

Ю.А. ЧЕРЕНКОВА*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-7840-4572*

Кантата «Знаки Зодиака» как средоточие художественных принципов Бориса Чайковского в его вокальном макроцикле

В статье рассматривается кантата «Знаки Зодиака» в качестве вершинного сочинения грандиозного «цикла циклов», сложившегося в вокальном творчестве Б. Чайковского. В центре внимания – художественные принципы вокальной музыки композитора, получившие концентрированное выражение в кантате. Их действие рассматривается на драматургическом и композиционном уровнях. Анализ этих параметров осуществляется в сопряжении с идейным замыслом цикла, главной темой которого является рефлексия о сущности творческой деятельности. Внедряясь в сферы философии и психологии творчества, Чайковский размышляет об индивидуальности художника, тайнах вдохновения и механизмах сочинительского акта. Композитор, вслед за поэтами, обнаруживает авторское видение ключевых законов искусства, вскрывая тем самым базовые принципы собственного творчества.

Ключевые слова: Борис Чайковский, Ф. Тютчев, А. Блок, М. Цветаева, Н. Заболоцкий, кантата «Знаки Зодиака», вокальный цикл, макроцикл, художественные принципы, концепция, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Черенкова Ю.А. Кантата «Знаки Зодиака» как средоточие художественных принципов Бориса Чайковского в его вокальном макроцикле // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 33–48. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.033-048. EDN: EURRCF.

JULIA A. CHERENKOVA*Voronezh State Institute of Arts, Russia
ORCID: 0000-0001-7840-4572*

The Cantata "Zodiac Signs" as Focus of Boris Tchaikovsky's Artistic Principles in His Vocal Macrocycle

The article considers the cantata “Zodiac Signs” as the pinnacle composition of the grandiose “cycle of cycles” that has developed in B. Tchaikovsky’s vocal creative work. In the limelight are the artistic principles of composer’s vocal music that has got the most concentrated expression in the cantata. Their action is considered on the dramatic and compositional levels. The analysis of these parameters is carried out in conjunction with the ideological concept of the cycle, the main theme of which is reflection on the creative activity essence. Introducing himself into the field of philosophy and psychology creativity, Tchaikovsky reflects on the artist individuality, the inspiration secrets and

the composing act mechanisms. The composer, following the poets, discovers the author's vision of the art key laws, thereby revealing the basic principles of his own creativity.

Keywords: Boris Tchaikovsky, F. Tyutchev, A. Blok, M. Tsvetaeva, N. Zabolotsky, cantata “Zodiac Signs”, vocal cycle, macrocycle, artistic principles, concept, musical dramaturgy.

Пять вокальных циклов Бориса Чайковского, созданные в течение почти полувека на стихи разных поэтов, образуют некую целостную и логично выстроенную макрокомпозицию с множественными музыкально-тематическими и сюжетно-смысловыми связями¹. Её крайние, обрамляющие части – «Два стихотворения М.Ю. Лермонтова» (1940) и семичастная «Последняя весна» (1980) – перекликаются своей пантеистической образностью. За картинами природы кроются размышления о «временах года» в жизни человека, поднимаются глобальные вопросы о ценностях бытия и законах мироздания. В сопряжении с этой философской проблематикой развиваются идеи срединного триптиха циклов, всеохватно раскрывающего тему творческой личности. Сложные вопросы судьбы и миссии творца, индивидуальности его мировосприятия и специфики сочинительского процесса подаются в разных ракурсах: во втором цикле «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965) – через философское осмысление жизненных перипетий поэта, в третьем – «Лирика Пушкина» (1972) – сквозь призму темы «художник и общество», в четвёртом, предфинальном, – кантате «Знаки Зодиака» (1974) на тексты разных авторов – как рефлексия о сущности творчества, спрятанная под маской картин-сновидений.

Каждый цикл в ходе развёртывания грандиозного макрополотна, объединяющего двадцать шесть номеров, становится очередной вехой формирования и реше-

ния некоей целостной сверхзадачи всего вокального творчества. От цикла к циклу обретает новые перспективы самобытное авторское видение вокально-циклического жанра, внедряются новые средства выразительности, приёмы и методы работы с поэтическим текстом. Венчает макроцикл семичастная «Последняя весна» по Н. Заболоцкому, словно бы перехватывающая эстафету от последнего номера «Знаков Зодиака» на стихи того же поэта. В ней композиторские идеи получают своё оригинальное и законченное воплощение (об уникальной концепции этого сочинения см. нашу статью [15]). Но истинной и многозначимой кульминацией макроцикла видится кантата «Знаки Зодиака» на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого. Замыкая срединную триаду циклов, она стала средоточием выработанных Б. Чайковским художественных принципов, которые не только предстают здесь в своём наиболее концентрированном виде, но и выступают в некотором роде «участниками» замысла, впечатляющего своей смелостью. Непосредственная связь авторских художественных установок с идеями конкретного сочинения – явление исключительное. Тем любопытнее узнать об этих установках как бы из собственных «уст» композитора.

Очевидно, что среди основополагающих принципов Б. Чайковского главенствующее место занимает идейная сторона произведения. Для выдающегося симфониста и композитора-философа,

¹ Идея макроцикла была выдвинута в нашей статье «Вокальные сочинения Бориса Чайковского как макроцикл в контексте творчества композитора» [9].



склонного мыслить масштабно и концепционно, выдвижение значимой идеи, отвечающей духовным устремлениям, вполне естественно. Важно, что и к тематике вокальных циклов композитор подходит с «симфоническим размахом», преодолевая существующие в данном жанре традиции пейзажной и любовной лирики².

