

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 1 (42)

Проблемы музыкальной науки

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. **Виталий Александрович Шуранов**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Вай Лин Чонг, Китайский университет Гонконга, Китай

Д-р искусствоведения **Вера Борисовна Валькова**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р искусствоведения **Людмила Владимировна Гаврилова**, Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского, Россия

Д-р искусствоведения **Галина Владимировна Григорьева**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Умитжан Рахметулловна Джумакова**, Казахский национальный университет искусств, Казахстан

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна Дулова**, Белорусская государственная академия музыки, Республика Беларусь

Д-р искусствоведения **Константин Владимирович Зенкин**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Тамара Николаевна Левая**, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия

Д-р искусствоведения **Светлана Корюновна Саркисян**, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса Армения

Д-р искусствоведения **Александр Яковлевич Селицкий**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Ирина Арнольдовна Скворцова**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Евгения Романовна Скурко**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Д-р искусствоведения **Евгений Борисович Трёмбевельский**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р искусствоведения **Ольга Александровна Урванцева**, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки

Д-р искусствоведения **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

УЧРЕДИТЕЛИ

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2021, № 1

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016.

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Ph.D. (Arts) **Vitaly A. Shuranov**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Wai Ling Cheong**, Chinese University of Hong Kong, China

Dr.Sci. (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnessin Russian Academy of Music, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Grigorieva**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Umitchan-R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Kazakhstan

Dr.Sci. (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, Belarusian State Academy of Music, Republic of Belarus

Dr.Sci. (Arts) **Konstantin V. Zenkin**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr. Sci. (Arts) **Tamara N. Levaya**, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Svetlana Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Armenia

Dr.Sci. (Arts) Dr. **Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory Rostov-on-Don, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Irina A. Skvortsova**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Academy of Arts, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninoff Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

FOUNDERS

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

Voronezh State Institute of Arts, Russia

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia.

Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

North Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship, 2021, No. 1

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Виталий Александрович Шуранов —
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Заместитель главного редактора

Евгения Романовна Скурко — доктор искусствоведения,
профессор

Редакторы

Светлана Михайловна Платонова —
кандидат искусствоведения, профессор

Наталья Юрьевна Жоссан — кандидат искусствоведения, доцент
Светлана Ивановна Махней — кандидат искусствоведения, доцент

Выпускающий редактор

Алия Талгатовна Садуова — кандидат искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь

Хакимова Лилия Римовна
e-mail: pmnufa@mail.ru

Администратор журнала

Ахмадуллин Марс Лиронович
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Редактор англоязычных текстов: Матвеева Ирина Ивановна

Корректор: Супрыга Наталья Александровна

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Vitaly A. Shuranov – PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – Dr. Sci. (Arts), Professor

Editors

Svetlana M. Platonova – PhD (Arts), Professor
Nataliya Yu. Zhossan – PhD (Arts), Associate Professor
Svetlana I. Makhney – PhD (Arts), Associate Professor

Executive Editor

Aliya T. Saduova – PhD (Arts),
Associate Professor

Executive Secretary

Liliya R. Khakimova
e-mail: pmnufa@mail.ru

Administrator of the Journal

Mars L. Akhmadullin PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

English text editor: Irina I. Matveeva

Corrector: Natalia A. Supryaga

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Katarina A. Sazonova

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://music scholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

Published four times a year.

Negotiable price.

The official website of the journal is <http://music scholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

Подписано в печать 29.06.21. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 10.31. Усл.-печ. л. 19.53. Заказ № 103. Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://music scholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать» e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 29.06.21. Format: 60×84 1/8. Offset paper. Font: "Times New Roman." Publ. l. 10.31. Printing l. 19.53. Order No. 103. Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://music scholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues." Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenin str., 14. Printed on the printing facilities of ООО НПФ «Vostochnaya pechat» e-mail: orient4@mail.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 – Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science

Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

Scopus®

EBSCO



ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).



The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

DOAJ

The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств им. З.Исмагилова является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

The Journal “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).



Music Scholarship



Содержание

7 Колонка главного редактора

Музыка XX века

8 *Высоцкая М. С.*

Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung

19 *Харламова Т. В.*

«Другое пространство» музыки Санжара Байтерекова

История и теория музыки

28 *Валькова В. Б.*

Третья симфония С.В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды

38 *Мерзлов А. Н.*

Первая симфония ор. 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса

48 *Григорьева Г. В.*

Некоторые особенности формообразования в хорах С.И. Танеева

55 *Сидорова М. А.*

Идейно-семантические функции мотива пути в опере «Жизнь за царя» М.И. Глинки

63 *Скворцова И. А.*

Ранние оперы Чайковского. Ошибки гения

Слово и музыка

70 *Цукер А. М.*

О симфонизме «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина

81 *Шуранов В. А., Левина И.Р.*

О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8)

90 *Серов Ю. Э.*

О претворении поэзии А. Блока в симфонической партитуре балета Б. Тищенко «Двенадцать»

Художественный мир музыкального произведения

99 *Трембовельский Е. Б.*

Итоговый диптих «Картинок с выставки» Мусоргского как авторское резюме

109 *Кошелева Ю. А.*

Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова

Музыкальная культура народов России

121 *Осипенко Е. А., Осипенко О. А.*

Выразительные возможности фактурной организации в произведениях национальных хакасских композиторов (на примере пьес Татьяны Шалгиновой из цикла «Солнечный чатхан»)

Музыкальный жанр и стиль

128 *Завьялов Е. Н.*

Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов

Музыкальный театр

138 *Митина М.Г.*

Историко-культурные предпосылки появления оперного искусства в Чувашском крае

Теория и история культуры

147 *Вергунова Н. С., Вергунов С. В.*

Опыт применения мультисенсорного подхода в подготовке дизайнеров. Звук как сенсорная модальность

Музыкальное образование в Российских регионах

158 *Москалев К. Г., Семкин Д. Н.*

Вокально-педагогические принципы профессора С.А. Кондратьева

Contents

7 Editor in Chief's column

Music of the 20th Century

8 **Marianna S. Vysotskaya**
Paul Hindemith's Organ Work in the Context of Orgelbewegung

19 **Tatyana V. Kharlamova**
"Another Space" of Music by Sanzhar Baiterekov

Music History and Theory

28 **Vera B. Val'kova**
Rachmaninoff's Third Symphony:
Turns of Fate and Whims of Fashion

38 **Arseny N. Merzlov**
Sergei Rachmaninoff's First Symphony
Op. 13: the Creative Crisis Consequences

48 **Galina V. Grigoryeva**
Instrumental Aspect of the Analysis
of Vocal Forms (through the Example
of S.I. Taneyev's Choirs)

55 **Marina A. Sidorova**
Ideological and Semantic Functions
of the Path Motive in Mikhail Glinka's opera
"A Life for the Tsar"

63 **Irina A. Skvortsova**
Early Tchaikovsky Operas. Mistakes
of Genius

Word and Music

70 **Anatoly M. Zucker**
About the Symphonism
of the "Little Tragedies"
by Alexander S. Pushkin

81 **Vitaly A. Shuranov, Irma R. Levina**
On the Artistic Contradiction
of Words and Music in Romance
(S. V. Rachmaninov. Romance
"Dream", Op. 8)

90 **Yuri Ed. Serov**
On the Implementation of the A. Blok's
Poetry in the Symphonic Score
of B. Tishchenko's Ballet The Twelve

Artistic World of Musical Piece

99 **Evgeny B. Trembovsky**
Mussorgsky's Final Diptych in "Pictures
from an Exhibition" as the Author's
Summing up

109 **Yulia A. Kosheleva**
On the Peculiarities of the Intonational
Dramaturgy of the Piano Cycle "Gospel
Pictures" by Ivan Sokolov

Musical Culture of the People of the World

121 **Elena A. Osipenko, Olesya A. Osipenko**
Expressive Possibilities of Textural Organization
in the Works of National Khakass Composers
(on the Example of Tatiana Shalginova's Plays
from the Cycle "Sunny Chathan")

Musical Genre and Style

128 **Evgeny N. Zavyalov**
Development of the Genre of Russian
Concerto for Orchestra Since the Early 1960s

Musical Theatre

138 **Maria G. Mitina**
Historical and Cultural Prerequisites
for the Emergence of Opera Art
in the Chuvash Region

Theory and History of Culture

147 **Natalia S. Vergunova, Sergey V. Vergunov**
Multisensory Approach in the Training
of Designers. Sound as a Sensory Modality

Musical Education in Russian Regions

158 **Konstantin G. Moskalev, Dmitry N. Semkin**
Vocal-Pedagogical Principles
of Professor S. A. Kondratiev

Дорогие авторы и читатели журнала!

Издатель Российского научного журнала «Проблемы музыкальной науки /Music Scholarship» – Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – выпускает в свет первый номер 2021 года. Нарушение привычного графика вызвано рядом обстоятельств.

Ушедший в историю 2020 год «прославил» себя не только размахом коронавирусной пандемии, но и «эпидемией» мошенничества в мировом научно-издательском пространстве. К сожалению, не обошли стороной подобные события и наш журнал. По информации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), неоднократно прозвучавшей на 9-й Международной научно-практической конференции «Научное издание международного уровня – 2021: мировые тенденции и национальные приоритеты» (Москва, 24–27 мая 2021 г.), в 2020 году наблюдался беспрецедентный рост количества журналов-клонов, маскирующихся под авторитетные научные издания. Практически во всех случаях действовала общая схема: регистрация одноимённого СМИ, в котором менялись малозначительные для обычных пользователей параметры, например: вместо традиционной печатной формы распространения издание оформлялось как электронное, сетевое.

Научно-педагогическое сообщество оказалось не готовым к закамуфлированному обману, поскольку в этом мире всегда работали люди добросовестные

и бескорыстные. Они и сегодня не усматривают опасности в том, что у журнала меняется издатель, адрес редакции, форма распространения, организуется новый сайт, появляется новый или второй «папорт» – Свидетельство о регистрации СМИ в Роскомнадзоре и т.д.

Именно по такой опасной тропе прошёл в 2020 году наш журнал. Выпуск, который перед вами, сегодня уже очищен от всех «наростов» журнала-клона. На его титульные страницы возвращены законные соучредители, его регистрационные данные оптимизированы в системах ISSN, РИНЦ, по которым журнал зафиксирован в перечне Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, в Международных базах научного цитирования. В Издательстве работает новый состав Редакции, действует обновленная Редакционная коллегия. Однако по прежнему неизменны приоритетные установки на качество публикуемых научных материалов, выработанные на протяжении четырнадцати лет существования журнала.

Второй выпуск текущего года готовится в свет уже в конце июля, последующие – по обычному графику во второй половине года. Мы благодарны авторам и рецензентам первого выпуска, всем, кто поддерживал и продолжает поддерживать наше научное издание, тех, кому пришлось сделать шаг порой нелегкого, но справедливого выбора.

С уважением, главный редактор журнала В.А. Шуранов



М. С. ВЫСОЦКАЯ

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung

В статье рассмотрена эволюция органного творчества Пауля Хиндемита в свете идей и практики Orgelbewegung – одного из самых значимых явлений в органной культуре Германии первых десятилетий XX столетия, ориентированного на «исторически информированное» музицирование, возрождение традиций старых мастеров, реконструкцию инструментов барочной звуковой концепции. Приводятся сведения о деятельности ряда идеологов «Органного движения» (в частности, А. Швейцера и К. Штраубе), дана характеристика нового стандарта органостроения – “Praetorius-orgel”, воссозданного по образцу исторически сложившегося типа конструкции барочного органа. Сообщается краткая информация о структуре трёх органных сонат и двух органных концертов Хиндемита, охарактеризованы основные принципы его музыкального мышления, определяемые неobarочным стилевым вектором. Трактуются «статусные» жанры инструментальной музыки – сонату и концерт – с позиции реставрации доклассических принципов формообразования, композитор обращается к архетипу concerto grosso и старинной сюиты, наполняя эти композиционные модели исторически соответствующими им методами экспонирования и развития тематического материала. Теоретик и практик Orgelbewegung, Хиндемит стоял у истоков «нового историзма» как тенденции, предопределившей развитие органной композиции и органного исполнительства в XX веке.

Ключевые слова: Хиндемит, творчество, орган, Orgelbewegung, органная соната, концерт.

Для цитирования / For citation: Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018

MARIANNA S. VYSOTSKAYA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5357-7573*

Paul Hindemith’s Organ Work in the Context of Orgelbewegung

The article examines the evolution of Paul Hindemith’s organ work in the light of ideas and practice of Orgelbewegung – one of the most significant phenomena in Germany’s organ culture of the first decades of the 20th century, oriented towards “historically informed” music creation, revival



of traditions of old masters, reconstruction of baroque sonic concept instruments. Information is given about the activity of ideologues “Organ movement” such as A. Schweitzer and K. Straube, as well as new organ standard is defined – so-called “Praetorius-organ”, reconstituted from the historical type of baroque organ structure. Brief description of the structure of the three Hindemith’s organ sonatas and two organ concerts is given, described the basic principles of his musical thinking, determined by a Neo-Baroque style vector. Interpreting “status” genres of instrumental music sonata and concert from the point of view of the restoration of the preclassic principles of formation, the composer appeals to the archetype of concerto grosso and the ancient suite, complementing these composite models with historically appropriate methods of exposing and developing thematic material. Theorist and practitioner Orgelbewegung, Hindemith stood at the origin of “new historicism” as a trend that predetermined the development of organ composition and organ performance in the 20th century.

Keywords: Hindemith, work, organ, Orgelbewegung, organ sonata, concert.

Этапы творческой эволюции Пауля Хиндемита очерчивают путь музыканта-мыслителя, отмеченный радикальной сменой эстетических позиций: от нигилизма по отношению к традиции – к теории и практике расширенной тональности, от урбанистической лексикой – к мелодической линейной полифонии как принципу композиторского мышления и основе творческого метода. Если в начале XX века имя композитора напрямую соотносили с новациями в сфере музыкального языка, то к 1930–1940-м годам он уже признан «подлинным хранителем традиций в музыке», «Бахом XX века» [5, с. 16].

В музыковедческой литературе наследие Хиндемита чаще всего связывают с неоклассическим вектором в музыкальном искусстве¹, тогда как правильное говорить о доклассической ориентации композитора – реставрации стилевых, формообразующих и жанровых принципов музыки эпохи Возрождения и барокко – в хоровых [4] и инструментальных произведениях [3; 5; 8]. Именно подобная эстетико-стилевая направленность творчества Хиндемита обусловила его позицию лидера-практика в группе идеологов Orgelbewegung² – мощного движения в органной культуре Германии первых десятилетий XX столетия. Генезис

явления в историческом контексте, равно как и рассмотрение его основополагающих тенденций сквозь призму эволюции взглядов главных представителей движения, представлены в ряде европейских и отечественных публикаций, ссылки на которые, в частности, содержит литература, указанная в библиографическом списке к статье [1; 2; 7]. Тем не менее обусловленность композиционных принципов и устремлений Хиндемита идеями «Органного движения» не до конца прояснена, в связи с чем тема данной статьи представляется актуальной.

Органное наследие Хиндемита в полной мере отражает эволюцию его мировоззрения и стиля³. Первые опыты в этой области – музыка для механического органа – ещё находятся в русле экспериментов 1920-х годов, связанных с созданием нового инструментария (универсальный электроорган Тагера «сферофон», ряд механических инструментов фрайбургской фирмы “Welte”, радиоэлектроорган Бертранда). Появившийся в тот же период Концерт для органа и камерного оркестра (Kammermusik № 7) сочетает необарочную направленность стилистики с жёсткой лапидарностью языка, отмеченного урбанистическими веяниями начала века. Органные сонаты рубежа

1930–1940-х годов представляют собой кульминацию центрального этапа творчества Хиндемита, своего рода эстетический манифест, в котором отчётливо являет себя целостная стилевая система композитора, нашедшая теоретическое обоснование в его фундаментальном труде «Руководство по композиции»⁴. И, наконец, одно из последних сочинений Хиндемита – Концерт для органа и оркестра, эпилог пути, подытоживающий опыт предшествующих лет и приводящий к единому знаменателю всё многообразие стилистики и средств музыкальной выразительности.

Предложенная деятелями движения *Orgelbewegung* ориентация на исторические традиции доклассической музыки явилась реакцией на тенденцию гипертрофии и монументализации, достигшую крайнего выражения в органном искусстве рубежа XIX–XX веков. Во многом данный феномен возник не столько в качестве противовеса прогрессу в области органостроения и органотворчества, сколько как протест против его последствий: унификации звукового облика инструмента⁵, с одной стороны, и «всеядности» постро-романтического художественного пространства – с другой. Романтический (симфонический) тип органа, оснащённого всем комплексом новейших технических средств⁶, провоцировал крупномасштабность и грандиозность во всём: от концепции сочинения до методов исполнительской интерпретации. Покинув церковь, орган воцаряется в больших концертных залах и выставочных помещениях: Trocadéro в Париже, *Jahrhunderthalle* во Вроцлаве, Кафедральный музей в Ливерпуле, *Convention Hall* в Атлантик-сити. Ведущим становится тип инструмента-гиганта, классическими образцами которого являются, к примеру, орган церкви Святого Михаила в Гамбурге (1912) – 5 мануалов, 167 регистров (погиб в годы Второй ми-

ровой войны); орган церкви Святого Луиса в Филадельфии (1917) – 5 мануалов, 232 регистра; орган (точнее, пять органов, сведённых вместе) в соборе Святого Стефана в Пассау (1928) – 5 мануалов, 229 регистров; орган Дворца конгрессов в Атлантик-сити (1937) – 7 мануалов, 455 регистров. Расширяется громкостная шкала инструмента, увеличивается количество сольных голосов и язычковых регистров. Многие старые инструменты были отреставрированы в свете новейших веяний, вплоть до замены их более усовершенствованными образцами, наделёнными соответствующими духу времени техническими и звуковыми параметрами.

Деятелей органной реформы вдохновляла идея возрождения музыки старых мастеров в её подлинном звуковом контексте, который может быть достигнут лишь на барочном инструменте с его ясным и стройным хором голосов, мягкостью интонировки, чистотой тона и обилием высоких регистров – аликвотов и микстур, сообщающих звучанию специфический пронзительно-звонящий колорит. В 1943 году немецкий музыковед Вилибальд Гурлитт охарактеризует стремление *Orgelbewegung* «обновить звуковой мир органа, превратив “поющий” орган в инструмент с неизменным звуком при независимых звуковых группах с их стройной структурой, их октавной пирамидой, их светлыми микстурами, гудящими лингвальными трубами и всем богатством и контрастом цветов их яркой, чистой, несмешанной звуковой палитры» [1, с. 52].

Идеологом «Органного движения» стал выдающийся учёный, теолог, врач и органист Альберт Швейцер (1876–1965), вместе с ближайшими сподвижниками Эрнстом Мюнком и страсбургским органистом Эмилем Руппом выступивший в защиту инструментов барочной звуковой



концепции⁷. В мае 1909 года в Вене состоялся конгресс Международного музыкального общества, на котором впервые была открыта секция по вопросам органостроения, возглавленная Гвидо Адлером. Тогда же при участии Швейцера были разработаны «Международные правила органостроения», систематизировавшие назревшие проблемы органостроения и органного исполнительства и декларировавшие приверженность «старому, простому, в звуковом отношении красивому органу» [там же].

Среди деятелей *Orgelbewegung* следует упомянуть и Карла Штраубе (1873–1950) – органиста, педагога, редактора органных сочинений Баха, в период 1918–1939 годов занимавшего пост кантора *Thomaskirche* в Лейпциге. Бывший сторонник романтического направления в искусстве вообще и в исполнительстве в частности, Штраубе осуществляет в 1926 году вторую публикацию нотного издания «Старые мастера органа», в предисловии к которому открыто декларирует свой отказ от прошлых взглядов. И если в первом издании он предлагал использовать все средства выразительности современного органа (и в первую очередь швеллер), то во втором издании всякие указания динамических оттенков сняты, вместо этого рекомендовано сопоставление мануалов по принципу контраста.

Созданное в Париже в 1926 году «Общество друзей органа» занимается вопросами реставрации старых инструментов (в первую очередь, органов Арпа Шнитгера (1648–1719) и Андреаса Зильбермана (1678–1734)) и строительства новых, по образцу и подобию классических органов северонемецкого барокко⁸. Возникает интерес и к более ранним инструментальным версиям: в 1921 году, по предложению Гурлитта и в опоре на сведения, изложенные в трактате Михаэля Преториуса (1571–1621) “*De Organographia*”,

вюртембергский органостроитель Оскар Валькер построил во Фрайбургском университете «орган Преториуса», на инаугурации которого играл Штраубе⁹. Главным достижением воссозданного *Praetorius-organ* являлся возврат к *Werkprinzip* – основному исторически сложившемуся типу конструкции барочного органа¹⁰, известному ещё с XV века.

Тенденция реконструкции органов Зильбермана и Преториуса, а также создания инструментов, воспроизводящих их основные принципы, распространилась за пределы Германии – в Дании, Франции, Америке начиная с 1930-х годов строится большое количество органов, ориентированных на исторические образцы. Однако органные мастера периода *Orgelbewegung* не ограничивались простым копированием прошлого. Первым историческим примером неоклассической ориентации современного органостроения, соединившим барочную архитектуру *Werkprinzip* с современными достижениями в области органостроения, считается орган церкви Святой Марии в Гёттингене (1925, органостроители В. Фуртвенглер и Е. Хаммер). Именно такой тип трёхмануального инструмента с педальной клавиатурой, «классическими» принципами интонировки и стройной, соразмерной диспозицией, приближенной к барочной, впоследствии будет назван *хиндемитовским органом*. Постепенно органостроители, исповедующие данную эстетику, вовсе откажутся от пневматической трактуры, вернувшись к механике или её соединению с электрикой. С начала 50-х годов в Германии крупные фирмы работают под знаком исторической ретроспекции, среди них Рудольф фон Бекерат (Гамбург), апеллирующий к историческим образцам Арпа Шнитгера, и Александр Шукке (Потсдам) с его ориентацией на инструментальный Иохима Вагнера.

Хиндемит принимает живое участие в дискуссиях, развёрнутых вокруг органа, – выступает в прессе, присутствует на органной конференции 1926 года во Фрайбурге. В речи на торжестве, посвящённом 200-летию со дня смерти Баха, композитор высказывает своё отношение к современной ситуации в органной культуре, замечая, что во времена Баха «органное звучание было хотя и пёстрым, но стройным и резковатым, без грязных примесей, которые так почитаемы многими сегодняшними слушателями» [6, с. 103]. Вместе с тем Хиндемит не является ортодоксом, ратующим за окостенелое, лишённое духа творчество воспроизведение нотного текста оригинала: «Лучшую службу сослужат этому искусству и его творцу те, кто исполняет его с постоянно обновляющимся восприятием» [там же, с. 105].

