. Е. Варламов, Н. А. Полевой, «Рославлев», «Гамлет», «Майко», «Материнское благословение, или Бедность и честь», «Баллада Офелии».

THE MOTIF OF MADNESS IN THE THEATRICAL CREATIONS OF A. E. VARLAMOV

The article examines the motif of madness on the example of plays «Roslavlev» by A. A. Shakhovskoy (1832), «Hamlet» by W. Shakespeare (translated by N. A. Polevoy (1837), «Maiko» by N. V. Beklemishev (1841), «Mother's Blessing, or Poverty and Honour» (translated by N. A. Nekrasov (1842), music for which was written by A. E. Varlamov in the 1830s–1840s. The author focuses on A. E. Varlamov's little-known work «The Ballad of Ophelia». The article covers the following issues: the history of creation, the figurative content and peculiarities of the musical language. The analysis of a previously unpublished manuscript of the orchestral score is presented for the first time. Note examples are provided. The author comes to the conclusion that A. E. Varlamov's «The Ballad of Ophelia» is the first example of lyrical and dramatic comprehension of the heroine's madness scene in the Russian musical theatre of the first half of the 19th century. Subsequently, the theme of madness will be embodied in operas by composers of the second half of the 19th century.

Key words: the motif of madness, mad scene, A. E. Varlamov, N. A. Polevoy, «Roslavlev», «Hamlet», «Maiko», «Mother's Blessing, or Poverty and Honour», «The Ballad of Ophelia».

«Не дай мне Бог сойти с ума...», — писал А. С. Пушкин, подразумевая все тяготы этого душевного состояния. Для героев же оперного театра лишиться рассудка или притвориться сумасшедшим было фактически «в порядке вещей» еще с эпохи барокко. Излюбленный и проверенный временем сюжетный мотив позволял, с одной стороны, увлечь внимание зрителей, с другой — продемонстрировать вокальное и актерское мастерство исполнителей. Если с появлением оперы «Мнимая безумная» Ф. Сакрати (1641) тема сумасшествия прочно утвердилась в итальянском оперном театре XVII века и получила дальнейшее развитие в других странах Европы¹, то первые опыты обращения русских композиторов к завораживающей теме относятся лишь к XIX столетию. Классическим образцом воплощения темы безумия стал образ Мельника в опере А. С. Даргомыжского «Русалка» (1856). Однако Даргомыжский не был первым композитором в истории отечественного музыкального театра, использовавшим в своем творчестве этот богатый для оперного жанра сюжетный мотив.

Комическая опера Я. Б. Княжнина «Притворная сумасшедшая» — наиболее ранний пример на отечественной сцене, где тема безумия играет центральную роль

в сюжете. Премьера оперы состоялась 29 июня 1789 года в Петербурге; в Москве она была показана 21 января 1795 года. Музыка написал итальянский композитор Дж. Астарита. В этой «веселой комедии с переодеванием» пожилой дворянин Алберт намерен жениться на своей подопечной, молодой Лизе, которая, в свою очередь, влюблена в прекрасного Эраста. Желая сбежать от надоедливой опекуна с любимым, Лиза симулирует свое безумие. Сначала героиня представляется старухой, прося у Алберта сто червонных монет (которые он нехотя все же отдает ей); затем изображает из себя капельмейстера, обещая вечером сыграть серенаду; позже прикидывается воином, держа в руках шпагу. Алберт ненадолго удаляется в поисках лечебных капель для несчастной «больной». Пользуясь его отсутствием, Лиза и Эраст вместе с верными слугами (Агафьей и Криспином) сбегают в Венецию.

Из комментариев А. Ю. Веселовой и Н. А. Гуськова к собранию сочинений Я. Б. Княжнина известно, что «Притворная сумасшедшая» успеха не имела. Об этом же пишет и музыковед Т. Н. Ливанова, отмечая, что в ней «налицо была и несамостоятельность писателя, и незначительность музыкального воплощения вместе» [6,

¹ Подробнее об этом см.: [8, с. 61–62; 9, с. 182–193].



с. 144]. К большому сожалению, партитура данной оперы не сохранилась. В качестве литературных прототипов Веселова и Гуськов указывают на комедию Ж.-Ф. Реньяра «Любовное безумие» (1704) и на либретто Дж. Строщи для оперы Ф. Сакрати «Мнимая безумная» (1641). Последнее, по их мнению, вполне могло быть знакомо композитору Дж. Астарита [5, с. 559].

В произведениях отечественных авторов первой половины XIX века тема безумия встречалась в водевилях и драматических спектаклях с музыкой. К первой группе относятся немногочисленные оперы-водевили «Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших» А. А. Шаховского — Л. В. Маурера по Э. Скрибу (1818), «Женщина-лунатик» А. А. Шаховского — К. А. Кавоса по Э. Скрибу (1821), «Дом сумасшедших, или Странная свадьба» в переводе и с музыкой А. Н. Верстовского (1822). Если в «Новом Бедламе» и «Доме сумасшедших» встречается мотив ложного (мнимого) безумия, когда один из героев специально притворяется сумасшедшим, либо его ошибочно за такого принимают, то «Женщина-лунатик» представляет собой переработку пьесы «Сомнамбула» Э. Скриба, где главная героиня Наташа действительно страдает сомнамбулизмом.

Ко второй группе относятся театральные постановки: пьесы «Рославлев» А. А. Шаховского с музыкой А. Е. Варламова и А. Н. Верстовского (1832), «Гамлет» У. Шекспира в переводе Н. А. Полевого с музыкой А. Е. Варламова (1837), «Майко» Н. В. Беклемишева с музыкой Варламова (1841), «Материнское благословение, или Бедность и честь» в переводе Н. А. Некрасова с музыкой Варламова (1842) и мелодрама «Безумная» А. А. Алябьева по повести И. И. Козлова (1841). В каждой из пьес изображено сумасшествие несчастной девушки, потерявшей рассудок из-за любовных перипетий или вследствие жестоких жизненных обстоятельств. В перечисленных произведениях образ безумной героини обретает лирико-романтическую трактовку. Музыковед М. Н. Щербакова отмечает, что в них используются клише жанра мелодрамы, в числе которых — «впечатляющие эпизоды помешательства героев» [15, с. 190].

Формированию нового типа героини — страдающей девушки — на сцене романтического театра XIX века способствовал большой успех оперы «Нина, или Безумная от любви» французского композитора Н. Далеярака в Европе (1786) и России (1789). Князь Иван Михайлович Долгоруков восторженно писал: «Кто этой оперы не знает? Кто не восхищался ею от самого Парижа до наших ледяных рек? Кто не пел из нее чего-нибудь?» (цит. по: [6, с. 235]). Позднее по мотивам «Нины» Далеярака были созданы одноименные произведения — итальянская опера Дж. Паизиелло (1789) и французский балет Луи Милона с музыкой Луи де Персью (1813). Главная героиня опер Далеярака, Паизиелло и балета Милона стала прообразом безумных героинь не только опер В. Беллини и Г. Доницетти, но и музыкально-театральных спектаклей А. Е. Варламова, А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева.

А. Е. Варламов — один из первых русских композиторов,

кто обратился к теме сумасшествия. Обращение композитора к данной теме совпало с его театральным дебютом. Музыку к пьесе А. А. Шаховского «Рославлев, или Русские в 1812 году» (по роману М. Н. Загоскина) он написал совместно с А. Н. Верстовским. Верстовскому принадлежат первые две песни Фионы — «Катилось зерно по бархату» и «Любил меня милый друг», Варламову — третья песня Фионы «Не шумите, ветры буйные» и военная песня с хором «России кубок сей, друзья». Интересно, что имена всех персонажей в пьесе Шаховского взяты из романа Загоскина, за исключением сумасшедшей Федоры, чье имя изменено на Фиону. Девушка не относится к числу главных персонажей, ее судьба не образует основную линию сюжета. И в романе, и в пьесе героиня является психически больной с самого начала повествования (причина помешательства — смерть жениха накануне свадьбы). По мнению Щербаковой, три песни безумной Фионы играют важную роль в драматургии пьесы, поскольку являются предзнаменованием трагической судьбы главной героини Полины и ее мужа Адольфа Сеникура [15, с. 183–185]. На премьере спектакля в Большом театре 14 октября 1832 года роль Фионы исполнила актриса и певица Н. В. Репина. Песни сумасшедшей Фионы Репина активно включала в свой концертный репертуар [12, с. 212].

В 1841 году Варламов написал три песни безумной героини для пьесы Н. В. Беклемишева «Майко» (по повести П. П. Каменского). Сюжет драмы таков: Майко, невеста купца Гиго, становится жертвой клеветы влюбленного в нее князя Вахтанга. Опозоренная честь и потеря доверия Гиго приводят к тому, что Майко теряет рассудок. В припадке безумия героиня, не узнавая своего возлюбленного, поет песни. В тексте песен отражена последовательность жизненных событий: рождение чувства любви («Птичкой прежде по небу я мчалась»), грезы о венчальном обряде («Растворились двери храма»), видения траурного обряда («Видишь, страшно горят») [15, с. 199–201]. Песни чередуются с репликами героини, ее матери Кекелы и Гиго. В финале Майко, увидев умирающего Вахтанга, пораженного рукой Гиго, внезапно «прозревает» и бросается в объятия жениха.

Драма «Материнское благословение, или Бедность и честь» основана на французской пьесе А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана «Божья милость» (1841). Она известна как литературный источник оперы «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти, поставленной в мае 1842 года. Перевод на русский язык и переработка текста осуществлены Н. А. Некрасовым. Интересно, что год премьеры спектакля в России (октябрь 1842) совпадает с годом премьеры оперы Доницетти. В центре сюжета — любовная история: Мария, дочь крестьян Бернарда и Магдалины, влюблена в небогатого человека по имени Андре, появившегося в деревне относительно недавно. Решив уберечь дочь от Командора, которому нравится юная красавица, родители решают отправить Марию в Париж. Вскоре выясняется, что под именем Андре скрывается Артур, сын маркизы де Сиври. Проходит время, героиня живет в одном из роскошных домов возлюбленного.



Артур обещает девушке жениться на ней, однако его мать рассчитывает на более удачную партию для сына. Известие о скорой свадьбе Артура с другой молодой особой лишает Марию разума. В сопровождении друга Пьерро обезумевшая героиня возвращается домой. Ее сознание проясняется, когда она узнает голос матери. Неожиданно появляется Артур с вестью о смерти маркизы и делает Марии предложение руки и сердца. В спектакле в качестве музыкального материала сцены сумасшествия героини использована песня Варламова «Безумная» на слова В. П. Горчакова, изначально написанная как камерно-вокальное произведение.

Особый интерес среди театральных опусов А. Е. Варламова представляет музыка к спектаклю «Гамлет» по пьесе У. Шекспира в переводе Н. А. Полевого. Примечательно, что это была одна из первых попыток познакомить российского зрителя с творчеством великого английского драматурга². Премьера спектакля состоялась 22 января 1837 года на сцене московского Малого театра и была приурочена к бенефису актера П. С. Мочалова³. Именно по его просьбе Варламов написал несколько музыкальных номеров, среди которых вступление (не сохранилось), «Баллада Офелии», «Песня могильщиков» и «Траурный марш»⁴.

Сцена безумия Офелии разыгрывается в четвертом акте трагедии «Гамлет». Отвергнутая любовь к Гамлету и смерть отца, Полония, приводят героиню к потере рассудка, а затем к гибели. Отрешенная от внешнего мира, погруженная в состояние безысходной тоски, Офелия бродит по замку и напевает странные песни о погибшем «друге-воине», неверном возлюбленном и похоронах старика. Важно отметить, что пение Офелии в этой сцене органично перетекает в ее бессвязную речь, которая чередуется с репликами других персонажей. Появляясь «странно убранная соломою», в неведении своего безумия Офелия раздает цветы окружающим, не узнавая тех, кто стоит перед ней. Свидетелями ее состояния становятся: брат Лаэрт, Горацио, Король Клавдий и Королева Гертруда. Следуя за Шекспиром-драматургом, Варламов создал развернутую сцену сумасшествия Офелии, в которой музыкальные фрагменты прерываются разговорными диалогами героини и других действующих лиц.

По словам Н. А. Листовой, композитор изначально написал для спектакля три песни безумной Офелии, но позже объединил их для самостоятельного исполнения в концертах и в домашнем музицировании [7, с. 198]. В таком «концертном» варианте для голоса с фортепиано баллада была опубликована вскоре после премьеры, в 1838 году, под названием «Песнь Офелии»⁵. В спектакле песни Офелии звучали в сопровождении оркестра⁶. Варламов использовал парный состав оркестра: две флейты, два гобоя, два кларнета in B, два фагота, две валторны in D, две трубы in D, литавры и струнный «квнтет». Представим оркестровый состав согласно оригинальной записи в партитуре:

Violini (I, II)
Alti
Flutti
Oboi
Clarnetti in B
Corni in re
Trombi in re
Fagotti
Voce
Cello
Basso
Timpani re la

Если рассматривать «Балладу Офелии» с позиций целостного концертного номера, то она представляет собой контрастно-составную форму, состоящую из трех разнохарактерных частей. Каждая часть «рассказывает» свою трагическую историю, имеющую скрытую связь с судьбой самой Офелии: «друг-воин» в первой части — брат Лаэрт (предзнаменование его гибели); любовь и измена во второй — разрыв отношений между ней и Гамлетом; похороны старика в третьей — смерть отца Полония.

В первой части «Баллады Офелии», написанной в куплетной форме, отчетливо прослеживаются жанровые признаки марша: четырехдольный размер, пунктирный ритм и скачки-клича в вокальной партии, сдержанный аккордовый аккомпанемент, яркие аккорды-«удары» в конце предложений. Все это определяет воинственный

² По мотивам трагедии «Гамлет» У. Шекспира создано бесчисленное количество произведений зарубежных и русских художников, поэтов, композиторов, хореографов, режиссеров театра и кино. В ряду русских композиторов XIX–XX веков выделяются имена А. Е. Варламова (музыка к спектаклю «Гамлет», 1837), П. И. Чайковского (увертюра-фантазия «Гамлет», 1891), С. С. Прокофьева (музыка к спектаклю «Гамлет» С. Э. Радлова, 1938), Д. Д. Шостаковича (музыка к спектаклю «Гамлет» Н. П. Акимова, 1932; к спектаклю «Гамлет» Г. М. Козинцева, 1954; к одноименному фильму Г. М. Козинцева, 1964), С. М. Слоимского (опера «Гамлет», 1991). Более подробные сведения см.: [14, с. 4–8].

³ В спектакле были заняты: П. С. Мочалов (Гамлет), М. С. Щепкин (Полоний), И. В. Самарин (Лаэрт), П. И. Орлова (Офелия), М. Д. Львова-Синецкая (Королева Гертруда) [7, с. 47].

⁴ Рукописи оркестровых партитур двух других номеров — «Песня могильщиков» и «Траурный марш» — хранятся в фонде Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский национальный музей музыки». Переложение «Траурного марша» для фортепиано (с-moll) принадлежит А. Н. Глумову и опубликовано в его книге: [4, с. 408–409].

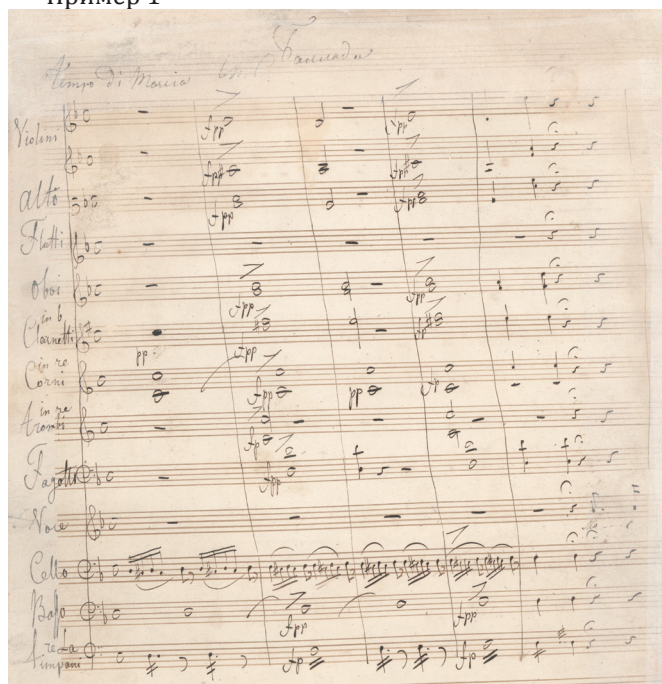
⁵ В анализе музыки автор опирается на публикацию: [3].

⁶ Неопубликованная рукопись партитуры «Баллады Офелии» А. Е. Варламова хранится в фонде Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский национальный музей музыки». Автор выражает благодарность заместителю генерального директора Музея музыки Е. Ю. Новоселовой и заведующей читальным залом Музея музыки Е. В. Хохловой за предоставление цифровой фотокопии: [2].



характер музыки. В тоже время с первых тактов вступления музыка наполняется тревогой: тональность d-moll, имитация отдаленной барабанной дроби (*pp*), гармония уменьшенного септаккорда с разрешением в тоническое трезвучие и возникающие при этом нисходящие секундовые ходы-«стоны». Такое сочетание воинственности и тревожности позволяет музыке органично соответствовать содержанию обоих куплетов песни (храбрый воин — смерть в далеком краю). В оркестре имитацию барабанной дроби создают ритмические фигуры в партии виолончелей (трель) и литавр (тремоло) на фоне pedalных звуков у валторн и контрабасов (прим. 1).