В «Знаках Зодиака» вопросы, подвергаемые осмыслению, ошеломляют беспрецедентной дерзостью. Б. Чайковский внедряется в фундаментальные сферы психологии творчества, размышляя о тайнах вдохновения как особом состоянии, о «механизмах» творческого акта, в ходе которого рождается художественный образ, и, наконец, о ключевой роли индивидуальности в искусстве. Охват столь сложных проблем, казалось бы, несоизмерим с возможностями музыки. Но композитору удаётся ясно донести необычную идею, умело направляя восприятие слушателя в нужное русло.

Особый замысел «Знаков Зодиака» подчёркивает избранный композитором жанр – *кантата* для сопрано, клавесина и струнного оркестра. От традиционного вокального цикла её отличает существенная доля инструментального звучания. Первый номер – объёмная «Прелюдия» – решён как сугубо оркестровая пьеса, немало развитых оркестровых интерлюдий включено и в вокальные номера – «Молчание» (по хрестоматийному “*Silentium!*” Ф. Тютчева, 1829), «Там, далёко» (на текст А. Блока «Похоронят, зароят глубоко», 1915), «У четырёх дорог» (на стихотворение М. Цветаевой «Веселись, душа, пей и ешь...», 1916) и «Знаки Зодиака» (по стихотворению «Меркнут знаки Зодиака» Н. Заболоцкого, 1929).

Контрастные части кантаты в облике картин-видений, рождаемых творческой

фантазией при свете звёзд, выстраиваются в некий «ночной сюжет» о причудливой игре воображения. Кажущаяся произвольность в порядке их следования словно запечатлевает спонтанность и иррациональность образного мышления. Выбор ночного фона, как и заголовок «Знаки Зодиака», отнюдь не случайны. Название, ассоциирующееся с магическим воздействием созвездий, в контексте общего замысла получает более ёмкий смысл. Оно указывает и на некий антураж, обостряющий художественную фантазию (вспомним у Пушкина: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи»³), и вскрывает природу вдохновения как специфического состояния, схожего со сном наяву или наваждением (Заболоцкий описывает его как «...вымысел, мечтанье, сонной мысли колыханье»⁴). Название также становится символом индивидуальности творца, наделённого своим знаком зодиака самобытным внутренним миром и особыми способностями (этот подтекст обнаруживается в последней части, многозначительно озаглавленной так же, как и весь цикл).

Таким образом, замысел кантаты отличается не только весомость темы, но и широкая проблематика, что подразумевает развитие нескольких содержательных линий. Немаловажно, что и в других циклах, особенно зрелого периода – по Бродскому, Пушкину и Заболоцкому, – прослеживается смысловая многомерность, то есть то, что можно выделить как отдельный художественный принцип Б. Чайковского.

Объёмный многоуровневый замысел требует специальных приёмов для его претворения. Эту задачу композитор решает в каждом цикле по-разному, но всегда сообразуется, в первую очередь, с его общей

² Е. Дурандина отмечает концептуальность и философскую тематику в числе общих тенденций вокально-циклического жанра в отечественной музыке XX века [6].

³ Из стихотворения А. Пушкина «Труд», положенного Б. Чайковским в основу седьмого номера цикла «Лирика Пушкина».

⁴ Из стихотворения Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» – литературной основы финальной части кантаты.

идеей. Именно идея становится отправной точкой для «выращивания» всей музыкальной ткани. К воплощению замысла привлекаются, помимо поэтического слова, самые разные компоненты – от отдельных интервалов до ладовых, фактурных, жанровых и прочих составляющих, вплоть до целостной структуры.

На высшем, то есть композиционном, уровне эта задача решается посредством сложно устроенной музыкальной драматургии с параллельным развитием нескольких взаимодействующих линий. Как правило, одна из них – внешняя – отражает «сюжетную» канву цикла. Другая – линия авторского размышления – призвана воплотить генеральную идею. Скрытая до поры за внешним «сюжетом», она обретает всё более рельефные контуры и достигает полного выражения в финалах, производя ошеломляющий эффект озарения – внезапного постижения глубинного смысла повествования.

Обе линии, отражая магистральный путь становления замысла, в процессе своего развёртывания дополняются локальными драматургическими линиями отдельных номеров. На этом уровне композитором движет, фактически, стремление получить музыкальный эквивалент литературного прообраза. Знаток и страстный ценитель литературы, Б. Чайковский находит способы отразить не только мысль и эмоциональный строй стихотворения, но также манеру речи и сам тип художественного мышления его создателя. Пиетет к искусству слова ничуть не умаляет индивидуальности композиторского прочтения – Б. Чайковскому удаётся средствами самобытного авторского языка передать особенности литературного образца и выразить своё отношение к идеям поэта.

Описанные выше установки, предопределяемые принципами мышления компо-

зителя в вокально-циклическом жанре, всецело реализуются в «Знаках Зодиака».

Глубинная тема кантаты – о творчестве как феномене художественной деятельности – становится той ведущей идеей, что детерминирует общую концепцию цикла и музыкально-драматургические функции его отдельных частей. Сложные психологические аспекты темы Б. Чайковский исследует, опираясь на собственный композиторский опыт. Кантата, являя собой вдохновенное и совершенное по своим эстетическим качествам произведение, предстаёт одновременно и рефлексией композитора. Все номера, отличаясь яркой образностью и экспрессией, запечатлевают и специфику творческого акта в каждой его фазе.

Этап зарождения нового сочинения наглядно демонстрирует оркестровая «Прелюдия». Её «спиральная» драматургия, когда мелкие мотивы, укрупняясь на каждом новом витке, дорастают до уровня целостной темы, словно отражает стадии вызревания замысла в сознании художника. При этом цепной принцип связи материала вызывает аналогию с цепным же мыслительным процессом, в ходе которого одна идея рождает другую. Некий «калейдоскоп» наблюдаемых в «Прелюдии» многих элементов и приёмов напоминает своего рода их тестирование, прежде чем будут отобраны те самые необходимые, что сложатся в единую интонационную систему цикла. Если учесть, что «Прелюдию» можно уподобить некоему предварительному эскизу или плану, где в общих чертах намечаются тематический материал кантаты и его расположение, тональности вокальных номеров, приёмы развития и фактурного оформления, то ассоциация с начальной стадией созидательной работы представляется ещё более обоснованной.