В 1927 году, в разгар полемики, появляется одно из самых «хиндемитовских» сочинений — Концерт для органа и камерного оркестра op. 46 № 2 (Kammermusik № 7), написанный по заказу – к открытию нового органа в концертном зале Франкфуртского радио (преьера состоялась в 1928 году). Образцом для Kammermusik Хиндемита – цикла концертов для разнообразных камерных составов с солирующим (облигатным) инструментом – послужила форма ансамблево-оркестровой музыки concerto grosso, столь популярная в конце XVII – в XVIII столетиях. Композитор возрождает этот практически забытый к XX веку жанр, в котором его привлекают, прежде всего, камерность и концертность.

Концертирование как основной формообразующий принцип concerto grosso проявляется в цикле Хиндемита на уровне контраста спаянной массы ансамбля (ripieno) и группы солирующих инструментов (concertino), а также в темповом, тембровом и жанровом типах контраста.

Интенсивность развёртывания формы достигается, таким образом, не динамикой развития, но динамикой контрастного сопоставления. В Концерте для органа господствует стихия движения, праздничный, игровой дух музицирования, виртуозная моторика – качества, нашедшие отражение и в господствующем статусе тематизма «общих форм движения» (термин Э. Курта), и в особой оркестровке, исключая инструментальную кантилену (скрипки и альты) и делающей акцент на группе духовых, представленной октетом деревянных и трио медных инструментов. В Kammermusik № 7 нет принципиального противопоставления солиста оркестру, напротив, оркестр разят на солирующие голоса, в коллективной игре которых орган – лишь первый среди равных. Композиционные приёмы, характерные для concerto grosso XVIII века, Хиндемит сочетает с ритмической и ладотональной свободой, присущей современному композиторскому мышлению. В цикле чрезвычайно сильны позиции линейной полифонии, которая у Хиндемита пронизывает всю партитуру: от контрапунктирования тематических пластов до полифонизации всей оркестровой ткани. Это особенно очевидно в Langsam, медленной части Концерта, ориентированной на лирико-философские Adagio баховских органнх сонат, – фактура органной партии представлена тремя самостоятельными и взаимодополняющими мелодическими линиями, драматургия развития основана на триединстве композиционных принципов: полифонии, импровизационности и вариационности.

Три органнх сонаты Хиндемита явились значительным этапом в многовековой эволюции этого жанра. Как и в Kammermusik № 7, в трактовке сонатного принципа композитор гораздо ближе к предклассической эпохе, нежели к вели-



ким классикам. Структура органной сонаты Хиндемита приближена к сюите, а форма практически лишена той процессуальности, симфонизма, которые связаны в нашем сознании с сонатностью в бетховенском понимании, – мотивно-тематическую разработку материала чаще всего замещает новый эпизод, ведущие музыкальные темы характеризуются завершенностью, образная и структурная трансформация тематизма несущественна или отсутствует. Сама сонатная форма у Хиндемита перестаёт быть главным и обязательным параметром сонатно-симфонического цикла, подобно тому, как это было в XIX веке. Её функции перенимает полифонический метод в самых разнообразных проявлениях: и как средство тематического развития, и как форма экспонирования материала, и, наконец, как способ организации многослойной фактурной вертикали.

Первая соната (1937), написанная параллельно с фортепианными, во многом переключается с ними и в образном плане. Из всех сонат Хиндемита она наиболее романтична и свободна по форме – пять разделов объединены в две части: патетическое вступление – сонатное аллегро с пропуском побочной партии в репризе (первая часть) и организованный по принципу контрастно-составной формы триптих, где за *Adagio*, претворяющим возвышенный дух и структуру облигатного трёхголосия медленных частей баховских трио-сонат, следуют драматическая фантазия и песенно-танцевальное рондо (вторая часть).

В двух других сонатах Хиндемит возвращается к традиционной для жанра трёхчастной архитектонике¹¹. Вторую сонату (1937) исследователи справедливо называют самой «классически сонатной и классически органной» [5, с. 273]. Её тематизм пронизан энергией концертирова-

ния, и в этом плане по духу соната близка произведениям в жанре *concerto grosso*. При неизменности тем мотивная разработка заменена контрастом как способом развития и экспонирования тематического материала — ярким примером являются сопоставления темы главной партии и нескольких эпизодов в среднем разделе первой части, а также структурная двуэлементность тем обеих партий сонатной формы. Пасторальная музыка второй части сонаты, написанной в характере сицилианы, насыщена традиционными для данного жанра переключками-«эхо». Финал Хиндемит облекает в форму пятиголосной фуги, продолжая этим традицию органных сонат Ф. Мендельсона, Ю. Ройбке, Й. Райнбергера, Г. Меркеля, М. Регера и других композиторов XIX – начала XX столетий.

Тематическую основу Третьей сонаты (1940) составляют старонемецкие народные песни, восходящие к XVI веку и заимствованные из сборника старых немецких песен Франца Бёме (1877). Метод их изложения и развития Хиндемит воспринял из хоральных обработок Баха – подобно *cantus firmus*, народные мелодии становятся основой для создания изысканного фактурного обрамления, сплетения гибких контрапунктических линий. В первой части мелодия песни “*Ach Gott, wem soll ichs klagen*” («Ах, Господи, на кого пенять мне», 1542) проходит в педальном голосе. Вторая часть, где *cantus firmus* на мелодию “*Wach auf, mein Hort*” («Проснись, моё сокровище», 1549) звучит в среднем голосе, быть может, наиболее рельефно претворяет принцип облигатного трёхголосия в духе Баха. Тип развития третьей части, с мелодией “*So wünsch ich ihr ein gute Nacht*” («Желаю вам спокойной ночи»), неизменно проходящей в педали, близок орнаментальным вариациям. Структурной основой всех частей сонаты является

обычный для народной песни куплетный принцип АВА'В'.

Сонаты реализовали характерные особенности органного письма Хиндемита – многоплановость голосоведения, пространственную разреженность, линейный способ организации фактуры. Композитор выступает наследником традиции, исповедующей принцип террасообразной динамики, – в сонатах практически отсутствуют регистровые указания, за исключением авторской рекомендации к использованию 4' и 2' регистров в заключении Первой сонаты, где необходима ассоциация с лёгким, «воздушным» образом.

Одно из последних крупных сочинений – Концерт для органа с оркестром (1962) – Хиндемит написал на открытие органа в зале Нью-йоркской филармонии Линкольновского центра искусств¹². Четырёхчастный цикл Концерта своей архитектурой приближается к симфонии: первая часть Crescendo – большое вступление-эпиграф, драматургия которого воспроизводится и на уровне всего сочинения; вторая часть совмещает признаки сонатного аллегро и скерцо; Канцонетта выполняет функции медленной части; завершает цикл развёрнутая фантазия на гимн “Veni Creator Spiritus”. Философская концепция Концерта, основанная на идее мощного продвижения к грандиозному финалу, далеко уводит от того понимания сути концертного начала, которое одухотворяло музыку Kammermusik № 7. Жанровые предпочтения позднего творчества Хиндемита¹³ указывают на приоритет этической компоненты, постулирующей идею поиска нравственного совершенствования человека – в том числе и с помощью могущественной силы искусства. Композитор захвачен идеей мировой гармонии, кульминационным воплощением которой стала его опера «Гармония мира» (1950–1957). В этой связи цитирование

в финале Концерта древнего латинского католического гимна, содержанием которого является воззвание к Святому Духу, можно трактовать как обращение автора к символу духовной твердыни человечества в целом.

Первая часть представляет собой цепь вариаций на начальную тему: от её тезисного экспонирования – до громогласного стреттного провозглашения в туттийном звучании оркестра и органного Pleno. Скерцозная атмосфера второй части во многом создаётся благодаря *perpetuum mobile* начальной темы, вызывающей ассоциации с темами быстрых частей в циклах Kammermusik. В середине сложной трёхчастной формы оркестр вступает с новой темой хорального плана, подготавливающей появление Канцонетты и одновременно ведущей к драматическому монологу – сольной каденции органа. Полное название медленной части Концерта – Канцонетта трезвучиями и два ритурнеля – указывает на архетип: итальянский светский жанр XVI столетия. От этого прообраза в музыке Канцонетты – мажорный лад, гомофонное изложение, строфичность и обособленное положение верхнего голоса. Однако жанровые аллюзии уводят композитора ещё дальше в глубь истории, привнося в музыку элементы виланеллы – предшественницы канцонетты, родившейся в Неаполе в XIV веке. Характерной особенностью виланеллы является параллелизм трезвучий, и для Хиндемита гармоническая ясность такого движения – не просто исторический «знак», но и особое выразительное средство в контексте музыкального «лексикона» второй половины XX столетия. Тембровая драматургия этой части базируется на выделении из оркестровой ткани солирующих голосов, в ритурнелях поочередно задействованы струнные *divisi* и духовая группа.



Проповеднический пафос заключительных страниц Концерта сродни финалу симфонии «Художник Матис», воспевающему величие духовной миссии искусства. Обращаясь к общеевропейскому гимну, Хиндемит виртуозно разрабатывает этот материал, апеллируя при этом к национальным традициям обработки протестантского хорала¹⁴. Ещё во времена Баха одним из распространённых стал принцип тембрового выделения *cantus firmus*. В фантазии из Концерта мелодия «*Veni Creator Spiritus*» поручена органу: его мощный голос *Pleno*, размеренно и неспешно излагающий строфы гимна, контрастирует суетному «плетению» оркестровых голосов – так вечное противостоит тленному. В органной каденции тема гимна передана в педальную партию, мануальные импровизации служат связкой между строфами. Техника построения фантазии вызывает ассоциации с большими хоральными частями в кантатах Баха, а также со знаменитыми органными фантазиями – такими, как баховская Фантазия *g-moll BWV 542* или Фантазия на тему хорала “*Ein feste Burg*” *op. 27* М. Регера. В *Allegro energico* композитор широко использует полифоническую разработку тем, подводя к заключительному

разделу фантазии, основанному на диалогическом сопоставлении органного и оркестрового *tutti*.

В отличие от ранней *Kammermusik*, опус 1962 года ориентирован на большой концертный инструмент¹⁵, обладающий всем многообразием звуковой палитры и приспособленный к исполнению музыки любых исторических стилей. Хиндемит писал в расчёте на заданную диспозицию, поэтому партитура фиксирует авторский вариант регистровой драматургии, подразумевающей частую смену мануалов, выделение тембровых групп, красочное сопоставление звуковых планов.

Один из наиболее активных сторонников «исторически информированного» исполнительства, теоретик и практик немецкого «Органного движения», Хиндемит стоял у истоков «нового историзма» как тенденции, предопределившей развитие не только органного искусства, но и музыкальной культуры XX века в целом [2, с. 37–41; 7]. Составляя важную часть наследия композитора, его органные композиции вместе с тем являются музыкальным памятником эпохе, в перспективе построения «здания» современности обращающей взгляд в прошлое.

PRIMECHANIYA

¹ Немецкая ветвь неоклассицизма, возрождающая старинные традиции немецкой инструментальной музыки, представлена в XX веке творчеством современников Хиндемита – композиторов Х. Тиссена, Ф. Петирека, Г. Каминского, Ф. Ярнаха, Ф. Ф. Финке, Э. Тоха, М. Буттинга. Аналогичные процессы характеризовали и немецкую послевоенную живопись: в каталоге, изданном к открытию первой выставки художников этого направления в 1925 году в Мангейме, данная художественная тенден-

ция получила название “*Neue Sachlichkeit*” («новая вещественность»).

В музыке Германии конца 1920 – начала 1930-х годов наблюдается расцвет жанров камерной музыки, которые становятся едва ли не ведущими. В Донауэшингене щедрый меценат князь Фюрстенбергский организует фестивали современной камерной музыки, там же в 1921 году формируется «Общество друзей музыки», задача которого, в том числе, состояла в пропаганде камерного наследия. В произведениях и деятельности Хиндемита

увидели наиболее яркое проявление тенденций, характеризующих «камерное движение» – своего рода реакцию на гипертрофированный оркестр романтиков. Ему подражают, он становится объектом многочисленных критических статей и монографий. С середины 1920-х и до конца 1930-х годов концертная музыка Хиндемита эволюционирует от жанровых разновидностей, объединённых общим названием *Kammermusik*, к *Konzertmusik* и концерту: в этот период были созданы четыре камерных концерта ор. 36 (скрипичный, альтовый, виолончельный, фортепианный), «Концерт для оркестра», концерты для органа и для виолы д’амур с камерным оркестром.

² *Orgelbewegung* (нем. – Органное движение) – одно из наиболее значимых явлений в истории органного искусства XX века, ориентированное на «исторически информированное» исполнительство, реконструкцию инструментов барочной звуковой концепции, возрождение традиций старых мастеров применительно к искусству композиции.

³ В перечень сочинений, созданных Хиндемитом для органа или с его участием, вошли: Две пьесы (1918, не опубликованы), одноактная опера «Святая Сусанна» ор. 21 (1921), Музыка для механических инструментов ор. 40, в составе: токката, «Балет-триада» для механического органа (1926, не опубликована), Музыка к кинофильму «Кот Феликс в цирке» для механического органа ор. 42 (1927, не опубликована), *Kammermusik* № 7 – Концерт для органа и камерного оркестра ор. 46 № 2 (1927), Первая и Вторая органная соната (1937), Третья органная соната (1940), Реквием на текст У. Уитмена (1946), Концерт для органа с оркестром (1962).

⁴ Первый том «Руководства» вышел в 1937 и 1940 годах, второй – в 1939 году.

⁵ С точки зрения деятелей *Orgelbewegung*, некий общий, «усреднённый» колорит звучания романтического органа симфонической концепции стирает индивидуальные различия, присущие каждому отдельному инструменту. Следующим шагом на пути унификации тембральности становится практика фабричного производства органов

(«*Fabrikorgel*»), против которой в 30-е годы активно выступает Альберт Швейцер.

⁶ В первые десятилетия XX века орган уже оснащён пневматической или электропневматической трактурой, имеет до 7 мануалов, до 900 регистров, помимо «пневматического рычага», изобретённого англичанином Ч. Баркером, включает систему швеллеров, вальце, вспомогательные средства *super-*, *sub-*, систему свободных и / или встроённых комбинаций.

⁷ Среди основополагающих трудов стоит упомянуть две книги Швейцера – «И.С. Бах» (Париж, 1905) и «Немецкое и французское органостроение и органное искусство» (Лейпциг, 1906), а также серию статей Руппа «Орган будущего» (1906–1909), «Эльзасско-немецкая органная реформа» (1910), «К эльзасско-немецкой органной реформе, слово критики и защита» (1911). Новой вехой в истории *Orgelbewegung* становится появление в 1927 году статьи Швейцера «К реформе органостроения», а также выход в 1931 году юбилейного издания его книги «Немецкое и французское органостроение и органное искусство» (к 25-летию первой публикации) и книги «Из моей жизни и мыслей», в которой органу посвящена значительная глава.

⁸ Одними из первых были отреставрированы прекрасные старые инструменты церковей Святого Якоба в Гамбурге (1919) и Святой Марии в Любеке (1925).

⁹ 4 декабря 1921 года. В отличие от первой модели исторического органа, второй опус Praetorius-orgel, построенный в 1954–1955 годах, оказался более точным соответствием инструменту, описанному в «*De Organographia*»: это был инструмент с механической трактурой, шлейфладой и соответствующим низким строем. Была сохранена и диспозиция Преториуса. Часть деталей мастер заимствовал из органа работы Э. Компениуса, друга Преториуса. Подобный тип органа нашёл применение и в Америке – в 1937 году в Немецком музее Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс), а в 1939 году «органы Преториуса» – аналоги фрайбургского образца – были поставлены в



Вестминстерской хоровой школе (Принстон, Нью-Джерси).

¹⁰ Werkprinzip основан на соединении в одном инструменте нескольких самостоятельных звуковых и технических комплексов – Werk'ов. Полифоническая природа инструмента во многом выявляется именно благодаря концепции многохорности, заложенной в самой природе Werkprinzip.

¹¹ Немецкие композиторы XX века, работавшие в жанре органной сонаты, охотно обращались к баховским образцам, следуя традиционной трёхчастности цикла и воспроизводя фактуру облигатного трёхголосия, – таковы, к примеру, сонаты Р. Штейна, Х. Дистлера, К. Хессенберга.

¹² Премьера состоялась в 1963 году, солист – венский органист Антон Хайлер, оркестром дирижировал автор [9, p. 136].

¹³ Среди сочинений Хиндемита начиная с конца 1940-х годов – 13 мотетов на латинские тексты из Евангелий от Луки, Матфея, Иоанна, Реквием, две кантаты, хоровой канон на текст старинной притчи «Musica divinas laudes», 12 мадригалов, Месса.

¹⁴ Культура органной обработки хорала в Германии ведёт свою родословную от творчества предшественников Баха – к образцам претворения протестантского хорала в органических произведениях композиторов XX столетия Й. Хаса, К. Хойера, М. Граберта, Г. Келлера, Г. Рафаэля, К. Хёлера и др.

¹⁵ Орган Линкольн-центра построен американской органостроительной фирмой «Aeolian-Skinner company», имеет 5 мануалов (Great, Swell, Choir, Positiv, Bombarde), 98 регистров, 5498 труб, снабжён разнообразными вспомогательными техническими устройствами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богославцева Е.Ю. Современный орган и музыка прошлого: к вопросу об «исторически обоснованном исполнительстве». Часть II. Германский путь – органное движение // Учитель музыки. 2020. № 2 (49). С. 47–55.
2. Воинова М.В. Проблемы современной органной музыки. Дисс. ... канд. иск. М., 2003. Рукопись.
3. Долгова М.А. Пауль Хиндемит в российском музыкознании // MUSICUS. 2017. № 3. С. 27–37.
4. Киселёв П.Б. Хоровое творчество Хиндемита. Автореф. дисс. ... канд. М., 2009. 23 с.
5. Левая Т.Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
6. Хиндемит П. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие // Советская музыка. 1973. № 11. С. 101–109.
7. Breig W. Orgelbewegung // Rieman Musik-Lexikon. Mainz, London, New York, Paris: S.Schött's Söhne, 1967, ss. 683–690.
8. Desbruslais S. Hindemith's Fourths // Desbruslais S. The Music and Music Theory of Paul Hindemith. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018, pp. 59–86.
9. Paul Hindemith: A Research and Information Guide Second Edition / ed. S. Luttmann. New York, London: Routledge, 2015. 570 p.

Об авторе:

Высоцкая Марианна Сергеевна, доктор искусствоведения, член Московского союза композиторов, профессор, заведующий кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), обладатель Первой премии Высшего Европейского конкурса органистов (Concours Interrégional Supérieur, Люксембург, 2002), **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru.

 REFERENCES 

1. Bogoslavtseva E.Yu. Sovremennyy organ i muzyka proshlogo: k voprosu ob «istoricheski obosnovannom ispolnitel'stve». Chast' II. Germanskij put' – organnoje dvizhenie [Modern Organ and Music of the Past: on the Question of “Historically Based Performance”. Part II. The German Way – Organ Movement] *Uchitel' muzyki* [Music Teacher]. 2020. No. 2 (49), pp. 47–55.
2. Voinova M.V. *Problemy sovremennoy organnoy muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Problems of Contemporary Organ Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 245 p.
3. Dolgova M.A. Paul' Khindemit v rossijskom muzykoznanii [Paul Hindemith in the Russian music science]. *Musicus*, 2017. No. 3, pp. 27–37.
4. Kiselev P.B. *Khorovoe tvorchestvo Khindemita: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Hindemith's choral work: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2009. 23 p.
5. Levaya T.N., Leont'eva O.T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1974. 488 p.
6. Khindemit P. Iogann Sebast'yan Bakh. Obyazyvayushhee nasledie [Johann Sebastian Bach. Binding Legacy]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1973. No. 11, pp. 101–109.
7. Breig W. Orgelbewegung. *Rieman Musik-Lexikon*. Mainz; London; New York; Paris: S. Schött's Söhne, 1967, ss. 683–690.
8. Desbruslais S. *Hindemith's Fourths*. Desbruslais S. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018, pp. 59–86.
9. *Paul Hindemith: A Research and Information Guide Second Edition*. Editor S. Luttmann. New York; London: Routledge, 2015. 570 p.

About the author:

Marianna S. Vysotskaya, Dr.Sci. (Arts), Member of the Moscow Union of Composers, Professor and Head of the Department of contemporary music, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), Premier Prix of the Concours Interrégional Supérieur (Luxembourg, 2002). **ORCID: 0000-0001-5357-7573**, anna_mari@mail.ru.



**Т. В. ХАРЛАМОВА**

*Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан, Казахстан
ORCID: 0000-0002-6836-7218*

«Другое пространство» музыки Санжара Байтерекова

Академическая музыка Казахстана представляет целостное и многогранное явление. На современном этапе она характеризуется интенсивным развитием разнообразных стилевых тенденций, что в значительной степени связано с деятельностью композиторов нескольких поколений [11, с. 113–115]. Особое значение приобретают поиски выхода за пределы классико-романтической традиции, доминировавшей в музыке казахстанских композиторов 1950–1980-х годов. При этом широкое распространение получают произведения экспериментальной направленности.

В центре данной статьи – творчество молодого композитора, представителя «другого пространства» современной музыкальной культуры Казахстана – Санжара Байтерекова¹ и, в частности, корпус его экспериментальных композиций, таких как “Outlines of [Steiermark]” («Контурсы [Штирия]») и “Outlines of Tangible 1” («Контурсы осязаемого 1»).

Произведения рассматриваются в контексте стилевых исканий XXI века. Раскрывается новый для казахстанских композиторов принцип претворения фольклора, при котором воссоздаётся мир шумов, отражающих сущностные свойства «фоносферы» тюрков-кочевников. Иллюстрацией сказанному служит анализ сонорной пьесы «Outlines of Tangible 1». Другая важная тенденция, связанная с поисками нового звучания через использование медийных, цифровых технологий, внемузыкальных закономерностей построения текста, прослеживается на примере анализа цикла “Outlines of [Steiermark]”.

Эти опусы открывают новые перспективы развития казахской музыки и органично вписываются в одну из ведущих тенденций современности, которую, по аналогии с известным международным фестивалем, можно определить как «другая музыка, другой взгляд, другие открытия, другие миры – *другое пространство*» [8].

Ключевые слова: композиторы Казахстана, стилевые тенденции, стилевой плюрализм, современная музыка, ансамбль новой музыки, “Outlines of ...” С. Байтерекова.

Для цитирования / For citation: Харламова Т.В. «Другое пространство» музыки Санжара Байтерекова // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 19–27
DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.019-027

TATYANA V. KHARLAMOVA

Kazakh National University of Arts

Nur-Sultan, Kazakhstan

ORCID: 0000-0002-2179-2364

“Another space” of music by Sanzhar Baiterekov

Academic music of Kazakhstan is a holistic and multifaceted phenomenon. Today it is characterized by the intensive development of stylistic trends, the diversity of which is largely associated with the activities of composers of different generations [11, p. 113–115]. In composers' work, there is a search for going beyond the limits of classical-romantic thinking, in connection with which works of an experimental orientation are widespread.