Пример 1



Мелодический язык первой части баллады имеет связь с романсовым жанром. Так, структура и интонационный контур мелодии («Моего вы знали ль друга») вызывают ассоциации с романсом Варламова «Белеет парус одинокий» на стихи М. Ю. Лермонтова. В обоих случаях композитор дает повтор двух последних строк четверостишия, что и определяет форму куплета — период из трех предложений. В «Парусе» второе предложение заканчивается несовершенной каденцией, а третья выполняет функцию расширения периода; в балладе же второе предложение имеет полную совершенную каденцию, поэтому третья служит дополнением. Важно отметить, что в обоих произведениях при повторе строк текста музыка не повторяется. И в «Балладе Офелии», и в «Парусе» вокальная мелодия начинается с быстрого энергичного затактового подъема на сексту от V к III ступени, а после вершины медленно спадает (первая фраза). Вторая фраза в обоих случаях менее напряженная. Новая кульминация приходится в «Парусе» на третье предложение, а в «Балладе Офелии» — на второе (прим. 2).

Вторая часть («Милый друг») включает пять разделов (*abcab*). Музыка первых двух повторяется; третий

Пример 2

Tempo di marcia

mf

Мо - с - го вы зна - лить дру - га? Он был бра - вей мо - ло

дец в бе - лых перь - ях, стат - ный во - ин, пер - вый Да - ни - и бо -

ец в бе - лых перь - ях стат - ный во - ин, пер - вый Да - ни - и бо - сц.

является серединой трехчастной формы. В крайних частях (*a*, *b*) заложен образный контраст — диалог влюбленной девушки и ее коварного друга. Средний раздел (*c*) наполнен риторическими вопросами-восклицаниями, отчаянными призывами к совести (в его основе лежит видоизмененный поэтический текст третьей строфы). Образный контраст подчеркнут сопоставлением одноименных ладов (D-dur — a, d-moll — *b* и *c*). При повторе разделов *a* и *b* музыкальный материал не меняется. Резюмирующая фраза «Я шутил», несмотря на прямую речь, произносится не от лица юноши, а с горечью воспроизводится героиней. Следовательно, здесь можно говорить о чертах театральности: диалоге двух действующих лиц, приеме интонационного вычленения важных по смыслу слов и словосочетаний с целью усиления эмоционально-смысловых акцентов («обманул», «ведь я шутил»). Инструментальное заключение с остановкой-фермой на Ре-мажорном трезвучии делает музыкальную форму второй части завершенной (прим. 3).

Пример 3

f

Я шу - тил, я шу -

pp

piu lento

тил, ведь я шу - тил!

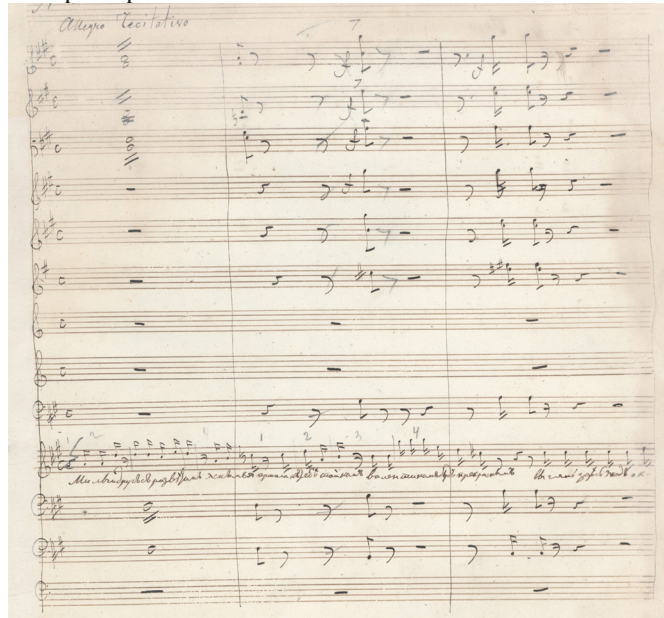
f

p

Во второй части Варламов отступает от романсового стиля и приближается к оперному речитативно-декламационному типу интонирования. Так, в первом Ре-мажорном разделе с авторской ремаркой «*Recitativo*» вокальные фразы, прерываемые паузами, сопровождаются тремоло в фортепианной партии (в оркестре — смычковое тремоло струнных), а затем краткими отрывистыми аккордами (в оркестре — аккорды струнных

и деревянных духовых). Это вызывает ассоциацию с фактурой сопровождения оперного речитатива: *recitativo accompagnato* и *recitativo secco* (прим. 4).

Пример 4



Третья часть включает четыре строфы поэтического текста. Она имеет наиболее изменчивый стихотворный размер в сравнении с первой и второй частями, где он был выдержанным на протяжении всей композиции (четырёхстопный хорей). Здесь же каждая строфа имеет свой стихотворный ритм, отличающийся видом и количеством стоп:

первая строфа «Схоронили его» — четырёхстопный анапест, последняя строка сокращена до трёхстопного анапеста;

вторая строфа «Он не придёт» — четырёхстопный ямб;

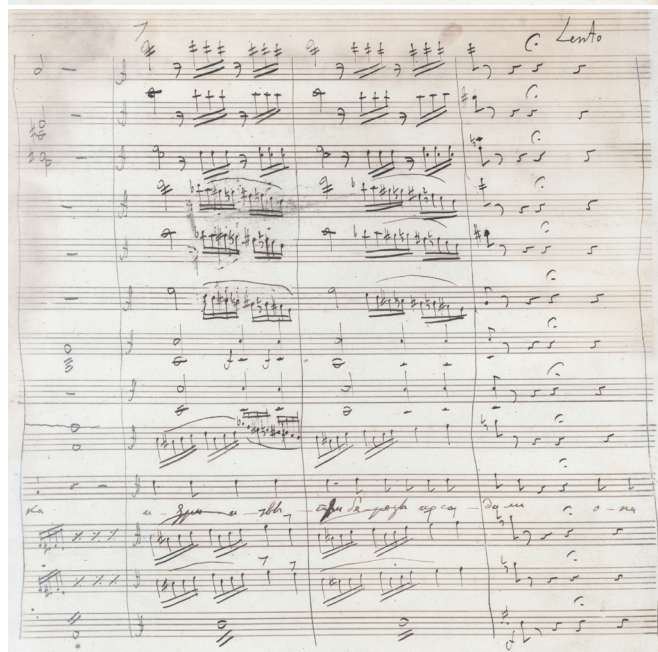
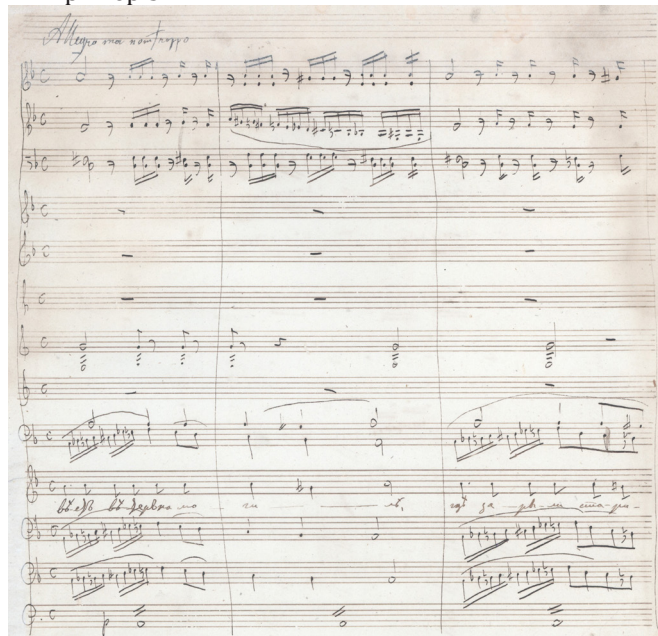
третья строфа «Вет ветер на могиле» — четырёхстопный хорей в двух первых строках, шестистопный хорей — в третьей и четвертой;

четвертая строфа «Не плачьте, не плачьте» — четырёхстопный амфибрахий (двустипение).

Каждая строфа текста имеет свой музыкальный материал, благодаря чему образуется контрастно-составная форма (*abcd*). В третьем разделе (*c*) возрастает роль инструментального сопровождения. Это не случайно. Трагедию Офелии (смерть отца) остро переживает сама природа: на словах «Вет ветер на могиле» хроматическое волнообразное движение пассажей на фоне доминантового (*p*), затем тонического (*f*) органного пункта создает драматический звукоподражательный образ завывания ветра на могиле⁷. В оркестровой версии этот элемент фактуры разделен между партиями: низкие струнные с фаготом (восходящий пассаж) — вторые скрипки (нисходящий пассаж). Вокальная партия ре-

читативна (многократное повторение звуков то квинтового, то основного тона), однако полна внутренней экспрессии. Развитие музыки приводит к драматической кульминации — мелодической вершине (ре-фа) на фоне уменьшенного септаккорда двойной доминанты (оркестровое *tutti*) и остановке на паузе с фермой (прим. 5).

Пример 5



Далее характер музыки внезапно меняется. Чувство глубокой печали и тоски усиливается в «дуэте» голоса и фортепиано (*lento, p*), мотивы в партии которых объединяет интонация нисходящей секунды (подобие арии *lamento*). В оркестровой версии образуется диалог голоса и деревянных духовых (кларнетов и фаготов в октаву).

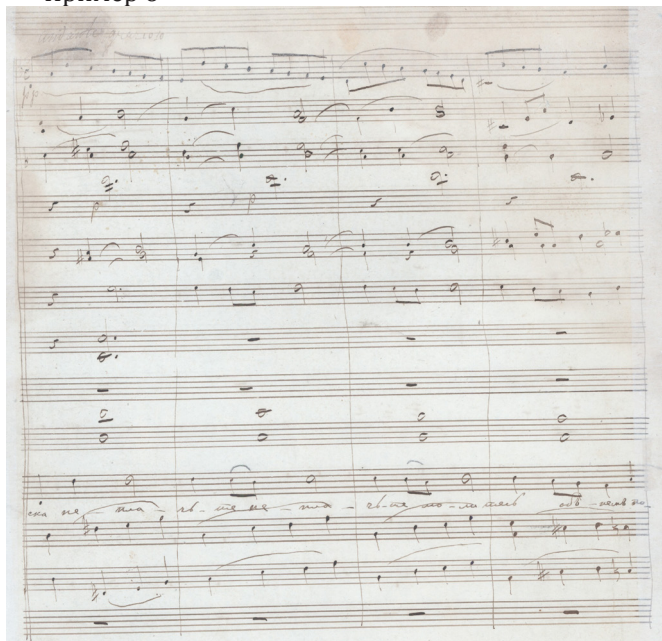
⁷ Позднее нечто подобное — создание оркестрового эффекта полета ворона — воплотит А. С. Даргомыжский в сцене безумия Мельника из оперы «Русалка» (эпизод «Вдруг сильные крылья ко мне приросли»).



Фактура аккомпанемента в последнем такте каденции (авторская ремарка *rallentando*) — нисходящее движение восьмыми длительностями — почти без цезуры переходит в четвертый раздел.

В основе последнего, четвертого, раздела (*d, Moderato*; в партитуре обозначенного как *Andante grazioso*) лежит двустигмие. Поэтический текст строфы воспроизводится дважды, в результате чего музыкальная форма образует период и его повтор. Непрерывность движения голосов сопровождения на границе периодов и наличие более яркой кульминации во втором периоде связывают их в единое целое. Вокальная партия основана на секвенцировании мотива. Ее отличает особая проникновенная певучесть, кантиленность. Инструментальное сопровождение имеет самостоятельный рисунок мелодических голосов (секвенционное нисходящее движение восьмыми длительностями; в оркестре — солирующая партия первых скрипок), усиливая эмоцию скорби, плача (прим. 6).

Пример 6



Фраза «Покой его, боже» с подъемом к вершине (ля-ре, ре-фа) подчеркнута звучанием уменьшенного септаккорда двойной доминанты. В этом фрагменте фактура аккомпанемента близка романсовому сопровождению, где крайние голоса движутся параллельно, средние служат гармонической поддержкой. Замедление темпа в каденции (авторская ремарка *rallentando*) предшествует инструментальному заключению (хоральное изложение строгих аккордов в низком регистре). В оркестре фрагмент, обозначенный «*Pour finir*» (для завершения), звучит под тремоло литавр с переходом от *pp* на *ppp*. Последние два тонических аккорда исполняются разными приемами звукоизвлечения (*pizzicato* — *arco*). Заключительный аккорд струнных дополняется звуками деревянных духовых и валторн в высоком и среднем регистрах. Все это создает завершенность раздела, что,

в свою очередь, обобщает трагический образ «Баллады Офелии».

«Баллада Офелии» вызвала восторженные отзывы публики и прессы. Так, например, критик В. Г. Белинский, отмечая актерские недостатки П. И. Орловой в роли Офелии, признавал, что сцену безумия героини артистка играет превосходно: «Она (Офелия. — Д. Л.) говорит тут просто, естественно и поет более нежели превосходно, потому что в этом пении отзывается не искусство, а душа... В самом деле, ее рыдание, с которым она, закрыв глаза руками, произносит стих: “Я шутил, ведь я шутил”, так чудно сливается с музыкою, что нельзя ни слышать, ни видеть этого без живейшего восторга. С прекрасною наружностью г-жи Орловой и ее чувством, которое так ярко проблескивает в четвертом акте, ей можно образовать из себя хорошую драматическую актрису» [1, с. 86–87].

Из письма писателя Н. В. Станкевича к Л. А. Бакуниной читаем следующее: «Вы не можете себе представить, как действует на меня эта безумная Офелия! Бледная, с растрепанными волосами, убранная соломой, приходит она на сцену и начинает петь. Музыка написал Варламов. Я постараюсь достать ее. Первая песня у него очень проста и хороша, с аккомпаниманом нескольких аккордов, которые медленно тянутся и умирают прекрасно — но дальше музыка немножко оперна: это не идет» [13, с. 510]. Можно предположить, что Станкевич считает вторую и третью песни Офелии сложными для домашнего музицирования.

В середине 40-х годов XIX века в роли Офелии прославилась актриса и певица Н. В. Самойлова, представительница знаменитой актерской династии Самойловых. Инженер и публицист В. А. Панаев вспоминал: «Эту роль Самойлова играла восхитительно и исполняла песню Офелии так, как это могла бы исполнить только первоклассная оперная примадонна. И самая музыка этой песни, сочиненной незабвенным творцом сотен превосходнейших романсов Варламовым, могла бы встать в первый номер наилучшей итальянской оперы» [10, с. 248].

Сравнивая сольные эпизоды музыки А. Е. Варламова в ранее указанных спектаклях, можно отметить следующее. Основным средством музыкальной характеристики безумных героинь является песня как завершенный номер, более или менее развернутый композиционно (как и у Верстовского, чьи две песни безумной Фионы написаны в традициях народно-песенного стиля). Вокальный стиль Варламова характеризуется сочетанием декламационности и кантилены, включением речитативных разделов (отмеченных ремаркой автора); музыкальная форма содержит сопоставление контрастных эпизодов; оркестровое сопровождение выходит за рамки гармонического аккомпанемента (звукоизобразительная функция, мелодически-самостоятельное голосоведение). Это позволяет говорить о театральности мышления композитора, о его устойчивом интересе к передаче психологически-напряженных состояний.

В то же время, в художественном отношении «Балла-



да Офелии» превосходит песни Фионы, Майко и «Безумную». В «Балладе» Варламова можно обнаружить черты оперной сцены. Цельность композиции обеспечивают: господство тональности d-moll, интонационное сходство некоторых фрагментов, например, подъем к рефа второй октавы в кульминациях (часто в сочетании с гармонией уменьшенного септаккорда двойной доминанты), скачок на квинту вниз (ля-ре) в каденциях. Наличие инструментальных вступлений и заключений придает завершенность каждой части и всей балладе в целом. В них ритмическая фигура барабанной дроби звучит как звукоизобразительный тревожный элемент; он встречается в каждой части.

В спектакле сцена безумия Офелии является трагической кульминацией образа. Варламов выходит

за рамки характерной для того времени куплетной формы и создает развернутый сквозной сольный номер, основанный на частых сменах эмоционального состояния героини⁸. Использование развитой музыкальной формы позволяет композитору передать спутанность сознания Офелии, в угасающем разуме которой смешивается прошлое и настоящее.

Таким образом, «Баллада Офелии» А. Е. Варламова является первым образцом лирико-драматического осмысления сюжетного мотива безумия героини в русском музыкальном театре первой половины XIX века. От нее тянется нить к сценам сумасшествия в операх русских композиторов второй половины XIX столетия (А. С. Даргомыжский, Ц. А. Кюи, А. Г. Рубинштейн, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский).

Литература

1. *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 — январь 1840. / Ред.: Н. К. Кей. Подг. текста В. Э. Богграда. Ст. и примеч. В. Г. Березиной. М.: Художественная литература, 1977. С. 7–92.
2. *Варламов А. Е.* Баллада Офелии (партитура и оркестровые партии) // *Гамлет: Трагедия в 5-ти действиях* / В. Шекспир в пер. Н. Полевого. Ф-165-46 ГЦММК КП-2048/141 ГК № 28861430. 26 с.
3. *Варламов А. Е.* Песнь Офелии из трагедии «Гамлет»: для голоса с фп. / Сл. Н. А. Полевого. М.: А. Гутхейль, 1886. 9 с.
4. *Глумов А. Н.* Музыка в русском драматическом театре. М., 1955. 482 с.
5. *Княжнин Я. Б.* Комедии и комические оперы / Сост., вступ. ст., коммент. А. Ю. Веселовой и Н. А. Гуськова. СПб.: Гиперион, 2003. 624 с.
6. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. 476 с.
7. *Листова Н. А.* Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. 267 с.
8. *Любимов Д. В.* Лючия и Жизель: безумные героини в музыкальном театре XIX века // *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории.* 2023.

Вып. 33. С. 61–69.

9. *Любимов Д. В.* Феномен безумия в европейской опере и его научное осмысление: к проблеме периодизации // *Музыкальная академия.* 2022. № 4 (780). С. 180–195.