Зафиксированный в музыкальной ткани процесс не похож на спокойное обдумывание, экспрессия «Прелюдии» передаёт чрезвычайно напряжённое внутреннее состояние, сопутствующее рождению нового замысла. Уже в первых тактах кантаты устанавливается высокий эмоциональный тон – динамично и напористо звучит тема, которая приобретёт статус лейтмотива «ночи» как метафоры погружения в будоражащий «гипнотический сон» вдохновения (пример 1).

Пример № 1.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 1 «Прелюдия» (1–8 тт.)

Следующие, вокальные, части – новая фаза творческого процесса. Это собственно «продукт» творчества, реализация той идеи, что осмысливалась в «Прелюдии», но суть её оставалась ещё недостаточно раскрытой в силу эскизности материала и отсутствия текста. Тютчевское «Silentium!», лежащее в основе первого вокального номера «Молчание», в значительной мере проясняет композиторский замысел. Идея поэта о внутреннем мире художника как драгоценном даре, который надо оберегать от внешних влияний, становится темой отдельной драматургической линии. Развивая её, Б. Чайковский проводит мысль о первостепенной роли индивидуальности в искусстве: субъективное мировосприятие и способность творца к самовыражению в неповто-

римой форме – важнейшие составляющие феномена, названного Л. Мазелем художественным открытием [8, с. 46–50].

Композитор не провозглашает свой вывод, но целенаправленно ведёт к нему, привлекая для этого творчество поэтов, отличающихся яркой авторской манерой и собственным пониманием явлений бытия. Причём ход «рассуждений» выстраивается в своеобразную доказательную цепочку, где «Молчание» (по Ф. Тютчеву) выполняет функцию тезиса, а «Там, далёко» и «У четырёх дорог» (по А. Блоку и М. Цветаевой) – аргу-

ментов к нему. Выбранные в качестве «доказательств» стихотворения написаны почти в одно время (1915, 1916), но кардинально разнятся в отношении к смерти: у А. Блока – это долгожданное спасение от жизненных страданий, у М. Цветаевой – бес-

смысленное небытие. В сочетании две принципиально разные позиции поэтов вкуче с их самобытной манерой и индивидуальной художественной образностью по-своему иллюстрируют суммирующий взгляд Б. Чайковского. Замыкает же размышление об индивидуальности в искусстве финальная часть, написанная на стихотворение Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака», хотя по своей тематике оно и выбивается из цепочки. Этому поэтическому образцу предписаны иные драматургические функции, о чём ещё будет сказано.

Созвездие великих поэтов в «Знаках Зодиака» открывает широкие возможности для претворения одного из основополагающих композиторских принципов – воссоздания в музыке особенностей литера-

турного прообраза. Исключительно тонкое чувство поэтического слова помогает композитору найти музыкальный эквивалент стихам авторов, разных по мироощущению и стилю⁵.

Вокальный номер «Молчание» предстаёт откликом-переживанием на “Silentium!”. Композитора словно бы завораживает гениальная способность поэта-философа к глубинному пониманию сущности человека и умению выразить словом столь сложную материю, что являет собой душа художника. Удивительную магию поэтического шедевра Б. Чайковский запечатлевает в особой драматургии романса, выстраивая его как картину ночного бдения над исповедальными строками Ф. Тютчева. Два пласта музыкальной ткани (вокальный и оркестровый) становятся олицетворением персонажей – поэта и композитора.

Развивая «линию поэта», Б. Чайковский стремится передать тонкие смысловые и эмоциональные оттенки поэтических строк. Средствами для этого служат приёмы, опирающиеся на выразительность речевого интонирования. Здесь важны и интервальный состав мелодии, и её направленность, и ритмическое выделение тонов и мотивов, и «зависания» на долгих длительностях, и регистровые эффекты – одним словом, огромный арсенал средств из копилки многих поколений композиторов. Общий вектор развития вокальной партии устрем-

лён к третьей, кульминационной, строфе. Именно в ней на словах «их заглушит наружный шум» прозвучат самые высокие звуки, сводя в фокус накал драматических эмоций.

Экспрессивное «чтение» стихов парадоксальным образом сочетается с однородностью тематизма. В основе вокальной партии на всём протяжении её развёртывания лежит один и тот же мотив. В «чистом» виде он появляется сразу же после начального призыва «молчи» на словах «скрывайся и таи» (пример 2).

Пример № 2.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 2 «Молчание» (27–35 тт.)

Смысловую весомость мотива усиливают его многократные повторения. Подобно заклинанию, он в разных вариантах пронизывает вокальную линию романса. Изменениям подвергается не столько интерваламика (хотя и приём интервальной модификации существенен), сколько его протяжённость. Например, на словах «и чувства, и мечты свои!» соответственно количеству слогов к исходным шести зву-

⁵ Ряд наблюдений по этому вопросу содержит статья Ю. Опариной, в которой автор, отмечая внимание композитора к деталям поэтического текста, всё же считает доминирующим у Б. Чайковского «обобщающий подход (когда улавливается основной эмоциональный тон стихотворения и именно он становится основой музыки), а не иллюстративный, связанный с последовательным детальным раскрытием содержания» [11, с. 73–74]. Этот вывод подтверждает и высказывание самого Б. Чайковского: «Не прячьтесь за инструментальной самой стиха, оркеструйте его смысл». Данное высказывание приводит консерваторский ученик композитора Ю. Абдоков в связи со «Знаками Зодиака» и «Четырьмя прелюдиями для камерного оркестра», где, по мысли исследователя, «явлены неординарные способы тембровой рефлексии поэтических текстов» [1, с. 69].