In this article we will turn to the work of a young composer, a representative of the «another space» of modern musical culture of Kazakhstan – Sanzhar Baiterekov¹. The material for the study was a group of his experimental compositions, in particular, the scores “Outlines of [Steiermark]” and “Outlines of Tangible 1”.

These works are considered in the context of stylistic searches of the XXI century. Thus, a new principle for the implementation of folklore for Kazakh composers is revealed, in which the world of noises is recreated, reflecting the essential properties of the “phonosphere” of the Turk-Nomads. This is illustrated by the analysis of the sonorous piece “Outlines of Tangible 1”. Another important trend associated with the search for a new sound through the use of media, digital technologies, unmusical patterns of text construction, is revealed by the example of the analysis of the cycle “Outlines of [Steiermark]”.

It is these opuses that open up new prospects for the development of Kazakh music and organically fit into one of the leading trends of our time, which, by analogy with the famous international festival, can be defined as “another music, another view, another discoveries, another worlds – another space” [8].

Keywords: composers of Kazakhstan, stylistic trends, stylistic pluralism, contemporary music, ensemble of new music, “Outlines of ...” by S. Baiterekov.

Историко-культурная ситуация на современном этапе развития инструментальной музыки в Казахстане позволяет выявить в творчестве композиторов две противоположные тенденции. Первая обусловлена погружением в глубины казахской истории, в архаичные пласты традиционной казахской культуры. Для данного направления характерно стремление к возрождению аутентичных, архетипических форм, жанров, традиционного инструментария. Основой таких опусов оказываются фольклорные модели, с присущими им имманентными принципами развития, ладовыми, тембровыми

особенностями. В свою очередь, действие второй тенденции раскрывается в применении разнообразных техник композиции XX века, в поисках нового звучания, в увлечении медийными, цифровыми технологиями. Обе тенденции тесно взаимодействуют между собой, часто переплетаясь в одном произведении.

Нужно отметить, что вопросы стилистических взаимодействий, соединения традиционных разнообразных форм как академического, так и фольклорного музыкального мышления с новейшими техниками письма, характерными для мировой музыкальной культуры XX века, в казахской



музыке приобретают актуальность уже в постсоветский период, начиная с переломных 1990-х годов. Тем не менее на протяжении многих десятилетий главной для композиторов Казахстана остаётся классико-романтическая традиция (см.: [11]).

Однако в условиях *стилевого плюрализма как метатенденции* современной культурно-музыкальной ситуации, по выражению М. Высоцкой, «парадоксальным образом структурированной культурной целостности» [3, с. 9], отчётливо проявляется стремление выйти за пределы классико-романтического типа мышления. При этом особенно актуальной становится необходимость осознания своего места в современной культуре с типичными для неё тенденциями глобализации и медиатизации. Творчество молодого композитора Санжара Байтерекова – яркое свидетельство происходящих процессов.

«Я очень хочу содействовать тому, чтобы Казахстан стал среднеазиатским центром *современной* музыки» [13 – *курсив мой, Т.Х.*] – эти слова композитора стали своего рода девизом не только в сочинении музыки, но и в общественной жизни. Созданный по инициативе Байтерекова первый в Казахстане ансамбль новой музыки «Игеру» (в переводе с казахского, «Освоение») стал в своем роде инструментом популяризации современного композиторского творчества, дававшим возможность «взрастить новое поколение композиторов» [2].

Благодаря деятельности С. Байтерекова, в частности, организации различных форумов, фестивалей современной музыки, мастер-классов, гастролей и так далее, расширяются международные культурные связи, осуществляется знакомство с творчеством композиторов других стран. В частности, за последние годы Казахстан посетили такие композиторы, как Тристан Мюрай, Клаус Ланг, Владимир

Тарнопольский, Юрий Каспаров и другие. По справедливому утверждению Байтерекова, «визит таких мастеров <...> меняет сознание публики» [13]. Неслучайно именно в его творчестве возникает корпус *экспериментальных* произведений, отражающих поиск новых звуко-тембровых ресурсов, с применением электроники, различных техник письма, – произведений, в которых происходит интенсивное обновление музыкального языка. В орбиту музыкально-выразительных средств активно включаются цифровые, мультимедийные, компьютерные и другие технологии, расширяющие возможности академических инструментов, что связано с дальнейшими поисками новых звуковых сочетаний, тембров.

В этой связи показательны композиции “El nino” («Мальчик») для флейты, кларнета, скрипки, альты, виолончели, фортепиано и спринг драма² (2012), “Architectonics of meditations” («Архитектоника медитаций») для инструментального ансамбля³ (2014) и “Outlines of [Steiermark]” («Контуры [Штирия]»), 2017⁴.

Так, структурный принцип построения текста в цикле “Outlines of [Steiermark]” лежит за пределами собственно музыкальных композиционных закономерностей и связан с местоположением четырех самых крупных городов Штирии, определивших названия пьес (Грац, Брук Ан дер Мур, Капфенберг и Леобен). Необычен и инструментальный состав, в который помимо академических кларнета, скрипки, альты, виолончели введен осциллятор, представляющий собой генератор звуковой волны. Кроме того, основным принципом построения цикла становится *алеаторика* творческого и исполнительского процесса⁵ [7, с. 241].

Первый вид алеаторики раскрывается в изначальной конструктивной идее. Так, Байтереков отталкивался от значения вы-

соты избранных городов над уровнем моря: Грац – 353 м, Брук Ан дер Мур – 491 м, Капфенберг – 502 м, и Леобен – 541 метр. Эти показатели стали основным конструктивным элементом всей композиции в виде синусоидальной волны, звучащей в каждой части⁶. Частота волны, заданная осциллятору, соответствует высоте города над уровнем моря. Так, в первой пьесе — это 353 Hz, во второй — 491 Hz и, далее, 502 Hz и 541 Hz, соответственно (примеры № 1–4). По словам композитора, в цикле «различные типы глиссандо у акустических инструментов, взаимодействуя с синусом, как бы очерчивают контуры скрытого, внутреннего пространства»⁷.

Алеаторика исполнительского процесса на уровне «внешней (большой) формы» проявляется в свободном выборе последовательности частей. Тем самым Байтереков продолжает линию Третьей фортепианной сонаты П. Булеза, “Klavierstücke XI” К. Штокхаузена и других. На уровне «внутренней (малой) формы» названный вид алеаторики обуславливается строгим хронометражем всех пьес (по 4 минуты), однако в сочетании со свободой каждого исполнителя в выборе времени вступления – при условии, что к определённом моменту они достигнут совместного кульминационного звучания.

Пример № 1

С. Байтереков. “Outlines of [Steiermark]”.
Грац

smorz., vibr., tremolo

cl (in b), v-n, v-la, c-llo

osc. 353hz



Пример № 2

С. Байтереков. "Outlines of [Steiermark]".
Брук Ан дер Мур

smorz., vibr., tremolo

0' 3' 4'

cl (in b), c-fla

ff *pppp*

2
3
4

v-n., v-la

ff *pppp*

osc. 491 Hz

Detailed description: This musical score for Example 2 features four staves. The top staff is a graphic representation of a signal, with a horizontal line and a series of vertical pulses of varying heights, labeled 'smorz., vibr., tremolo'. Below this are three musical staves: Clarinet (in B) or C-flute, Violins and Violas, and an oscillator labeled 'osc. 491 Hz'. The Clarinet and Violins/Violas staves show a dynamic curve starting at *ff* and ending at *pppp*. The Violins/Violas staff includes fingerings 2, 3, and 4. The oscillator staff shows a single note on a treble clef staff.

Пример № 3

С. Байтереков. "Outlines of [Steiermark]".
Капфенберг

0' 2' 3' 4'

cl, (in b)

ff *ppp* *ff*

v-n., v-la

ff *ppp* *ff*

cello

ff *ppp* *ff*

osc. 502 Hz

Detailed description: This musical score for Example 3 features four staves. The top staff is a graphic representation of a signal, with a horizontal line and a series of vertical pulses, labeled '0' 2' 3' 4''. Below this are three musical staves: Clarinet (in B), Violins and Violas, and Cello. All three staves show a dynamic curve starting at *ff*, dipping to *ppp*, and rising back to *ff*. The oscillator staff, labeled 'osc. 502 Hz', shows a single note on a treble clef staff.

Пример № 4

С. Байтереков. “Outlines of [Steiermark]”.
Леобен

The image shows a musical score for a string quartet and a 541 Hz oscillator. The score is divided into four sections marked 0'', 1'', 2'', and 3''. The instruments are cl., (in b), v-n, v-la, and c-ba. The dynamic markings are ppp and ff. The vibr., bow press. track shows the bow pressure for each instrument. The oscillator track is labeled osc. 541 Hz.

В итоге на основе алеаторики возникает сонорная композиция, все части которой в каждом отдельном случае подчинены определённому динамическому принципу.

Говоря о творчестве С. Байтерекова, нужно отметить, что он не причисляет себя к композиторам, которые стремятся разными способами связать свои композиции с традиционной казахской культурой [13]. Тем не менее в некоторых произведениях прослеживается новый для казахстанских авторов принцип претворения фольклора, при котором вместо характерных ритмоформул, попевок, формообразующих принципов, идущих от фольклорных жанров, композитор *воссоздаёт мир шумов и звуков*. В свою очередь, последние в соединении с новейшими принципами письма XX–XXI столетий – сонорикой, серийной техникой, алеаторикой, микрополифонией, микрохроматикой и другими, а также с использованием электроники, видеоинсталляции, компьютерной графики – передают сущностные, архетипические

свойства традиционной музыки как целостного явления. В этом раскрывается новое отношение к гармонии, звуковосотности, темперации.

Наглядной иллюстрацией сказанного может служить пьеса “Outlines of Tangible 1” («Контуры осязаемого 1») для виолончели (2010–2012) из цикла “Outlines of ...” («Контуры ...») – сонорная композиция, главной идеей которой оказывается переосмысление певучей природы виолончели в пользу её ударных свойств, воспроизведение звукового мира через нетрадиционные методы игры на инструменте. Для этого композитор использует напёрстки, которые надеваются на пальцы исполнителя. Удары напёрстков о деку инструмента создают особый эффект, на который указывает автор: «Исполнять это нужно очень осторожно, словно удар зубов друг о друга» [1, с. 585]. При этом дека, струны, подставка, винт, гриф и т.д. воспринимаются как самостоятельные «инструменты в инструменте»: для каждого из них в партитуре выписана индивидуальная партия.



Значительному расширению диапазона виолончели способствует также изменение строя: $f-g-d-a$ (вместо $c-g-d-a$).

Одним из сонорных приемов, введенных в звуковую ткань произведения, становится шипящий звук «ш», который произносит виолончелист в определённые моменты исполнения, отмеченные в партитуре. В таком решении, с одной стороны, возникает ассоциация с «музыкой шумов», идею которой, как известно, изложил в своё время композитор-футурист Л. Руссоло. В то же время здесь проявляется и важная специфическая закономерность тюркской (в том числе и казахской) музыки, находящейся «на пересечении вокально-инструментального и речевого начал» [10, с. 87–88]⁹.

Музыка Санжара Байтерекова – свидетельство интеграции в современную мировую культуру. Рассмотренные произведения позволяют говорить о достижении казахстанскими композиторами нового уровня мышления, когда в обширном музыкальном пространстве XXI века уже сложно понять «что есть общее, что различное, что есть взаимоисключающее, а что есть единящее и цельное» [6]. Обозначенные стилевые тенденции экспериментальной направленности определяют облик современной музыкальной культуры Казахстана и перспективы её развития, которые можно выразить словами композитора: «...в Казахстане скоро всё наладится с музыкальным плюрализмом. Появятся композиторы, которые перестанут бояться выйти из зоны своего комфорта» [13].

PRIMECHANIYA

¹ Санжар Байтереков, композитор. Выпускник Московской консерватории им. П. И. Чайковского, класс профессора Л. Бобылева (2013). Руководитель ансамбля новой музыки «Игеру». Автор музыки для таких фестивалей, как “Ars Music”, “Gaudeamus Muzic week 2013”, «Другое пространство», «Magister ludi», «Московская осень», «Московский форум», «Новая Россия – Новая Европа» и др. Является участником Первой и Второй Международной академии молодых композиторов Московского ансамбля современной музыки в Чайковском, “Summer Composition Institute of the Harvard Music Department” в Бостоне и других международных проектов. Его сочинения входят в репертуар ансамблей «Студия новой музыки» (Россия), “Pre arte Convergence” (Швейцария), ГАМ ансамбль (Россия), “Talea ensemble” (США), МАСМ (Россия), «Игеру» (Казахстан).

² Спринг драм – Spring Drum (весенний гром) – пружинный барабан, инструмент, имитирующий удары грома. Представляет собой деревянный цилиндр с пружиной, вибрации которой превращаются в звук, напоминающий

гром. Для извлечения звука нужно потрясти инструмент или ударить по нему.

³ Композиция создавалась для серии концертов «20 взглядов», посвящённых двадцатилетнему юбилею московского ансамбля «Студия новой музыки».

⁴ “Outlines of [Steiermark]” написана специально по заказу Министерства туризма Австрии и является частью цикла “Outlines of ...” («Контуры...») для различных инструментальных составов.

⁵ Согласно классификации Ц. Когоутека, данные типы определяются по источнику алеаторики (композитор или исполнитель). Кроме того, в казахской музыке кроме алеаторики творческого и исполнительского (репродукционного) процесса можно также говорить об алеаторике внешней и внутренней формы [7, с. 236–254].

⁶ Источником синусоидальной волны (иначе – синус, sine), аналогично другим типам волн (треугольная, пилообразная, прямоугольная), является осциллятор. Причём, как отмечается в статье, посвящённой данному явлению, «синусоидальная форма волны (sine) является самой

простой», имеет мягкий и чистый (с лёгкой размытостью) сигнал» [9].

⁷ Из комментариев к пьесе.

⁸ Пьеса написана для фестиваля «Ars Music» в Брюсселе по просьбе виолончелиста А. Ишангалиева.

⁹ Подобный синкретизм обнаруживается в кобызовской культуре (в частности, в шаманской

практике) и в традиции сыбызгового и шан-кобызового исполнительства. В первом случае игра на инструменте сопровождается разнообразными звуками-шорохами и возгласами исполнителя, во втором – горловым пением и т.д. Развитие в пьесе представляет собой процесс постепенного становления единого звукокомплекса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бержапраков Д. Санжар Байтереков // Композиторы Казахстана. Том 2 / составитель Кетегенова Н. Алматы, 2017. С. 580–590.
2. Вайнберг Е. Санжар Байтереков: «Создание ансамбля новой музыки – это важнейший инструмент её популяризации» (интервью) // reMusik.org. Санкт-Петербургский центр современной академической музыки // <https://www.remusik.org/magazine/interview-20201215/>.
3. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: ООО «Типография Момент», 2012. 568 с.
4. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
5. Гарипова Н. Преломление традиций фольклора в технике композиции башкирских композиторов (на примере фортепианной пьесы Р. Касимова «908») // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 160–166. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.2.160-166>.
6. Интервью с директором III Международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» доктором искусствоведения Рауфом Фархадовым // Информационно-аналитический портал ПОЛИТ.РУ. 2012.20.11. // <https://www.youtube.com/watch?v=0WrCXX5qdxk>.
7. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.
8. Официальный сайт фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» // <http://www.drugoeprorstanstvo.ru/>.
9. Сайт «Создание электронной музыки» // <https://fierymusic.ru/teoriya-zvuka/oscillator>.
10. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.
11. Харламова Т. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2019. 234 с.
12. Холопова В. Современность Николая Попова: новизна музыки – новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 120–130. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.120-130>.
13. Юсипей Р. «Выйти из зоны своего комфорта»: композитор Санжар Байтереков о берлинском «Икаре» и городе Алматы, где познакомились Тристан Мюррей с Клаусом Лангом (интервью) // Colta.ru. Электронный журнал. 2018.19.06. // https://www.colta.ru/articles/music_classic/18332-vyyti-iz-zony-svoego-komforta.

Об авторе:

Харламова Татьяна Валерьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств (010000, Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-6836-7218**, itiha@mail.ru.

REFERENCES

1. Berzhaprakov D. Sanzhar Bayterekov [Sanzhar Bayterekov]. *Kompozitory Kazakhstana*. Tom 2 [Composers of Kazakhstan. Book 2]. Compiled by N. Ketegenova. Almaty, 2017, pp. 580–590.
2. Vaynberg E. Sanzhar Bayterekov: «Sozdanie ansamblya novoy muzyki – eto vazhneyshiy instrument ee populyarizatsii» (interv'yuu) [Sanzhar Baiterekov: “The Creation of an Ensemble of New Music is the Most Important Tool for its Popularization” (Interview)]. *reMusik.org. Sankt-Peterburgskiy tsentr sovremennoy akademicheskoy muzyki* [St. Petersburg Center for Contemporary Academic Music]. URL: <https://www.remusik.org/magazine/interview-20201215/> (11.04.2021).
3. Vysotskaya M.S. *Mezhdu logikoy i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev* [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Karaev]. Moscow: Moment, 2012. 568 p.
4. Vysotskaya M.S., Grigor'eva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [20th Century Music: From Avant-Garde to Postmodern]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011. 440 p.
5. Garipova N.F. Prelomlenie traditsiy fol'klora v tekhnike kompozitsii bashkirskikh kompozitorov (na primere fortepiannoy p'esy R. Kasimova «908»). *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2, pp.160–166. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.2.160-166>.
6. Interv'yuu s direktorom III Mezhdunarodnogo festivalya aktual'noy muzyki «Drugoe prostranstvo» doktorom iskusstvovedeniya Raufom Farkhadovym [Interview with the Director of the III International Festival of Contemporary Music “Other Space” Doctor of Arts Rauf Farhadov]. *Informatsionno-analiticheskiy portal POLIT.RU*. 20.11.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0WrCXX5qdxk> (11.04.2021).
7. Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Compositional Technique in 20th Century Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 368 p.
8. *Ofitsial'nyy sayt festivalya aktual'noy muzyki «Drugoe prostranstvo»* [Official Site of the Festival of Actual Music “Another space”]. URL: <http://www.drugoeoprostranstvo.ru/> (11.04.2021).
9. *Sajt «Sozdanie elektronnoy muzyki»* [Website “Creation of Electronic Music”]. URL: <https://fierymusic.ru/teoriya-zvuka/oscillator> (11.04.2021).
10. Utegalieva S.I. *Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii)* [The Sound World of the Music of the Turkic Peoples: Theory, History, Practice (Based on the Instrumental Traditions of Central Asia)]. Moscow: Kompozitor, 2013. 528 p.
11. Kharlamova T.V. *Stilevye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Style Tendencies in the Instrumental Work of Contemporary Composers of Kazakhstan: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2019. 234 p.
12. Kholopova V. Sovremennost' Nikolaya Popova: novizna muzyki – novizna miropredstavleniya [The modernity of Nikolai Popov: the Novelty of Music – the Novelty of the Worldview]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 1, pp. 120–130. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.120-130>.
13. Yusipey R. «Vyyti iz zony svoego komforta»: kompozitor Sanzhar Bayterekov o berlinskom «Ikare» i gorode Almaty, gde poznamilis' Tristan Myuray s Klausom Langom (interv'yuu) [“Leaving Your Comfort Zone”: Composer Sanzhar Baiterekov about Berlin “Icara” and the City of Almaty, Where Tristan Muray Met with Klaus Lang (Interview)]. *Colta.ru. Elektronnyy zhurnal*. 2018.19.06. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/18332-vyyti-iz-zony-svoego-komforta (11.04.2021).

About the author:

Tatyana V. Kharlamova, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Musicology and Composition Department of the Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-6836-7218**, itiha@mail.ru.



В. Б. ВАЛЬКОВА

*Российская академия музыки имени Гнесиных г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru*

Третья симфония С. В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды

В статье рассматривается рецепция Третьей симфонии Рахманинова в первое десятилетие ее концертной жизни (1936–1947). Давно опубликованные разрозненные свидетельства, собранные вместе и дополненные новыми, ранее неизвестными материалами, складываются в показательную и глубоко проблематичную историю. Восприятие и осмысление Третьей симфонии прошло в это время через несколько этапов. Первый из них связан с премьерными исполнениями симфонии в США, после которых обнаружилось резкое расхождение реакции слушателей и оценок в прессе. И восторженное приятие публики, и холодный прием у критиков были обусловлены двумя разными тенденциями в господствовавшей тогда «моде». Вторым этапом рецепции Третьей симфонии – восторженный ее прием в СССР в 1943–47 годах. Третий этап – резкое осуждение симфонии и всего позднего творчества Рахманинова в результате «антиформалистической» сталинской кампании 1948 года, что создало искусственные препятствия для исполнения и изучения произведения. Вопреки всем спорам дальнейшая судьба Третьей симфонии доказывает ее высокие художественные достоинства. История рецепции Третьей симфонии Рахманинова в первое десятилетие ее концертной судьбы сосредоточила в себе весьма симптоматичные столкновения и сломы суждений.

Ключевые слова: Рахманинов, Третья симфония, рецепция, мода, исполнения и отзывы в США, успех и осуждение в СССР.

Для цитирования / For citation: Валькова В.Б.. Третья симфония С.В. Рахманинова: вопросы судьбы и капризы моды // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 28–37. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.028-037.

V. B. VAL'KOVA

*Russian Gnessins Academy of Music Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru*

Rachmaninoff's Third Symphony: Turns of Fate and Whims of Fashion

The article examines the reception of Rachmaninoff's Third Symphony in the first decade of its concert life (1936–1947). Scattered testimonies published long ago, brought together and supplemented by new, previously unknown materials, add up to an indicative and deeply problematic story. The perception and comprehension of the Third Symphony passed through several stages at that time.



The first of them is associated with the premiere performances of the symphony in the United States, after which a sharp discrepancy in the reaction of listeners and assessments in the press was revealed. Both the enthusiastic acceptance of the public and the cold reception from the critics were due to two different tendencies in the then prevailing “fashion”. The second stage in the reception of the Third Symphony was its enthusiastic reception in the USSR in 1943–47. The third stage was a sharp condemnation of the symphony and all of Rachmaninoff’s later work as a result of the “anti-formalist” Stalinist campaign of 1948, which created artificial obstacles for performing and studying the work. Despite all the controversy, the further fate of the Third Symphony proves its high artistic merit. The history of the reception of Rachmaninoff’s Third Symphony in the first decade of its concert life concentrated in itself very symptomatic collisions and breakdowns of judgments.

Keywords: Rachmaninov, Third Symphony, reception, fashion, performances and reviews in the USA, success and condemnation in the USSR.

Третья симфония Рахманинова принадлежит к признанным вершинам симфонической музыки XX века, заняв прочное место в репертуаре почти всех симфонических оркестров мира. Давно отошли в прошлое и основательно забылись те споры и превратности, которые сопровождали первое десятилетие концертной жизни произведения (1936–1947). Между тем, эти обстоятельства могут высветить существенные детали в истории рецепции произведения и тем самым дать важный материал для осмысления одного из самых драматических периодов в истории музыки XX века. Давно опубликованные разрозненные свидетельства¹, собранные вместе и дополненные новыми, ранее неизвестными материалами, складываются в показательную и глубоко проблематичную историю.