10. *Панаев В. А.* «Из воспоминаний» // *Григорьевич Д. В.* Литературные воспоминания / Вступ. статья Г. Елизаветиной; Сост., подгот. текста и коммент. Г. Елизаветиной и И. Павловой; Худож. В. Максин. М.: Художественная литература, 1987. С. 147–272.

11. *Полозова И. В.* Русская комическая опера XVIII века в ее связях с литературой и театром (на примере оперного творчества В. А. Пашкевича) // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика.* 2016. Т. 1, вып. 1. С. 53–59.

12. *Смагина Е. В.* Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте. Дис. ... док. иск. М., 2016. 352 с.

13. *Станкевич Н. В.* Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840 / Ред., [предисл.] и изд. Алексея Станкевича. М., 1914. 787 с.

14. *Шабалина Н. С.* Интерпретация трагедии «Гамлет» У. Шекспира в советском и постсоветском балетном искусстве. Дис. ... канд. иск. СПб., 2021. 346 с.

15. *Щербакова М. Н.* Музыка в русской драме, 1756 — первая половина XIX века. Дис. ... док. иск. СПб., 1997. 379 с.

References

1. *Belinskij V. G.* «Gamlet», drama Shekspira. Mochalov v roli Gamleta [«Hamlet», Shakespeare's drama. Mochalov as Hamlet] // *Belinskij V. G.* Sbranie sochinenij: v 9 t. T. 2. Stat'i, recenzii i zametki, aprel' 1838 — janvar' 1840 [Collected works: in 9 vols. Vol. 2. Articles, reviews and notes, April 1838 — January 1840] / Red.: N. K. Kej. Podg. teksta V. Je. Bograda. St. i primech. V. G. Berezinoj. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1977. P. 7–92.
2. *Varlamov A. E.* Ballada Ofelii (partitura i orkestrovye partii) [The Ballad of Ophelia (score and orchestral parts)] // *Gamlet: Tragedija v 5-ti dejstvijah* [Hamlet: A Tragedy in 5 acts] / V. Shekspir v per. N. Polevogo. F-165-46 GCMMK KP-2048/141

GK № 28861430. 26 p.

3. *Varlamov A. E.* Pesn' Ofelii iz tragedii «Gamlet»: dlja golosa s fortepiano. [The song of Ophelia from the tragedy «Hamlet»: for a voice and a piano] / Sl. N. A. Polevogo. M.: A. Guthej', 1886. 9 p.

4. *Glumov A. N.* Muzyka v russkom dramaticheskom teatre [Music in the Russian Drama Theater]. M., 1955, 482 p.

5. *Knjazhnin Ja. B.* Komedii i komicheskie opery [Comedies and comic operas] / Sost., vstup. st., komment. A. Ju. Veselovoj i N. A. Gus'kova. SPb.: Giperion, 2003. 624 p.

6. *Livanova T. N.* Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka

⁸ Первым примером развернутого сквозного номера в истории русской оперы является монолог Скрагина из оперы «Скупой» (музыка В. А. Пашкевича, либретто Я. Б. Княжнина). Подробнее см.: [11, с. 56].



v eye svyazjah s literaturoj, teatrom i bytom: Issledovanija i materialy [Russian musical culture of the XVIII century in its relations with literature, theater and everyday life: Research and materials]. T. 2. M.: Muzgiz, 1953. 476 p.

7. *Listova N. A.* Aleksandr Varlamov. Ego zhizn' i pesennoe tvorcestvo [Alexander Varlamov. His life and songwriting]. M.: Muzyka, 1968. 267 p.

8. *Lyubimov D. V.* Lyuchiya i Zhizel': bezumnye geroini v muzykal'nom teatre XIX veka [Lucia and Giselle: mad heroines in the musical theater of the 19th century] // *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2023. Vyp. 33. P. 61–69.

9. *Lyubimov D. V.* Fenomen bezumiya v evropejskoj opere i ego nauchnoe osmyslenie: k probleme periodizatsii [Studying the phenomenon of operatic madness. The problem of periodization] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2022. № 4 (780). P. 180–195.

10. *Panaev V. A.* «Iz vospominanij» [«From memories»] // *Grigorovich D. V.* Literaturnye vospominanija [Literary memoirs] / Vstup. Stat'ja G. Elizavetinoj; Sost., podgot. teksta i komment. G. Elizavetinoj i I. Pavlovoj; Hudozh. V. Maksin. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1987. P. 147–272.

11. *Polozova I. V.* Russkaya komicheskaya opera XVIII veka v eye svyazyah s literaturoj i teatrom (na primere opernogo tvorcestva V. A. Pashkevicha) [Russian comic opera of the XVIII century in its relations with literature and theater (on the example of V. A. Pashkevich's opera work)] // *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika* [News of Saratov University. A new series. Series Philology. Journalism]. 2016. Vol. 1, iss. 1. P. 53–59.

12. *Smagina E. V.* Russkij opernyj teatr pervoj poloviny XIX veka v istoriko-kul'turnom kontekste [Russian opera theater of the first half of the XIX century in the historical and cultural context]. Dis. ... dok. isk. M., 2016. 352 p.

13. *Stankevich N. V.* Peregiska Nikolaja Vladimirovicha Stankevicha. 1830–1840 [Correspondence of Nikolai Vladimirovich Stankevich. 1830–1840] / Red., [predisl.] i izd. Alekseja Stankevicha. M., 1914. 787 p.

14. *Shabalina N. S.* Interpretatsija tragedii «Gamlet» U. Shekspira v sovetskom i postsovetskom baletnom iskusstve [Interpretation of the tragedy «Hamlet» by W. Shakespeare in Soviet and post-Soviet ballet art]. Dis. ... kand. isk. SPb., 2021. 346 p.

15. *Shherbakova M. N.* Muzyka v russkoj drame, 1756 — pervaja polovina XIX veka [Music in Russian drama, 1756 — the first half of the XIX century]. Dis. ... dok. isk. SPb., 1997. 379 p.

Информация об авторе

Дмитрий Вадимович Любимов

E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского»
620014, г. Екатеринбург, проспект Ленина, дом 26

Information about the author

Dmitry Vadimovich Lyubimov

E-mail: lyubimoffdmitry@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky»
620014, Ekaterinburg, 26 Lenin Ave.



Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Varlamov Dmitry Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Dr. Sci. (Pedagogy), Professor, Head of the History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: varlamov2004@inbox.ru

Ян Тэн, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Yang Teng, Post-graduate student at the History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Академическая музыка, несмотря на всемирное распространение, с научной точки зрения, до сих пор остается малоизученным феноменом: нет ни общепринятого определения (дефиниции) понятия «академическое искусство», ни обозначения его границ, как и однозначных характеристик или признаков. Нет также общепризнанных трактовок понятий «академизация», «академизм» и др. Предпринятые в последнее десятилетие исследования академизации европейского искусства нашли свое воплощение в сборнике «Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании». Однако, согласно гипотезе, академические тенденции характерны практически для всех национальных культур и, в первую очередь, наиболее древних, в частности, китайской музыки, в ходе эволюции подготовившей почву для проникновения в национальную культуру европейских академических традиций, тем самым активизировав процессы академизации в современной китайской культуре. Проанализировав в данной статье процессы эволюционирования китайской музыки и научной мысли в контексте закономерностей и тенденций академизации, открытых ранее на материале европейской культуры, можно сделать вывод об их идентичности: разница лишь в результатах, отражающих национальные особенности. К примеру, эволюция синкретичного фольклорного творчества в Китае привела к образованию специфичного национального феномена академического типа — китайской драмы и, в частности, высшей ее формы — Пекинской оперы. Это свидетельствует о высоком уровне академизации китайского музыкального творчества и его социализации, ставших благодатной почвой для восприятия обществом европейских академических традиций и их своеобразного развития.

Ключевые слова: академизация, закономерности и тенденции академизации, китайская музыка, история и теория музыки, жанры, письменность, темперация.

ACADEMIZATION TENDENCIES IN CHINESE MUSIC

Despite its worldwide distribution academic music remains, from a scientific point of view, a little-studied phenomenon. There is neither a generally accepted definition of the concept «academic art», nor a designation of its boundaries; its characteristics or features are ambiguous. Besides there are no generally accepted interpretations of the concepts «academicization», «academicism», etc. The studies of the academization of European art undertaken in the last decade are presented in the collection of articles «Academicization and Post-Academic Syndrome in Musical Art and Education». However, hypothetically academic trends are characteristic of almost all national cultures and, primarily of the most ancient ones, particularly Chinese music, which during its evolution prepared the ground for the penetration of European academic traditions into the national culture, and thereby intensified the processes of academization in modern Chinese culture. Analysis of the processes of the Chinese music evolution and scientific thought in the context of the patterns and trends of academization, previously discovered on the material of European culture, presented in this article, allows us to draw a conclusion about their identity. The only difference is in the results reflecting national characteristics. For example, the evolution of syncretic folklore in China led to the formation of a specific national phenomenon of an academic type — Chinese drama, and particularly its highest form — Peking Opera. This indicates a high level of academization of Chinese musical creativity and its socialization, which have become fertile ground for perception of European academic traditions and their unique development in modern China.

Key words: academization, specific features and trends of academization, Chinese music, music history and theory, genres, writing system, temperament.

Зародившиеся в Западной Европе традиции академической музыки, сегодня овладевшие практически всем миром, в глазах европейских музыковедов, как правило, представляются уникальным феноменом и высшим достижением мировой культуры. Тогда как сам этот феномен как цельное явление в структуре музыкального искусства далеко не изучен. В российском, как, впрочем,

и в китайском музыкознании, до сих пор ему нет даже устоявшегося единого названия. Так в XIX в. в России это направление музыкального искусства, в противовес фольклорному, именовалось художественным. В XX веке академик Б. В. Асафьев как-то заметил, что фольклор зачастую не менее художественен, и феномен стали называть «профессиональным». Однако и это



название не закрепилось, поскольку профессиональное — отражение социального статуса, определяющего положение в обществе (антиподом которого является любительство), а музыкальное искусство не ограничено никакими социальными границами. Во второй половине XX столетия стало складываться новое название — «академическое искусство», однако и другие наименования до сих пор употребляются как синонимы. Таким образом, прилагательное «академическое(ая)», употребляемое по отношению к искусству в целом и музыке, в частности, имеет различные синонимы, которые в той или иной степени замещают данное понятие. К ним относятся такие, как «художественное» или «профессиональное» (К. А. Вертков) искусство, «европейская», «ученая» (И. В. Мациевский), или «авторская» (Э. Штокман) музыка, «серьезное», «большое» искусство и т. п.

Однако главное, что у академической музыки до сих пор не ясен денотат, или обозначаемый им объект, то есть то, что называется этим именем: нет ни общепринятого определения (дефиниции) понятия «академическое искусство», ни обозначения его границ, как и однозначных характеристик или признаков. Нет также общепризнанных трактовок понятий «академизация», «академизм» и др. И это не случайно: исключительно сложно определить сущность глобального феномена и сформулировать его дефиницию.

Тем не менее, это необходимо сделать для того, чтобы осмыслить логику и закономерности эволюции музыкального искусства, научиться определять тенденции его прошлого и предсказывать будущее. Также это нужно для того, чтобы понять, что феномен европейской академической музыки явление вовсе не уникальное, что процессам академизации подвержены практически все музыкальные культуры мира, в том числе и китайская музыка. Причем в древнейших культурах академизация музыкального искусства обнаруживает себя куда в более ранние периоды истории, чем в Европе. Доказательству этого и посвящена данная статья.

В основе гипотезы нашего исследования — предположение о том, что появление в последние сто лет в Китае нового направления искусства, названного «китайская национальная академическая музыка» (см.: [4]), было предопределено многовековым развитием китайской народной, светской и религиозной музыки, их эволюционированием, или, говоря иначе, академизацией, подготовившей почву для проникновения в национальную культуру европейских академических традиций; тем самым были активизированы интеграционные процессы и общая динамика развития национальной культуры. Иными словами, европейская академическая музыка — это не фундамент для китайской национальной музыки, а огниво для розжига факела, ставшего

символом рассвета новой национальной академической традиции Китая.

Ключевым понятием для сформулированной в гипотезе концепции является категория «академизация», под которой мы понимаем континуальный процесс эволюции музыкального искусства, имеющий в своей сущности объективные закономерности, проявляющиеся в тех или иных устойчивых тенденциях. В отличие от объективно наблюдаемого движения музыки, академизация — процесс виртуальный, выделяемый чисто теоретически, тем не менее существенно влияющий на развитие самого феномена, демонстрирующий эволюцию синкретичного фольклорного творчества в универсальное художественное направление, называемое сегодня «академическое музыкальное искусство». Говоря иначе, академизация есть превращение синкретичного множества в унифицированное многообразие или разрозненного пространства синкретичных культур в универсальную систему искусства.

Теория академизации показывает, что в основе эволюции музыкального искусства лежит внутреннее противоречие между направленными друг к другу противоположными процессами дифференциации и интеграции, проявляющимися как десинкретизация и унификация музыкального мышления, языка и деятельности. Под десинкретизацией понимается постепенное выделение в синкретичном мышлении носителей фольклора отдельных составляющих, а под унификацией — обратный процесс интеграции различных составляющих¹. Движущей силой этого процесса является естественный и искусственный отбор, в ходе которого перманентно создается новое на каждом этапе искусство, и результатом становится постепенная унификация и универсализация.

Поскольку в данной статье мы говорим об искусстве музыкальном, то и примеры будем использовать из этого вида творчества. Однако обращение к различным формам и видам фольклора, в которых собственно зарождаются процессы академизации, заставляет нас выходить за рамки академического творчества, включая в объект исследования результаты синкретичного художественного мышления.

К основным тенденциям академизации музыкального искусства относятся:

А) Десинкретизация музыкального мышления, языка и творчества, проявляющаяся в постепенном выделении новых и новых художественно-выразительных средств и иных способов воплощения антропосоциальных отношений в художественных произведениях, таких как тембр, динамика, штрихи, приемы и т. п.

В) Унификация (в результате социализации) интонаций, ладовых систем, жанров, форм и творческих

¹ Парадоксом художественного мышления и творчества является то, что такие составляющие искусства, как динамика, тембр, артикуляция и др. существовали в музыке всегда, но как художественно-выразительные средства стали осознаваться и использоваться лишь на определенном историческом этапе развития. Именно этот процесс осмысления и осознанного применения в практике художественного творчества различных составляющих мы и называем десинкретизацией. При этом выделяющиеся составляющие не отрываются от целого (не становятся самостоятельными видами искусства), что происходит благодаря процессам интеграции, притяжения (гравитации) к целому.



методов, эстетических и художественных парадигм, обеспечивающая становление и развитие универсального музыкального языка человечества.

С) Встречные процессы десинкретизации и унификации, иницирующие:

- переход от нетемперированного диатонического к темперированному хроматическому звукоряду (темперация — плод унификации, а хроматизация — дифференциации);

- переход от устной к письменной системе хранения и передачи музыкальной информации и, как следствие, — расширение образных, интонационных, стилистических сфер, углубление и усложнение содержания и форм исполняемых произведений;

- создание усовершенствованного инструментария, удовлетворяющего требованиям хроматизации, тембр которых соответствует эстетике звуковых представлений социоэтнической общности и, одновременно, требованиям унифицированного языка академического искусства;

- выход в творчестве за рамки выражения узкого круга этномызыкальной действительности и концентрация на социально обусловленном индивидуально-личностном восприятии разнообразных явлений действительности;

- формирование унифицированных норм и принципов музыкального искусства в качестве эстетических и художественных образцов (см.: [1, с. 32–33]).

Хотя Китай имеет очень долгую историю, уходящую корнями в столь древние пласты, что из-за недостатка фактов ее исследование становится весьма проблематичным, достоверно известный период, согласно «Краткой истории древней китайской музыки» Лю Цайшэна, опубликованной в 2006 г., начался с династии Шан (1600–1046 г. до н. э.) (см.: [7, с. 43]). Люди, жившие в эпоху династии Шан, в то время называли себя этническая группа Шана. Установление династии и формирование этнического самосознания показывают, что музыка в это время перешла от бессознательного музицирования первобытного периода к музыке, обусловленной становлением национального самосознания. А это значит, что уже в данный период в китайском обществе зародилось движение по пути десинкретизации музыкального мышления и языка. Об этом свидетельствует то, что музыка в династии Шан разделилась на два направления: одно было жертвенной музыкой под названием «У Юэ» (巫乐 Wū yuè), а другое служило для развлечения правящего класса, это «Инь Юэ» (淫乐 Yín yuè²) — музыка, используемая на празднествах

и во время отдыха (см.: [7, с. 54–56]).

Конечно, музыка этого периода не выходила за рамки фольклорного музицирования, поэтому выделение направлений происходило внутри бесписьменной традиции. Но сам факт десинкретизации — разделения на типы творчества — свидетельствует о начале процессов академизации.

Как мы отмечали ранее, сущность жанрообразования, равно как и других форм дифференциации творчества, обнаруживается в единстве и борьбе двух противоположностей — типического и специфического: типического для конкретного жанра и специфического в нем по отношению к иным жанрам (см.: [2, с. 35]). Именно поэтому сами процессы жанрообразования и формирования иных устойчивых форм творчества рассматриваются нами как самые ранние проявления академизации искусства, хотя и обнаруживаемые как фольклорные явления.

Последующее развитие фольклорных типов привело к формированию системы, включавшей следующие направления: придворная, религиозная, народная музыка³, а также музыка социального слоя образованного человека (см.: [9, с. 1–2]), каждое из которых включало специфические жанры. Так, народное музыкальное творчество ученые-музыковеды обычно делят на следующие пять видов, внутри которых существовало деление на жанры, обладающие типическими признаками в зависимости от их бытовых или обрядовых функций:

- 1) песни разных этносов;
- 2) инструментальная музыка;
- 3) танцевальная музыка;
- 4) песни-сказы;
- 5) народная драма (см.: [8, с. 119–120]).