кам добавляются ещё два (пример 3). Дополнительные ноты появляются и перед мотивом – «Мысль изреченная есть ложь», и внутри него – «есть целый мир в душе твоей» (примеры 3а, 3б).

Пример № 3. Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 2 «Молчание» (36–40 тт.)

Пример № 3а. Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 2 «Молчание» (116–118 тт.)

Пример № 3б. Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 2 «Молчание» (149–154 тт.)

Без сомнения, такое решение вокальной партии вполне обдуманно – композитор по-своему воспроизводит и в некотором роде распространяет на всю ткань приём Ф. Тютчева, завершающего каждую строфу ключевым словом «молчи» – смысловой квинтэссенцией стихотворения. Есть и музыкальный аналог поэтической эпифоре – он сказывается в завершении строф одинаковым каденционным оборотом (см. об этом: [11, с. 67]).

Примечательно, что и оркестровая партия «Молчания» также имеет свою лейтмотивацию, произрастающую из

вариантно-изменённой начальной темы «Прелюдии» – в её мелодическое ядро включены теперь повторяющиеся тоны, которые и станут самым характерным и узнаваемым элементом, неким концентратом темы, обеспечивающим эффект её присутствия в последующих разделах «Молчания» (пример 4).

Развитие этого интонационного материала составит ту важнейшую «линию размышления», что отразит реакцию композитора на стихотворение Тютчева. Интересно, что следование за мыслью поэта приобретает в партитуре «Молчания» почти «зримый» вид. Такому впечатлению способствует, например, специальный приём подхватывания последнего тона или мотива во-

кальной фразы оркестром, и наоборот (пример 3). Возможности тематизма при этом обретают широкий выразительный диапазон – от образов сосредоточенного раздумья до напряжённой экспрессии взволнованной

речи. Разнообразие эмоциональной палитры обеспечивает интервальное варьирование, когда в соответствии с художественной задачей скачки на септиму заменяются ходами на другие интервалы. Принимая от «Прелюдии» не только интонационный материал, но и саму идею рефлексии о специфике творческого про-

Пример № 4. Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 2 «Молчание», вступление:

цесса, «Молчание» ясно передаёт то особое, по природе аффектное, состояние, которое мог испытывать автор в момент сочинения.

В романсе «Там, далёко» тема смерти раскрывается в соответствии с блоковским восприятием этого явления. Чисто внешне смерть здесь – не мертвенное небытие, а как бы вечная безмятежная жизнь, наполненная угадыванием токов природы и размышлениями, лишёнными мучительных переживаний земного существования⁶.

Заданный поэтом умиротворённый образ композитор воплощает разными средствами: здесь и преобладание мажоров в тональном плане (*Fis-dur – A-dur – Es-dur –gis-moll – Fis-dur*), и «уютно» вибрирующие фигурации в оркестровом сопровождении, имитирующие журчание дождевой воды, и «колыбельные» секундово-терцовые интонации в вокальной партии. Символом вечности загробного бытия выступает оstinатность, разнообразно претворённая в музыкальной ткани: в виде многократных повторов мелодических фигур, репетиций на одном звуке, долго выдерживаемых фактурных рисунков. Есть и особый вид – «функциональная оstinатность», когда гармония крупного раздела, несмотря на густую хроматизированную ткань с обилием неаккордовых звуков и созвучий, по сути «кружится» вокруг тоники *Fis-dur* (в романсе такой раздел образуют первая вокальная строфа и обрамляющие её две инструментальные интерлюдии).

Семантическую нагрузку несёт и тритон, со времён барокко служащий одним из музыкальных символов смерти. Его присутствие обнаруживается в начальном мотиве вступления (скачок *gisis –dis*), а затем в тональном плане второй строфы – начинаясь в *A-dur*, она завершается модуляцией в *Es-dur* (заметим, что высоты тоналностей энгармонически дублируют звуки скачка, что вряд ли случайно).

Вообще, опора на жанровые, стилистические и семантически знаковые средства разных эпох – излюбленный приём Б. Чайковского, используемый во всех циклах. Стимулируя ассоциативное восприятие, композитор вкладывает тот или иной подтекст и тем самым расширяет смысловое пространство произведения. В «Там, далёко» такой приём согласуется ещё и с художественным методом А. Блока как яркого представителя символистского направления в литературе.

Творчество и судьба М. Цветаевой удивительным образом перекликаются с идеями и образами «Знаков Зодиака». Связи эти столь множественны, что возникает вопрос: не здесь ли зародился замысел кантаты? Совпадает, прежде всего, отождествление ночных видений с переживанием, возникающим в момент творчества⁷ – и поэт, и композитор описывают сочинительский процесс как особое состояние сознания, промежуточное между сном и явью. В эссе Цветаевой «Искусство при свете совести» мы находим строки: «Состояние творчества есть состояние наваждения. <...> Состо-

⁶ Смерть как утешение и избавление от тягот земной жизни – постоянный мотив в творчестве А. Блока: «В лирике Блока мы сталкиваемся с примерами, которые предлагают настойчиво повторяющиеся стереотипы отрицания, абсурда и трагизма существования» [4, с. 9].

⁷ Неожиданное откровение Б. Чайковского «Я, например, не люблю поэзию Цветаевой» (цит. по: [7, с. 81]) не помешало композитору привлечь в кантату её стихотворение. Это, безусловно, свидетельствует о некоторой общности интересов и взглядов обоих художников, которых сближает стремление осмыслить «механизмы» и специфику творческой деятельности. «Размышления о роли поэта и сути творческого процесса пронизывают и дневниковые записи Цветаевой, и её переписку, и эссеистику, и поэзию, – пишет исследователь творчества поэтессы М. Цветкова. – <...> Тему поэта, поэзии и творческого дара можно смело назвать “магистральным сюжетом” наследия Марины Ивановны Цветаевой» [14, с. 138], как, добавим, в значительной мере и Б. Чайковского.