Восприятие и осмысление Третьей симфонии прошло в это время через несколько этапов. Первый из них связан с премьерными исполнениями симфонии в США. Здесь уместно будет напомнить обстоятельства появления симфонии. Она была закончена летом 1936 года. Судя по всему, сочинение шло трудно, и Рахманинов остерегался раскрывать кому-либо не только сроки окончания, но и жанр нового опуса. Только в письме к С.А. Сатиной от 30 июня

1936 года Рахманинов, наконец, сообщает об окончании работы и впервые упоминает название произведения: «Всё же работу свою я вчера утром кончил, о чём тебе первой сообщаю. Это Симфония. Первое её исполнение обещано Стоковскому. Кажется, в ноябре. Всеми помыслами благодарю бога, что мне это удалось сделать!» [11, с. 80]. Позже, в сентябре, явно под влиянием плохого физического самочувствия Рахманинов переживает тягостные сомнения в связи с окончанием работы, в чем он признается С.А. Сатиной (письмо от 26 сентября того же года): «...плохое настроение усугубляется еще фактом, что о своей последней Симфонии стал думать без всякой радости» [11, с. 90].

Первые исполнения симфонии состоялись в г. Филадельфия 6 и 7 ноября 1936 года. Как и предполагалось, Филадельфийским симфоническим оркестром дирижировал Л. Стоковский. 10 ноября симфония была исполнена тем же составом в Нью-Йорке. Затем в ближайшие два года симфония прозвучала в разных городах США (Сент-Луисе, в Питсбурге, Кливленде). Европейская премьера прошла в Лондоне (под управлением Т. Бичема 22 марта 1938 года) и в Ливерпуле (под управлением Г. Вуда 3 апреля того же года).

Партитура Третьей симфонии была опубликована в издательстве ТАИР совместно с фирмой Ч. Фоли (Charles Foley) в 1937 году. 11 декабря 1939 года была выпущена граммофонная пластинка с записью Третьей симфонии в исполнении Филадельфийского оркестра под управлением автора.

На первых же исполнениях обнаружилось резкое расхождение реакции слушателей и оценок в прессе. Та же пресса, независимо от собственных суждений, даёт нам выразительные описания горячего приёма публикой нового сочинения Рахманинова. После концерта в Филадельфии газета *The New York Times* писала: «Филадельфия, 7 ноября. – Исполнение в вечернем концерте новой, Третьей симфонии Сергея Рахманинова Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского было встречено овацией. Прослушав недавно сочинённое симфоническое произведение знаменитого пианиста, слушатели, заполнившие зал Академии музыки, стоя с огромным воодушевлением аплодировали до тех пор, пока г. Стоковский и оркестранты не откликнулись на их восторженный приём. Поскольку публика отказывалась расходиться, дирижёр вновь появился на сцене вместе с г. Рахманиновым. Громовые аплодисменты не стихали до тех пор, пока композитор не вышел ещё дважды, указывая на стоявшего в стороне г. Стоковского, подчеркивая этим своё желание отдать должное дирижёру» [18]². Рецензент добавляет: «Сегодняшнюю публику можно считать даже более восторженной, чем собравшуюся на премьерке симфонии вчера днём» [18].

В отличие от публики критики не были единодушны в своих оценках. Среди немногих положительных отзывов – статья в газете *Daily Mirror* от 11 ноября 1936 года, в которой критик Дж. Симен утверждает, что Третья симфония –

«одно из значительных произведений русской школы. В этом сочинении есть широта и величие, горячая увлечённость и мистическая красота, нечто, граничащее с гениальностью» [19]. В связи с исполнением в Нью-Йорке 10 ноября газета *The New York Times* 11 ноября отмечала: «искренность и оригинальность произведения, сочетание блестящей техники и мастерской оркестровки вызвали бурный восторг слушателей» [16].

Однако большинство критиков подчёркивали уязвимые стороны симфонии. Так, обозреватель Нью-Йоркской газеты *Time*, резюмируя мнения критиков, пишет: «Рахманиновская Третья, представленная в концерте, не показала критикам лучше, чем это было на её мировой премьерке в Филадельфии две недели назад. Струнные выпевали красивые мелодии, инструментовка свидетельствовала о мастерстве автора, но в целом произведение не выстроено» [15]. По мнению Лоренса Гильмана (его цитирует газета *New York Herald Tribune*), «симфония “имеет много знакомых по прежним произведениям композитора черт – склонность к мрачной задумчивости, лирической экспансивности и вызывающе пышной декоративности. Однако, в сущности, выдающийся русский уже высказал всё это раньше – и с большей значительностью, выразительностью и яркостью”» [17]. Олин Даунс в уже цитированной статье, признавая достоинства симфонии и её успех у публики, тем не менее предполагает: «Не лучше ли было бы для формы произведения пройти по нему пару раз ножницами?» [16].

Подобное отношение к симфонии болезненно переживал Рахманинов, не принимая близко к сердцу восторженную реакцию слушателей, но остро окликаясь на «кислые» отзывы прессы. В письме к В. Вильшау от 7 июля 1937 года он



обобщает свои впечатления (явно недооценивая горячий приём публики): «Скажу ещё несколько слов про новую Симфонию. Играли её в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго и т.д. На первых двух исполнениях был и я. Играли её замечательно (Филадельфийский оркестр, о котором я уже тебе писал. Дир[ижёр] Стоковский). Приём и у публики, и у критики – кислый. Запомнился больно один отзыв: во мне, то есть в Рахм[анинове], третьей симфонии больше нет³. Лично я убеждён, что вещь эта хорошая». [11, с. 109] Прохладный приём симфонии Рахманинов с огорчением упоминает и в письме к Г. Вуду от 15 декабря 1937 года: «Примерно десять дней назад я прочёл в “New York Times” письмо из Лондона, в котором говорилось, что первое исполнение моей Третьей симфонии получило слишком слабый отклик в прессе. Эти новости, конечно, огорчили меня...» [11, с. 121].

Более успешно прошли премьерные исполнения в Англии в марте 1938 года. Именно они положили начало растущему успеху симфонии во всех странах мира.

27 марта 1938 года Рахманинов в письме к Е.И. и Е.К. Сомовым радостно сообщает о большом успехе симфонии после исполнения её Г. Вудом в Ливерпуле: «Что касается артистических дел, то никогда мои дела не были так успешны и блестящи, как в этом году. <...> Даже моя 3-я симфония, только что исполненная в Liverpool Wood’ом, имела большой успех. Это ли не удача! 3 апреля он её повторяет по радио» [11, 124].

В дальнейшем высокую репутацию и прочный успех симфонии определило отношение к ней выдающихся дирижёров, таких как Л. Стоковский, Г. Вуд, Д. Митропулос, Ю. Орманди и др.

Однако для нашей темы интерес представляет характерное расхождение первых отзывов публики и критики о Третьей симфонии. Успех Третьей симфонии

у американской публики в определённой мере отражал то, что можно назвать модой на Рахманинова – прежде всего, как пианиста-виртуоза. Это была именно мода, с сопутствующим ей коммерческим успехом и своего рода «мифологией». Восприятие фигуры Рахманинова рядовыми американцами явно имело отношение к категориям моды, рекламы и коммерции. Оно отражено в известном эпизоде короткой переписки композитора с 14-летним мальчиком, оказавшимся в сложной ситуации выбора будущей профессии. Юный корреспондент Рахманинова 14 февраля 1934 года писал ему: «Я <...> занимаюсь музыкой с тем, чтобы сделать с её помощью мою карьеру в жизни. Вопрос, на который я хотел бы получить от Вас ответ, следующий: можно ли, занимаясь великим искусством музыки как профессией, зарабатывать себе на жизнь? Этот вопрос возник у меня, когда в классе мы должны были высказаться о наиболее выгодных пяти областях образования. Мне было сказано, что музыка не профессия, которая может стать доходной статьёй. Тогда я и решил написать Вам. Меня к этому вынудили» [11, с. 245].

Из письма видно, что Рахманинов олицетворял для американских школьников и их учителей редкий случай успешной карьеры музыканта, который должен был в ответном письме подтвердить, что его «профессия может стать доходной статьёй». По-видимому, это интересовало весь класс и письмо имело характер коллективного обращения – мальчик признаётся: «меня к этому вынудили».

Не менее примечателен лаконичный и решительный ответ Рахманинова. Он звучит словно из другой системы жизненных координат, из другого мира. «<...> те, кто подходит к музыкальному искусству только с единственным намерением заработать деньги, – всегда терпят

крах» [11, с. 11]. Как видим, для одного из самых знаменитых артистов того времени мода и успех не только вторичны, но вообще вынесены за пределы профессионального целеполагания и какого-либо серьёзного обсуждения – по крайней мере на уровне осознанных нравственных установок.

Через несколько месяцев после этого эпистолярного эпизода, летом 1935 года Рахманинов начнёт работу над Третьей симфонией, не ведая, что в обращении к нему американского школьника уже получен опосредованный, но верный знак готовности публики принять новое сочинение «звёздного» автора.

Оттенок модного «поветрия» можно обнаружить и в постоянном недоверчиво-скептическом отношении американской критики к композиторскому творчеству Рахманинова, часто образующей заметный диссонанс к восторгам публики. Этот давно замеченный диссонанс сопровождал выступления Рахманинова и в России, особенно в 1910-е годы (здесь нет возможности напоминать конкретные случаи подобного рода). И тогда, и в Америке недовольство критики было явно вызвано «отсталостью», «консервативностью», даже «самоповторением» (напомним один из отзывов: «выдающийся русский уже высказал всё это раньше – и с большей значительностью...») [17].

Наверное, можно увидеть в этом устойчивую и редкую особенность композиторской карьеры Рахманинова – особенность, до сих пор недостаточно отрефлектированную в музыкальной науке...

Существенно иная расстановка сил сопровождала появление последней симфонии Рахманинова на его родине. Знакомство с симфонией в СССР прошло на волне заметного «потепления» в отношении советского руководства к наследию Рахманинова – на смену идеологической

подозрительности и ограничениям на исполнение и изучение музыки композитора⁴ пришло её официальное признание. В немалой степени толчком к такому повороту стала открытая поддержка и щедрая материальная помощь, которые оказал Рахманинов Советской армии в 1941–1942 годах. Важную роль сыграло и общее ослабление идеологического пресса на советское общество в период войны и в первые послевоенные годы.

Известно, что мода часто рождается из некой авторитетной властной инициативы. Так случилось и на этот раз. Изменения в настроениях высших инстанций были горячо поддержаны всеми: и широкой публикой, и критикой, и музыкантами, – словно высвободив давно копившиеся интерес и любовь к музыке отвергнутого на родине эмигранта, да и вообще – к подлинной новой музыке, почти не пробивавшейся в 1930-е годы к советскому слушателю сквозь густое сито запретов. Это был редкий момент, когда отношение к рахманиновской музыке критиков и публики полностью совпали.

В центре внимания музыкальной общественности оказались последние, зарубежные произведения композитора, с которыми в СССР знакомились впервые. Среди них особое место заняла Третья симфония. Количество событий вокруг этого произведения и их эмоциональный «градус» поражают воображение.

1 апреля 1943 года состоялось заседание Художественного совета Московской консерватории, посвящённое 70-летию С.В. Рахманинова. С докладами выступали И.Ф. Бэлза, А.Б. Гольденвейзер, А.Ф. Гедике, Н.Г. Райский. В концерте, завершившем заседание, А.Н. Александров и В.В. Нечаев сыграли на фортепиано в 4 руки Третью симфонию Рахманинова (прозвучала также 2-я сюита для



2-х фортепиано в исполнении А.Б. Гольденвейзера и А.Ф. Гедике).

11 июня 1943 года, через 2 месяца и 17 дней после смерти Рахманинова состоялась Премьера Третьей симфонии в СССР. Симфония была исполнена в Большом зале Московской консерватории Государственным симфоническим оркестром под управлением Николая Семеновича Голованова. Симфония прозвучала в том же исполнении и в том же зале ещё дважды – 13 июня и 9 июля 1943 года.

Отклики советской прессы на премьеру симфонии были сплошь восторженными. Практически все критики отмечали большой успех у публики и сходились во мнении, что последняя симфония Рахманинова – выдающееся произведение (фрагменты этих отзывов собраны и приведены в издании: [11, с. 378–379]). Б.В. Асафьев утверждал, что «она крупное явление в эволюции национально-русского симфонизма» (газета «Литература и искусство», 1943, 19 июня. Цит. по: [11, с. 379]). Г.Н. Хубов писал о ней как о «явлении огромного масштаба», резюмируя: «это, бесспорно, одно из самых талантливых и глубоких произведений русской симфонической музыки двадцатого века» (газета «Правда», 1946, 26 июня. Цит. по: [11, с. 379]). Н.С. Голованов отмечал: «Как всякое глубокое явление в искусстве Третья симфония сразу не поражает, но её глубокая философская сущность, романтическая прелесть мелоса, очарование национальной стихии и технически отточенное зрелое мастерство навсегда останутся в памяти слушателей» (газета «Вечерняя Москва», 1943, 14 июня. Цит. по: [11, с. 378-379]). Высокая оценка симфонии звучала также в рецензиях И.Ф. Бэлзы (газета «Известия», 1943, 12 июня), А.Б. Гольденвейзера журнал «Огонек», (1943, № 33, с. 14) и других (см.: [11, с. 378]). Во всех откликах подчёркивались национальный

характер произведения, отражённая в нём искренняя любовь к Родине, ясность формы и певучий мелодизм.

В 1944 году только что созданный Научно-исследовательский кабинет при Московской консерватории одно из своих заседаний (26 марта 1944 г.) посвятил годовщине со дня смерти Рахманинова.

В 1945 году, с 17 по 25 октября, по инициативе и при поддержке Комитета по делам искусств СНК СССР в Московской консерватории и Государственном центральном музее музыкальной культуры была проведена научная сессия, посвящённая творчеству С.В. Рахманинова. В те же дни была открыта выставка «Рахманинов. Жизнь, творчество, исполнительская деятельность». В рамках сессии было организовано прослушивание Третьей симфонии в грамзаписи, её анализ был представлен в докладе В.В. Протопопова «Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова». В подготовке и проведении этих акций приняли участие авторитетные специалисты: К.А. Кузнецов, И.Ф. Бэлза, А.Ф. Гедике, А.Б. Гольденвейзер, Л.А. Мазель, Д.В. Житомирский, Г.М. Коган, В.В. Яковлев, В.В. Протопопов, Т.Э. Цытович, Б.В. Доброхотов, Е.Е. Бортникова и др.

Материалы научной сессии были опубликованы в 1947 году [12]. Третья симфония была признана одной из вершин (если не главной кульминацией) творчества её создателя. Т.Э. Цытович в предисловии к сборнику 1947 года писала о месте симфонии в наследии Рахманинова: «...Третья симфония – единственное произведение зарубежного периода его жизни, которое по своему уровню достигает таких вершин его творчества, как Второй и Третий концерты для фортепиано. Это произведение свидетельствует о том, что Рахманинов всегда оставался русским композитором, достойным преемником

традиций русской классической музыки» [13, с. 6]. В.В. Протопопов утверждал: «Третья симфония занимает центральное место в позднем творчестве Рахманинова, но она... в сущности является кульминацией его творчества в целом» [10, с. 150].

Многие положения, высказанные и обоснованные в этом сборнике, стали основой дальнейшего осмысления музыки композитора. До сих пор исследователи охотно обращаются, например, к статье Л.А. Мазеля «О лирической мелодике Рахманинова» [7] или к работе В.В. Протопопова «Позднее симфоническое творчество Рахманинова» [10].

Однако уже в 1948 году в СССР «мода» резко отвернулась от Рахманинова. Теперь это произошло в результате печально известной «антиформалистической» кампании, инспирированной постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». И снова исходящий от властей импульс (отличавшийся небывалой агрессивностью) вызвал поворот общественного мнения и породил поток противоположных прежним высказываний⁵. Как можно предположить, многие из них были на тот момент вполне искренними.

По идеологическим мотивам отвергалось многое в наследии Рахманинова, и в первую очередь его поздние, зарубежныеopusy. Недавние восторженные оценки признавались ошибочными, а выдвигавшие их музыканты подверглись жестоким нападкам. Так, в рецензии на сборник статей 1947 года Ю.В. Келдыш писал: «В стремлении любой ценой подвести творчество Рахманинова под свою излюбленную концепцию “трагедии рока”, И. Бэлза не только утрирует и раздувает слабые, модернистские стороны этого творчества, но и доходит до геркулесовых столбов пошлости» [5, с. 98]. На одном из проходивших в феврале 1949 года партийных

собраний из уст того же автора вновь прозвучали обвинения в адрес Рахманинова и апологетов его поздних произведений: «Как бы мы ни уважали Рахманинова, как бы высоко ни ценили его творчество, но мы не можем забыть того факта, что он порвал со своей родиной, и в течение четверти века не желал поддерживать с ней никакой связи. И вот, оказывается, что именно этот художник является высочайшим выразителем моральных идеалов русского народа» [цит по: 3, с. 375].

После событий 1948–1949 годов Третья симфония Рахманинова, как и всё его творчество, долго не удостоивалось серьезного внимания музыковедов, хотя стихийную любовь к его музыке никогда не удавалось вытравить ни в среде слушателей, ни в среде музыкантов. Произведения «эмигранта» и «модерниста» Рахманинова продолжали исполняться, но уже вне массовых восторгов, порождённых непостоянной модой. Лишь к 1970-м годам официальный авторитет Рахманинова начинает восстанавливаться, и, как ни парадоксально, видную роль в этом сыграл бывший хулиган его эмигрантского творчества Ю.В. Келдыш, автор одной из первых обстоятельных монографий о композиторе (ограниченной, правда, только русским периодом жизни и творчества героя) (см. [6]).

Сложившиеся в выступлениях и публикациях 1945–1947 годов подходы к осмыслению концепции Третьей симфонии были возрождены и плодотворно продолжены в 1970-е годы в работах А.И. Кандинского [4] и В.Н. Брянцевой [1], убедительно вписавших художественные открытия последней симфонии Рахманинова в контекст русского симфонизма⁶.

С 1970-х годов активизировался и исполнительский интерес к произведению. Его с успехом исполняли, а также записывали на пластинки и диски выдающиеся



отечественные дирижеры – Е.Ф. Светланов, М.А. Янсонс, Д.Г. Китаенко, В.К. Полянский, М.В. Плетнёв и др.

Первое десятилетие в концертной судьбе Третьей симфонии Рахманинова сосредоточило в себе весьма симптоматичные столкновения и сломы суждений. В 1930–1940-е годы в США заявляет о себе конфликт слушательской «моды» на музыканта и столь же модного «снисходительного» отношения прессы к его компо-

зиторскому творчеству. Судьба симфонии в СССР вбирает в себя сразу два слома: от недоверия и полу-запретов – к короткому периоду всеобщих восторгов (1943–1947), и затем – к ещё более жестокому её осуждению в последние сталинские годы. Сегодня эти споры и сломы – достояние истории, а дальнейшая жизнь произведения давно и веско подтвердила вдохновенную красоту и трагическую мощь последней симфонии русского мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Некоторые сведения о рецепции Третьей симфонии Рахманинова первыми её слушателями в США и на родине композитора приведены в книге В.Н. Брянцевой [1], а также в комментариях к изданию [11]

² Все цитируемые здесь газетные статьи собраны в архиве Российского национально-музыкального музея (РНММ. Ф. 18. №№ 612, 1660: «Рецензии и заметки о С.В. Рахманинове в американской прессе 1936–1947. Вырезки из газет»). Переводы с английского выполнены автором статьи. В архивной подборке не указаны страницы газет, на которых размещены статьи, поэтому страницы не указываются и в предлагаемой публикации.

³ Рахманинов имеет в виду следующую реплику журналиста: “Sergei Rachmaninoff did

not have another symphony in him”. Её можно перевести так: «Сергей Рахманинов не смог создать ещё одну симфонию». [14] (Capacity Audience Greets Stokovsky // Philadelphia Record November 7, 1936).

⁴ О судьбе наследия Рахманинова в СССР в 1930-е годы см.: [8, 9].

⁵ Третья симфония Рахманинова тогда разделила судьбу ряда произведений советских композиторов, высветив неожиданные параллели – прежде всего, с творчеством Д.Д. Шостаковича (см. об этом: [2])

⁶ Свою траекторию имела рецепция последней симфонии Рахманинова в зарубежной послевоенной публицистике и науке – она достойна отдельного специального рассмотрения, не входящего в задачи предлагаемой статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
2. Валькова В.Б. Рахманинов и Шостакович: 1930-е годы // Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени. Сборник статей / Отв. ред. И.Н. Вановская. Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», Государственный институт искусствознания. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2016. С. 156–163.
3. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. 455 с.
4. Кандинский А.И. О симфонизме Рахманинова. Очерк первый // Советская музыка. 1973. № 4. С. 83–93. То же: Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 105–122.
5. Келдыш Ю.В. Новые книги о Танеэе и Рахманинове // Советская музыка. 1948. № 6. С. 98.
6. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
7. Мазель Л.А. О лирической мелодике Рахманинова // С.В. Рахманинов: Сборник статей

и материалов. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры. Т. I. / Ред. Т.Э. Цытович. М. – Л.: Гос. муз изд., 1947. С. 155–175.

8. Науменко Т.И. Рахманинов и раннее советское музыкознание // Музыкальный мир С.В. Рахманинова на рубеже XX-XXI веков: проблемы диалога культур (к 50-летию Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова) / Ред. Е.В.Кисеева, А.В.Крылова. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2017. С. 9–22.

9. Никитин Б.С. Сергей Рахманинов. Две жизни. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.

10. Протопопов В.В. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов: Сборник статей и материалов. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры. Т. I. / Ред. Т.Э.Цытович. М. – Л.: Гос. муз изд., 1947. С. 130–154.

11. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3-х томах / Сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Совет. композитор. Т. 3: Письма. М.: Совет. композитор, 1980. 573 с.

12. С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры. Т. I. / Ред. Т.Э. Цытович. М. – Л.: Музгиз, 1947. 272 с.

13. Цытович Т.Э. От редактора // С.В.Рахманинов: Сборник статей и материалов. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры. Т. I. / Ред. Т.Э. Цытович. М. – Л.: Гос. муз изд., 1947. С. 5–6.

14. Capacity Audience Greets Stokovsky // Philadelphia Record. November 7, 1936.

15. Disorganized Russian // The Time. November 23, 1936.

16. Downes O. Stokowski Brings New Work to Town // New York Times. November 11, 1936.

17. Gilman L. Stokowski Conducts an Orchestral “Boris”; and a New Symphony Is Heard // New York Herald Tribune. November 11, 1936.