Песни разных этносов, как следует из названия, — это песни, созданные и исполняемые широкими народными массами в их жизни и труде. Они распространялись среди людей в форме устного творчества и наследования. У каждого этноса есть свои народные песни, но преобладают в Китае песни ханьской национальности как наиболее массовой. Они в свою очередь разделяются на следующие жанры: 1) Хаоцзи (号子 hàozi) — трудовые песни; 2) Шангэ (山歌 shān'gē) — песни в горах⁴; 3) Сюэдиэ (小调 xiǎodiào) — досуговые песни (см.: [9, с. 3]). Именно эти явления дифференциации, обусловленные эволюцией художественного мышления, выделения в творчестве новых и новых видов, типов и жанров, мы обозначаем новым понятием «десинкретизация».

Если жанр трудовых песен непосредственно связан с трудовой деятельностью и потому был распространен

² В китайском языке иероглиф «Юэ» (乐 yuè) буквально означает «мелодия».

³ Е. В. Виноградова и А. Н. Желоховцев выделяют следующие направления китайских народных песен: обрядовые, храмовые, дворцовые (см.: [3, стб. 811]).

⁴ Этот вид правильнее было бы интерпретировать как песни на природе, поскольку его содержание, как и названия, меняются в зависимости от региона бытования и соответствующей природной среды. Так, на пастбищах этот вид называют Мугэ (牧歌 mùgē; песня во время выпаса скота), в местностях, богатых водоёмами (озерами или реками) его именуют Июгэ (渔歌 yúgē; песня рыбака), на севере провинции Шэньси — Синьяньюй (信天游 xìntiānyóu; песня восхождения на гору), а в Цинхэе, Нинся и Ганьсу — Хуаэр (花儿 huā'ér — песня цветов) (см.: [8, с. 27]). Аналог этого вида в русском фольклоре — лирическая протяжная песня.



в среде крестьян и рабочих, то последний — досуговые песни — был характерен для всех социальных групп и использовался как любителями, так и профессиональными музыкантами. Интересно, что профессиональная дифференциация была характерна для китайского общества уже во времена династии Шан: об этом свидетельствует разделение в этот период исполнителей жертвенной музыки на танцоров, певцов и инструменталистов (см.: [7, с. 44–46]). Обособление песни от пляски в VI в. до н. э. отмечают также Е. В. Виноградова и А. Н. Желуховцев (см.: [3, стб. 808]). Последовавшие за этим специализации инструменталистов на духовиков, струнников и ударников, а затем и на специалистов на конкретном музыкальном инструменте, например гуцине, только подтверждают указанную тенденцию.

Среди названных выше жанров наиболее зрелыми, с развитой формой и содержанием, являются песни Шидиао (разновидность досуговых песен Сяодиао). В них отмечаются строгая структура, специфические техники композиции, разнообразные типы ритмов и звуковысотных построений, а также многообразные певческие техники. Исполнители Шидиао, как правило, профессиональные певцы. Во время пения песен Шидиао в большинстве случаев для аккомпанемента специально используются музыкальные инструменты. Содержание Шидиао довольно обширно: от бытовых сюжетов до исторических сказаний, мифов и легенд (см.: [9, с. 60–61]). Такой вид исполнительства схож с европейским академическим камерным пением (см.: [9, с. 47–48]).

Отдельного внимания заслуживают песни-сказы (说唱 *shuō chàng*) — эпический жанр, в котором исполнители и декламируют, и поют, часто в сопровождении музыкальных инструментов. Содержание его: исторические повествования, например, «Династии Суй и Тан» (隋唐 *suítáng*), «Троецарствие» (三国 *sān'guó*), «Шуйху» (水浒 *shuǐhǔ*) и др., мифы и легенды, к примеру, «Легенда о Белой Змее» (白蛇传 *báishé zhuàn*), «Путешествие на Запад» (西游记 *xīyóu jì*) и др. или литературные произведения, такие как «Нефритовая стрекоза» (玉蜻蜓 *yù qīngtíng*), «Западный флигель» (西厢记 *xīxiāng jì*) и др. Основными инструментами аккомпанемента являются барабаны и другие ударные, а также струнные щипковые.

Впервые песни-сказы появились в Китае в III в. до н. э., в период династии Западная Чжоу. Старейший образец этого жанра «Том Чэнсян» (成相篇 *chéngxiāng piān*).

Во времена династии Тан (618–907 гг.) в Китае процветал буддизм. Чтобы распространить буддийские идеи среди простых людей, большое количество монахов компилировали в песни-сказы буддийское содержание. Таким образом, с одной стороны, расширилось содержание произведений песен-сказов, а с другой — такая форма исполнения стала более популярной среди народа.

Ко времени династий Сун и Юань (960–1368 гг.) это исполнительское искусство стало зрелым. В городах появились специальные постоянно действующие площадки для выступлений, которые получили название

«Гоулань Вашэ» (勾栏瓦舍 *gōulán wǎshě*). Там выступали и исполнители песен-сказов. Благодаря организации таких мест появились профессионалы, зарабатывавшие на жизнь пением песен-сказов, писатели, специально пишущие тексты и сценарии для этого вида творчества, и даже музыканты, специализирующиеся на написании мелодий для него (см.: [9, с. 144]).

В песнях-сказах использовались самые разнообразные формы — как сольные, так и коллективные. Один исполнитель, в соответствии с синкретичной традицией, мог сам и петь, и декламировать, и аккомпанировать себе на инструменте. Другая форма предполагает разделение функций между несколькими солистами (и даже с участием ансамблей). Количество певцов-декламаторов может достигать до трех и более. Тогда каждый из исполнителей выполняет роль отдельного персонажа. Артисты, чтобы выразить особенности своих персонажей, иногда даже наносят уникальный грим. Во времена династии Цин песни-сказы постепенно приобретают региональные особенности: на севере Китая они исполняются под аккомпанемент барабанов, а на юге страны — щипковых инструментов. Такие формы исполнения описаны в китайской научной литературе как «промежуточное состояние при переходе от песен-сказов к драме» [9, с. 145].

Таким образом, можно утверждать, что на основе песен-сказов к XVIII в. сформировались различные типы китайской народной драмы (оперы) — музыкально-театрального жанра, представлявшего собой синтез музыки (вокальной и инструментальной), декламации, танца, сценического действия, костюмов, макияжа или масок (пример: маски в китайской опере) и слова. Появление в китайской культуре сложного синтетического жанра свидетельствует о достаточно высоком уровне академизации национального искусства и его восприятия. Одним из наиболее развитых типов этого жанра является Пекинская драма (опера; 京剧 *jīngjù*).

Сценическое искусство Пекинской драмы представляет собой набор стандартных процедур, выработанных национальной традицией в таких аспектах, как драматургия, актерское исполнительство, музыка, пение, инструментальное сопровождение, макияж, маска и т. д.

Певцы, которые выступают на сцене, подразделяются на солистов и актёров на эпизодических ролях. Солисты исполняют главные партии, а актёры на эпизодических ролях обычно поют вместе, как, например, в европейском хоре, но только в унисон. В национальной опере Китая, в отличие от европейской традиции, где голоса разделяются в зависимости от диапазона, есть только высокие голоса. Вокальные партии различаются приемами пения, особенностями движений и мимики (в некоторых драмах также есть отличия в костюмах, фасонах и цветах масок).

Оркестровая партитура разделяется на группы национальных инструментов: струнных, духовых и ударных. Игра струнных и духовых групп называется Вэньчан (文场 *wénchǎng*). Ей противопоставляется Учан (武场 *wǔchǎng*) — группа ударных. Основная функция



Вэньчана — аккомпанемент пению и исполнение фоновой музыки; Учан — сопровождение акробатики, телодвижений, танцев, боевых искусств и декламации [5]. Группами инструменталистов пекинской драмы управляет Гусы (鼓师 gǔ shī; главный барабанщик) из ударной группы [5]. Он играет такую же роль, как дирижёр в оркестрах или ансамблях европейского типа.

Помимо Гусы как дирижёра, важную роль в группах музыкальных инструментов Пекинской драмы исполняет Чинсы (琴师 qín shī). Он играет на цзиньху (京胡 jīnghú; музыкальный инструмент со смычком, пропущенным между двумя струнами, похож на эрху) [5]. Его роль схожа с функцией концертмейстера европейского оркестра или одной из его групп.

Важное место в Пекинской драме занимают «закусительные организаторы представления» — композиторы, драматурги и режиссеры, хотя активную роль в создании музыки, текста и других составляющих спектакля могут играть сами исполнители, что свидетельствует о достаточно сильном влиянии на жанр фольклорных традиций.

Особенностью китайской народной драмы является использование различных форм письменности, в том числе музыкальной. Письменная традиция играет важнейшую роль в динамике академизации, поскольку существенно изменяет мышление творцов искусства: в непосредственный контактный процесс передачи художественной информации вклинивается условный знак — нота, или в китайской культуре — иероглиф, который, с одной стороны, делает передачу информации более точной, обеспечивая жизнь самостоятельному музыкальному произведению, с другой — создает максимальные условия для множественности его интерпретаций. Кроме того, инновационные технологии, которые привносит в творчество письменность, способствуют самим процессам академизации искусства, активизируя их динамику.

Самый ранний способ передачи музыки с помощью письменности, сохранившийся в Китае до сих пор, зародился в периоде Северной и Южной династий (420–589 гг.). Он называется «Уэнцы пу» (文字谱 wénzì pǔ) и фиксирует музыкальный материал с помощью иероглифов, дополненных инструкциями. Один из древнейших памятников, записанный таким образом, — это «Юлань» (幽兰 Yōulán), зафиксированный Цю Мином (丘明 Qiū Míng; 494–590), исполнителем на гуцине (см.: [6, с. 179]).

Поскольку этот способ записи музыки был слишком громоздким, на его основе родился иной способ, называемый «Цианцы пу» (减字谱 jiǎnzì pǔ) [6, с. 180]. Он представлял собой систему символов (иероглифов), позволявших музыкантам ориентироваться на музыкальном инструменте. В «Шэньци мипу» (神奇秘谱 shénqí mìpǔ), составленным мастером гуцинь Чжу Цюанем (朱权 Zhū Quán; 1378–1448) в 1425 г., используется Цианцы пу для записи того, как играть произведения на гуцине [6, с. 180]. По словам Ду Ясюна в книге «Традиционная китайская музыкальная теория», данный способ похож на табулатуру, но он не записывает такую музыкальную

информацию, как ритм или динамика (см.: [6, с. 181]).

Во времена династии Тан (618–907 гг.) родился еще один способ записи музыки под названием «Яньюэ баньзи пу» (燕乐半字谱 yànyuè bànzì pǔ). Он обычно с помощью знаков, напоминающих половину китайского иероглифа, отмечает последовательность действий исполнителя на конкретном музыкальном инструменте. Такой способ разделяется на типы в зависимости от вида инструментов (струнные или духовые) (см.: [6, с. 182–183]). Таким образом, можно утверждать, что все три описанных выше способа фиксации музыкальной информации, представляли собой различные виды табулатуры.

Истинная письменность передачи музыки с помощью знаков (иероглифов), обозначающих звуки и другие составляющие музыкального текста, зародилась во времена династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) с развитием народной музыки, в особенности песен-сказов, и музыкально-драматического искусства (см.: [8, с. 154]). Её называют «Гончэ пу» (工尺谱 gōngchě pǔ). Многие сохранившиеся традиционные музыкальные произведения, как вокальные, так и инструментальные, записаны «Гончэ пу» (см.: [6, с. 34]). Она представляет собой фиксированные китайские иероглифы в качестве слогового названия звуков и определёнными символами в качестве маркеров доли.

Сравнение слогового названия звуков Гончэ пу с европейским звукорядом (табл. 1).

Таблица 1

Хэ 合	Сы 四	И 一	Шан 上	Цэ 尺	Гон 工	Фан 凡	Лю 六	У 五	Йи 乙
Соль	Ля	Си	До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си

↑ — знак, обозначающий звук октавой выше, а знак 仂 представляет собой то же на 2 октавы выше. Если «上» — это «до» первой октавы, то «仂» — «до» второй октавы, а «仂 上» — «до» третьей октавы.

Исключение составляют звуки, расположенные ниже «до» первой октавы (по европейской системе) — «соль», «ля» и «си», которые имеют свои собственные фиксированные китайские иероглифы, все остальные звуки добавляются одной линией (/) ниже соответствующего китайского иероглифа для представления звука октавой ниже, и две линии (//), на две октавы ниже. Так, «до» октавой ниже будет обозначаться как «上/», «до» двумя октавами ниже — «上//» (прим. 1).

Пример 1



Метрические доли в этой письменности разделяются на 2 типа: «Бан» (板 bǎn) — сильная доля (обозначается символами: «x», « ` ») и «Ян» (眼 yǎn) — слабая («.»). То есть «Бан» находится в начале такта, а «Ян» обозначает все последующие доли.

В «Гончэ пу» пауза называется «Сиебан» (歇板 xiēbǎn; буквально Бан отдыхает) и «Сиеян» (歇眼 xiē yǎn; буквально Ян отдыхает). Пауза обычно обозначается этими двумя знаками: «—» или «[^]», иногда используется иероглиф «[^]」».

Размеры в этой письменности могут быть разные, к примеру, размер «один Бан один Ян» (一板一眼 yībǎn yīyǎn — похож на размер 2/4 европейской музыкальной системы, прим. 2) или «один Бан три Ян» (一板三眼 yībǎn sānyǎn — размер 4/4, прим. 3).

Пример 2



Пример 3



Поскольку древнекитайская письменная система сначала действовала сверху вниз, а затем слева направо, национальная музыкальная письменность следует той же традиции: сверху вниз и слева направо.

Большинство знаков музыкальной выразительности, повторения, динамики в «Гончэ пу» записываются китайскими иероглифами, например: «强» (qiáng; форте), «弱» (ruò; пиано), «稍强» (shāoqiáng; меццо-форте), «稍弱» (shāoruò; меццо-пиано), «回头» (huítóu; повторение), «某某段重复一遍» (повторить какой-либо такт или часть один раз). Некоторые иероглифы написаны слева от слоговых названий звуков, а другие — справа.

Появление и развитие на протяжении нескольких веков в Китае музыкальной письменности сыграло важную роль в эволюции национальной музыки: во-первых, активизировало и ускорило сами процессы академизации; во-вторых, подготовило социокультурную основу для интеграции национальной с европейской культурой.

Параллельно с тысячелетней эволюцией национального художественного творчества в Китае развивалась теория музыки, что является и свидетельством древности академических процессов, и условием их успешного функционирования.

Несмотря на то что основу китайской музыки составляет пентатоника, в разные периоды существования музыкальной культуры Китая актуализировались и 7-ми ступенный, и хроматический звукоряды. Так, в V в. до н. э. в историческом артефакте «Записки о музыке»

(юэ цзи) была разработана система «люй-люй» (строй, мера). В ее основе 12-ступенный звукоряд (строилась по квинтовому кругу, при этом не стала ладовой основой народных песен) (см.: [3]).

В V–III вв. до н. э. пятитоновый звукоряд дополняется 2 ступенями и образует 7-ступенную гамму, до новейшего времени не имевшую самостоятельного значения. К II–I вв. до н. э. относятся первые попытки темперации (Сыма Цянь — крупный ученый и музыкант), которая была неравномерной. Совершенствование теории темперации как метода определения абсолютной высоты каждого звука в системе звукоряда и соотношения между ними было предпринято в период Чуньцю (770–476/403 гг. до н. э.). Разработанный метод называется «методом вычитания и сложения третей» (三分损益法 sānfēn sùnyì fǎ). Он описан в «Гуань-цзы, том Диюань»⁵ («管子·地员篇» Guǎnzi·dìyuán piān) [7, с. 115].

Способ получения высоты звука был следующий: сначала нужно взять трубку определенной длины в качестве основного звука (до/гун) и увеличить её длину на одну треть (манипуляции совершаются с помощью веревки) и таким образом получить звук ниже него как чистый четвертый тон (соль/чжи). Затем уменьшить длину трубки со звуком соль/чжи на одну треть, и получить звук ре как чистой квинты по отношению к звуку соль/чжи. В «Гуань-цзы, том Диюань» написано, что при чередовании этих процедур пять раз получается традиционная китайская пентатоника со стандартной высотой звука (табл. 2). Однако в этой книге описано только то, как получить эти пять тонов, а остальные семь звуков в пределах чистой октавы не описаны (см.: [7, с. 116]). Тем не менее, продолжая манипуляции с длиной трубок, мы понимаем, что в 12-ти ступенной темперации чистой октавы не получается, то есть система является незамкнутой.

Эти пять тонов из пентатоники имеют свои исключительные названия (табл. 2).

Таблица 2

До	Ре	Ми	Соль	Ля
Гун (宫 gōng)	Шан (商 shāng)	Цзюэ (角 jué)	Чжи (徵 zhǐ)	Юй (羽 yǔ)

«В период Юань (960–1368 гг. н. э. — Д. В., Я. Т.), по утверждению Е. В. Виноградовой и А. Н. Желоховцева, получает распространение 7-ступенная гамма, аналогичная европейской мажорной, но получившая в Китае самостоятельное развитие (в это время в европейской музыке господствовало григорианское пение, в котором мажорный лад еще не был основным)» [3, стб. 813].

Проблема темперации беспокоила китайских музыкантов на протяжении тысячелетий. Изначальный 12-ти тоновый звукоряд «люй люй», как и все последующие, был нетемперированным, то есть интервалы между соседними по высоте ступенями в нём не равны. Если продолжать квинтовый ход от 12-й ступени, то 13-я

⁵ Название совокупности древнекитайских философских трактатов различных авторов IV–II вв. до н. э.