яние творчества есть состояние сновидения...»⁸ [12, с. 366].

Возможно, что и избрание темы жизни и смерти для двух номеров кантаты изначально связано с личностью М. Цветаевой, для которой размышления о смерти – одна из ведущих линий творчества⁹. В отличие от Блока она утверждает главенство жизни над смертью. «Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жадность жить» [13, с. 120] – это признание Цветаевой могло бы служить эпиграфом ко всему её творчеству. Даже собственный трагический уход из жизни не перечёркивает сущностных основ её лирики.

Стихотворение «Веселись, душа, пей и ешь...», текст которого взят для романса «У четырёх дорог», в экспансивной манере провозглашает жизнеутверждающее кредо поэтессы, хотя, конечно, за воинствующими восклицаниями таится чувство безмерного отчаяния от осознания неумолимо приближающегося конца. Б. Чайковский усиливает высокий эмоциональный градус поэтической речи, создавая по-театральному зримую сцену противостояния двух персонажей – женщины и призрака смерти. Символическими носителями действующих лиц выступают, как и в «Молчании», вокальная и оркестровая партии. Контрапункт их выразительных сфер и определяет особенности музыкальной драматургии номера. Каждый персонаж обладает индивидуальным набором жанрово- и ритмоинтонационных средств, позволяющих «наблюдать» перипетии разворачивающегося действия.

Развёрнутое оркестровое вступление рисует образ смерти. Мощные гаммообразные пассажи и затем острый синко-

пированный ритм становятся основными элементами характеристики персонажа. Своеобразное «танго» с характерно равным ритмическим пульсом лишено человеческого страстности, оно угловато и механистично, а множественные авторские ремарки – *marcato*, *staccato*, *piano* – требуют особого качества звука, имитирующего сухой, безжизненный стук костей.

В образе женщины – ранимой и одновременно гордой и импульсивной – угадывается натура самой Цветаевой. По существу, «У четырёх дорог» – исповедь поэтессы, страстный монолог-заклинение пред ужасающим видением смерти. Интонационное и жанровое решение для начала вокальной линии композитору, видимо, подсказывают строки последней строфы – упоминание о церкви, свече и вечной памяти рождает идею речитации на звуках секунды, подобной молитвенному говору, с этого речитатива начинается и им заканчивается партия голоса. Однако начальный призыв «Веселись, душа, пей и ешь!», а также категоричные протестные отрицания «Не запаливайте свечу», «Вечной памяти не хочу» и фольклорно-поэтическая лексика стихотворения («во поле во пустом», «не чуралася я») уводят от молитвенных ассоциаций в иной жанр – языческих заклинаний против злых сил. Вокальная партия развивается последовательно и динамично, отражая изменения в психологическом состоянии героини – от растерянности к бесстрашному противостоянию. Отсюда и композиторское прочтение – по мере нарастания ажитации речитатив перерастает в монолог, а в момент кульминации рождается мелодия песенно-де-

⁸ Неизвестно, читал ли Б. Чайковский это эссе. Но, будучи знатоком отечественной литературы, композитор, несомненно, был знаком с циклом М. Цветаевой «Бессонница», в котором зыбкое состояние между сном и явью видится поэту неизменной «подругой» творчества – бессонница помогает разглядеть в явлениях действительности те духовные глубины и гармонию, что недоступны бодрствующему сознанию.

⁹ См. об этом: [5], [10].

кламационного типа, воспринимаемая как главная тема номера (пример 6).

Развитие действия вызывает яркие ассоциации с театральной сценой – столь выпукло выписаны персонажи и характер их взаимоотношений¹⁰. Вначале мы видим танцующий призрак и героиню. Реплики охваченной ужасом женщины робки и кратки. Превозмогая страх, она повторяет, словно заклинание: «Веселись...» (пауза – танец смерти), «Веселись, душа!» (вновь пауза и танец) (пример 5).

С каждой новой репликой протяжённость вокальных фраз удлиняется. Приём увеличения мотива (по определению Н. Алпаровой, «прогрессия» [2, с. 160]), весьма характерный для Б. Чайковского,

в данном случае служит определённым драматургическим целям – перерастанию речитатива в протестный декламационно-песенный монолог.

Ответом на строптивое неповиновение героини становится яростная реакция смерти. Лавинообразные потоки оркестровой интерлюдии (с ц. 65), по-новому воссоздающие начальные пассажи вступления, словно выплеск неистового гнева, заполняют всё музыкальное пространство – никто не может противостоять сокрушающей силе страшного суда! Смысловую и драматургическую значимость интерлюдии усиливает её расположение в зоне «золотого сечения» (31–37 тт.) всего номера (54 т.).

Пример № 5.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 4 «У четырёх дорог» (14–19 тт.)

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'Ве-се-лись,' and the piano accompaniment with dynamics *p*, *marcato*, and *staccato*. The second system shows the vocal line with 'ве-се-лись, ду-ша!' and the piano accompaniment with dynamics *mp*, *marcato*, *mf*, and *staccato*. The third system shows the vocal line with 'Ве-се-лись, ду-ша, пей и ешь!' and the piano accompaniment with dynamics *mf*, *ten.*, *marcato*, *staccato*, and *f*. The score is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Пик противостояния приходится на слова «Не чуралася я в ночи / Окаянных мест. / Высоко надо мной торчи, / Безымянный крест». Перекрывая ураганную силу звучащей на *fff* и *ff* интерлюдии, у вступившего сопрано появляется кульминационный тематизм с захватом самой высокой ноты – *a* второй октавы. К слову, этот тон стал итогом целенаправленной расщепленной линией тонов, служивших вершинами в предшествовавших фразах, начиная с ц. 64: *es* (27 т.) – *e* (начало

¹⁰ Представляется естественной и ассоциация с «Песнями и плясками смерти» М. Мусоргского, несмотря на непохожесть музыки и конкретных решений русского классика и Б. Чайковского.