18. Rachmaninoff Work Is Received Warmly // The New York Times. November 8, 1936.

19. Seaman J. Music // Daily Mirror. November 11, 1936.

Об авторе:

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Государственного института искусствоведения (121069, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru.

REFERENCES

1. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rakhmaninov]. Moscow: Sovetsky kompositor, 1976. 645 p.

2. Val'kova V.B. Rakhmaninov i Shostakovich: 1930-e gody [Rakhmaninov and Shostakovich: the 1930th]. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov i russkaya musykal'naya kul'tura ego vremeni* [S.V. Rakhmaninov and the Russian Musical Culture of his Epoch]. Editor by I.N. Vanovskaya. Musey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka»; Gosudarstvennyy institut iskusstvovznamiya [Museum Memorial Estate “Ivanovka”, State Institute for Art Studies]. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2016, pp. 156–163.

3. Vlasova E.S. *1948 god v sovetskoj muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 Year in the Soviet Music. The Documented Research]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 455 p.

4. Kandinsky A.I. O simfonizme Rakhmaninova. Ocherk pervyy [On Rakhmaninov's Symphonism. First Essay]. *Sovetskaya muzyka* [The Soviet Music]. 1973. No. 4. P. 83–93. To zhe: Kandinskiy A.I. Stat'i o russkoj muzyke. [Also: Kandinsky A.I. Articles about Russian Music]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2010, pp. 105–122.

5. Keldysh Yu.V. Novye knigi o Taneve i Rakhmaninove [New Books on Taneev and Rakhmaninov]. *Sovetskaya muzyka* [The Soviet Music]. 1948. No. 6, pp. 98.



6. Keldysh Yu.V. Rakhmaninov i ego vremya [Rakhmaninov and his Epoch]. Moscow: Musika. 1973. 470 p.
7. Mazel' L.A. O liricheskoy melodii Rakhmaninova [On Rakhmaninov's Lyric Melody]. *S.V. Rakhmaninov: sbornik statey i materialov. Trudy Gosudarstvennogo centralnogo museya muzykalnoy kultury*. T. 1. [S.V. Rakhmaninov: The Collection of Articles and Materials. Works of the State Central Museum of Musical Culture. Vol. 1]. Editor by T.E. Tsytoich. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 1947. P. 155–175.
8. Naumenko T.I. Rakhmaninov I rannee sovetskoe muzykoznanie [Rakhmaninov and Early Soviet Musicology]. *Muzykalnyy mir Rakhmaninova na rubezhe XX-XXI vekov: problemy dialoga kultur (k 50-letiyu Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni S.V. Rakhmaninova* [The Musical World of S.V. Rakhmaninov at the Turn of the XX–XXI Centuries: Problems of the Dialogue of Cultures (to the 50th Anniversary of the Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninov)]. Editors by E.V. Kiseeva, A.V. Krylova. Rostov-on-Don: RGK im. S.V. Rakhmaninova. 2017, pp. 9–22.
9. Nikitin B.S. *Sergei Rakhmaninov. Dve zhizni* [Sergei Rakhmaninov. Two Lives]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 208 p.
10. Protopopov V.V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo Rakhmaninova [Late Symphonic Work of Rakhmaninov]. *S.V. Rakhmaninov: sbornik statey i materialov. Trudy Gosudarstvennogo tsentralnogo museya muzykal'noy kul'tury*. T. 1. [S.V. Rakhmaninov: The Collection of Articles and Materials. Works of the State Central Museum of Musical Culture. Vol. 1]. Editor by T.E. Tsytoich. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 1947, pp. 130–154.
11. Rakhmaninov S.V. Literaturnoe nasledie. T. 3. *Pis'ma* [Rakhmaninov S.V. The Literary Heritage. Vol. 3: Letters.]. Edited and commented by Z.A. Apetyan. Moscow: Sovetsky kompositor, 1980. 573 p.
12. *S.V. Rakhmaninov: sbornik statey i materialov. Trudy Gosudarstvennogo tsentral'nogo museya muzykal'noy kul'tury*. T. 1. [S.V. Rakhmaninov: The Collection of Articles and Materials. Works of the State Central Museum of Musical Culture. Vol. 1]. Editor by T.E. Tsytoich. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 1947. 272 p.
13. Tsytoich T.E. Ot redaktora [From the Editor]. *S.V. Rakhmaninov: sbornik statey i materialov. Trudy Gosudarstvennogo centralnogo museya muzykalnoj kultury*. T. 1. [S.V. Rakhmaninov: The Collection of Articles and Materials. Works of the State Central Museum of Musical Culture. Vol. 1]. Editor by T.E. Tsytoich. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 1947. 1947, pp. 5–6.
14. Capacity Audience Greets Stokovsky. *Philadelphia Record*. November 7, 1936.
15. Disorganized Russian. *The Time*. November 23, 1936.
16. Downes O. Stokowski Brings *New Work to Town* [New York Times]. November 11, 1936.
17. Gilman L. Stokowski Conducts an Orchestral “Boris”; and a New Symphony Is Heard. *New York Herald Tribune*. November 11, 1936.
18. Rachmaninoff Work Was Received Warmly. *The New York Times*. November 8, 1936.
19. Seaman J. Music. *Daily Mirror*. November 11, 1936.

About the author:

Vera B. Val'kova. Dr.Sci. (Arts), Professor, Music History Department, Gnesins Russian Academy of Music, State Institute of Art Studies Leading Researcher (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru



А. Н. МЕРЗЛОВ

*Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-1056-5016*

Первая симфония оп. 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса

В статье определяется суть творческого кризиса Сергея Рахманинова, последовавшего после премьерного исполнения в 1897 году его Первой симфонии оп. 13 d-moll. Рассматриваются воспоминания композитора и его современников, связанные с событиями творческой жизни Рахманинова 1896–1897 годов. Проводится анализ музыкально-тематических и содержательных взаимосвязей между Первой симфонией и произведениями среднего и позднего периодов творчества: Первой фортепианной сонатой оп. 28, симфонической поэмой «Остров мёртвых» оп. 29, Третьим фортепианным концертом оп. 30, вокальным циклом «Шесть стихотворений» оп. 38, фортепианным циклом «Этюды-картины» оп. 39, Рапсодией на тему Паганини оп. 43. Также определяется характер влияния кризиса на дальнейшее формирование композиторского стиля Рахманинова. Выдвигается предположение о соотнесённости особенностей стилизового мышления Рахманинова с творческим кризисом 1897–1901 годов. В контексте исследований М.Г. Арановского о структуре и свойствах музыкального текста формулируется положение о внутрестилевой интертекстуальности авторского стиля Рахманинова. Анализируются категории «эмпирического» и «априорного» в системе композиторского языка Рахманинова.

Ключевые слова: Рахманинов, Первая симфония, творческий кризис, композиторский стиль, интертекстуальность, музыкальная лексема

Для цитирования / For citation: Мерзлов А.Н. Первая симфония оп. 13 Сергея Рахманинова: последствия творческого кризиса // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 38–47
DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.038-047

ARSENY N. MERZLOV

*Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1056-5016*

Sergei Rachmaninoff's First Symphony Op. 13: the Creative Crisis Consequences

The article defines the essence of the creative crisis of Sergei Rachmaninoff, which followed after the premiere performance of his First Symphony, Op. 13 d-moll in 1897. The composer's and his contemporaries' memoirs, connected with the events of Rachmaninoff's creative life in 1896–1897 are considered. The author analyzes the musical-thematic and content interactions between the First



Symphony and the works of the middle and late periods of his creativity: The First Piano Sonata, op. 28, the symphonic poem “Isle of the Dead” op. 29, the Third Piano Concerto, op. 30, vocal cycle “Six Poems” op. 38, piano cycle “Etudes-Pictures” op. 39, Rhapsody on a Theme by Paganini, op. 43. The crisis influence on the further formation of Rachmaninoff’s composer style determines in the article as well. It is suggested that there is a direct interrelationship between the peculiarities of Rachmaninoff’s style thinking and the 1897–1901 creative crisis. In the context of M. Aranovsky’s researches on the structure and properties of a musical text is proposed a thesis about the internal intertextuality of Rachmaninoff’s individual style. The categories of “empirical” and “a priori” in the system of Rachmaninoff’s composer language are analyzed in this article.

Keywords: Rachmaninoff, “First Symphony”, creative crisis, composer’s style, intertextuality, musical lexeme

Как и в жизни любого крупного композитора, развитие авторского стиля Сергея Рахманинова происходило отнюдь не плавно. Смены периодов творчества, каждый из которых характеризуется индивидуальными стилевыми особенностями, у композитора являлись прямым следствием «творческих кризисов». Под этим определением следует понимать переломный момент в жизни художника, когда в его сознании, часто под воздействием внешних факторов, определяемых художественной средой, возникает диссонанс между новыми художественными замыслами и средствами, не способными в полной мере их воплотить [3, с. 263–264]. В результате преодоления подобного состояния композитор обогащает музыкальный язык новыми художественными средствами; появляются произведения, написанные в новой манере.

Первый и, вероятно, наиболее глубокий творческий кризис Рахманинов пережил на рубеже XIX–XX веков. Неудачная премьера его Первой симфонии, op. 13 d-moll, состоявшаяся 15 марта 1897 года, повлекла за собой годы «молчания»: в течение последующих трёх лет композитор практически не сочинял. В статье предпринимается попытка определить степень влияния данного кризиса на фор-

мирование композиторского стиля Рахманинова, а также прояснить скрытые смысловые взаимосвязи между произведениями разных периодов творчества.

По воспоминаниям современников, как и по письмам самого Рахманинова, можно судить, что наиболее разрушительное воздействие на самосознание композитора оказали не рецензии критиков, не небрежность исполнителей или невнимание публики (комплекс внешних факторов), а его собственное мнение, сформировавшееся после того, как автор услышал свою Симфонию в живом исполнении. В письме к другу Александру Затаевичу от 6 мая 1897 года Рахманинов пишет: «Верно только то, что меня совсем не трогает неуспех, что меня совсем не обескураживает руготня газет – но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому моя Симфония, несмотря на то, что я её очень любил, после первой же репетиции совсем не понравилась...» [9, с. 261].

По всей видимости, перенесённые впечатления надолго подорвали уверенность композитора в собственной творческой состоятельности. Из воспоминаний поэтессы Мариэтты Шагинян можно узнать, что даже спустя почти двадцать лет, в 1916 году, Рахманинов «с ужасом и го-

речью» упоминал о событиях 1897 года [13, с. 157]. Примерно в это же время в письме к Борису Асафьеву от 13 апреля 1917 года композитор достаточно спокойно рассуждает о своей симфонии, отмечая в том числе и её положительные стороны: «До исполнения Симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания – мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка...» Но и здесь Рахманинов категорически утверждает: «Симфония очень плохо инструментована. <...> Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на скрины...» [10, с. 101].

Известно, что композитор в течение жизни не раз перерабатывал многие собственные масштабные сочинения. Учитывая, что особых причин внешнего характера (к примеру, таких, как творческая полемика с другими композиторами, издателями, исполнителями) в каждом конкретном случае не существовало, можно полагать, что подобные процессы отчасти обусловлены влиянием на Рахманинова событий 1897 года.

В своих воспоминаниях о композиторе Шагинян так рассказывает об одной из встреч с Рахманиновым в 1916 году: «Не могу тут передать всей священной для моей памяти беседы, одной из тех, когда всё выворачиваешь до конца. <...> Сергей Васильевич рассказал мне и о своей Первой симфонии, а я тогда ещё не знала, как это сокровенно для него, и не придавала его словам большого значения. Он с каким-то усилием убедить меня отрицал её аморфность, уверял, что всё, о чём я ему постоянно пишу, в ней уже было и никто этого не увидел; привёл пример с деревом – если прищепить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищепили так” на самой заре, когда

он протянул свои побеги... Каждого, мнящего себя музыкантом, кому только не стыдно искать неблагополучия в музыке, венчают лаврами новатора, объявляют передовым, оригинальным и бог весть чем, а его новаторство придушили в зародыше... Сергей Васильевич говорил о невозможности жить в таком состоянии, в каком находится. И всё это страшным, мёртвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, больным лицом» [13, с. 157–158].

После выхода из кризиса (1901 год) Рахманинов намеренно трансформирует¹ собственный композиторский стиль, отчасти ориентируясь на популярные в обществе того времени музыкальные стили Петра Чайковского, Фредерика Шопена, Антона Аренского. Правомерно говорить о появлении в творчестве Рахманинова с начала XX века двух разных по стилю и содержанию направлений. Произведения первого направления связаны с намеренным привнесением Рахманиновым в собственный стиль определённого традиционализма. Они характеризуются ясной формой, напевной мелодикой, близкой к песенной, достаточно классическими фактурными решениями. Такие сочинения, как Вторая сюита для двух фортепиано op. 17, Второй фортепианный концерт op. 18 или «Этюды-картины» для фортепиано op. 33, всегда тепло принимались публикой и критиками. В произведениях второго направления, связанного с поисками Рахманиновым «подлинной оригинальности» [9, с. 146], раскрывается дар композитора как новатора. К числу общих отличительных черт большой группы произведений (Первая сюита для двух фортепиано op. 5, Первая фортепианная соната op. 28, «Шесть стихотворений» op. 38, Этюды-картины op. 39, Вариации на тему Корелли op. 42) можно отнести масштабность и необычность музы-



кальной формы, преобладание декламационного типа мелодики, насыщенную полифонизированную фактуру. Именно сочинения второго направления (которое становится доминирующим в позднем творчестве) так или иначе продолжают и развивают стилевые и содержательные линии Первой симфонии.

Одно из «возвращений» происходит спустя почти десятилетие с момента событий 1897 года. В период с 1906 по 1909 год композитор создаёт следующие крупные произведения: Вторую симфонию op. 27 e-moll, Первую фортепианную сонату op. 28 d-moll, Симфоническую поэму «Остров мёртвых» op. 29 a-moll, Третий фортепианный концерт op. 30 d-moll. Сопоставляя тематизм вышеназванных сочинений, можно обнаружить тематические арки-связи, дающие основания предполагать между отдельными произведениями некую ассоциативную соотнесённость на уровне художественного содержания. Так, материал главной партии Первой симфонии (пример № 1) можно сопоставить с главной партией Первой фортепианной сонаты (пример № 2). Обе темы основаны на схожих интонациях. Однако, если в Симфонии главная тема — это ясно оформленная музыкаль-

ная мысль, то в Сонате эпизод состоит из трёх кратких, как бы вопросительных мотивных структур. Возникает ощущение, будто перед нами «осколки» темы Симфонии. Также стоит отметить, что в обоих сочинениях музыкальный материал главной партии первой части является основным тематическим зерном для всей формы произведения.

В окончательном виде Первая фортепианная соната Рахманинова не имеет программы, однако имеется множество фактов, указывающих на её связь с «Фаустом» Иоганна Гёте [4, 6]. Принимая во внимание намерение Рахманинова «переделать» Первую сонату в симфонию [9, с. 434], можно предположить, что в 1907 году (накануне десятилетнего «юбилея» неудачи, сразу после написания Второй симфонии) трагические образы прошлого могли найти воплощение в «фаустовских» сомнениях Сонаты. По свидетельству Софьи Сатиной [11, с. 28], Рахманинов избрал эпитафией к Первой симфонии те же библейские слова, что и Лев Толстой в своём романе «Анна Каренина»: «Мне отмщение и аз воздам», смысл которых — в неизбежности справедливого возмездия для всех и каждого. Налицо сходство первичных внемузыкальных художественных об-

разов, главных «руководящих идей»: связь божественного и человеческого, вопросы о вере, смерти и любви.

Первый элемент главной партии Симфонии, символизирующий тему рока (пример № 3), «проскальзывает» и в Первой сонате, где звучит всего дважды². Факт подобной соотнесённости фортепианного сочинения с Первой симфонией можно было бы объяснить простым совпадением,

Пример № 1 Симфония № 1 op. 13 d-moll, I часть



Пример № 2 Соната № 1 для фортепиано op. 28 d-moll, 1907, I часть



если бы не композиционное положение элементов в Сонате: в коде второй части (пример № 4) и в начале финала (пример № 5). Как и в Сонате, в Симфонии этому элементу отведена важнейшая композиционная роль эпитафия.

Пример № 3 Симфония № 1 op. 13 d-moll, I часть



Пример № 4 Соната № 1 для фортепиано op. 28 d-moll, II часть



Пример № 5 Соната № 1 для фортепиано op. 28 d-moll, III часть



История происхождения данного элемента уходит корнями к Сонате для фортепиано h-moll Ференца Листа, также являющейся примером композиторской интерпретации «фаустовской» темы. У Рахманинова этот элемент можно обнаружить во многих произведениях среднего периода творчества, будь то Прелюдия op. 23 № 3 d-moll, Вторая симфония op. 27, e-moll, Третий фортепианный концерт op. 30 d-moll или не изданный при жизни автора (позднее включённый в op. 33) Этюд-картина c-moll.

Исследователи творчества композитора замечают, что особенно часто в

произведениях Рахманинова встречается тема-символ, в основу которой положена средневековая секвенция *Dies irae*. Как полагает Л.А. Скафтымова [12]: то, что часто воспринимается как *Dies irae*, на самом деле может быть или

характерное для композитора колокольное «раскачивание» мелодии от исходного тона, или обороты, близкие к древнерусскому певческому искусству. Но, принимая во внимание внемузыкальную художественную первооснову Первой симфонии и Первой фортепианной сонаты, можно в данных случаях утверждать: имеет место обращение композитора именно к *Dies irae*.

Подобная семантика предполагается Рахманиновым и в симфонической поэме «Остров мёртвых» op. 29, что широко известно и доказано с опорой на первичный внемузыкальный образ. В данном сочинении интонационное строение главной темы – темы «зова» – близко материалу главной партии Первой сим-

фонии и соотносится с тематизмом Первой сонаты. Ещё более очевидной кажется ассоциативная связь музыкального материала Первой и Второй симфоний композитора. К примеру, главная тема второй части Второй симфонии, на материале которой строится и тема Финала сочинения, является практически точной цитатой главной темы Первой симфонии.

Отличительные черты мотивной символики композиторского языка Рахманинова, образной составляющей его произведений, действительно, были заложены в Первой симфонии. Каждый слушатель вправе самостоятельно судить, «амор-

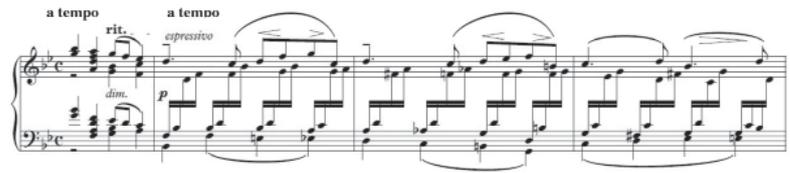


фно» [13, с. 158] ли это сочинение, но не подлежит сомнению, что основные принципы композиторской работы с формой, с построением общей драматургии в крупных произведениях, образными взаимосвязями также сформировались у Рахманинова в период создания Первой симфонии.

Зачастую у композитора в некоторых масштабных произведениях значительный комплекс музыкальных тем происходит от двух элементов, изложенных вначале (в первой части всей формы). Это характерно для Первой фортепианной сонаты, Первой симфонии, Третьего фортепианного концерта, Рапсодии на тему Паганини. Иногда данную особенность легко заметить, так как темы разных разделов того или иного произведения явно схожи, как в рассматриваемых Симфонии и Сонате, – или в Рапсодии, где суть драматургии составляет принцип взаимодействия основной темы и *Dies irae*. Однако часто композиторский метод изменения основного интонационного материала произведения приводит к кардинальному перерождению его изначальной смысловой характеристики. В таком соотношении находятся, к примеру, побочная тема первой части Третьего фортепианного концерта (пример № 6) и тема Финала сочинения (пример № 7). Интонационное развитие обеих тем происходит сходным образом: вначале — основной тон, затем восходящие секундовая и квартовая

Пример № 6

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром
ор. 30 d-moll, I часть, 1909



Пример № 7

Концерт № 3 для фортепиано
с оркестром ор. 30 d-moll, III часть, 1909



интонации, после этого – ритмическая секвенция (в Финале – полная секвенция).

На основе побочной партии Третьего концерта строится и главная тема второй части произведения (пример № 8). Последовательность секундовых и терцовых восходящих интонаций, составляющих суть темы побочной партии (на направленность интонирования указывают авторские лиги), во второй части Концерта преобразуется в комплекс нисходящих интонаций на основе той же интервалики.

Пример № 8

Концерт № 3 для фортепиано
с оркестром ор. 30 d-moll, II часть



Обе темы начинаются из вершины-источника и развиваются как линии, состоящие из нескольких интонационных волн.

В подобном принципе работы с материалом и формой заключается одно из проявлений своеобразия композиторских принципов Рахманинова, истоки которых, несомненно, лежат ещё в Первой симфонии и в последовавшем за ней творческом кризисе.

Следует отметить, что эксперименты Рахманинова с циклической формой в 1916–1917 годах в «Шести стихотворениях» ор. 38 [6, с. 76–77] и в «Этюдах–картинах» ор. 39 [14, с. 258–260] также отражают суть новаторства композитора. В данных опусах Рахманинов синтезирует морфологические характеристики цикла миниатюр и сонатно-симфонического цикла, создавая уникальный вид формы³. При этом тематический материал «Шести стихотворений» ор. 38 основывается на нескольких авторских музыкальных лексемах. Подобным образом организован и тематизм «Этюд-картин» ор. 39.

Как справедливо отмечает Г.И. Ганзбург, творческий кризис композитора рубежа XIX–XX веков стал импульсом для выхода Рахманинова в «межстилевое пространство» [3, с. 268], где «объектом рефлексии, материалом манипуляции и интеллектуальной игры» становится собственный, докризисный стиль композитора. Продолжая мысль Г.И. Ганзбурга и рассматривая последствия творческого кризиса с этих позиций, можно увидеть и первопричину стилиевой направленности Рахманинова на неоклассицизм, особенно характерной для позднего творчества композитора.

У каждого автора есть излюбленный круг интонаций и композиционных решений, повторяющихся в рамках индивидуального стиля, и в этом плане Рахманинов не отличается от других композиторов. К примеру, обращаясь к Первой симфонии,

нельзя не упомянуть о семантике тональности d-moll: о её сумрачном, лирико-трагедийном характере, о той роли, что она играет в музыке Рахманинова, хронологически охватывая всё его творчество: от юношеского неоконченного Скерцо для оркестра (1887 год) до «Симфонических танцев» (1940 год).

А.В. Ляхович в монографии «Символика поздних произведений С.В. Рахманинова» отмечает: «Вся мотивная ткань Рахманинова благодаря живому родству всего материала представляет собой гибкую и текучую среду аллюзий и смыслов» [5, с. 40]. Ввиду существования многочисленных ассоциативных связей между музыкальным материалом различных произведений композитора правомерно сказать, что одной из наиболее ярких черт индивидуального стиля Рахманинова является его внутренняя интертекстуальность (термин М.Г. Арановского [2, с. 65]). При этом многие авторские музыкальные лексемы происходят из материала Первой симфонии.