не сольется с октавой, а будет выше неё на небольшую, но теоретически значимую величину (см.: [7, с. 119]).

Во времена династии Мин (1368–1911 гг. н. э.) музыкант Чжу Цзайюй разработал математическую теорию равномерно темперированного музыкального строя (см.: [7, с. 578]), но поскольку к этому не относились серьезно, весь Китай все еще использовал старый метод. И только тогда, когда европейская музыкальная система проникла и закрепилась в Китае, все начали ее имитировать и, наконец, решили эту проблему.

Таким образом, проанализировав процессы эволюционирования китайской музыки и научной мысли в контексте закономерностей и тенденций академизации, открытых ранее на материале европейской культуры, можно сделать вывод об их идентичности: разница лишь в результатах, отражающих национальные особенности. Так, развитие синкретичного фольклорного творчества в Китае, в результате сначала десинкретизации, а затем обратного процесса — интеграции на основе тенденций унификации теории и практики творчества, привело к образованию специфичного национального

феномена академического типа — китайской драмы и, в частности, высшей ее формы — Пекинской оперы. При всей специфичности этого жанра китайского искусства, основанного на национальной традиции, его никак нельзя отнести к фольклорному творчеству: синтез искусств, возможный только на основе письменности и развитого аналитического художественного мышления, характерен именно для академического творчества.

Отсюда вывод: появление в Китае синтетического жанра творчества, объединяющего достижения различных видов искусства и специфичные письменные формы хранения и передачи художественной информации, отличные от европейской традиции, свидетельствуют о высоком уровне академизации китайского музыкального творчества и его социализации, что стало благодатной почвой для восприятия обществом европейских академических традиций и в результате интегративных процессов формирования нового китайского национального академического искусства. Но это уже тема, достойная отдельного исследования.

Литература

1. Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: Монографический сборник статей. Изд. 2-е, доп. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2021. 185 с.
2. Варламов Д. И. Жанрообразование в музыкальном искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 32–38.
3. Виноградова Е. В., Желуховцев А. Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 807–815.
4. Ян Т. Понятие «академическая музыка» в контексте китайскоязычного мира // Проблемы художественного творчества: международные научные чтения, посвященные Б. Л. Яворскому: «Эпоха Петра I и преобразования в отечественной культуре и искусстве». (Саратов, 23–25 ноября 2022 г.). Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2022. С. 63–68.
5. 北京京剧院: 走近京剧 (Театр драмы в Пекине: знаком-

ство с пекинской драмой.) URL: https://www.bjo.com.cn/approach_jingju.html.

6. 杜亚雄. 中国传统乐理教程. 上海音乐出版社 2004年4月. (Ду Ясюн. Сборник по теории традиционной китайской музыки. Шанхайское музыкальное издательство, 2004 апрель. 221 с.)

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述·修订版. 人民音乐出版社 2006年5月北京第2版. (Лю Цзайшэн. Краткая история древней китайской музыки «исправленное издание». Издательство музыки Жэнминь, 2006 май. 625 с.)

8. 孙继南, 周柱铨. 中国音乐通史简编. 山东教育出版社2012年版修订版. (Сунь Цзинань, Чжоу Чжунюань. Краткий курс общей истории музыки Китая «исправленное издание». Издательство просвещения Шаньдуна, 2012. 465 с.)

9. 周青青. 中国民族民间音乐教程. 中央音乐学院出版社. 2010年5月. (Чжоу Цинцин. Китайская народная музыка. Издательство Центральной консерватории, 2010 май. 366 с.)

References

1. Varlamov D. I. Akademizatsiya i postakademicheskij sindrom v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii: Monograficheskij sbornik statej [Academicization and post-academic syndrome in musical art and education: Monographic collection of articles]. Izd. 2-e, dop. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2021. 185 p.
2. Varlamov D. I. Zhanroobrazovanie v muzykal'nom iskusstve [Genre formation in musical art] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 2 (16). P. 32–38.
3. Vinogradova E. V., Zhelohovtsev A. N. Kitajskaya muzyka [Chinese music] // Muzykal'naya enciklopediya [music encyclopedia]. Gl. red. Yu. V. Keldysh. T. 2. M.: Sov. entsiklopediya, 1974. Stb. 807–815.
4. Yang T. Ponyatie «akademicheskaya muzyka» v kontekste kitajskoyazychnogo mira [The concept of «academic music

in the context of the Sinophone world] // Problemy hudozhestvennogo tvorchestva: mezhdunarodnye nauchnye chteniya, posvyashchennye B. L. Yavorskomu: «Epoха Petra I i preobrazovaniya v otechestvennoj kul'ture i iskusstve». (Saratov, 23–25 noyabrya 2022 g.) [Problems of artistic creativity: international scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky: «The era of Peter I and transformations in national culture and art»]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2022. P. 63–68.

5. 北京京剧院: 走近京剧 (Peking Jingju Theater: getting to know Jingju.) URL: https://www.bjo.com.cn/approach_jingju.html.

6. 杜亚雄. 中国传统乐理教程. 上海音乐出版社 2004年4月. (Du Yaxiong. Collection on the theory of traditional Chinese music. Shanghai Music Publishing House, April 2004. 221 p.)

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述·修订版. 人民音乐出版社



2006年5月北京第2版. (*Liu Zaisheng*. A Brief History of Ancient Chinese Music «revised edition». People's Music Publishing House, May 2006. 625 p.)

8. 孙继南, 周柱铨. 中国音乐通史简编. 山东教育出版社2012年版修订版. (*Sun Jinan, Zhou Zhuquan*. A short course in the gen-

eral history of music in China «revised edition». Shandong Education Publishing House, 2012. 465 p.)

9. 周青青. 中国民族民间音乐教程. 中央音乐学院出版社. 2010年5月. (*Zhou Qingqing*. Chinese folk music. Central Conservatory of Music Publishing House, May 2010. 366 p.)

Информация об авторах

Дмитрий Иванович Варламов

E-mail: varlamov2004@inbox.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. 1

Ян Тэн

E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. 1

Information about the authors

Dmitry Ivanovich Varlamov

E-mail: varlamov2004@inbox.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Yang Teng

E-mail: herr_yangteng@foxmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Матвеева Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Музыка и методика преподавания музыки» Пензенского государственного университета
Matveeva Irina Aleksandrovna, PhD (Arts), Senior Lecturer at the Department «Music and Methods of Teaching Music» of the Penza State University

E-mail: redkina1983@rambler.ru

ГАРМОНЬ-ХРОМКА В КОНТЕКСТЕ ПЕНЗЕНСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА

Статья посвящена изучению фольклорной традиции инструментального исполнительства Пензенской области. До настоящего времени эта тема оставалась без должного внимания как собирателей музыкального фольклора, так и исследователей. Тем не менее, современные экспедиционные материалы показывают, что на территории области практика игры на инструментах фольклорной традиции сохраняет свою актуальность. Достаточно популярны в сельском сообществе такие инструменты, как гармоники различных разновидностей, балалайка, гитара. Основу исследования составляют экспедиционные материалы автора, собранные с 2012 по 2023 гг. и позволившие обнаружить закономерности функционирования инструментальной традиции, выявить вокально-инструментальные жанры, определить их музыкально-стилистические особенности. В центре внимания — хроматическая гармоника, которая сегодня является одним из самых популярных инструментов фольклорной традиции. Описывается процесс обучения начинающего гармониста, определяются границы территориального распространения того или иного наигрыша, выявляются композиционные и темповые характеристики, приёмы функционально-гармонического варьирования.

Ключевые слова: Гармонь-хромка; хроматическая гармоника; Пензенская область; инструменты Пензенской области; Матаня; Самарка; Золотой припев; наигрыши Пензенской области.

CONCERTINA-KHROMKA IN THE CONTEXT OF THE PENZA FOLKLORE TRADITION OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE

The article studies the folklore tradition of instrumental performance in Penza region. Until now, the theme has not got due attention of both researchers and collectors of musical folklore. Nevertheless, modern expeditionary materials show that the practice of playing the instruments of the folklore tradition (balalaika, guitar, various kinds of concertinas) remains relevant in the territory of the region. The research is based on the author's expedition materials collected from 2012 to 2023 that made it possible to discover the patterns of functioning of the instrumental tradition, to identify vocal and instrumental genres, and to determine their musical and stylistic features. The focus is on the chromatic concertina, which today is one of the most popular instruments of the folklore tradition. The process of teaching a novice harmonist is described, the boundaries of the territorial distribution of one or another tune are determined, compositional and tempo characteristics, methods of modal-harmonic variation are revealed.

Key words: chromatic harmonica; Penza region; instruments of Penza region; Matanya; Samarka; Golden refrain; tunes of Penza region.

Пензенская область один из регионов, где до настоящего времени сохраняются в живом бытовании многие элементы русской национальной культуры. Не является исключением и фольклорная традиция инструментального исполнительства. Как показывают материалы последних лет, игра на различных инструментах ещё не так давно имела большое значение в жизни пензенских крестьян.

Тем не менее, в исследовательской и нотографической литературе образовался своеобразный вакуум. До последних лет какие-либо сведения о фольклорных инструментах, технике игры на них и инструментально-вокальных формах в публикациях ведущих собирателей пензенского фольклора отсутствовали. Например, П. П. Лондонов, будучи музыкантом-народником, популяризатором хроматической гармоники, знатком пензенских песен, в своих публикациях никак не затронул тему народного исполнительства. Так, в поездках по сёлам Свищевского и Лунинского районов, выполненных в 1957 г., на звукозаписывающую аппаратуру фиксировались только лучшие образцы песенного

фольклора [3]. В подготовленном спустя десятилетие самоучителем игры на двухрядной гармонике-хромке также представлены в основном переложения песен. Но существенным достижением этой работы является публикация нескольких региональных частушечных наигрышей. Так, музыкантам-любителям предлагалось выучить подмосковные частушки, рязанские плясовые припевки и страдания-частушки, саратовские припевки, волжские страдания [4, с. 43, 58, 82–84].

Отсутствуют сведения о народных музыкантах Пензенской области и в фундаментальной работе Т. М. Аналичевой и Л. В. Сухановой. «Песенные традиции Поволжья», увидевшей свет в 1992 г. Здесь представлено 8 песен разных районов Пензенской области без указания года записи [1].

Обходили вниманием традицию игры на фольклорных инструментах и пензенские музыканты. Так, в архиве Пензенского колледжа искусств хранятся записи собирателя Б. Н. Голубева, датированные 1970–1973 гг. Среди почти двух сотен фонограмм старинных песен нет ни одной инструментально-вокальной формы, хотя



в рукописях собирателя имеются расшифровки вокальной партии частушек и единственный образец мелодии наигрыша (см. прим. 1).

Пример 1. Фрагмент рукописи Б. Н. Голубева

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is divided into two main sections. The first section is titled "Золотой" (Golden) and is marked "Записано в Кондрале" (Recorded in Kondrale). It contains two staves of music. The second section is titled "СТРАДАНИЯ" (Suffering) and is marked "ЗАПИСАНО В БАШМАКОВО" (Recorded in Bashmakovo). It also contains two staves of music. The lyrics are written in Cyrillic script below the notes. There are some handwritten annotations and corrections in the score.

Редкие образцы пения под гармонь-хромку имеются среди материалов, собранных А. Г. и А. А. Тарховыми в 1983–1984 гг. Эти материалы до настоящего времени не расшифрованы и не опубликованы.

Прорывом в изучении фольклорной традиции инструментального исполнительства стал компакт-диск «Ключа, ключа позолоченная. Народные песни и инструментальные наигрыши Пензенской области», подготовленный Н. Н. Гиляровой в 1996 г. Данное издание — результат поистине огромной собирательской и научной работы. Здесь представлены не только пензенские песни, но и наигрыши на гармонь-хромке, балалайке, мандолине (всего 10 образцов), записанные от лучших исполнительских составов и демонстрирующие основные инструментальные и вокально-инструментальные формы.

И только в 2010–2020 гг. появились единичные работы, в которых пензенская фольклорная традиция инструментального исполнительства на саратовской и хроматической гармониках рассматриваются с научной точки зрения [5; 6].

Очевидно, что данные публикации не дают полноценного представления ни о состоянии традиции в целом, ни о бытовании отдельных инструментов, ни об инструментальных жанрах и их музыкально-стилистической специфике в частности. Хроматическая гармонь Пензенской области и наигрыши на ней также до настоящего времени не становились объектом полноценного исследования. Подобная проблема, по всей видимости, вызвана, с одной стороны, массовым распространением этого инструмента среди пензенских крестьян и отсутствием у него каких-либо специфиче-

ских конструктивных особенностей¹. Другой причиной, на наш взгляд, является устоявшееся среди пензенских фольклористов мнение о том, что наигрыши пензенского края представлены только общерусскими формами и не обладают своеобразием.

В связи с этим цель данной статьи — раскрыть особенности исполнительства на инструментах фольклорной традиции в Пензенской области. Поставленные задачи заключаются в следующем: охарактеризовать современное состояние сельской исполнительской культуры, выявить жанры вокально-инструментальной музыки, определить средства музыкальной выразительности и приёмы, демонстрирующие мастерство и индивидуальный стиль исполнителя.

Основным материалом для исследования послужили экспедиционные записи автора, выполненные с 2012 по 2023 гг. В этот период были обследованы сёла Лопатинского, Городищенского, Иссинского, Шемышейского, Земетчинского, Пензенского, Сердобского, Тамалинского, Камешкирского, Пачелмского, Никольского районов Пензенской области². В ходе экспедиций были зафиксированы уникальные материалы, касающиеся традиций игры на гармонии русского строя, гармонь-хромке, балалайке. К сожалению, пока не удалось зафиксировать в живом бытовании игру на саратовской гармонии и тальянке, хотя многие респонденты отмечают бытование этих инструментов несколько десятилетий назад. Также только в памяти носителей традиции сохраняются сведения об игре на мандолине и гитаре.

Обобщая имеющиеся сведения, можно сказать, что на территории области некогда бытовали различные инструментальные ансамбли:

- гармонь-хромка и балалайка;
- гармонь-хромка, балалайка, гитара;
- две гармонь-хромки;
- балалайка, мандолина, гитара;
- гармонь русского строя и балалайка.

Несмотря на то что хроматическая гармоника часто звучала в ансамблях, наибольшей популярностью пользовалась одиночная игра на инструменте. Именно сольное исполнение наигрышей позволяло гармонисту проявить своё умение импровизатора и аккомпаниатора. Нередко гармонисты соперничали друг с другом: каждый музыкант старался выработать свои уникальные приёмы игры, которые максимально привлекали внимание девушек-частушечниц или плясух. Вот как об этом рассказывает Василий Николаевич Кондрашкин (1950 г. р.): «Мы в Старой Яксарке на одной улице два гармониста жили. И вот он на том конце заиграет — все девки к нему идут. Поют там, пляшут. А тут и я выйду. Они как мой перебор услышат — и ко мне потихонь-потихоньку все перебегают с того конца. Ага. Тот гармонист новый перебор жажнет — заиграет. Девки к нему возвращаются. А тут я сызнава. Каждый ведь старался что-то своё... новое придумать» (с. Старая

¹ На территории Пензенской области повсеместное распространение получила хроматическая гармоника 25х25 как фабричного, так и кустарного производства. Иных моделей инструмента до настоящего времени не выявлено.

² Все материалы хранятся в личном архиве автора статьи.



Яксарка Шемышейского района, запись 14.06.2023).

Основу репертуара пензенских сельских музыкантов составляет довольно большое число наигрышей. Жанровая классификация позволяет подразделить все записанные наигрыши на 4 группы:

- **частушечные наигрыши** («Подгорная», «Барыня», «Цыганочка», «Семёновна», «Астраханочка», «Разливного», «Елецкого», «Самарка» и другие);
- **танцевальные наигрыши** («Полька», «Краковяк», «Падеспань», «Казачок»);
- **песни под танец** («Светит месяц», «Выйду ль я на реченьку», «Златые горы», «Коробочка»);
- **современные танцы** (ту степ, фокстроты «Мы идём по Уругваю», «Мари», «Чико-Чико», вальсы «На сопках Манчжурии», «Прощание славянки», «Дунайские волны» и другие).

Кроме этого, если позволяют технические возможности гармониста, репертуар дополняется **современной музыкой**. Например, композициями из репертуара оркестра Поля Мориа. Отметим, что только современные танцы и песни отличают репертуар исполнителя на хроматической гармонике от репертуара балалаечника.

Подобное обилие жанров, казалось бы, требует от исполнителя хотя бы базового музыкального образования. Но практически все сельские музыканты нигде не учились музыке и не знают нот. Основная форма перенимания наигрыша — запоминание его на слух и последующий подбор. Приведём фрагмент репортажа: *«Я на улице песню услышу, запомню мотив и дома уже сижу, ищу аккорды на гармошке. Потом уже гулянка у кого-нибудь из друзей если будет — там играю»* (Владимир Сергеевич Рымцев, 1959 г. р., с. Мещерское Сердобского района, запись 14.07.2017).

Часто в обучении начинающего гармониста принимал участие кто-то из ближайших родственников — отец или старший брат: *«Я играть научился сам. У нас дома гармошка была, отец играл. Вот он играет, а я смотрю. Потом сяду и подбираю. Я уже годам к 13–14 умел играть»* (Владимир Николаевич Чувашов, 1960 г. р., с. Старая Каменка Пензенского района, запись 03.11.2017).

Иногда помогали женщины — местные знатоки песен и частушек: *«Я ведь самоучка. Купили мне гармонь, а никто в семье не умеет играть. Я самостоятельно научился. Когда купили — мне лет 16 было или около того. У нас соседка — она мне: “Ля-ля, ля-ля”. А я тогда песни ещё не знал. Вот соседка припевает, и я за ней подбираю на слух. Так и научился»* (Михаил Тимофеевич Шаблюк, 1937 г. р., с. Козловка Лопатинского района, запись 07.08.2015).