28 т.) – *fis* (29 т.) – *gis* (начало 30 т.) и сразу после интерлюдии – *a* (начало 37 т., ц. 67) (пример 6).

Пример № 6.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 4 «У четырёх дорог» (36–40 тт.)

Итог баталии – в репризе, в ней нет и намёка на «танго», будто смерть ретировалась с поля битвы. Эмоциональное возбуждение постепенно сменяется состоянием покоя, а женский образ приобретает лирически-проникновенные черты. Речитатив на звуках секунды сопровождается равномерной фигурацией шестнадцатыми, а затем восьмыми, создавая эффект *quasi* замедления. Колоритная, изысканно красивая гармония с эллипсисами, альтерированными септ- и нонаккордами на доминантовом органном басу придаёт разную окраску внешне непритязательным, как бы застылым мотивам на секунде (*a-g* в четвёртой строфе и *d-c* в пятой).

Делая акцент на психологической стороне противостояния героев и подчёркивая это эффектами театрализации и даже визуализации действия, Б. Чайковский тем самым обнажает особенности художественного мышления М. Цветаевой, лирику которой отличает глубокий психологизм и оригинальное, часто неожиданное ассоциативное воображение.

В последней части «Знаков Зодиака» радостный G-dur, незатейливая мелодия, фантастические персонажи леших, русалок, пляшущих кекуок покойников и сонм всяческих упоминаемых животных словно уводят слушателя в мир детских образов. Столь разительный контраст предшествующим номерам поначалу может показаться неестественным. Однако финал не просто органично вписывается в сложный смысловой и музыкально-драматургический контекст цикла, но и подытоживает развитие на разных содержательных и композиционных уровнях – сюжетном, идей-

ном, интонационно-тематическом, ладогармоническом и формообразующем.

В стихотворении Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» Б. Чайковский нашёл те нужные строки, что формулируют идею кантаты и связывают в логичное целое все её части. Речь идёт о третьей строфе:

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти –
Только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье,
Безутешное страданье, –
То, чего на свете нет.

Следует отметить, что смысловой подтекст этих строк у поэта и композитора разнятся. Литературоведы усматривают в образах стихотворения влияние ОБЭРИУтов, к содружеству которых принадлежал Н. Заболоцкий. Стержнем эстетики этого творческого объединения являлось понятие «реальное искусство». Отсюда неприятие «раскрепощённого разума» ро-

мантиков и символистов, склонных «измышлять инфернальное и фантастическое и рассматривать его как неотъемлемую часть действительной реальности» [3, с. 15]. По мнению А. Бутовой, под «уродцами» Заболоцкий и подразумевал детище такого «сонного, колышущегося, нетвёрдого разума» [там же].

Б. Чайковский по-своему интерпретирует стихотворение. Под «разумом» он имеет в виду творца, продуцирующего художественные образы, а «уродцы» – всего лишь шутовская характеристика тех фантазий, какие может породить безграничное воображение художника. На этот вывод наталкивает и жизнерадостно-смешливый тон финала, и «тема поэта» – сквозной лейтмотив в циклах по И. Бродскому, А. Пушкину и Н. Заболоцкому (примеры 7–10). В варьированном виде, но сохраняя свой узнаваемый интонационный абрис, она появляется в драматургически значимых моментах как музыкальный символ творческой личности.

В драматургическом плане финальная часть выполняет множественные функции. Прежде всего, объёмный и многотемный финал, переключаясь с «Прелюдией», симметрично уравнивает всю композицию¹¹. В аспекте линии об индивидуальности в искусстве последний номер предстаёт очередным «аргументом», выступая иллюстрацией

оригинального художественного мышления Н. Заболоцкого. В раскрытии же ведущей идеи кантаты как цикла-рефлексии финал великолепно демонстрирует фазу выхода из состояния творческого «сна», когда ночные фантазии «меркнут» и сознание возвращается в реальность. Словно очнувшись от гипноза, композитор с новым чувством рассматривает свои «видения». Пес-

Пример № 7. Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака», № 5 «Знаки Зодиака» (65–73 тт.)

Пример № 8. Б. Чайковский. Вокальный цикл «Четыре стихотворения И. Бродского», № 1 «Диалог»

Пример № 9. Б. Чайковский. Вокальный цикл «Лирика Пушкина», № 4 «Поэту»

Б. Чайковский. Вокальный цикл «Последняя весна», № 6 «Осень»

¹¹ Возможно, что при сочинении кантаты мысль композитора двигалась не от «Прелюдии», а в обратном порядке – от финала к началу: вызванная многообразностью стихотворения Заболоцкого тематическая насыщенность финала, как и необходимость получить в нём смысловое и тематическое резюме, потребовали соответствующего «противовеса». Эту функцию и выполняет «Прелюдия», ставшая, к тому же, оригинальным «конспектом-аннотацией» всего последующего развития.



ренимая иронический тон Н. Заболоцкого, он готов теперь и посмеяться над процессом творчества, изображая ход сочинения как игру-жонглирование звуками, интонациями, фразами и темами.

Характер весёлой забавы принимает способ работы с тематизмом. Если в предыдущих частях кантаты основным был метод интонационной вариантности, то в финале он напоминает складывание «мозаики» из некоторого числа мелодических пазлов. «Набор для игры» предоставляют шесть фраз первой строфы (пример 11). Каждая из них содержит фигуры, которые в следующих строфах будут, перемешиваясь, складываться в новые мелодические «узоры». Сами же фигуры являются аллюзией на темы из разных частей кантаты. Привлечением этих интонационных элементов и приёмов решается композиционная задача: по музыкально-тематическому наполнению финал оказывается синтезированной репризой цикла (пример 11).