Родственные мотивные структуры, встречающиеся в разных сочинениях композитора, сохраняют за собой конкретную семантическую характеристику, с каждым последующим сочинением расширяя сферу смыслового наполнения. На данный факт косвенно указывают многие особенности биографии Рахманинова, его письма, воспоминания современников. Зная также, что в двух или более вокальных сочинениях автора, созданных в разное время, встречаются темы с близкими литературными образами и схожим музыкальным тематизмом, легко предположить, что подобный принцип распространяется и на инструментальное творчество Рахманинова⁴.

Выдающийся исследователь феномена музыкального текста М.Г. Арановский отмечает: «Тенденция индивидуализации,



летоисчисление которой ведётся обычно с Бетховена и которая продолжала неуклонно углубляться на протяжении всего романтического века, став его типологической чертой, не только не была оспорена (несмотря на неоклассицизм) композиторами XX века, но фактически оказалась ими продолжена и даже усугублена. Но если романтики индивидуализировали стиль композитора как целое, то теперь индивидуализация пошла вглубь, став принципом для каждого сочинения» [1, с. 147–148]. На первый взгляд, наследие Рахманинова отчасти укладывается в рамки романтической традиции. Однако, используя терминологию М.Г. Арановского, можно утверждать, что творческий кризис 1897–1901 годов привёл к тому, что, в контексте авторского стиля, «эмпирическое» у Рахманинова кристаллизовалось и перешло в категорию «априорного» [Там же]. Применительно к авторскому стилю Рахманинова формула интертекстуальности двух этих категорий⁵ будет «моё-моё», где первое слово означает «новаторство», которое, как писала Шагинян, «придушили в зародыше» [13, с. 157], а второе – индивидуальные черты каждого взятого в отдельности произведения Рахманинова. К последствиям опосредованного отношения Рахмани-

нова к собственному стилю относится появление авторской мотивно-интонационной системы. Масштаб использования её Рахманиновым *в качестве системы символов* позволяет провести параллель с музыкальным искусством доклассического периода, с культурой ренессанса и барокко. Принцип ассоциативного взаимодействия структур «эмпирического» и «априорного» в данных случаях также соотносим: в эпохи барокко и ренессанса – «общее-общее», у Рахманинова – «моё-моё».

С этих позиций Первая симфония Рахманинова предстаёт перед нами как своеобразная колыбель его авторского стиля среднего и позднего периодов творчества. В Первой симфонии ор. 13, d-moll формируется комплекс характерных методов развития музыкального материала, за конкретными музыкальными лексемами закрепляется определённое музыкальное содержание, продолжающее своё ассоциативно-образное развитие в последующих сочинениях Рахманинова. В итоге последствия кризиса, пережитого Рахманиновым в 1897–1901 годах, сводятся не только к трансформации его стиля, но и, в частности, к кристаллизации композиторской мотивно-интонационной системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трансформация – преобразование или изменение вида, формы, существенных свойств чего-либо (Большой современный толковый словарь русского языка. 2012).

² Подробнее об особенностях содержания и формы Первой фортепианной сонаты см. [8].

³ Подробнее о своеобразии формы «Шести стихотворений» ор. 38 и Этюдов-картин ор. 39 см. [7].

⁴ О взаимодействии слова и звука в творчестве Рахманинова речь идёт в статье автора [7].

⁵ Формулы интертекстуальности М.Г. Арановского относительно барокко – «общее-общее», классицизма – «моё-общее», романтизма – «моё-чужое» [2, с. 75-76].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Между априорным и эмпирическим // Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 140–150.
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
3. Ганзбург Г.И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: История и современность. Сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 263–269.
4. Из архива К. Игумнова // Сов. музыка. 1946. № 1. С. 85.
5. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2013. 184 с.
6. Мерзлов А.Н. Варианты нотного текста Сонаты для фортепиано № 1 Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 62–70.
7. Мерзлов А.Н. Вокальный цикл Сергея Рахманинова «Шесть стихотворений» для голоса и фортепиано, ор. 38: особенности музыкального содержания и формы // Художественное образование и наука. 2021. № 1 (26). С. 68–79.
8. Мерзлов А.Н. О «руководящей идее» Первой фортепианной сонаты ор. 28 Сергея Рахманинова // Музыкаведение. 2021. № 4. С. 3–11.
9. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
10. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. Письма. М.: Сов. композитор, 1980. 584 с.
11. Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1974. С. 11–116.
12. Скафтымова Л.А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. Л.: Музыка, 1973. С. 103–122.
13. Шагинян М.С. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1974. С. 90–158.
14. Шкарупа В.Д. Синтез художественного и виртуозного начал в этюдах-картинах ор. 39 С.В. Рахманинова // Музыка в системе культуры. Вып. 8. Екатеринбург: УГК, 2014. С. 258–286.

Об авторе:

Мерзлов Арсений Никитич, преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. Mezhdru apriornym i empiricheskim [Between the a Priori and the Empirical]. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'y, vospominaniya* [Music. Thinking. A life. Articles, Interviews, Memoirs]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2012, pp. 140–150.
2. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
3. Ganzburg G.I. Stilevoy krizis Rakhmaninova: sushchnost' i posledstviya [Rachmaninov's Style Crisis: Essence and Consequences]. *Sergey Rakhmaninov: Istoriya*



i sovremennost'. Sbornik statey [Sergei Rachmaninov: History and Modernity. Digest of articles]. Rostov-on-Don: RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2005, pp. 263–269.

4. Iz arkhiva K. Igumnova [From the archive of K. Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946. No. 1. p. 85

5. Lyakhovich A.V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya* [Symbolism in Rachmaninoff's Late Works: Monograph]. Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka». Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2013. 184 p.

6. Merzlov A.N. Varianty notnogo teksta Sonaty dlya fortepiano № 1 Sergeya Rakhmaninova [Variants of the Musical Text of Sergei Rachmaninoff's Piano Sonata No. 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019. No. 3, pp. 62–70.

7. Merzlov A.N. Vokal'nyy tsikl Sergeya Rakhmaninova «Shest' stikhotvoreniy» dlya golosa i fortepiano, op. 38: osobennosti muzykal'nogo sodержaniya i formy [Sergei Rachmaninoff's vocal cycle “Six Poems” for voice and piano, op. 38: features of musical content and form]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2021. № 1 (26), pp. 68–79.

8. Merzlov A.N. O «rukovodyashchey idee» Pervoy fortepiannoy sonaty op. 28 Sergeya Rakhmaninova [On the “guiding idea” of the First Piano Sonata, Op. 28 Sergei Rachmaninoff]. *Muzykovedenie*. 2021 [Musicology]. № 4, pp. 3–11.

9. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 1. Vospominaniya, stat'i, interv'yu, pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Volume 1. Memories, Articles, Interviews, Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.

10. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 2. Pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Volume 2. Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 584 p.

11. Satina S.A. Zapiska o S.V. Rakhmaninove [Note about S.V. Rachmaninoff]. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 1* [Memories of Rachmaninoff. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1974, pp. 11–116.

12. Skaftymova L.A. O melodike Rakhmaninova [About Rachmaninoff's melodies]. *Stranitsy istorii russkoy muzyki. Stat'i molodykh muzykovedov* [Pages of the History of Russian music. Articles of Young Musicologists]. Leningrad: Muzyka, 1973, pp. 103–122.

13. Shaginyan M.S. Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove [Memories about S.V. Rachmaninoff]. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 tomakh. Tom 1* [Memories About Rachmaninoff. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1974, pp. 90–158.

14. Shkarupa V.D. Sintez khudozhestvennogo i virtuoznogo nachal v etyudakh-kartinakh op. 39 S.V. Rakhmaninova [The Synthesis of Artistic and Virtuoso Principles in Etudes-Paintings, Op. 39 S.V. Rachmaninov]. *Muzyka v sisteme kul'tury. Vypusk 8* [Music in the System of Culture. Issue 8]. Yekaterinburg: UGK, 2014, pp. 258–286.

About the author:

Arseny N. Merzlov, Teacher of the Special Piano Department, Graduate Student at the History and Theory of Performing Arts Department Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru



Г. В. ГРИГОРЬЕВА

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-2345-6789, galinag35@mail.ru*

Некоторые особенности формообразования в хорах С. И. Танеева

Статья дополняет методику анализа вокального произведения на примере хоров *a cappella* С.И. Танеева. Предлагается «инструментальный» подход к хорам, заключающийся в характерных чертах стилистики композитора, тесно связанной с европейской традицией. В данном контексте важную роль играет классицистский комплекс. Он проявляется в тематизме и формообразовании, в четкости мотивно-тематических структур, в повсеместном применении разработочных и полифонических приемов, в тематических связях внутри формы, в классической логике тональных отношений, порождающей дополнительные связи разделов. На этой основе рассматривается характерный для С.И. Танеева тип *сонатно-строфической формы*, возникающей из-за активной структурной переработки текста композитором. В методике анализа задействовано явление *вторичного синтаксиса* (термин Т. Дубравской) – имеются в виду повторы слов, синтагм и строк стихотворного первоисточника. В качестве примера анализируется хор С.И. Танеева «Звуки прибоя» на стихи К. Бальмонта оп. 35. Рассматриваются образные антитезы стихотворения, в которых заложен тематический контраст, порождающий сонатность; фиксируются жанровые признаки тематизма, приводится подробная схема первичного и вторичного синтаксиса текста (возникновение добавочных строф) и ее воплощение в сонатно-строфической форме без разработки. Называются также все примеры хоров, где используются иные разновидности сонатно-строфической формы.

Ключевые слова: сонатно-строфическая форма, вторичный синтаксис, инструментальность хорового стиля, классицистский комплекс.

Для цитирования / For citation: Григорьева Г.В. Некоторые особенности формообразования в хорах С.И. Танеева // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 48–54. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.048-054.

GALINA V. GRIGORYEVA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-2345-6789, galinag35@mail.ru*

Instrumental Aspect of the Analysis of Vocal Forms (through the Example of S.I. Taneyev's Choirs)

The article complements the methodology of the analysis of the vocal composition by the example of S.I. Taneyev's a cappella choirs. The author suggests an "instrumental" approach to choirs, which consists in the characteristic features of the composer's style, which is closely



related to the European tradition. In this context, the classical complex plays an important role. It manifests itself in thematism and form formation, in the clarity of motif-thematic structures, in the widespread use of development and polyphonic techniques, in thematic connections within the form, in the classical logic of tonal relations, which generates additional connections of sections. On this basis, we consider the type of sonata-strophic form characteristic of S.I. Taneyev, which arises due to the active structural processing of the text by the composer. The analysis methodology involves the phenomenon of secondary syntax (the term T. Dubravskaya) – refers to repetitions of words, syntagmas and lines of the original source of the poem. As an example, we analyze the chorus of S. I. Taneyev “Sounds of the Surf” on the poems of K. Balmont op. 35. We consider the figurative antitheses of the poem, in which the thematic contrast is laid down, generating sonata; genre signs of thematism are fixed, a detailed scheme of the primary and secondary syntax of the text (the occurrence of additional stanzas) and its implementation in sonata-strophic form without elaboration is given. All examples of choirs where other varieties of the sonata-strophic form are used are also called.

Keywords: sonata-strophic form, secondary syntax, instrumental choral style, classical complex.

Тема статьи посвящена хорам *a cappella* Танеева на стихи русских поэтов и сложилась в курсе музыкальных форм у дирижеров хора. Эта музыка дает интересный материал для дополнений к методике анализа вокальных форм. Принятый в исследовательской, а также в учебной практике подход на основе строфики текста и ее соотношения с музыкальными структурами не всегда состоятелен и требует дополнительных механизмов анализа. Они кроются в особенностях стиля композитора, в выборе стихотворных текстов, в методе их воплощения, который, применительно к хорам Танеева, можно определить как *инструментальный* аспект анализа.

Хоровая музыка С. Танеева на тексты русских поэтов включает 37 хоров *a cappella* и ряд вокальных ансамблей для разных составов, обычно исполняемых хором. Композитор, по существу, явился основоположником светской хоровой музыки *a cappella*. В 70–80-е годы XIX столетия он связал свои первые опыты с открытием Русского хорового общества (РХО), создателем которого был К.К. Альбрехт, а в число почетных членов входили П. Чайковский и А. Рубинштейн.

Хоры Танеева отличает высокая духовность, выражение «большого, чем личные переживания героя» [3, с. 193]. Образы природы в их гармонии и столкновении, философская лирика воплощены в поэзии А. Фета, А. Кольцова, Н. Языкова, А. Хомякова, Я. Полонского, К. Бальмонта, особенно близкой композитору. Архивы Танеева свидетельствуют о его глубоком знании основ поэтического творчества, о пристальном внимании к метрической организации стихов, о ее согласовании с музыкальным метром [3, с. 205–206].

Стилистическая ориентация композитора была тесно связана с европейской традицией через *классицистский комплекс*, восходящий к сочинениям Глинки. Как известно, имена Глинки и Танеева неоднократно сближал Б. Асафьев, исследуя пути развития русской музыки [3, с. 14]. На основе этого комплекса сформировалась важнейшая черта хоровой музыки Танеева – ее *инструментальность*. Она проявляется в тематизме и формообразовании, отражающих особенности европейской музыки с ее четкостью мотивно-тематических структур, в повсеместном применении полифонических и разработочных приемов, тематических

связей внутри формы, классической логике тональных отношений, порождающих дополнительные связи разделов.

В отличие от русских композиторов-современников, вокальный тематизм Танеева не был непосредственно связан с фольклорной стилистикой (известно, что композитор был далек от кучкистов с их установкой на «народность», русскость и прочее). Инструментальные особенности стиля Танеева раскрываются в фактуре хоров *a cappella*, самодостаточной по объему звучания, нередко двухорной, обладающей богатыми возможностями в воплощении образно-тематических контрастов. Это – космогонические образы Вселенной, Звезд, Солнца, Моря, «противоборствующие» им силы – Буря, Тьма, Бездна...

В поздних хорах композитор приходит к поэзии К. Бальмонта, в стихах которого мощные земные и неземные силы обозначены с заглавной буквы. Эти антитезы и другие, подобные им, порождают в музыкальных формах сложные образно-тематические и ладотональные отношения. В них кроется и одна из причин частого появления сонатных признаков: 13 из 37 хоров убедительно свидетельствуют об этом. Их анализ позволяет сделать вывод, что Танеев использует все типы сонатной формы: старинную двухчастную, двухчастную без разработки, трехчастную (с разработкой). Их можно объединить термином *сонатно-строфическая форма – тип композиции, где тематическое и структурное «продвижение» строф текста поставлено в условия инструментальной логики и воплощает ту или иную разновидность сонатной композиции* [1, с. 283–291]. Исторически она начала формироваться в духовных жанрах, на пути от тексто-музыкальных типов композиции (ТМФ) к автономно-музыкальным (АМФ), по терминологии Ю.Холопова [4, с. 86–87].

К примеру, сонатный принцип проявляется в некоторых *Kyrie* месс Моцарта – в экстраполяции логики инструментального сопровождения на партии хора: здесь обнаруживаются периоды, малые и большие предложения, типичные для инструментальных форм периодические структуры (двутакты, четырехтакты и др.). В свою очередь, эта «инструментализация» вокальных форм связана с так называемым «вторичным синтаксисом» (в противовес «первичному синтаксису» григорианской мессы), т.е. с *повторами* слов и синтагм неметризованного церковного текста [4, с. 86–101].

Танееву были хорошо известны образцы музыки как старинной духовной, так и Моцарта, и без опоры на этот факт вряд ли можно объяснить наличие форм с сонатными признаками в его светских хорах – в русской хоровой традиции таких образцов попросту не существовало. Здесь особенно заметно сказалась классицистская ориентация композитора, лежавшая и в основе его преподавательской деятельности (курсы гармонии, полифонии и формы).

Обратимся к хору «*Звуки прибоя*» из цикла ор. 35 для мужских голосов на стихи К.Бальмонта. Цикл создавался Танеевым в 1912–1913 годах и, по замыслу автора, должен был включать четыре тетради по четыре хора в каждой. Однако изданы были лишь первая и третья, две других тетради в отечественных и зарубежных архивах композитора до сих пор не обнаружены.

Поэзия Бальмонта, созвучная веяниям времени, оказалась откликом поэта на революционные события в России начала XX века, на предгрозовую атмосферу накануне Первой мировой войны. Лирика Бальмонта была близка и мировосприятию Танеева с его склонностью к космогоническим темам, величественным образ-



ным контрастам. Любимыми танеевскими символами насыщено и стихотворение «Звуки прибоя», повествующее о борьбе Земли и могучих морских волн. Хор выдержан в характере героической песни с явными признаками марша. Отсюда – инструментальный характер тематизма с четкими структурами, квадратностью, подчеркиванием пунктирного ритма.

Приводимая далее таблица демонстрирует строение сонатно-строфической формы без разработки. Схема показывает, как шесть строф первоисточника вторичным синтаксисом превращены Та-

неевым в иную структуру, восьмистрофную – многократные повторения ключевых слов «На бой, на бой!» в конце третьей и шестой строф создают добавочные четвертую и восьмую «строфы». Это продление текста ведет к возникновению «заключительной партии». Тональный план воспроизводит сонатные отношения (ход – побочная – заключительная партии). Содержащийся в третьей и пятой строфах текстовый рефрен «Идем на бой...» в партии басов звучит на мотиве начала хора как добавочный тематический рефрен.

Таблица 1.

Строфы:	Текст первоисточника:	Текст с вторичным синтаксисом	Разделы формы
1 строфа	<i>Как глух сердитый шум Взволнованного Моря! Как свод Небес угрюм, Как бьются тучи, споря!</i>		ГП, <i>f</i> , 8 т.
2 строфа	<i>О чем шумит волна, О чем протяжно стонет? И чья там тень видна, И кто там в море тонет?</i>	<i>О чем шумит волна, О чем протяжно стонет? И чья там тень видна, И кто там в море тонет? И кто там в море тонет?</i>	Ход, <i>f</i> - <i>C</i> , 8 т.
3 строфа	<i>Гремит морской прибой И долог вой упорный: «Идем, идем на бой, На бой с Землею черной!</i>	<i>Гремит морской прибой И долог вой упорный: «Идем, идем на бой,</i>	ПП, <i>C</i> , 13 т.
		<i>Идем на бой Идем на бой, на бой</i>	Добавочный рефрен, <i>f</i>
		<i>На бой с Землею черной,</i>	
4 строфа		<i>На бой, на бой, На бой, на бой, На бой, на бой На бой с Землею черной! На бой, на бой, На бой, на бой, На бой с Землею черной!»</i>	ЗП, <i>C</i> , 8 т.
5 строфа	<i>Разрушим грань Земли, Покроем все водою! Внемли, Земля, внемли, Наш крик грозит бедою!</i>		ГП, <i>f</i> , 8 т.

Продолжение таблицы 1.

6 строфа	<i>Мы все зальем, возьмем, Поглотим жадной бездной, Громадой волн плеснем, Взберемся в мир надзвездный,</i>	<i>Мы все зальем, возьмем, Поглотим жадной бездной, Громадой волн плеснем, Взберемся в мир надзвездный, Взберемся в мир надзвездный,</i>	ход <i>f</i> -D, <i>Des</i>
7 строфа	<i>«Шуми, греми прибой!» И стонут всплески смеха. «Идем, идем на бой!»</i>	<i>«Шуми, греми прибой!» И стонут всплески смеха. «Идем, идем на бой!» Идем на бой, на бой!</i>	ПП, <i>Des-f</i> , 8 т.
	<i>На бой» — грохочет эхо.</i>	<i>На бой» — грохочет эхо.</i>	
8 строфа		<i>«На бой, на бой На бой, на бой На бой» — грохочет эхо. «На бой, на бой, На бой, на бой, На бой» — грохочет эхо</i>	ЗП, <i>f</i> , 8 т.

Определить форму хора как вокальную вряд ли будет правильно: если рассматривать ее как куплетно-вариантную, то все подробности внутреннего строения развернутых «куплетов» со сквозной структурой ($A-abcd$ и $A_1-ab_1c_1d_1$) будут утрачены. Однако именно в них и заключено сложное, концептуально-смысловое соподчинение строф на основе сонатности.

Возникает вопрос: что первично для композитора – изменения в синтаксисе стихотворения ради столь частой в его хоровой музыке сонатной схемы или выбор музыкальной формы, определивший «подгонку» текста под ее структуру? Ответ не может быть однозначным: с одной стороны, контрастное противопоставление стихийных сил природы, заложенное в тексте, «провоцирует» сонатность; с другой стороны, важен авторский выбор «инструментальных» жанровых средств, отражающих смысл стихов в характерных мотивно-ритмических структурах.

Тип сонатно-строфической формы без разработки у Танеева наиболее распространен, он возникает при подчине-

нии четного количества строф сонатной логике. Его можно обнаружить в хоре «Звезды» ор. 14 на стихи А. Хомякова (1909), в трех хорах на стихи К. Бальмонта ор. 35 – «Тишина», «Призраки» и в рассмотренном выше хоре «Звуки прибой» (1913). В этом же ряду – терцеты «Не остывшая от зноя» и «Рим ночью» на стихи Ф. Тютчева ор. 23 (1907). Два хора на стихи А. Фета – «Венеция ночью» (без опуса, 1877) и «Ноктюрн» (без опуса, 1880) продолжают данную линию.

Старинная (двухчастная) сонатно-строфическая форма представлена хорами на стихи Я. Полонского ор. 27 (1909)¹ – «Посмотри, какая мгла» и «Звезды». Здесь сонатность усложняет схему простой двухчастной формы.

Трехчастная сонатно-строфическая форма с разработкой возникает в хоре «Монастырь на Казбеке» ор. 24 на стихи А. Пушкина, где две строфы текста вторичным синтаксисом превращены в трехчастную структуру. Аналогичная структура встречается и в хоре «Развалины баини, жилище орла...» ор. 27 на стихи Я. Полонского.



Признаки сонатности прослеживаются и в простой трехчастной форме с зеркальной репризой, например, в хоре «Из вечности музыка вдруг раздалась» ор. 27 на стихи Я. Полонского.

В заключение напомним о работе И.В. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» [4], и сегодня постоянно востребованной в учебных курсах консерваторий, как об-

щих, так и специальных, дающей ясную и убедительно сформулированную методику анализа музыки с текстом. Данная статья – дополнение к этой небольшой книге, на страницах которой есть и упоминание о сонатных признаках в хорах (в частности, в хоре Танеева «Посмотри, какая мгла»), и об имманентно музыкальных (читай – инструментальных) формах, используемых в вокальной музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Терцеты исполняются также трехголосным хором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г.В. Сонатно-строфическая форма в Кюрие Моцарта // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова. М.: Московская консерватория, 2011. С. 284–291.
2. Зудова А.В., Дубравская Т.Н. К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 33. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 86–101.
3. Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. М.: Музыка, 1986. 296 с.
4. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 77 с.
5. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. С. 86–87.