На наш взгляд, именно заинтересованность семьи и односельчан способствовали сохранению до наших дней многочисленных инструментально-вокальных форм. Ещё несколько десятилетий назад почти в каждом доме был тот или иной музыкальный инструмент, на котором умели играть несколько членов семьи. При этом была очевидна преемственность в передаче традиции. Например, играли отец и сыновья (с. Маровка Иссинского района), мать и дочь (с. Тюнярь Никольского

района), старшая сестра и младший брат (с. Кардаво Городищенского района).

Встречались среди сельских музыкантов и настоящие мультиинструменталисты, владеющие навыками игры на нескольких инструментах. Так, Владимир Сергеевич Рымцев из с. Мещерское Сердобского района виртуозно играет на хроматической гармонике, баяне, балалайке, гитаре. Сам музыкант отмечает, что умение играть на двух-трёх инструментах ещё совсем недавно не являлось редкостью: *«Я молодой был, и у меня два друга здесь в Мещерском были. Мы как соберёмся на посиделки идти — я на гармони играю, Витька на балалайке, Женька на гитаре. Устанем играть — возьмём поменяемся: теперь я на гитаре, а они один на гармошке, другой — на балалайке. Многие раньше играть умели»* (с. Мещерское Сердобского района, запись 14.07.2017).

По всей видимости, востребованность музыкантов в сельском сообществе, высокие требования к технике игры привели к тому, что сегодня на территории Пензенской области сохраняется широкий спектр инструментальных наигрышей. При этом характеризуют местную традицию такие инструментально-вокальные формы, как наигрыш «Самарка» и его версия «Золотой». Кроме этого, в ходе исследования удалось определить корпус наигрышей, получивших ареальное распространение. Так, «Елецкий» и «Матаня» локализируются в западных районах Пензенской области, генетически связанных с южнорусской песенной традицией: Земетчинском, Тамалинском, Сердобском, Пачелмском [2, с. 15]. На юго-востоке в Камешкирском и Лопатинском районах закрепились частушечная форма «Астраханка». А в северных районах области Лунинском и Иссинском, обладает устойчивостью «Сормач», принесённый, по всей видимости, основателями сёл — переселенцами из нижегородских земель [8, с. 86].

Также в Пензенской области бытуют инструментально-вокальные формы, имеющие точечное распространение. В частности, «Разливной» пока зафиксирован только в Козловке Лопатинского района и Канаевке Городищенского района. А наигрыш «Ярославские ребята» играют исключительно в Мещерском Сердобского района.

Безусловно, традиция игры на хроматической гармонии сегодня обладает лучшей степенью сохранности по сравнению с исполнительскими традициями на других инструментах. В связи с этим особенности композиции образцов инструментальной музыки рассматриваются на примере гармошечных наигрышей.

Все известные нам наигрыши по своему композиционному строению предлагается классифицировать следующим образом: основанные на повторении одной музыкальной фразы («Барыня», «Елецкого» и др.) и состоящие из двух фраз. Последние, в свою очередь, подразделяются на две категории: стабильные в размере 4/4 («Астраханка», «Сормач») и со сменой тактового размера («Самарка», «Золотой»). При этом, каждая фраза наигрыша в пензенской исполнительской традиции получила собственное наименование: *припев* (когда



играют, прибасают — поют частушку) и перебор (инструментальный проигрыш импровизационного характера, под который может исполняться пляска). Самостоятельность каждой части подчёркивается различиями в фактуре, мелодической артикуляции и принципах варьирования гармонических функций.

Одним из самых распространённых сегодня наигрышей является «Самарка», известная и под другими наименованиями: «Кардавские переборы», «Моршанский припев», «Припевки», «Чирковские припевки» (см. прим. 2).

Пример 2. Моршанский припев. С. Пашково Земетчинского района

Значимость «Самарки» в некоторых сёлах была настолько велика, что этот наигрыш являлся своеобразным маркером молодёжных посиделок и исполнялся только в определённый момент — когда парень-гармонист шёл на гулянье. Приведём фрагмент репортажа: «Сначала мы ходим в клуб, а уже потом из клуба идём на сиденки — вот я иду и играю. Это «Самарка» — играют, когда идут улицей на сиденки.

*Утром рано да из тумана
Сизый голубь прилетел,
Вспомни, милка, как, бывало,
С тобой рядышком сидел.*

«Да-да, «Самарку» — это уж обычно играют, когда на сиденки идут» (Михаил Тимофеевич Шаблюк, 1937 г. р., с. Козловка Лопатинского района, запись 26.08.2012). Подобная приуроченность роднит «Самарку» и липецкие страдания «К ней» и «От неё», также связанные с приходом или возвращением гармониста [7, с. 33]. Сегодня наигрыш «Самарка» представлен основным видом (прим. 3) и его вариантами (прим. 4).

Пример 3. Самарка. С. Козловка Лопатинского района

Типологической разновидностью «Самарки» является наигрыш «Золотой» или «Золотистый», «Золотой припев», «Шарлатанский припев», «Бешеного». Родство этих наигрышей проявляется в функциях аккордов левой руки (прим. 5).

Основным характерным признаком «Золотого», который отличает его и от «Самарки», и от других

Пример 4. Самарка. Пгт. Малая Сердоба

$\text{♩} = 132$

Пример 5. Золотой припев. С. Старая Каменка Пензенского района

$\text{♩} = 100$

Вот о-на и за-и-гра-ла,
И ска-за-ла: гром-че пой, А у де-вак, у сер-ди-тых,
У них го-лас не та-кой.

наигрышей, является однократная смена тактового размера в периоде с 4/4 на 5/4. Подобная перемена метра зафиксирована как в сольном (инструментальном, вокальном), так и в ансамблевом (вокально-инструментальном) исполнении и обладает стабильностью. Данная характеристика наигрыша также не зависит от этнической принадлежности гармониста. В сёлах с преобладающим мордовским населением метрическая

структура «Золотого» является идентичной вариантам из русских сёл (прим. 6).

Пример 6. Золотой. С. Старая Яксарка Шемышейского района

$\text{♩} = 124$

Сы-грай, Ва-ня, сы-грай, Ва-ня,
Ты... ты цы-га-на) - ской при-пев, Я счи-та-ю те-бя, Ва-ня,
из ре-бя-та луч-ше всех.

Нужно отметить, что «Самарка» и «Золотой» получили на территории области повсеместное распространение. При этом сходство гармонических функций привело к тому, что в одном селе бытует только один из этих наигрышей. Аналогичная тенденция просматривается и в отношении других частушек. Так, «Матаня», «Подгорная» и «Елецкого» сегодня довольно популярны во многих населённых пунктах. Но в большинстве случаев в одном селе фиксируются только два наигрыша из трёх: в активный репертуар гармонистов входит «Матаня» и либо «Подгорная», либо «Елецкого». Нужно отметить, что певичцы во время пения обязательно исполняют текст с названием исполняемых частушек:

*Ой, падружка дырагая,
Елецкыва начали.
Тваего ли ухажора
В армию назначили (с. Ушинка Земетчинского района)*

*Я подгорную игру
Больше всех её люблю,
Когда буду помирать —
Велю подгорную сыграть (с. Напольный Вьяс Лу-нинского района)*

Пример 7. Подгорная. С. Каменка Тамалинского района

Пример 8. Елецкого. С. Каменка Тамалинского района

*Я матаню разматаю
И повешу на трубу.
Ты виси, моя матаня,
Пока с улицы приду (с. Кардаво Городищенского района).*

Но если в одном селе обнаруживаются все три частушечных наигрыша, то не только певицы, но и гармонист старается своей игрой подчеркнуть их различия. В частности, дифференцирующим признаком становится скорость исполнения наигрышей. Так, «Подгорная» в исполнении Н. С. Умывалкина звучит с постепенным ускорением от $\text{♩} = 80$ до $\text{♩} = 128$, «Елецкий» выдержан в стабильном темпе $\text{♩} = 96$, а «Матаня» играет совсем скоро: $\text{♩} = 140$. Подобная темповая дифференциация наблюдается в записях из Каменки и в 2018, и в 2022 гг. Закреплённость темпа за определённым наигрышем

наблюдается и в других сёлах (например, в Ушинке Земетчинского района, Старой Каменке Пензенского района, Козловке Лопатинского района и др.). Так, «Подгорная» обязательно исполняется с заметным ускорением от $\text{♩} = 100$ до $\text{♩} = 152$, «Матаня» звучит стабильно скоро $\text{♩} = 140$ или $\text{♩} = 144$, «Елецкий» остаётся умеренным $\text{♩} = 108$ или $\text{♩} = 112$ (прим. 7–9).

Кроме этого, народные музыканты акцентируют различия в строении наигрышей. Например, «Подгорная» и «Елецкого» основаны на вариантном повторении темы, заключённой в одной фразе, и не имеют существенного импровизационного развития. По словам гармонистов, они исполняются *на один мотив* или *по кругу*. «Матаня» же трактуется и гармонистами, и певицами как наи-

Пример 9. Матаня. С. Каменка Тамалинского района

грыш, основанный на двух тематических элементах, что сближает её с «Самаркой» и «Золотым». Приведём развёрнутый фрагмент репортажа, который описывает и процесс обучения, и понимание строения исполняемых частушек: «Нас вот была с тридцать втарова года раждения чатыре дейки-ти — мы хадили, а эти старше — с двац'ть шастова, с двац'ть девятыва — усе уместе хадили на ссыпки. Старшие-т выйдуть и пляшуть! А мне ахота — я уж после чатыр'х классау! А я ни панимала пляску и припеу, ни панимала, чаво играют. И вот к нам пришёл гарманист-т, сам уж жених, а пришёл и пиряд деуками сел. Вот ани и вылятають на «Матаню»: хто по двоя, хто па адной пляшуть. А мне ахота паплясать! Ну, щас и я вылятю у пиредь! Я выль-тила и давай выхаж'вать: и пляшу, и пляшу! А гарманист вот тах-та упал на гармонь-ти и смиёцца! И эти усе смиюцца! А мая вот падружка Машка шепчет: «Наташк! Наташк! — и терёбить мяня, — пад припеу играют-та [то есть поют], а ты пляшишь! Припяват' нада, а ты пляшишь!» (Баранова Наталья Ильинична, 1932 г. р., с. Ушинка Земетчинского района, запись 17.09.2015).

Итак, проведённое исследование показало, что инструментальное исполнительство во многих сёлах Пензенской области до сих пор сохраняет свою актуальность. Репертуар народных музыкантов сегодня довольно обширен и включает в себя частушки, танцы,

песни под танец, а также разнообразную современную музыку. При этом хроматическая гармоника занимает наиболее весомое положение в пензенской фольклорной традиции. Именно на гармонии-хромке исполняются местные частушечные наигрыши «Самарка» и «Золотой», распространённые на всей территории Пензенской области. Их характерной чертой является контраст так называемого *припева* и *перебора*, выраженный сменой тактового размера и изменениями в фактуре.

Обладают своей спецификой и такие широко известные наигрыши, как «Подгорная», «Елецкого» и «Матаня», в частности были выявлены характерные для них темповые показатели. Различия в строении частушечных наигрышей, которые проявились на уровне их восприятия, народные исполнители выразили следующими терминами: *играть по кругу* (характерно для «Подгорной» и «Елецкого») и *играть пляску и припев* (свойственно для «Матани»).

Таким образом, результаты выполненной работы демонстрируют необходимость дальнейшего изучения не только пензенской фольклорной традиции народного исполнительства в целом. Отдельного и глубокого исследования требуют также частушечные наигрыши на хроматической гармонике, а именно их функционально-гармоническое строение, ладовая основа и принципы мелодического варьирования.

Литература

1. Ананичева Т. М., Суханова Л. В. Песенные традиции Поволжья. М.: Музыка, 1992. 175 с.
2. Кутенков П. И. Начальная история жителей древних культур в Вышинско-Керенском крае. Цураны, ягуны, решетки // Выша. Вестник Земетчинского общества краеведения. 2015. № 1. С. 4–42.
3. Лондонов П. П., Прохоров Е. А. Народные песни Пензенской области. М.: Советский композитор, 1961. 142 с.
4. Лондонов П. П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке. М.: Советский композитор, 1987. 94 с.
5. Матвеева И. А. Традиция игры на гармонии-хромке в сёлах Пензенской области // Музыкальное искусство и об-

разование: сборник научных статей Всероссийского с международным участием научно-методического семинара. Пенза: Изд-во ПГУ, 2022. С. 36–44.

6. Михайлова А. А. Музыкальный феномен в социокультурном пространстве полиэтничного региона: саратовская гармоника в Поволжье. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 47 с.

7. Петрова Е. М. Традиция игры на рояльной гармонике (Липецкая и Воронежская области) // Музыковедение. 2014. № 3 (16). С. 31–37.

8. Хвоцев А. Л. Очерки по истории Пензенского края. Пенза: [б. и.], 1922. 151 с.

References

1. Ananicheva T. M., Sukhanova L. V. Pesennye traditsii Povolzhya [Song traditions of the Volga region]. M.: Music, 1992. 175 p.
2. Kutenkov P. I. Nachalnaya istoriya zhitelei drevnikh kultur v Vishinsky-Kerenskom krae. Tsurani, yaguni, reshetniki [The initial history of the inhabitants of ancient cultures in the Vyshinsky-Kerensky region. Tsurans, yaguns, reshetniks] // Vysha. Vestnik Zemetchinskogo obshchestva krayevedeniya [Vysha. Bulletin of the Zemetchinsky Society of Local Lore]. 2015. № 1. P. 4–42.
3. Londonov P. P., Prokhorov E. A. Narodnie pesni Penzenskoi oblasti [Folk songs of the Penza region]. M.: Soviet composer, 1961. 142 p.
4. Londonov P. P. Samouchitel igri na dvukhriadnoi garmonike-khromke [Tutorial for playing the two-row concertina-

na-khromka]. M.: Soviet composer, 1987. 94 p.

5. Matveeva I. A. Traditsiya igri na garmoni-khromke v sialakh Penzenskoi oblasti [The tradition of playing the concertina-khromka in the villages of the Penza region] // Muzikalnoye iskusstvo i obrazovaniye [Musical art and education]: sbornik nauchnykh statei Vserossiiskogo s mezhdunarodnim uchastiyem nauchno-metodicheskogo seminar. Penza: PSU Publishing House, 2022. P. 36–44.

6. Mikhailova A. A. Muzikalniy fenomen v sotsiokulturnoim prostranstve polietnicheskogo regiona: saratovskaya garmonika v povolzhie [Musical Phenomenon in the Socio-Cultural Space of a Multiethnic Region: Saratov concertina in the Volga Region]. Abstract of the Thesis for Doctor of Arts degree. Saratov, 2014. 47 p.

7. Petrova E. M. Traditsiya igri na royalnoi garmonike (Li-



petskaya i Voronezhskaya oblasti) [The tradition of playing the piano-harmonica (Lipetsk and Voronezh district)] // Muzikologiya [Musicology]. 2014. № 3 (16). P. 31–37.

8. *Khvoshchev A. L.* Ocherki po istorii Penzenskogo kraya [Essays on the history of the Penza region]. Penza: [b. i.], 1922. 151 p.

Информация об авторе

Ирина Александровна Матвеева
E-mail: redkina1983@rambler.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Пензенский государственный университет»
440026, Пенза, ул. Красная, дом 40

Information about the author

Irina Aleksandrovna Matveeva
E-mail: redkina1983@rambler.ru
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Penza State University»
440026, Penza, 40 Krasnaya Str.



Талипов Ильяс Фларитович, аспирант кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Talipov Ilyas Flaritovich, Post-graduate student at the History of Music Department of Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

E-mail: white_mousse@mail.ru

АНАТОЛИЙ ЛУППОВ И ПРИНЦИПЫ ЕГО КОМПОЗИТОРСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

Статья посвящена анализу деятельности одного из выдающихся педагогов Казанской консерватории в области воспитания композиторов разных национальных культур А. Б. Луппова. Его по праву можно назвать создателем собственной композиторской школы — более чем за полвека из его класса композиции вышло более 60 композиторов, многие из которых оказали существенное влияние на развитие профессиональной музыкальной культуры в своих регионах: первый профессиональный композитор Калмыкии П. Чонкушов, композиторы Татарстана, среди которых нынешние педагоги кафедры композиции Казанской консерватории Э. Низамов, Е. Анисимова, председатель Союза композиторов РФ и РТ Р. Калимуллин, многие композиторы Марийской, Чувашской, Удмуртской, Мордовской республик и другие. Рассматриваются принципы композиторской педагогики Луппова, его взгляды на воспитание композиторов в условиях стилиевой дивергенции второй половины XX в., а также выявляется его преемственная связь с традициями казанской композиторской школы, в частности с его учителем А. С. Леманом.

Ключевые слова: Анатолий Луппов, композиторская педагогика, национальные композиторские школы, обучение композиторов, Казанская консерватория.

ANATOLIY LUPPOV AND THE PRINCIPLES OF HIS COMPOSITION PEDAGOGY

The article is dedicated to analysis of activity of A. B. Luppov who was one of the most distinguished specialists in education of composers representing different national cultures in Kazan Conservatory. He can rightfully be considered a creator of his own composers' school for during more than fifty years of his work he taught more than sixty composers, who made a great impact on professional music culture in their regions. Among them should be mentioned the first professional composer of Kalmykia P. Chonkushov; Tatarstan composers, present-day teachers at the Chair of Composition of Kazan Conservatory such as E. Nizamov, E. Anisimova; the chairman of Russia and Tatarstan Republic Composers' Union R. Kalimullin; composers from Mari, Chuvash, Udmurt, Mordovia republics and many others. The article reviews Luppov's principles of composition pedagogy, his views about composers' education in terms of stylistic divergence of second half of XX century and his link with traditions of Kazan composers' school, especially with his teacher A. S. Leman.