Так, характерность первой фразы задают квартовый ход и движение по звукам трезвучия. С кварты как ключевой интонации начиналась вокальная тема тютчевского номера на слове «Молчи!», на квартах основывается и «тема поэта». Движение по звукам трезвучия воспринимается характерной интонацией финала, хотя впервые такой тематизм уже был эскизно намечен в кульминации «У четырёх дорог». Вторая фраза основывается на трихорде *h-d-e*, напоминающем аналогичные обороты из вступления «Там, далеко». Третья содержит хроматическое движение в составе скрытого двухголосия из начала «Прелюдии» и «Молчания». Четвёртая включает поступенные восходящие и нисходящие «волны» в объёме квинты из романса на стихи М. Цветаевой. В пятой движение «волн» прерывает повтор вершинного звука и тем самым подчёркивает характерный элемент оркестровой партии «Молчания». В шестой даётся аллюзия на приведённую выше кульминационную тему «У четырёх дорог».

Пример № 11.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 5 «Знаки Зодиака», первая строфа

первая фраза
Мер-кнут зна-ки Зо-ди-а-ка над про-сто-ра-ми по-лей. Спит жи

вторая фраза
вот-но-с Со-ба-ка, дрем-лет пти-ца Во-ро-бей. Тол-сто-

третья фраза
за-ды-е ру-сал-ки у-ле-та-ют пря-мо в не-бо. Ру-ки

четвертая фраза
креп-ки-с, как пол-ки, гру-ди круг-лы-с, как ре-па. Ведь-ма

пятая фраза
сев, на тре-у-голь-ник, пре-вра-ща-ет-ся в ды-мок. С ле-ша-чи-ха-ми по кой-ник-строй-но

шестая фраза
пля-шет ке-ку-ок. Вслед за ни-ми блд-ным хо-ром ло-вят

Му-ху кол-ду-ны, и сто-ит над ко-со-го-ром не-под-виж-ный лик лу-ны.

Намеренно элементарной видится и техника «конструирования» некоторых тем. Например, во второй строфе демонстрируется, казалось бы, совсем незатейливый способ вариантного преобразования возвратно-обращённого ряда: *d-es-f-g-f-es-d*. Благодаря остинатному ритму из шести восьмых и одной четверти в каждой новой фразе приведённая семизвучная конструкция, соответствующая числу слов текста, начинается с её последующего тона при сохранении

ритмической формулы  *simile* (пример 12).

Пример № 12.

Б. Чайковский. Кантата «Знаки Зодиака»,
№ 5 «Знаки Зодиака»



Ко - ло - ту - шка тук - тук - тук, спит жи - вот - но - е Па - ук, спит Ко -
ро - ва, Му - ха спит, над зе - млей лу - на ви - сит.

По мере продвижения к концу игриво-беззаботное настроение постепенно угасает. В пятой, последней, строфе романа монотонное повторение начальной клавишной темы на фоне расцвеченной побочными тонами тоники даёт усыпляющий эффект, но это уже погружение в настоящий сон: «...Спит животное Паук... Спит растение картошка. Засыпай, засыпай скорей и ты!». Спокойно и неторопливо композитор завершает свою кантату-размышление о сущности творчества.

В контексте уникальной концепции вокального макроцикла кантата «Знаки Зодиака» выступает, как было отмечено, вершинным сочинением, сложным по замыслу и искусным по технике его воплощения. Б. Чайковский предстаёт композитором, убеждённым в поистине безграничных возможностях музыки, способной не только отразить мировоззрение и особенности мышления поэтов, но и запечатлеть те относительно новые для ро-

мансового творчества сферы, что связаны с психофизическими законами творческой деятельности.

В качестве обобщения выделим те художественные принципы Б. Чайковского, что сфокусированы в «Знаках Зодиака», но так или иначе обнаруживаются во всём макроцикле. Прежде всего, это глобальность тематики, первенствующее значение идейной концепции и многогранность содержания, следствием чего становится многоуровневая драматургия с несколькими сопряжёнными линиями. Принципиальным для композитора является глубинное постижение литературных шедевров и отражение средствами музыки особенностей поэтики их авторов. На достижение этих целей направлены жанровые, тематические, фактурные и стилистические средства, привлекаемые для дополнительного семантического эффекта, в том числе аллюзии. Разграничение вокальной и инструментальной составляющих как носителей взаимодействующих образов приносит в сочинение черты театрализованного действия.

Благодарность: выражаю признательность моему научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгению Борисовичу Трёмбовельскому за помощь в подготовке статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдоков Ю.Б. Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур): учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2023. 72 с.
2. Алпарова Н.Н. Смелость быть простым // Музыка России. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 143–165.
3. Бутова А.В. «Бедный воитель» Николая Заболоцкого // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Ч. 2. 2013, № 10 (57). С. 14–16.
4. Гречаник И.В. Бытие, одиночество и смерть как литературно-философские феномены в поэзии Д. Мережковского и А. Блока // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2009, № 1. С. 5–14.



5. Дударева А.А., Ерохин В.Н. Мотив смерти в поэзии М.И. Цветаевой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 2. С. 39–44.
6. Дурандина Е.Е. Эхо поэта: о вокальных циклах Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ–2000, 2015. С. 72–82.
7. Корганов К.Т. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Музыка, 1986. 528 с.
9. Михайлова (Черенкова) Ю.А. Вокальные сочинения Бориса Чайковского как макроцикл в контексте творчества композитора // Музыказнание. Искусство. Культура. Образование: сб. ст. Международной науч.-практич. конф., 22–24 апреля 2021 года / под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. М.: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, «Академия музыки им. Маймонида», 2021. С. 437–446.
10. Немчинова Е.А. Тема смерти и бессмертия в книге стихов Марины Цветаевой «Лебединый стан» // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2010, № 1. С. 49–55.
11. Опарина Ю.М. О взаимодействии поэтической и музыкальной интонаций в цикле Б. Чайковского «Знаки Зодиака» на стихи русских поэтов // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023, № 2. С. 64–75.
12. Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. 720 с.
13. Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. Т. 6: Письма / вступ. ст. А. Саакянц; сост., подгот. текста, коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995. 800 с.
14. Цветкова М.В. Поэт, поэзия и творческий дар в художественном мире Марины Цветаевой // Учёные записки Казанского университета. Серия гуманитарные науки. 2017. Т. 159. Кн. 1. С. 138–153.
15. Черенкова Ю.А. Искусство скрытых смыслов: о концепции и музыкальной драматургии вокального цикла Бориса Чайковского «Последняя весна» // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 24–39.