Об авторе:

Григорьева Галина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-2345-6789**, galinag35@mail.ru

REFERENCES

1. Grigor'eva G.V. Sonatno-stroficheskaya forma v Kyrie Motsarta [Sonata-Stanza Form in Mozart's Kyrie]. *Istoriya osveshchaet put' sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V.V. Protopopova* [History Illuminates the Path of Modernity. To the 100th Anniversary of the Birth of V.V. Protopopov]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011, pp. 284–291.
2. Zudova A.V., Dubravskaya T.N. K voprosu o muzykal'nom sintaksise v messakh Palestriny [On the Question of Musical Syntax in the Masses of Palestrina]. *Russkaya kniga o Palestrine. K 400-letiyu so dnya smerti. Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P.I. Chaykovskogo. Sbornik 33* [Russian Book about Palestrina. To the 400th Anniversary of His Death. Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Book 33]. Moscow:

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 2002, pp. 86–101.

3. Korabel'nikova L.Z. *Tvorchestvo S.I. Taneeva* [S.I. Taneev's creativity]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.

4. Lavrent'eva I.V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [Vocal Forms in the Analysis of Music Works]. Moscow: Muzyka, 1978. 77 p.

5. Kholopov Yu.N. *Vvedenie v muzykal'nuyu formu* [Introduction to Musical Form]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 2006, pp. 86–87.

About the author:

Galina V. Grigoryeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-2345-6789**, galinag35@mail.ru





М. А. СИДОРОВА

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинкиг. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-1102-3887*

Идейно-семантические функции мотива пути в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки

Анализ идейной и смысловой организации сюжета является необходимым условием исследования оперы как художественного целого. Идейно-смысловые структуры оперного сюжета концентрируются в мотивах, различных по рангу, объёму и художественной модальности. В опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки одним из идейно значимых и семантически ёмких сюжетных мотивов является мотив пути. Его содержательно-функциональные значения выявляются автором в опоре на положения, принятые в современной теории литературы. В опере «Жизнь за царя» мотив пути представлен в разнообразии видовых вариаций, способов функционирования и семантических значений. Он фигурирует первоначально в виде свёрнутой смысловой структуры и в ходе развёртывания сюжета получает дифференцированное развитие и образует стройную систему образных и логико-семантических связей. Мотив пути охватывает разноуровневые структурные единицы оперного сюжета: события, персонажи, пространственно-временные явления. Данные объекты, в соответствии с их сюжетным и функциональным статусом, репрезентируют генетически и типологически различные версии мотива пути. Многообразие содержательных параметров мотива пути обуславливает его способность генерировать множественные смысловые слои сюжета и в целом формировать идео- и семиосферу художественного пространства произведения.

Ключевые слова: Михаил Глинка, опера «Жизнь за царя», сюжет, мотив пути, художественный мир оперы.

Для цитирования / For citation: Сидорова М.А. Идейно-семантические функции мотива пути в опере «Жизнь за царя» М.И. Глинки // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 55–62. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.055-062.

MARINA A. SIDOROVA*Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)**Magnitogorsk, Russia)*

ORCID: 0000-0002-1102-3887

Ideological and Semantic Functions of the Path Motive in Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar"

The analysis of the ideological and semantic organization of the plot is a necessary condition for the study of opera as an artistic whole. The ideological and semantic structures of the opera plot are concentrated in motives that are different in rank, volume and artistic modality. In the opera "A Life for the Tsar" M.I. Glinka one of the ideologically significant and semantically capacious plot motives is the motive of the path. Its meaningful and functional meanings are revealed by the author based on the provisions developed in the modern theory of literature. In the opera "A Life for the Tsar", the motive of the path is presented in a variety of species variations, modes of functioning and semantic meanings. It appears initially in the form of a convoluted semantic structure and in the course of the development of the plot receives a differentiated development and forms a harmonious system of figurative and logical-semantic connections. The motive of the path covers the different-level structural units of the opera plot: events, characters, spatio-temporal phenomena. These objects, in accordance with their plot and functional status, represent genetically and typologically different versions of the path motive. The variety of meaningful parameters of the path motive determines its ability to generate multiple semantic layers of the plot and, in general, to form the ideo- and semiosphere of the artistic space of the work.

Keywords: Mikhail Glinka, opera "Life for the Tsar", plot, the motive of the path, the artistic world of the opera.

Исследование оперы как художественного целого предполагает анализ всех её структурных уровней, включая сюжет, который является главным носителем идейной концепции и «организатором» смыслового пространства вербально-сценического текста произведения. В свою очередь, идейно-смысловые структуры оперного сюжета находят концентрированное воплощение в мотивах, в совокупности образующих системно организованную целостность. Образец такого рода целостности являет собой сюжет оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Он содержит комплекс мотивов, различных по художественно-образной модальности, но одновременно взаимосвязанных по критерию идейной

общности. Одним из идейно значимых и семантически насыщенных сюжетных мотивов оперы является мотив пути. Он представлен в разнообразии содержательно-функциональных значений. Попытаемся выявить данные значения, опираясь на положения сюжетологии, принятые в современной теории литературы.

Первой – и наиболее смыслоёмкой – формой фиксации мотива пути является название оперы (иначе говоря, сюжетный мотив тождествен теме произведения, заявленной в названии): «...сама тема, в сущности, представляет собою мотив... а именно: *главный мотив*, который может быть указан названием... [курсив авторов. – М.С.]» [14, с. 195]. Оно в свёрнутом, «синкретическом» виде содержит «веер»



значений, раскрывающихся по принципу логико-смысловой цепочки.

Тема-мотив жизни за царя, с одной стороны, фиксирует поступок главного героя, с другой – главное событие сюжета (то есть является мотивом как элементом структуры персонажа и мотивом-функцией). За темой-мотивом жизни, отданной во имя жизни кого-либо (или чего-либо) другого – общественно значимого – прочитывается более общий по смыслу мотив *жертвенности, самоотверженности*. Показательно, что Б. Асафьев полагал самопожертвование Сусанина «основой основ» оперы [1, с. 216].

Жертвенность и самоотверженность, в свою очередь, находятся в прямой причинно-следственной связи с *подвигом*: «Подвиг – героический, самоотверженный поступок» [9, с. 523]; «... подвиг и жертва неразделимы» [10, с. 201]; «Ни одна великая идея не торжествует без подвигов отречения...» [5, с. 267]. Вместе с тем слово «подвиг» этимологически хранит в себе связь с *движением*. Идейно-смысловую основу этой связи, в частности, осмысливал Д. Лихачёв: «... „по-двиг“, то есть то, что сделано движением, побуждено желанием сдвинуть с места что-то неподвижное» [6, с. 11]. (Показательно, что Н. Рерих фактически отождествлял эти понятия: «„Подвиг“ означает движение» ([цит. по: 6, с. 11]). Образ такого рода движения-«подвижничества», в свою очередь, коррелирует с образом *пути*. В сюжетном пространстве оперы он репрезентируется через соответствующий мотив, имеющий совокупность содержательных разновидностей и способов функционирования.

Проследим «сюжетную биографию» мотива пути. Он специфически обозначается уже в интродукции оперы, где благодаря фольклорной топике каждый объект повествования получает обобщён-

но-символическое значение. *Молодецкий* путь как метафора героических деяний воина-сокола становится универсальным образом-символом и некоей программой действий («поведенческой нормой») для защитников отечества в *любое* время военных испытаний. Такого рода «программная» функция молодецкого пути раскрывается далее в тексте заключительного раздела интродукции. В утвердительных репликах народа «Беда неожиданным злым гостям!», «Так будет беда лихим гостям!» чётко декларируется путь будущих действий народа, «проложенный» героем из эпического прошлого.

Всё дальнейшее развёртывание сюжета, в сущности, представляет собой последовательное и неуклонное развитие мотива пути, реализуемое в практических и духовных действиях персонажей. Каждый из них имеет свой, индивидуально «прочерченный» вектор пути.

Собинин – «прямой наследник» фольклорного воина-сокола – является и непосредственным продолжателем его боевого героического пути. «Молодецкий путь» персонажа (сражение с поляками), таким образом, задан не только сюжетной ситуацией, но и национальной традицией, «сюжетной историей» страны. Вместе с тем героический путь Собинина, отражённый внесюжетно (средствами повествования), показан как событие уже сбывшееся, отошедшее в прошлое. В собственно сюжетную сферу входит мотив *личного* пути-движения к невесте, принадлежащего настоящему. В сопряжённости этих мотивов – героического и личного – явственно проступает архаический мотив добывания/поиска невесты (жены). Как известно, он принадлежит к числу устойчивых сюжетных компонентов героического эпоса. При этом, как отмечает В. Пропп: «Миссия героя состоит не только в том, чтобы взять жену, но и в том, чтобы при этом

освободить землю от чудовищ...» [11, с. 43]. «Миссия» Собинина, по сути, семантически тождественна цели героического пути эпического героя и его поступкам. Добывание/поиск жены сюжетно замещены длящимся (почти мучительным для Собинина) ожиданием свадьбы, а освобождение родной земли от чудовищ эквивалентно по смыслу сражению с поляками. (Они, как любые иноверцы, в сознании православного христианина отождествлялись с сатанинскими, бесовскими, буквально – чудовищными силами).

Собининский поход на врага может интерпретироваться и как смысловой аналог испытания «трудными задачами» (выражение В. Проппа) сказочного героя, вступающего в брак. Как показал исследователь, данный сюжетный мотив – один из самых распространённых в сказочном фольклоре, а одной из «трудных задач» является *состязание*, в котором герой демонстрирует исключительные боевые качества. Его отвага, сила, мужество гарантируют достижение заветной цели «героического сватовства». В целом героический путь Собинина символически репродуцирует путь фольклорного персонажа в иной, чужой мир (антимир). Совершая *героические* подвиги в иномирном пространстве, в борьбе с иноземцами, он «получает право» на изменение *личного* статуса.

Двуплановый смысловой вектор имеет и мотив пути, связанный с образом Вани. Также как Собинин, он «держит» свой молодецкий путь, освящённый традициями прошлого. Но, в отличие от Собинина, мотив пути юного героя не разветвлён различными – общественной и личной – мотивациями действий. Более того, он максимально «сосредоточен» благодаря предельной сконцентрированности Вани на идее подвига задолго до его свершения. Эмоционально-интенсивное мечтание

Вани о «своём» времени («Ох, пришло б / Поскорей / Моё время, / Время службы!») равноценно прохождению им активного героико-психологического пути – показателя полной внутренней готовности к вступлению на путь реально-героических поступков. Иначе говоря, моральная подготовка подростка к действию столь же значительна, как и само действие; внутренняя и внешняя формы пути выступают в отношениях причины и следствия. Ценностно-смысловое содержание мотива пути Вани, таким образом, оказывается не менее высоким, чем содержание аналогичного сюжетного мотива Собинина. По идейному критерию (идейной «качественности») и сюжетным обстоятельствам мотив пути юного героя имеет большую общность с мотивом пути Сусанина – и в этом видится своя закономерность.

Сусанин выступает в роли участника активной «психологической подготовки» Вани, что отражено в развёрнутой диалогической сцене III акта («Да, мой птенчик подрастёт, / В службу царскую пойдёт! ... Без корысти, безо лжи, / В крепкой правде послужи!»); «Подоспеет / Мой сынок / К службе царской / И готов, / Хоть куда, / Стройный ратник, / Воин царский»). Но и в самом Сусанине, в сущности, происходит аналогичный процесс. Мотив его героического пути вызревает также исподволь, задолго до осуществления. Фактически все реплики персонажа, фигурирующие в первом акте, настолько «устремлены» в будущее (буквально, *целе-*направлены), что воспринимаются как этапы длительного внутреннего, нравственного пути – своего рода масштабный пролог краткого героико-трагического пути Сусанина. Показательно, что именно в «экзистенциальной» ситуации в его репликах неоднократно фигурирует слово «путь». Внешне и иносказательно адресованное полякам, оно имеет ясно выраженный



внутренний вектор, неся сугубо этический смысл. Сусанин осознаёт свой путь как «прямой», «верный» («В непогоду и беспутье / Я держу свой верный путь!»; «Путь мой прям!»; «Прямым путём вас провожу!»). Нравственно-этическая подоплёка сусанинского пути обнажается в высказываниях, которые непосредственно, вне иносказательного подтекста, указывают на истинную цель маршрута героя: «По совести своей / Веду людей...»; «Во правде путь идёт / И доведёт». Совесть и правда выступают в роли знаков-ориентиров *жизненного* пути Сусанина (напомним: слово «прямой» помимо основного имеет дополнительные значения – «правдивый», «истинный» [9, с. 621]).

Помимо этической составляющей мотив сусанинского пути содержит ярко выраженную духовно-религиозную направленность — и это вполне закономерно: «В христианстве формируется представление о пути духовного, нравственного самосовершенствования» [4, с. 540]. Глубокое осознание героем следования традиционно-православным нормам жизни отражено в тексте двух важных реплик. Первая из них – «Во правде дух держать» (она содержательно связана с предыдущими, цитированными выше «Во правде путь идёт», «По совести своей / Веду людей...»). Сопоставление этих речевых оборотов показывает очевидную смысловую общность (даже тождественность) понятий «*путь*», «*совесть*» и «*дух*» – тех понятий, совокупность которых образует нечто безусловно истинное, некий аксиологический абсолют. В результате, сусанинский путь как пространственно-темпоральная категория обретает значение категории духовной.

Духовный путь Сусанина, приносящего себя в жертву во имя истины, коррелирует с судьбой христианского *мученика*, взявшего на себя миссию «...крест свой

взять» и *страстотернца*: «На горестном пути / Терпи, терпи». Аргументирующим дополнением к данной аналогии служит финальный монолог Сусанина, где христианская концепция пути декларируется им открыто, без каких-либо метафорических «оболочек»: «Туда завёл я вас, / Где... истома, страх и смерть, / И божий суд!».

Мотив пути Сусанина, сюжетно завершаясь гибелью персонажа, «продолжает» своё постсюжетное развитие. В эпилоге оперы он символически переходит в образ-мотив пути Руси, отстоявшей православную веру (знак победившей духовности – колокольность); он метафорически отражён и в нескончаемом, свободном движении-пути многочисленных народных масс как символа *будущего* свободного, «прямого» пути страны.

Итак, сюжетный путь персонажей, наделённых героическим статусом, выступает в роли семантического «идентификатора» их идейного, психологического и духовно-нравственного пути – «философии бытия» всего народа.

Мотивы героического пути, безусловно, являются главными смыслообразующими единицами сюжета, однако полагаем необходимым отметить также «лирический» мотив пути, весьма существенный с точки зрения его ценностно-смыслового значения. Он генетически связан с образом дома – одним из важнейших семантических объектов художественного пространства оперы. Это обусловлено, в числе прочего, высокой степенью хронотопичности сусанинского дома. Его реальное *пространственное* бытие в настоящем совмещается с символически *временным* бытием в будущем. Данная «концепция» отчего дома отражена в кратком диалоге Сусанина и Антонида, предшествующем сцене вторжения поляков. Его идейно-содержательный посыл

можно сформулировать одной фразой: *память о родном доме*. Он «овеществлён» метафорическими образами времени, фигурирующими в наставлениях Сусанина дочери: «Не зарастёт травой твой путь / К избе родителя и брата!» и заверениях Антонида: «Не западёт песком мой след / К избе родителя и брата! / Ведь в целом мире лучше нет, / Как наша отческая хата!». «Трава забвения», растущая на пути к дому, песок/земля, заносщая этот путь, несут значение забытого отчего дома. Его временное бытие актуализирует идею памяти как продолжения связи между домом и покинутыми его детьми: «Туда возвращаются, как птица возвращается в гнездо...» [3, с. 116]. Так мотив пути смыкается с темой «вечного возвращения» в лоно родного дома – малого пространства, где зарождаются масштабные «сюжетные мотивы» человеческой жизни.

Подытожим сказанное. В опере «Жизнь за царя» мотив пути представлен в разнообразии видовых вариаций, способов функционирования и содержательных значений. Фигурирующий первоначально в виде свёрнутой смысловой структуры, этот мотив в ходе развёртывания сюжета получает интенсивное развитие, образуя стройную систему образных и логико-семантических связей. В ареал мотива пути вовлекаются разноуровневые структурные единицы сюжета: события, персо-

нажи, пространственно-временные объекты. Каждый из них – в соответствии с сюжетным и функциональным статусом – репрезентирует генетически и типологически различные версии мотива пути: фольклорно-мифологическую и конкретно-историческую; пространственную и временную; нравственно-этическую и духовно-религиозную; ситуативную и эмоционально-психологическую. Многообразные содержательные параметры мотива пути обуславливают его способность генерировать множественные смысловые слои сюжета (иначе говоря – выполнять функцию смыслопорождения) и, в целом, формировать идею- и семиосферу художественного пространства произведения.

Идейная значимость и семантическая насыщенность мотива пути позволяют видеть в нём то универсальное значение, какое он приобрёл за многовековую историю своего существования. Получивший богатую метафоризацию в процессе развития мировой культуры, он стал и «мифологемой человеческой жизни» [4, с. 539], и «нормой жизни человека, народов и человечества» [7, с. 657]. Эти смысловые универсалии, в конечном итоге, определяют магистральную линию сюжета оперы Глинки; они же «узаконивают» высокий идейно-семантический статус мотива пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 312 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
3. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
4. Данилова И.Е. «В дорогу жизни снаряжая...»: О теме пути в русской литературе // Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времён...»: сб. ст. М.: РГГУ, 2004. С. 539–547.
5. Иванов В.И. Борозды и межи / вступ. статья, сост., примеч. В.В. Сапова. М.: Астрель, 2007. 1137 с.
6. Лихачёв Д.С. Заметки о русском. 2-е изд., доп. М.: Советская Россия, 1984. 64 с.
7. Лотман Ю.М. О русской литературе. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2012. 845 с.



8. Налётова И.Н. Опера как целое: системный подход. Кн. I. Методология: монография. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 185 с.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1970. 900 с.
10. Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 206 с.
11. Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 2006. 620 с.
12. Сидорова М.А. Временная структура сюжета оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки как фактор идейно-художественной целостности // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 34–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.
13. Тараканов М.Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: Попытка классификации. М.: ГИТИС, 2002. 54 с.
14. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1: Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. 512 с.
15. Demchenko A.I. Universal Art Studies: Theory and Practice // Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102–108.

Об авторе:

Сидорова Марина Альбертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *M.I. Glinka* [M.I. Glinka]. Leningrad: Muzyka, 1978. 312 p.
2. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epic and Novel]. Saint Petersburg: Azbuka, 2000. 304 p.
3. Bashlyar G. *Poetika prostranstva*. [Poetics of Space]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 352 p.
4. Danilova I.E. «V dorogu zhizni snaryazhaya...»: O teme puti v russkoy literature [“Equipping the Road of Life ...”: On the Theme of the Road in Russian Literature]. Danilova I.E. «*Ispolnilas' polnota vremyon...*» [“The Fullness of the Times Has Been Fulfilled...”]: sbornik statey [Collection of articles]. Moscow: RGGU, 2004, pp. 539–547.
5. Ivanov V.I. *Borozdy i mezhi* [Furrows and Borders]. Vstupitel'naya stat'ya, sostavlenie, primechanie V.V. Sapova [introductory article, drafting, note by V.V. Sapov]. Moscow: Astrel, 2007. 1137 p.
6. Likhachev D.S. *Zametki o russkom* [Notes on Russian]. 2-e izdanie, dopolnennoe [2nd edition, revised]. Moscow: Soviet Russia, 1984. 64 p.
7. Lotman Yu.M. *O russkoy literature* [About Russian Literature]. Saint Petersburg: Art – St. Petersburg, 2012. 845 p.
8. Naletova I.N. *Opera kak tseloye: sistemnyy podkhod*. Kniga I. Metodologiya: Monografiya [Opera as a Whole: a Systematic Approach. Book I. Methodology: monograph]. Saint Petersburg: A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 2013. 185 p.
9. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language] Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1970. 900 p.
10. Panchenko A. M. *Russkaya kul'tura v kanun petrovskikh reform* [Russian Culture on the Eve of Peter's Reforms]. Leningrad: Nauka, 1984. 206 p.
11. Propp V.Ya. *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian Heroic Epic]. Moscow: Labyrinth, 2006. 620 p.
12. Sidorova M.A. *Vremennaya struktura syuzheta opery «Zhizn' za tsarya» Mikhaila Glinki kak faktor ideyno-khudozhestvennoy tselostnosti* [The Temporal Structure of the Plotline

of Mikhail Glinka's Opera "Life for the Tsar" as a Factor of Ideological and Artistic Integrity]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019, No. 4. P. 34–42. DOI: 10.17674 / 1997-0854.2018.4.034-042.

13. Tarakanov M.E. *Syuzhetnye leytmotivy v opernom zhanre: Popytka klassifikatsii* [Subject Leitmotifs in the Opera Genre: An Attempt to Classify]. Moscow: GITIS, 2002. 54 p.

14. *Teoriya literatury: v 2 tomakh*. Pod redaktsiey N.D. Tamarchenko. [Theory of Literature: in 2 volumes]. Ed. N.D. Tamarchenko. T. 1: Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broytman S.N. *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika. 2-e izdanie, ispravlennoe* [Volume 1: The Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics. 2nd edition, revised]. Moscow: Akademiya, 2007. 512 p.

15. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemi muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102–108.

About the author:

Marina A. Sidorova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com



**И. А. СКВОРЦОВА**

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-1156-8403*

Ранние оперы Чайковского. Ошибки гения

Статья посвящена феномену раннего оперного наследия П.И. Чайковского. В ней исследуются причины художественных неудач опер московского периода: «Воеводы», «Ундины», «Опричника» и «Кузнеца Вакулы», – предшествовавших созданию «Евгения Онегина», первой вершины в театральной музыке композитора.

Основная причина «ошибок» интуиции русского гения объясняется психологическими предпосылками. Импринтинговые явления, связанные с детским и юношеским закреплением в памяти будущего композитора первых ярких оперных впечатлений, порождают рецепцию приоритетности данной области творчества и формируют в сознании Чайковского установку на постоянное обращение к опере как к *«самому демократичному жанру»* и самой *«богатой музыкальной форме»*.

Данной психологической установкой и объясняется необыкновенное значение, придаваемое композитором работе с оперным жанром. Отсюда возникает постоянное желание писать оперы, а не симфонические произведения, к которым он был, несомненно, гораздо более склонен от природы. В этом заключаются причины парадоксальных ошибок художественной интуиции такого неоспоримого гения, каким является П.И. Чайковский.

На примере первых четырёх оперных опытов рассматриваются такие проблемные стороны работы с жанром, как создание вокальных партий с маловыразительной неиндивидуализированной мелодической интонацией, уязвимость соотношения вокальной и оркестровой партий с доминирующей ролью последней.

Путь от «Воеводы» к «Евгению Онегину» представляет собой постепенное, довольно медленное движение методом проб и ошибок и, что чрезвычайно важно подчеркнуть, в результате – *нахождение и обретение того жанра оперы*, который наиболее соответствовал авторской индивидуальности.