Key words: Anatoliy Luppov, composition pedagogy, national composers' schools, composers' education, Kazan Conservatory.

Композиторская школа Казанской консерватории представляет собой значительное явление в отечественном музыкальном образовании XX в. Объединив традиции Московской и Петербургской-Ленинградской консерваторий в области композиторской педагогики, она сыграла значительную роль в формировании профессиональных музыкальных культур и национальных композиторских школ в различных регионах и республиках Советского Союза. В обучении композиторов педагоги Казанской консерватории придерживались принятой в первых русских консерваториях модели композиторского обучения, сочетая традиции с установками музыкального мышления европейского музыкального

искусства и характерными особенностями тех или иных национальных культур в каждом конкретном случае. Полученный в результате такого обучения опыт облегчал молодым национальным авторам поиск выразительных средств для воплощения в своих произведениях своеобразия родной музыкальной культуры.

В связи с этим осмысление деятельности казанской композиторской школы, и прежде всего изучение педагогического опыта композиторов, работавших в Казанской консерватории, приобретает несомненную актуальность. Одной из самых ярких фигур в истории казанской композиторской школы был Анатолий Борисович Луппов¹ (1929–2022) — выдающийся музыкант, чье имя

¹ Приводим краткие биографические сведения о композиторе. Анатолий Борисович Луппов родился в селе Пачи Вятского края в семье священнослужителя Б. А. Луппова и дочери богатого сельского купца В. А. Одинцовой. Опасаясь репрессий, семья композитора дважды меняла место жительства — сначала они поселились в селе Верх-Ушнур Марийской области, где прошли детские годы Луппова, а затем в 1944 г. обосновались в Йошкар-Оле. Там Луппов поступил в музыкальное училище, где учился в классе известного в Марийской республике музыканта и педагога К. Р. Гейста. В 1951 г. после окончания училища по классу фортепиано Луппов поступает на фортепианный факультет Казанской консерватории в класс В. Г. Апрецова, а в 1954 г. начинает свое обучение как композитор в классе А. С. Лемана (композиция), Н. Г. Жиганова (инструментовка) и Г. И. Литинского (полифония). В 1956 г. он окончил консерваторию как пианист, а в 1959 г. как композитор. В 1965–1977 гг. параллельно с работой в Казанской консерватории он был председателем Марийского союза композиторов, а также вел класс композиции в Йошкар-Олинском музыкальном училище, оказав тем самым значительное влияние на развитие музыкальной культуры республики. С 1969 по 1991 г. — заведующий кафедрой теории музыки и композиции (с 1971 г. — самостоятельной кафедрой композиции) Казанской консерватории. В 1991 г. Луппов оставил пост заведующего кафедрой и сосредоточился



можно поставить в один ряд с другими значительными деятелями отечественной музыкальной культуры XX в.² С 1954 г. и на протяжении более чем 60 лет своей жизни он беззаветно служил в Казанской консерватории — его педагогический путь начался на кафедре специального фортепиано, где он был ассистентом в классе своего учителя В. Г. Апресова (1956), затем с 1959 по 1969 г. педагогом кафедры, а также вел музыкально-теоретические дисциплины. В течение более 20 лет (1969–1992) он был заведующим кафедрой теории музыки и композиции (с 1971 г. — кафедрой композиции) и в течение более чем полувека одним из её ведущих педагогов. Он воспитал более 60 композиторов, многие из которых и сегодня успешно реализуют свой творческий потенциал, педагогические заветы своего учителя и вместе с этим представляют авангард профессиональной музыкальной жизни в разных регионах России³. Значительная часть его учеников представляет композиторскую школу Татарстана — Председатель Союза композиторов РФ и РТ Р. Калимуллин (прошедший в классе Луппова обучение в аспирантуре), нынешние педагоги-композиторы Казанской консерватории Э. Низамов и Е. Анисимова, члены Союза композиторов РТ Р. Зарипов, З. Раупова, Г. Тимербулатова, Л. Тагирова, М. Шамсутдинова и др. Большое влияние Луппов оказал на формирование калмыцкой профессиональной музыки — из его класса вышел первый профессиональный композитор республики П. Чонкушов и ушедший из жизни в прошлом году один из ведущих композиторов республики А.

Манджиев. Под чутким педагогическим руководством Луппова сформировалось нынешнее поколение марийских композиторов — Э. Архипова, В. Данилов, Ю. Евдокимов, В. Захаров, С. Маков, А. Незнакин, Л. Новосёлова, А. Яшмолкин, что стало одним из существенных факторов восстановления высокого уровня марийской музыкальной культуры после кризисной ситуации, сложившейся в 1960-е гг.⁴ Не менее значительную роль он сыграл в развитии композиторских школ и других республик — среди его учеников композиторы Удмуртии (Ю. Болденков, А. Корепанов, Ю. Толкач, Н. Шабалин, С. Черезов, М. Ходырева), Мордовии (Г. Сураев-Королёв и М. Фомин), Костромы, Ярославля и других регионов России⁵.

Избранная нами проблематика статьи представляется актуальной, поскольку изучение педагогической деятельности Луппова и его вклада в развитие национальных композиторских школ Поволжья и России до сих пор оставалось вне зоны музыковедческого внимания — вся литература о композиторе ограничивается лишь книгами и статьями обзорно-ознакомительного характера, дающими только общее представление о его композиторском творчестве. В связи с этим основной целью мы ставим анализ основных положений композиторской педагогики Луппова, а также его вклада в развитие казанской композиторской школы. Научная новизна данной статьи заключается в целостном представлении фигуры Луппова как ведущего педагога-композитора в Казанской консерватории и его связи с традициями

на педагогике и творчестве. До последних лет сохранял творческую активность — последним выпускником его класса в 2021 г. стал тувинский композитор Сугдэр Лудуп, а последнее произведение датировано 2015 г. — Концертная фантазия для симфонического оркестра «Формула-1».

² Композиторское наследие А. Луппова отличается своей обширностью и охватывает самые разные жанры: первый марийский балет «Лесная легенда», первая татарская моноопера «Неотосланные письма», 12 симфоний, симфонические произведения (сюиты, каприччио, увертюры, картины и др.), 21 концерт для разных инструментов, фортепианные и камерно-инструментальные сочинения, вокальная и хоровая музыка.

³ Помимо Казанской консерватории, Луппов содействовал совершенствованию композиторского мастерства молодых авторов в Доме творчества «Иваново» в качестве педагога-консультанта (1982–1992). Эти семинары посещали композиторы из разных уголков России и стран СНГ — М. Халитова (Крым), Х. Сетеков (Казахстан), Т. Чокиев (Кыргызстан), Д. Янов-Яновский (Узбекистан), Д. Хыдыров (Туркменистан) и многие другие, что способствовало еще большему расширению диапазона национальных контактов в педагогическом опыте Луппова.

⁴ О кризисе марийского Союза композиторов А. Б. Луппов вспоминал в своей личной беседе с Р. Калимуллиным: «В 1965 году весь марийский союз состоял из 5 человек, и в этот год двое из них ушли из жизни, талантливые композиторы Э. Сапаев и К. Смирнов. А председателем Союза композиторов РСФСР тогда был Д. Шостакович! Он так близко все воспринимал, что приехал в Йошкар-Олу. Туда же Д. Д. Шостакович пригласил Н. Жиганова и меня. Вместе послушали небольшой концерт, который прошел в виде съезда композиторов. Я играл свой флейтовый концерт с чувашским флейтистом Валерием Важоровым. И на другой день Шостакович приглашает меня: «Анатолий Борисович, Ваш флейтовый концерт произвел на меня хорошее впечатление. Вас мы решили избрать председателем Марийского Союза композиторов, как Вы на это смотрите?». Я говорю: «У меня семья, маленький ребенок, я работаю в консерватории в Казани!».

Д. Ш.: — Сколько км от Казани до Йошкар-Олы?

А. Л.: — 147 км.

Д. Ш.: — А я езжу каждый месяц из Москвы в Ленинград для занятий с аспирантами!

Вот так началась моя «двойная» жизнь. Я относился ко всему очень ответственно, поэтому в марийском Союзе неплохо наладил его работу. 12 лет, с 1965 года, я был его председателем. Теперь там говорят: «Золотой век» Союза композиторов был в Йошкар-Оле, когда председателем был Луппов!» (см: [4]).

⁵ Столь успешное в количественном и национальном отношении педагогическое наследие Луппова во многом было следствием особенностей его формирования. Проведенные композитором детские и юношеские годы в Марийской республике способствовали его контакту с татарской и марийской культурами. Как русский композитор, в своем творчестве он с легкостью включал в их интонационный мир и создавал настоящие татарские или марийские произведения. Подобный же подход отличал его как педагога — свой практический опыт он реализовывал и в работе с учениками.



композиторского образования, заложенными его учителями — А. С. Леманом, Н. Г. Жигановым, Г. И. Литинским.

Наиболее ценными источниками информации для нас стали собственные публикации Луппова — его статьи «Из опыта преподавания композиции» [9] и «Воспитать творческую личность» [7]. Они позволяют понять точку зрения Луппова на многие аспекты воспитания молодых композиторов и оценить, в чем он опирался на традиции, сформированные его предшественниками, а в чем «шел своим путём». В них он также высказывает свои мысли об актуальных вопросах отечественной композиторской педагогики. Нужно отметить, что в этой области Луппов был не первым — до него к этим же вопросам обращался его учитель А. С. Леман в своих статьях в журнале «Советская музыка» и в своей крупной публикации «Некоторые проблемы композиторского образования» [6].

Не меньший интерес вызывает еще одна статья Луппова «Пентатоника и современная техника композиции» [10], которая хотя и не имеет прямого отношения к вопросам воспитания композиторов, но при этом представляет собой отражение его личного опыта претворения пентатонического лада в условиях серийной техники и минимализма. Вполне вероятно, что представленные в данной публикации способы и пути соединения пентатоники с разными техниками композиции транслировались Лупповым во время работы с учениками, учитывая, что этот лад находился в центре внимания многих молодых национальных композиторов Казанской консерватории. Другая интересная литературная работа композитора — его автобиографическая повесть «Долгий путь к Музыке» [8], в которой раскрываются детали его творческого и педагогического пути, что составляет важную часть осмысления его композиторской педагогики.

Начало работы Луппова в качестве воспитателя композиторов Казанской консерватории относится к 60-м гг. В это время в композиторской части кафедры теории музыки и композиции произошли серьезные изменения. Сразу два основоположника казанской композиторской школы прекратили свою педагогическую деятельность в консерватории — в 1964 г. Г. И. Литинский перестал преподавать курс специальной полифонии для композиторов и музыковедов, а в 1969 г. заведующий кафедрой, ведущий педагог и основатель казанской композиторской школы А. С. Леман уехал из Казани и продолжил свою работу сначала в Петрозаводске, а затем в Москве. Перед руководством консерватории встал вопрос о выборе на пост заведующего кафедрой человека, способного взять на себя не только управление подразделением вуза, но и продолжить работу Лемана в качестве наставника по композиции. Луппов как наследник традиций казанской композиторской

школы и человек с достаточным опытом педагогической и музыкально-общественной деятельности стал самой подходящей кандидатурой. Напомним, что к этому моменту он по поручению Д. Д. Шостаковича уже на протяжении четырех лет выполнял задачу по преодолению кризиса и развитию профессиональной музыки в Марийской республике.

Уже первые шаги Луппова на этом посту заслуживают внимания. В 1971 г. кафедра теории музыки и композиции была разделена на две самостоятельные кафедры. Обретение кафедрой композиции автономного статуса повлекло за собой расширение её педагогического состава. Именно Луппов в качестве заведующего привлек к педагогической деятельности других учеников Лемана — композиторов Р. Н. Белялова, А. З. Монасыпова и Б. Н. Трубина, которые получили своих первых учеников по композиции, а также Ф. А. Ахметова и Л. З. Любковского, которые стали преподавателями музыкально-теоретических дисциплин. В последующий период в число педагогов кафедры также вошли А. М. Руденко, Ш. К. Шарифуллин и А. С. Миргородский.

Среди важных вопросов, поставленных нами в данной статье, является сравнительная характеристика Луппова с его учителем А. С. Леманом. По широте своей профессиональной деятельности они были очень похожи друг на друга — оба были активно работающими композиторами, которые сочетали творчество с исполнительской деятельностью, педагогикой (преподавание композиции, специального фортепиано, музыкально-теоретических дисциплин), музыкально-общественной и административно-управленческой работой. Подобный универсализм был характерной чертой для многих деятелей отечественной музыкальной культуры, начиная с А. Г. Рубинштейна⁶. Луппов с большим уважением относился Леману, и поэтому его приверженность заветам своего учителя нашла отражение во многих аспектах его работы как в статусе нового заведующего кафедрой, так и педагога композиторского класса. Сам он позднее вспоминал, что в начальный период работы для него стало важным «сохранить и развить традиции, заложенные Леманом, поскольку в 60-х годах казанская консерваторская школа уже была общепризнанной, и следовало удерживать этот высокий уровень» [9, с. 144].

Как отмечал сам композитор, основной проблемой для него стало отсутствие собственной практики композиторского обучения в высшем звене. «Приходилось набираться опыта преподавания композиции почти с нуля, используя в качестве примера работу А. Лемана» [9, с. 144]. В связи с этим организация занятий в классе композиции Луппова была ориентирована на опыт его учителя, который был *практически* усвоен Лупповым во время его обучения в консерватории. Это касалось и формата коллективных занятий, который

⁶ В первые годы существования Казанской консерватории были воспитаны и другие музыканты, впоследствии успешно реализовавшие свое дарование в разных областях музыкального искусства. Наряду с Лупповым, также широко проявил себя другой воспитанник консерватории и ученик Лемана Арнольд Бреннинг: он тоже отличался многообразием творческих проявлений, был крупным композитором, пианистом, музыковедом. После отъезда из Казани в 1969 г. много лет работал в Саратовской консерватории, где создал свою композиторскую и музыковедческую школу (подробнее об этом см.: [3, с. 26]).



преобладал в классе Лемана, и основных форм работы со студентами — прослушивание и анализ партитур произведений различных авторов, а также разбор и общее обсуждение студенческих сочинений. Продолжая данную традицию, Луппов прекрасно понимал, что с точки зрения развития у студентов аналитического мышления и расширения музыкального кругозора групповые занятия являются более удачной формой проведения уроков и способствуют развитию здоровой состязательности и конкуренции между учениками. При этом он также осознавал необходимость гибкого сочетания групповых занятий с индивидуальными уроками, поскольку всегда сохранялась высокая вероятность того, что в отдельных случаях студент мог не воспринять важную информацию. Однако с течением времени и неуклонным уменьшением числа студентов-композиторов в 1990–2000-е гг. индивидуальные встречи постепенно вытеснили из лупповской педагогики формат коллективных занятий.

Не будет лишним сказать, что к началу 70-х гг. Казанская консерватория утвердилась в статусе одного из ведущих центров подготовки музыкальных кадров для национальных республик Среднего Поволжья и России, поэтому вопросы обучения национальных композиторов для Луппова оставались актуальными. В связи с этим, уже в первые годы его руководства кафедрой одним из приоритетов в работе стало интенсивное изучение народной музыки и внедрение фольклорного направления в практическую деятельность студентов-композиторов. В 1971 г. по результатам первой фольклорной экспедиции, в которой приняли участие педагоги и студенты кафедры, было принято решение добавить в число обязательных сочинений по специальности обработки народного мелоса, а также включение в учебный план произведений, основанных на фольклорном материале. Об этом свидетельствует следующий фрагмент из протокола заседания кафедры композиции 1971 г.: «Запланировать на 1972 год подобные экспедиции и впредь практиковать их для собирания исчезающего фольклора. Людей, помнящих народные песни, становится все меньше. Включить в учебный план по специальности студентам-композиторам обязательную работу по обработке народных песен» [12, л. 11].

Интересно, что в беседе с С. Гурарием Луппов обозначил свое отношение к обучению национальных композиторов следующим образом: «Поскольку речь идет о композиторах сравнительно молодых национальных музыкальных культур, я считаю, что вначале необходимо овладеть тем профессиональным уровнем, которого достигла в своем развитии русская музыка. Оснащенность современного композитора самыми передовыми средствами выразительности, его высокий профессионализм — необходимое условие для плодотворной композиторской деятельности в любой национальной культуре» [1, с. 70].

При этом привлекает внимание следующая мысль Луппова, в которой он замечает: «Конкретное выражение национального в композиции совсем не ограничива-

ется применением народных мелодий, тем или интонаций в духе народных (курсив наш. — И. Т.), как это часто преподносится. Более того, было бы большой ошибкой давать задания, основанные только на национальном, народно-песенном материале. Это лишает молодого композитора возможности самому сочинять свои темы, мелодии, то есть быть композитором в полном смысле этого слова» [7, с. 25]. Здесь Луппов также идет вслед за Леманом, который предостерегал своих учеников от бездумного и формального цитирования народных песен и призывал к творческому претворению народных интонаций и созданию яркого тематизма на их основе. Леман по этому поводу утверждал: «Я, естественно, далек от мысли, что народность определяется количеством используемых композитором народных тем. Мы обращаемся к народной музыке не как к *цитатнику* (курсив наш. — И. Т.), а как к богатейшему хранилищу художественных идей, образов, характеров, сгустков интонаций» [5, с. 15]. Аналогичную мысль мы находим у О. Евлахова, который утверждает, что «народность — это не только удачно взятая фольклорная цитата или соединение цитат (курсив наш. — И. Т.), как это можно наблюдать в ряде сочинений. Народность проявляется и в интонационном строе произведения, и в приемах развития, и в фактуре, и в полифонии, и оркестровке» [2, с. 30].