Об авторе:

Черенкова Юлия Алексеевна, аспирантка Воронежского государственного института искусств (394053, Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru

REFERENCES

1. Abdokov Yu.V. *Poetika orchestra (Analiz orkestrovyykh partitur): uchebnoe posobie* [The Poetics of the Orchestra (analysis of orchestral scores): Textbook]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2023. 72 p.
2. Alparova N.N. Smelost' byt' prostym [The Courage to be Simple]. *Muzyka Rossii. Vypusk 5* [Music of Russia. Issue 5]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984, pp. 143–165.
3. Butova A.V. «Bednyu voitel'» Nikolaya Zabolotskogo [“The Poor Warrior” by Nikolai Zabolotsky]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. Chast' 2* [Actual Problems of Humanities and Natural Sciences. Part 2]. 2013. No. 10 (57), pp. 14–16.
4. Grechanik I.V. Bytie, odinochestvo i smert' kak literaturno-filosofskie fenomeny v poezii D. Merezhkovskogo i A. Bloka [Being, Loneliness and Death as Literary and Philosophical Phenomena in the Poetry of D. Merezhkovsky and A. Blok]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta imeni M.A. Sholokhova. Filologicheskie nauki* [Bulletin of M.A. Sholokhov Moscow State Humanitarian University. Philological Sciences]. 2009, No. 1, pp. 5–14.

5. Dudareva A.A., Erokhin V.N. Motiv smerti v poezii M.I. Tsvetaevoy Tsvetayevoiy [The Motif of Death in the Poetry of M.I. Tsvetaeva]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filologiya»* [Vestnik of Tver State University. Series “Philology”]. 2013. Issue 2, pp. 39–44.
6. Durandina E.E. Ekho poeta: o vokal'nykh tsiklakh B. Chaykovskogo [Echo of the Poet: about the vocal cycles of B. Tchaikovsky]. *Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaykovskogo* [Creative Heritage of Boris Tchaikovsky]. Compiled and edited by V.M. Kelle. Moscow: PROBEL–2000, 2015, pp. 72–82.
7. Korganov K.T. *Boris Chaykovskiy: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky. Personality and creativity]. Moscow: Kompozitor, 2001. 200 p.
8. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [The Structure of Musical Works: textbook]. 3rd edition. Moscow: Muzyka, 1986. 528 p.
9. Mikhaylova (Cherenkova) Yu.A. Vokal'nye sochineniya Borisa Chaykovskogo kak makrotsikl v kontekste tvorchestva kompozitora [Boris Tchaikovsky's Vocal Compositions as a Macrocycle in the Context of the Composer's Work]. *Muzykoznanie. Iskusstvo. Kul'tura. Obrazovanie: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 22–24 aprelya 2021 goda* [Musicology. Art. Culture. Education: collection of articles of the International Scientific and Practical Conference, 22–24 April 2021]. Under the general scientific editorship of Ya.I. Sushkova-Irina. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy universitet im. A.N. Kosygina, “Akademiya muzyki im. Maymonida”, 2021, pp. 437–446.
10. Nemchinova E.A. Tema smerti i bessmertiya v knige stikhov Mariny Tsvetaevoy «Lebediny stan» [The Theme of Death and Immortality in the Book of Poems by Marina Tsvetaeva “Swan Camp”]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov, seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika* [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia, series Literary Studies. Journalism]. 2010, No. 1, pp. 49–55.
11. Oparina Yu.M. O vzaimodeystvii poeticheskoy i muzykal'noy intonatsiy v tsikle B. Chaykovskogo «Znaki Zodiaka» na stikhi russkikh poetov [On the Interaction of Poetic and Musical Intonations in the Cycle of B. Tchaikovsky “Zodiac Signs” on the Poems of Russian Poets]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2023, No. 2, pp. 64–75.
12. Tsvetaeva M.I. *Sobr. soch. V 7 tomakh. Tom 5: Avtobiograficheskaya proza. Stat'i. Esse. Perevody* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 5: Autobiographical Prose. Articles. Essays. Translations]. Compilation, text preparation, commentary A. Sahakyants, L. Mnukhin. Moscow: Ellis Lak, 1994. 720 p.
13. Tsvetaeva M.I. *Sobr. soch. V 7 tomakh. Tom 6: Pis'ma* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 6: Letters]. Introductory article by A. Sahakyants; compilation, text preparation, comments by L. Mnukhin. Moscow: Ellis Lak, 1995. 800 p.
14. Tsvetkova M.V. Poet, poeziya i tvorcheskiy dar v khudozhestvennom mire Mariny Tsvetaevoy [Poet, Poetry and Creative Gift in the Artistic World of Marina Tsvetaeva]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya gumanitarnye nauki* [Scientific Notes of Kazan University. Humanities series]. 2017. Volume 159. Book 1, pp. 138–153.
15. Cherenkova Yu.A. Iskusstvo skrytykh smyslov: o kontseptsii i muzykal'noy dramaturgii vokal'nogo tsikla Borisa Chaykovskogo «Poslednyaya vesna» [The Art of Hidden Meanings: about the concept and musical dramaturgy of Boris Tchaikovsky's vocal cycle “The Last Spring”]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 24–39.

About the author:

Yulia A. Cherenkova, Postgraduate student of the Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-7840-4572**, julliklavisha13@mail.ru