Вместе с внедрением фольклора в концепцию обучения национальных композиторов, в деятельности кафедры также был обозначен курс на интенсивное изучение новых стилистических и технологических тенденций западноевропейского авангарда. Все это соответствовало духу времени — в 60–70-е гг. XX в. в ранее закрытое идеологическим барьером от внешних воздействий и проникнутое идеями социалистического реализма советское композиторское творчество постепенно стали проникать новые музыкальные явления. Отечественные композиторы самыми разными путями стали знакомиться с творчеством радикальных новаторов, находить информацию о новых на тот момент техниках композиции и стараться внедрять их в свой композиторский арсенал. Данная стилевая дивергенция также не обошла стороной и композиторов различных национальных композиторских школ, перед которыми встала не менее важная задача — органично синтезировать новые технологические приемы сочинения музыки с наиболее характерными чертами своих музыкальных культур и сохранить тем самым своеобразие своего творчества.

Процесс внедрения новых явлений и тенденций потребовал от Луппова и других педагогов казанской композиторской школы внесения в их методику преподавания композиции существенных коррективов. Прежде всего они были направлены на постижение нового композиторского мышления и приемов работы с музыкальным материалом в творчестве выдающихся композиторов XX в. — К. Пендерецкого, В. Лютославского, Ч. Айвза, П. Булеза, а также более ранних новаторов, представителей нововенской школы — А. Шёнберга,



А. Веберна и А. Берга. Для самого Луппова одним из эффективных средств преодоления «информационного вакуума» стали его командировки на различные музыкальные фестивали, проходившие в Восточной Европе (вполне доступной для поездок из СССР), где он мог познакомиться с самой современной на тот момент музыкой и приобрести для своей педагогической работы партитуры и записи сочинений.

Луппов вспоминал: «Из-за скудности информации, существовавшей в 70-х годах, приходилось затрачивать большие усилия для поиска звучащего материала. Вспоминаю, как я устраивал для студентов “недели” музыки Веберна, Шёнберга, Пендерецкого и других авторов» [9, с. 147]. Особую роль Луппов придавал изучению и анализу творчества И. Ф. Стравинского, в произведениях которого он видел новые пути сочинения музыки. Среди значимых аспектов музыки Стравинского Луппов особенно выделял сочетание ярко национального материала и колорита с остросовременным мышлением, что было очень важно для воспитания молодого национального композитора в Казанской консерватории. Другим и не менее важным композитором для Луппова был Б. Барток. Как писал А. Маклыгин, «сочетание “модерности” и “фольклорности” в музыке Бартока представлялось чрезвычайно привлекательным фактором для художественных поисков в области именно “современного” языка. Гравитационная сила притяжения бартоковского умеренного радикализма распространялась на весь многонациональный состав студентов-композиторов» [11, с. 72].

Говоря о других положениях композиторской педагогики Луппова, нужно обратить внимание на его размышления о проблеме *выработки индивидуального почерка* — одного из главных аспектов формирования молодого композитора. Луппов отмечал, что уже в первых студенческих работах можно наблюдать формирование некоторых индивидуальных интонаций и приемов. Для педагога в данном случае необходимо обращать внимание студента и показывать возможности их дальнейшего применения в будущих сочинениях. Важным критерием здесь является правильный подбор произведений для анализа, и вместе с этим от педагога требуется подмечать характерные черты творчества конкретного композитора и детально анализировать те из них, которые близки его личному композиторскому облику. Также формирование индивидуальности молодого автора зависит от точного определения заданий, даваемых педагогом и их сложности. Здесь значительную роль со стороны педагога играет его интуиция, а также точный расчет способностей и возможностей ученика.

Луппов также обращает внимание на проблему *подражательности творчеству других композиторов*, которая неизбежно возникает у ученика на начальном этапе формирования его индивидуальности, но в отличие от другого крупного композитора-педагога О. Евлахова, который видит в этом угрозу «растворения в чужой

индивидуальности» [2, с. 28], для Анатолия Борисовича копирование студентом определенных композиторских стилей служит «своеобразным трамплином к обретению собственной индивидуальности. Конечно, если при этом человек талантлив и обладает ею потенциально. Менее талантливые так и остаются эпигонами великих композиторов. Примеров тому достаточно. Вообще, молодой композитор в консерваторские годы должен “переболеть” многими авторами. Должен быть период, когда кажется, что лучше Скрябина никого нет, период Стравинского, Шнитке и т. д. Это поможет более глубоко изучить стили больших мастеров и взять на вооружение для собственного творчества те средства и приемы, которые самому близки. Так постепенно складывается индивидуальный почерк» [9, с. 145].

Среди других важных технологических вопросов формирования композитора Луппов рассматривает владение инструментом (фортепиано), освоение сонатной формы, работу над тематизмом и постижение различных способов его развития. При этом он отмечал: «Я твердо стою на позиции академического образования — от малых форм, даже умения написать простой период на первом курсе до сложных ансамблевых и оркестровых форм сонатного аллегро и современных свободных форм на четвертом и пятом курсах. Студент, не прошедший весь этот путь, остается профессионально неготовым к самостоятельной работе. Другое дело, что двигаться от простых форм к сложным надо, опираясь не на архаический язык в соответствии с архаикой самих форм, а на весь “интонационный словарь эпохи” (курсив наш. — И. Т.).

Нужно также подчеркнуть, что Луппов был прекрасным пианистом, преподавал композицию, как правило, за фортепиано и считал, что свободное владение инструментом имеет решающее значение на всех этапах подготовки композитора и играет определенную роль в развитии его индивидуальности. Он особо подчеркивает это в своих статьях, в частности, пишет: «Приходится постоянно следить за занятиями студента в классе фортепиано и подталкивать его усилия в этом направлении, чтобы к пятому курсу он свободно играл на этом инструменте, основном в композиторском творчестве» [9, с. 145]. С этим непосредственно связана такая важная область композиторского мастерства, как неограниченное владение фактурой и фортепианной, и оркестровой. Поиск интересного фактурного изложения, по словам композитора, представляет сложную проблему, с которой трудно справляются даже те студенты, которые хорошо владеют инструментом.

Свой метод решения проблем в данной области Луппов характеризовал следующим образом: «Обычно я отсылал их посмотреть все и перечислял, что именно. Начиная с Шопена, у которого кажется на первый взгляд всё гомофонно, а на самом деле настолько всё полифонично, что иногда диву даешься. Отсылал я их также к Равелю, Дебюсси и ближе к концу обучения к Мессиану. Иногда показывал примеры из сонат Бетхове-



на, прелюдий Шопена или Шостаковича — какие могут быть разнообразными фактуры»⁷. Большое значение он также придавал фортепианной импровизации, как одному из эффективных средств в подготовительном процессе работы над сочинением. «Когда импровизируешь на тему, написанную студентом, с тем, чтобы вывести его из тупика и показать возможный путь развития, видишь, как загораются его глаза, чувствуешь — он понял то, что иногда невозможно объяснить словами» [9, с. 145].

Особенно важным он считает освоение студентами *сонатной формы*: «В современной музыке, правда, форма сонатного аллегро считается устаревшей, но я убежден, что каждый студент-композитор обязан освоить ее, неважно, будет ли он писать в дальнейшем в этой форме или нет. Дело в том, что она позволяет выработать целый комплекс технических и художественных навыков и приемов, которые будут необходимы при обращении к любой форме, даже самой свободной. Приемы контраста, развития, сопоставления, тональные планы, элементы разработки материала — все это входит в комплекс знаний, необходимых для выработки индивидуальной техники письма» [9, с. 145].

«Работа над тематизмом начинается с первых же шагов молодого композитора. Задача педагога — выявить характерные особенности ученика, воспитывать умение находить интересные интонации, гармонические и мелодические обороты, отсеивать все ненужное, обещанное и не позволять, как говорится, “надевать костюм с чужого плеча”. Требования к поиску темы должны быть очень жесткими — ведь от этого зависит судьба нового произведения, а если шире, то и судьба самого автора», — пишет композитор [9, с. 145]. По поводу *развития темы* основную задачу педагога Луппов видит в показе и освоении трех распространенных методов — бетховенского (с внутритематическим контрастом), вагнеровского (бесконечного, бесцезурного) и метода Шостаковича («прорастания» темы).

Также Луппов рассматривает более частные проблемы формирования композитора, такие как выработка хорошего вкуса, слухового опыта, достигаемого за счет знания классической и современной музыки, и отмечает роль интуиции как важного подспорья в композиторском деле. Свою статью композитор заключает следующим образом: «Обучение композиторов — процесс сложный, требующий от педагога большого терпения, эрудиции, знания психологии творчества, владения инструментом и т. д., и т. п. Чрезвычайно важно самому педагогу быть постоянно творчески активным, создавать все новые и новые произведения, показывая пример своим ученикам» [9, с. 147].

В другой своей статье «Воспитать творческую личность» Луппов вслед за своим учителем Леманом излагает взгляды на проблемы композиторского образования. Характерным является то, что эта статья вышла в 90-е гг. — период, в который многие отечественные

педагоги-композиторы стали активно высказываться по поводу устарелости системы подготовки композиторских кадров и предлагать пути её усовершенствования. Педагоги Казанской консерватории в этой связи не стали исключением. В данной статье Луппов отмечает глубокий кризис, в котором находилась отечественная композиторская школа в то время — сильная отсталость в области освоения современной композиторской техники и нерадужная ситуация в консерваториях — в основном на композиторскую специальность начали приходиться абитуриенты со слабой подготовкой. Впоследствии это приводило к тому, что по окончании обучения многие из них быстро переставали сочинять музыку и исчезали из поля зрения культурной жизни. Основными способами выхода из данного положения Луппов видел в следующих изменениях учебного плана в обучении композиторов и, на наш взгляд, его рекомендации представляют очень большой интерес.

«Во-первых, увеличить курс анализа музыкальных произведений до трех лет. Курс должен вести композитор, так как это не столько теоретический курс, сколько практический. Сюда следует перенести освоение всех классических форм — от простых до сложных, проводить зачеты по каждой из форм. В этом случае возможно и уменьшение количества часов по специальности, которая будет действительно “классом свободного сочинения”, как когда-то называли данный предмет в России» (курсив наш. — И. Т.).

«Во-вторых, мне кажется, необходимо ввести курс теории и практики современной музыки, рассчитанный на один или два года, где студент должен освоить все техники композиции XX века — от Шенберга, Стравинского и до минималистов. Курс этот особенно важен для преодоления той технической отсталости, в которой мы находимся (курсив наш. — И. Т.)». Высказанная Лупповым идея была воплощена в Казанской консерватории им лично — по его инициативе с 1989 г. в Казанской консерватории для студентов-композиторов была введена дисциплина «Техники композиции XX века».

«Это предмет лекционно-практический: я рассказываю тему, показываю на примере лекций Эрнеста Кшенека все хитрости постепенного овладения серийной музыки — от формирования темы, ее разновидностей и так далее, и до написания пьесы — сначала одноголосной, потом трехголосной. Затем экзаменационное задание — студенты пишут квартет на все виды техники — серийную, алеаторику, сонористику»⁸. «Приятно наблюдать, с каким неподдельным интересом и даже азартом студенты осваивают все техники, существующие сегодня в композиции. Может быть, не каждому придется применять их в своей практике, но то, что они обогащают возможности каждого, это несомненно. Особенно необходимо активное освоение новых средств для творчества композиторов национальных республик, — необходимо для того, чтобы расширить те узкие стилевые рамки, в которых до последнего времени

⁷ Из личной беседы автора статьи с А. Б. Лупповым от 16 апреля 2019 г.

⁸ Из личной беседы автора статьи с А. Б. Лупповым.



находились некоторые национальные музыкальные культуры», — писал композитор.

«И, в-третьих, очень бы хотелось (да и было бы просто разумным) увеличить курс изучения фольклора до двух лет, а возможно, и до трех, придав ему также практическую направленность (обработка, сочинение на фольклорном материале и т. д.). Это не означает, что фольклорное направление в композиции я считаю главным, скорее наоборот. Но глубокое изучение фольклора даст молодому композитору пищу для фантазии, станет для него прочной основой индивидуального творчества, выработки собственного интонационного языка и, может быть, даже открытия новых направлений» [7, с. 127].

Подводя некоторый итог, можно сформулировать принципы композиторской педагогики А. Б. Луппова в следующих положениях.

1. *Тесная связь с фольклором и поиск новых способов его творческого претворения в сочинениях.* Через класс композиции Луппова прошло много композиторов из разных республик Поволжья и других регионов России, поэтому обучение своих учеников работе с фольклором (как их родных мест, так и инонационального) было одним из ключевых направлений его педагогической практики.

2. *Важность освоения современных техник композиции как основы для творческого становления молодого*

автора и его успешной профессиональной реализации.

3. *Связанное с собственной исполнительской и педагогической практикой понимание значения овладением фортепиано как основным инструментом в работе композитора.*

4. *Выработка широкого композиторского кругозора путём знакомства с произведениями композиторов различных эпох, стилей и направлений, чтобы молодой композитор сначала через подражание, а затем через переосмысление и анализ особенностей их творчества мог выработать свой композиторский почерк.*

Вместе с этим нужно сказать о том, что творческая деятельность А. Б. Луппова в качестве педагога и композитора стала важной частью наследия музыкальной культуры Среднего Поволжья. Его значительный вклад в композиторскую педагогику стал весомым фактором истории казанской композиторской школы. Унаследованные им от А. С. Лемана, Г. И. Литинского, Н. Г. Жиганова традиции отечественного композиторского образования получили новое преломление и обновление под воздействием стилевых тенденций второй половины XX столетия и полиэтнического пространства Казани. Не лишним будет заметить, что данные традиции и по сей день составляют основу обучения композиторов разных национальных культур в Казанской консерватории.

Литература

1. *Гурарий С. И.* Диалоги о татарской музыке. Казань: Татарское книжное издательство, 1984. 152 с.
2. *Евлахов О. А.* Проблемы воспитания композитора. Л.: Советский композитор, 1963. 131 с.
3. *Иванова Н. В., Орлов В. В.* Композиторы Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 21–31.
4. Интервью Рашида Калимуллина с Анатолием Лупповым — из цикла «Диалоги» // Музыка России: сайт. 2021. URL: <https://music-gazeta.com/2021/06/02/dialogi/?ysclid=ln1u5kcy755641030> (дата обращения 05.10.2023).
5. *Леман А. С.* Достоинно воспеть нашу великую эпоху // Музыка и современность: сборник статей. М.: Музыка, 1975. Вып. 9. С. 5–22.
6. *Леман А. С.* Некоторые проблемы композиторского образования // Проблемы образования и воспитания в музы-

кальном вузе: сборник трудов. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1978. С. 35–78.

7. *Луппов А. Б.* Воспитать творческую личность // Советская музыка. 1993. № 2. С. 24–26.

8. *Луппов А. Б.* Долгий путь к Музыке. Казань: КГК, 2016. 86 с.

9. *Луппов А. Б.* Из опыта преподавания композиции // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 144–147.

10. *Луппов А. Б.* Пентатоника и современная техника композиции // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 18–23.

11. *Маклыгин А. Л.* Бела Барток как художественный ориентир в отечественных финно-угорских композиторских исканиях XX века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 67–74.

12. Протоколы кафедры композиции за 1971–1972 годы. ГА РТ. Ф. 6832, оп. 1, ед. хр. 578. 26 л.

References

1. *Gurarij S. I.* Dialogi o tatarskoj muzyke [The dialogues about Tatar music]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984. 152 p.
2. *Evlahov O. A.* Problemy vospitaniya kompozitora [The problems of composers' education]. L.: Sovetskij kompozitor, 1963. 131 p.
3. *Ivanova N. V., Orlov V. V.* Kompozitory Saratovskoj konservatorii [Composers of the Saratov Conservatoire] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal

of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 3 (17). P. 21–31.

4. Intervyu Rashida Kalimullina s Anatolijem Luppovym — iz tsikla «Dialogi» [The Rashid Kalimullin's interview with Anatoliy Luppov from «Dialogues» series] // Muzyka Rossii: sajt. [The Music of Russia: website]. 2021. URL: <https://music-gazeta.com/2021/06/02/dialogi/?ysclid=ln1u5kcy755641030> (Accessed date: 05.10.2023).

5. *Leman A. S.* Dostojno vospet' nashu velikuyu epohu



[To praise our great era worthily] // *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]: sbornik statej. M.: Muzyka, 1975. Vyp. 9. P. 5–22.

6. *Leman A. S.* Nekotorye problemy kompozitorskogo obrazovaniya [The certain problems of composers' education] // *Problemy obrazovaniya i vospitaniya v muzykal'nom vuze* [The problems of education and upbringing in higher education institution]: sbornik trudov. M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1978. P. 35–78.

7. *Lupov A. B.* Vospitat' tvorcheskuyu lichnost' [To educate a creative personality] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1993. № 2. P. 24–26.

8. *Lupov A. B.* Dolgij put' k Muzyke [The long way to the Music]. Kazan': KGK, 2016. 86 p.

9. *Lupov A. B.* Iz opyta prepodavaniya kompozitsii [From

composition's teaching experience] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2000. № 4. P. 144–147.

10. *Lupov A. B.* Pentatonika i sovremennaya tekhnika kompozitsii [Pentatonic scale and modern techniques of composition] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994. № 3. P. 18–23.

11. *Maklygin A. L.* Bela Bartok kak hudozhestvennyj orientir v otechestvennyh finno-ugorskih kompozitorskih iskaniyah XX veka [Bela Bartok as an artistic landmark in domestic Finno-Ugric composers' creations of the 20th century] // *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, research, practice]. 2019. № 4. P. 67–74.

12. *Protokoly kafedry kompozitsii za 1971–1972 gody* [The Chair of Composition's protocols for 1971–1972 years]. GA RT. F. 6832, op. 1, ed. hr. 578. 26 p.

Информация об авторе

Ильяс Фларитович Талипов

E-mail: white_mousse@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38

Information about the author

Ilyas Flaritovich Talipov

E-mail: white_mousse@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov»

420015, Kazan, 38 Bolshaya Krasnaya Str.