Ключевые слова: раннее оперное творчество П.И. Чайковского, оперы московского периода, творческий процесс, творческое мышление, творческая интуиция, психологический феномен импринтинга, «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула».

Для цитирования / For citation: Скворцова И.А. Ранние оперы Чайковского. Ошибки гения. // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 63–69. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.063-069.

IRINA A. SKVORTSOVA*Moscow State Tchaikovsky Conservatory**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0003-1156-8403

Early Tchaikovsky Operas. Mistakes of Genius

The article is dedicated to the phenomenon of Tchaikovsky's early operas. It analyses the cause of artistic failures of the operas composed during the Moscow period – *The Voyevoda*, *Undina*, *The Oprichnik*, and *Vakula the Smith*, – which preceded the creation of the opera *Eugene Onegin*, the first pinnacle of the composer's music for theatre.

The main cause of the “mistakes” of the intuition of the Russian genius is explained by psychological prerequisites. The perception of this area of creative activity as the priority one was produced by the imprinting phenomena related to the childhood and adolescent imprinting of the first vivid opera impressions in the memory of the future composer. They also formed in Tchaikovsky's mind the attitude to opera as the ‘*most democratic genre*’ and the ‘*richest musical form...*’

This psychological attitude explains the extraordinary importance that the composer himself attached to working with the opera genre. Hence arises a constant desire to compose operas rather than symphonic works, to which he was undoubtedly more inclined naturally, and which, as a result, he wrote with great success. This is the cause for the paradoxical errors of artistic intuition of such an indisputable genius as Pyotr Tchaikovsky.

On the example of the first four opera experiments, the most problematic aspects of working with the genre are considered: firstly, the creation of vocal parts with an inexpressive non-individualised melodic intonations, and secondly, the vulnerability of the interrelation of vocal and orchestral parts with the priority of the latter.

The path from *The Voyevoda* to *Eugene Onegin* is a gradual rather slow movement by trial and error to the first opera pinnacle and, what is extremely important to emphasise, the discovery, as a result, of *the opera genre* which most of all corresponded to the author's individuality.

Keywords: operas by Pyotr Tchaikovsky, operas of the Moscow period, creative process, creative thinking, creative intuition, phenomenon of imprinting.

Творчество П.И. Чайковского дарует слушателям, любителям музыки, исследователям бесконечное наслаждение и импульс для творческого вдохновения. Казалось бы, всеми любимая гениальная музыка великого композитора хорошо известна, тем не менее она до сих пор таит в себе множество ещё нераскрытых тайн и загадок.

Одна из таких загадок наследия, творческого метода Чайковского, как ни странно, касается оперных сочинений, а

конкретнее – некоторых неудачных ранних опусов. На этой несколько интригующей теме, а также на причинах самого феномена, довольно редко рассматриваемого в литературе о Чайковском, позволим себе остановиться подробнее. Может быть, данное утверждение прозвучит неожиданно и даже странно, но опера, столь любимая композитором с детства, оказалась для него довольно *проблемным жанром*.

Как известно, в музыкальном мироздании композитора опера занимала особое,



даже приоритетное место. Раз и навсегда выбрав в качестве основного, этот необычайно популярный и актуальный для русской музыки второй половины XIX столетия жанр, Чайковский возлагал на него большие надежды и оказался верен ему до конца жизни, оставив в результате после себя одиннадцать оперных партитур.

Возникает закономерный вопрос: почему композитор, обладающий уникальным даром оркестрового мышления, феноменально владеющий симфоническим письмом, отдаёт явное предпочтение именно опере, считая её важнейшим жанром?

Ответ мы находим в области психологии, а именно: в детских и юношеских оперных пристрастиях Чайковского и сильнейших впечатлениях, оказавшихся, как говорят психологи, *импринтинговым явлением*¹, под воздействием которого в отношении собственного композиторского творчества сформировалась установка избранности оперы в качестве основного жанра.

Отголоски такой установки слышны в откровениях композитора. Как известно, он считал оперу самым демократичным жанром и самой *«богатой музыкальной формой»* [3, с. 117, курсив мой – И. С.]. Напомним слова Чайковского, написанные, кстати, уже в зрелый период: «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна даёт вам средство общаться с массами публики. Мой Манфред будет сыгран раз-другой и надолго скроется, и никто, кроме горстки знатоков, посещающих симфонические концерты, не узнает его. Тогда как опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа» [3, с. 381].

Из этого высказывания Петра Ильича мы понимаем, что знаменитое признание – не случайно брошенная фраза, а чётко сформулированное убеждение, эстетическое кредо, которому Чайковский твёрдо следовал на протяжении своего творческого пути. Не было года, когда бы композитор не сочинял или не задумывал оперу. Он постоянно находился в процессе вынашивания оперного замысла: либо искал сюжет, либо работал над либретто или уже сочинял музыку.

Вместе с тем нельзя не заметить существование некоего противоречия между тем, *как Чайковский относился к оперному жанру, какое место отводил ему в своём собственном творчестве, и полученным результатом.*

Особенно уязвимыми в этом смысле оказались ранние московские оперы, созданные композитором в течение первого десятилетия пребывания в Москве, до «Евгения Онегина». Это «Воевода», «Ундина», «Опричник» и «Кузнец Вакула»².

Конечный результат в каждом из этих четырёх опусов был далеко не однозначным. С точки зрения спектакля как целого, ранние оперы трудно признать творчески удачными и абсолютно самостоятельными. По существу, они не были безоговорочно признаны ни критиками, ни публикой, ни самим Чайковским. В чём же кроется загадка, в чём заключались «ошибки» гения?

По поводу своих оперных неудач спустя десятилетие Чайковский, обогащённый уже значительным опытом работы в оперном жанре, писал Н.Ф. фон Мекк: «“Воевода”, без всякого сомнения, очень плохая опера. <...> Во-первых, сюжет никуда не годен, т. е. лишён драматического интереса и движения; <...> во-вторых, опера была написана слишком спешно и легкомысленно, вследствие чего формы вышли не оперные, не подходящие

к условиям сцены. Третий <...> недостаток – слишком массивный оркестр и преобладание последнего над голосами. Всё это недостатки, происходящие от неопытности. <...> Необходимо пройти через ряд неудавшихся опытов, чтобы прийти до возможной степени совершенства, и я несколько не стыжусь своих оперных неудач. Они послужили мне полезными уроками и указаниями. И Вы видите, милый друг, до чего я упорно отказывался понять свои заблуждения и непонимание оперных потребностей: ведь и “Ундина” (сожжённая опера), и “Опричник”, и “Вакула” – всё ещё не то, что нужно. *Удивительно туго даётся мне эта наука*» [3, с. 410. – Курсив мой – И. С.].

Критически настроенный к себе композитор был прав: наука давалась туго. Раннее оперное творчество Чайковского – это долгий путь экспериментов, ошибок и неудач, поиска собственного стиля, авторской индивидуальности. То, к чему в инструментальной музыке он пришёл фактически сразу, с первой же симфонии, найдя индивидуальную манеру высказывания, в опере им было достигнуто лишь спустя десять лет после премьеры первого театрального опыта – «Воеводы».

В чём же причина творческих неудач ранних опер Чайковского? Ведь уникальная, гениальная интуиция композитора, как правило, безошибочна и чаще всего подсказывает верные пути. Почему же в данном случае она дала сбой? В сущности, Чайковский сам ответил на поставленные вопросы в процитированном выше письме к фон Мекк.

Суммируем сказанное.

Первое положение. Прежде всего, как нам представляется, одна из причин заключается в выборе сюжетов, в текстах опер. Индивидуальность Чайковского была весьма тонко организованной материей, и возможность полностью рас-

крыться художественному дару композитора в области оперного жанра могла быть достигнута только в условиях:

— заинтересованности лирико-драматическим развёртыванием сюжета;

— абсолютной творческой свободы от той или иной заимствованной, заданной модели оперного спектакля.

Чайковский в своих высказываниях сам фиксировал точку отсчёта вдохновения и выбора. «Я всегда стремился как можно *правдивее, искреннее* выразить музыкой то, что имелось в тексте, – отмечал композитор. – *Правдивость же и искренность* не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, тёплое, я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я...» [4, с. 169–170].

Второе положение. К моменту начала работы над первой и последующими ранними операми в музыкальном мышлении Чайковского *ещё* не сложилась конкретная модель спектакля, отвечающая его индивидуальности и самобытности. В течение рассматриваемого десятилетия он настойчиво пытается её найти среди существующих популярных русских и европейских оперных моделей, поэтому «пробует» себя в разных жанрах. Чайковский словно примеряет на себя исторически сложившиеся, уже существующие жанры, будь то народно-историческая музыкальная драма («Воевода» и «Опричник»), романтическая опера-сказка («Ундина») или комедийно-бытовая («Кузнец Вакула»). В начале своего оперного творчества он интуитивно пытается держаться в рамках традиционных жанров, но возникает парадокс: композитор чаще всего следует по ложному, не близкому его индивидуальности пути. В результате за десять лет



создаются три варианта абсолютно разных сценических произведений, ни одно из которых не стало основой для подлинного выражения творческой самобытности Чайковского. Тип его музыкального спектакля ещё не сложился, он впереди.

Третье положение. Уже в первой опере Чайковского выявляются две уязвимые проблемные зоны. Первая касается вокальной партии. Несомненно, одной из самых очевидных проблем ранних опер становится недостаточная выразительность вокальной партии, *мелодические интонации* фактически неоригинальны. Как отмечал Г. Ларош, главная причина неудачи «Воеводы» коренится в «*равнодушии к человеческому голосу*» [2, с. 25. – Курсив мой – И. С.] – казалось бы, весьма странная и неожиданная черта для композитора с таким ярко выраженным мелодическим даром.

Вторая проблема, не менее актуальная и для последующих оперных опытов Чайковского, – соотношение вокальной и оркестровой партий. В приведенной выше цитате Г. Лароша дальше звучит прямой упрёк: «Чайковский разделяет пристрастие к оркестру и *равнодушие к человеческому голосу*: первый обработан со тщанием, с тонкой обдуманностью, второй – небрежно и незначительно. Густая, красивая инструментовка весьма часто заглушает голос действующих лиц, и зрителю в таких случаях остаётся смотреть в либретто и догадываться, о чём поётся» [2, с. 25. – Курсив мой – И. С.]. Признавая мастерство композитора в работе с симфоническим оркестром, многочисленные критики будут упрекать его в заглушающей вокальную партию слишком грузной инструментовке.

Итак, подведём итоги. В первое десятилетие работы в области музыкального театра Чайковский проходит тернистый путь поисков оперного стиля и собственной модели оперного спектакля.

Четыре оперы, созданные в московский период, стали, безусловно, важными этапами эволюции оперного творчества Чайковского. От «Воеводы» к «Кузнецу Вакуле» постепенно выкристаллизовывается индивидуальный оперный стиль, появляется больше простора и свободы в композиторском мышлении и самовыражении. Опера «Кузнец Вакула», завершающая это десятилетие, непосредственно подводит к созданию «Евгения Онегина» – первой вершины в области музыкального театра Чайковского. Колористичность оркестра, свободное обращение с разнообразными оперными формами, самобытный тематизм свидетельствуют о большей зрелости оперного стиля.

Однако и в «Вакуле» композитор не обходится без некоторых художественных осечек. К ним относятся превалирование оркестра над вокальной партией и несоответствие между комическим сюжетом и его музыкальным воплощением. Музыка «Кузнеца Вакулы», решённая преимущественно в лирическом ключе, мало отвечает комедийно-бытовой сущности повести Гоголя.

Таким образом, довольно медленно, методом проб и ошибок, Чайковский двигается к своей первой вершине, экспериментируя с различными оперными жанрами. Народно-историческая музыкальная драма, романтическая сказка, комедийно-бытовая опера – все эти ранние опыты оказываются важными этапами формирования своей оперной модели. В результате Чайковский, наконец, приходит к тому типу спектакля, который полностью отвечает его творческой индивидуальности и самобытности – лирико-психологической опере. «Евгений Онегин» становится не только одной из вершин оперного творчества Чайковского, но и подлинным шедевром русского музыкального театра второй половины XIX века.

PRIMECHANIYA

¹ От английского *imprint* – оставлять след, запечатлеть, отмечать – иными словами, психологическое запечатление, с последующим закреплением в сознании сложившегося стереотипа.

² «Воевода» – 1868, «Ундина» – 1869, «Опричник» – 1872 и «Кузнец Вакула» –

1874. Не случайно в исследованиях отечественных [1], а также некоторых зарубежных музыковедов [6, 7] эти оперы упоминаются лишь вскользь. Постановке «Опричника» на сцене Мариинского театра посвящена статья М. Щербаковой [5].

LITERATURA

1. Вайдман П.Е. Биография художника: жизнь и произведения // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1999. Вып. 3.
2. Ларош Г.А. Избранные статьи в 5 вып. Вып. 2: П.И. Чайковский. Л.: Музыка, 1975. 375 с.
3. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк в 3 т. Т. 3. М.; Л.: Academia, 1936. 682 с.
4. Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 630 с.
5. Щербакова М.Н. «Опричник» Чайковского на сцене Мариинского театра: «Служебная» история постановки // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конференции / ред.-сост. А. В. Комаров. СПб.: Композитор, 2017. С. 19–31.
6. Brown David. Tchaikovsky: The Early Years, 1840–1874. N. Y.: W.W. Norton & Company, 1978. 348 p.
7. Holden A. Tchaikovsky: A biography. N. Y.: Random House, 1995. 490 p.

Об авторе:

Скворцова Ирина Арнольдовна, доктор искусствоведения, профессор, декан научно-композиторского факультета, заведующий кафедрой истории русской музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-1156-8403**, iskvor@mail.ru

REFERENCES

1. Vaydman P. E. Biografiya khudozhnika: zhizn' i proizvedeniya [Artist's Biography: Life and Works]. *Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv* [St. Petersburg Musical Archive]. St. Petersburg, 1999. Issue. 3.
2. Larosh G.A. *Izbrannye stat'i v 5 vypuskakh. Vypusk 2: P.I. Chaykovskiy* [Selected Articles in 5 Issues. Issue 2: P.I. Tchaikovsky]. Leningrad: Muzyka, 1975. 375 p.
3. Chaykovskiy P.I. *Perepiska s N.F. fon Mekk v 3 tomakh. Tom 3* [Correspondence with N.F. von Meck in 3 volumes Volume 3]. Moscow; Leningrad: Academia, 1936. 682 p.
4. Chaykovskiy P.I. – Taneev S.I. *Pis'ma* [Tchaikovsky P.I. – Taneyev S.I. Letters]. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951. 630 p.
5. Shcherbakova M. N. «Oprichnik» Chaykovskogo na stsene Mariinskogo teatra: «Sluzhebnyaya» istoriya postanovki [Tchaikovsky's "Oprichnik" on the stage of the Mariinsky Theater: "Service"



History of the Production]. *Chaykovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Tchaikovsky and the XXI Century: Dialogues in Time and Space: Materials of the International. Scientific. Conference]. Editor-compiler by A.V. Komarov. St. Petersburg: Kompozitor, 2017, pp. 19–31.

6. Brown David. Tchaikovsky: The Early Years, 1840–1874. N. Y.: W.W. Norton & Company, 1978. 348 p.

7. Holden A. Tchaikovsky: A biography. N. Y.: Random House, 1995. 490 p.

About the author:

Irina A. Skvortsova, Dr.Sci. (Arts) Professor, Dean at the Department for Musicology and Composition of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Head of the Russian Music History Division (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-1156-8403**, iskvor@mail.ru



**А. М. ЦУКЕР**

*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-9634-6203*

О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина

Автор статьи продолжает традицию осмысления творчества А.С. Пушкина сквозь призму музыкальных закономерностей, сложившуюся в отечественном литературоведении и музыковедении. «Маленькие трагедии» великого русского поэта и драматурга рассматриваются в свете симфонизма, трактованного в его универсальном понимании как музыкально-художественного метода постижения динамики окружающего мира, противоречивых процессов, происходящих в самой жизни, ее диалектику. Проявление этого метода в литературных трагедиях создает особую их предрасположенность к музыкальному претворению в условиях симфонизированной оперной драматургии. На примере трагедий «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» автор показывает проявление в них всеобщей взаимосвязи явлений и процессов – природного свойства симфонического мышления. На музыковедческом языке указанную взаимосвязь можно было бы назвать «сквозным симфоническим процессом взаимодействия образно-тематических сфер», реализуемым и в отдельных пьесах, и в масштабах всего «цикла». В статье также прослеживается произрастание в одноименных операх русских композиторов-классиков из метафорического пушкинского симфонизма – симфонизма реального, музыкального, когда высочайшая логика «Маленьких трагедий», их смысловая символика дают жизнь семантически наполненному движению музыкальной ткани, динамичным интонационно-тематическим процессам. На материале «Скупого рыцаря» С.В. Рахманинова автор статьи демонстрирует влияние пушкинской драматургии, инициирующей многие творческие поиски композитора, оказывающей мощное воздействие на концептуальное и драматургическое решение оперы.

Ключевые слова: симфонизм, «Маленькие трагедии», драматургия, образы-символы, художественный метод, опера, Пушкин, Рахманинов.

Для цитирования / For citation: Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 70–80. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.070-080.



ANATOLY M. ZUCKER

*Rostov State Rachmaninov Conservatory
Rostov-on-Don, Russia*

About the Symphonism of the “Little Tragedies” by Alexander S. Pushkin

The author of the article continues the tradition of comprehending A. S. Pushkin's works in the light of musical regularities which have developed in Russian literary criticism and musicology. He examines the “Little Tragedies” of the great Russian poet and dramatist in the context of symphonism by interpreting its universal understanding as a musical and artistic method of investigating the dynamics of the surrounding world, contradictory processes taking place in life itself, its dialectics. The manifestation of this method in literary tragedies creates their special predisposition to musical implementation in the conditions of symphonized opera dramaturgy. By the example of the tragedies “The Covetous Knight”, “Mozart and Salieri”, “The Stone Guest”, “A Feast in the Time of Plague” the author shows how the universal interconnection of phenomena and processes – a natural property of symphonic thinking is realized in them. The indicated interconnection in musicological language could be designated as an end-to-end symphonic process of interacting figurative-thematic spheres, which are realized both in individual pieces and in the frame of the entire “cycle”. The article also traces how from the “metaphoric” Pushkin symphonism grows real musical symphony in the operas on the same name by Russian classical composers; how the highest logic of the “Little Tragedies”, their semantic symbolism gives life to a semantically filled movement of musical material and dynamic intonation-thematic processes. Based on the S. V. Rachmaninov's opera “The Covetous Knight”, the author of the article demonstrates the influence of Pushkin's drama, which initiates many creative searches of the composer and exerts a powerful influence on the concept and dramaturgy of the opera

Keywords: symphony, “Little Tragedies”, drama, images-symbols, artistic method, opera, Pushkin, Rachmaninov.

Исследователями творчества Пушкина не раз предпринимались попытки осмысления его произведений сквозь призму музыкальных закономерностей. Как правило, эти попытки шли двумя путями. Первый был связан с вписыванием поэзии Пушкина в век романтизма и его эстетику, в русле которых протекал его творческий процесс. Известно, что для романтизма было характерно широкое и всеобъемлющее понимание музыкальности. На протяжении всего XIX века можно было наблюдать невиданную экспансию музыки, стоящей на высшей ступени эстетико-философской системы романтизма, во все сферы куль-

турной и духовной жизни. Музыка, с точки зрения романтиков, – это ключ к тайнам человеческой души и модель вселенной, средоточие духовного опыта личности и отражение законов мироздания. В русле подобной панмузыкальности романтизма и трактовалась музыкальная природа произведений Пушкина. Всё, что в них было связано с погружением в мир человеческих чувств, с диалектикой души, уже отождествлялось с музыкой, которая становилась аллегорией внутреннего мира человека. Приведём характерное суждение Чайковского, который считал, что Пушкин «силою гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер

стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» [14, с. 44].

Другим путём поисков музыкальности в сочинениях Пушкина было обнаружение в них конкретных музыкальных закономерностей. Причём такие поиски активно предпринимались как литературоведами: Б.М. Эйхенбаумом [15], Л.Е. Фейнбергом [12], Е.Г. Эткингом [16], так и музыковедами: Л.А. Мазелем [9], О.Е. Левашёвой [8], Б.А. Кацем [7]. С равной увлечённостью, но разной мерой корректности и продуктивности они интерполировали различные музыкальные понятия (интонация, лейтмотив, оркестровка, имитация, полифония, репризность, кадансирование и др.) на литературные произведения, исследовали действие в условиях вербального искусства принципов музыкального формообразования. Особенно часто их внимание привлекала сонатная форма как наиболее общелогическая и универсальная. Л.Е. Фейнберг по этому поводу писал: «Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как, скажем, законы античной трагедии, или три основных архитектурных ордера». Именно поэтому, она, по мысли литературоведа, и могла проникнуть в поэзию Пушкина, хотя сам поэт «никакими знаниями о сонатной форме не обладал» [12, с. 282, 287].

Встречается в исследованиях пушкинской поэзии и понятие «симфонизм». К нему обращаются Е.Г. Эткинд, последняя глава книги которого «Теория стиха» так и называется – «От словесной имитации к симфонизму», Л.А. Мазель, прослеживающий симфоническую структуру в поэме «Медный всадник», О.Г. Левашёва, в

центре внимания которой роман «Евгений Онегин» в аспекте его конструкции, уподобляемой сонатно-симфоническому циклу.

Автор данной статьи не склонен искать в сочинениях Пушкина закономерности музыкального формообразования, приметы сонатного аллегро, симфонического цикла или иной музыкальной структуры, проводить прямые или опосредованные аналогии, обнаруживать их сходство и отличия. Подобные параллели, чаще всего весьма условные, мало приближают нас к объяснению природы музыкальности литературно-драматического текста. Фундаментальная категория *симфонизм* трактуется в статье в самом расширительном-универсальном её понимании, скорее как метод музыкально-художественного мышления, нежели как совокупность конкретных форм и приёмов. Такой масштаб её проявления в «Маленьких трагедиях» придает им особую предрасположенность к музыкальному претворению в условиях симфонизированной оперной драматургии, о чём ещё пойдёт речь ниже.

Однако сначала вернёмся к самому понятию «симфонизм» и приведём меткое и справедливое суждение замечательного искусствоведа и глубокого мыслителя А.А. Адамяна: «В симфонизме мы более охотно прослеживаем то, как протекает в нём художественное мышление, чем то, что этим мышлением познается. Словом, в симфонизме мы ищем больше принципы композиции, чем принципы содержания» [1, с. 311]. В действительности, по мысли учёного, и я полностью разделяю эту точку зрения, симфонизм обладает исключительной устремлённостью вовне, в окружающий мир и при всём высочайшем уровне абстрагирования оказывается открытым сфере внемusicalного и, шире, внехудожественного, противоречивым процессам, происходящим в самой действительности. Он есть величайшее



завоевание музыки, давшее ей возможность постигать динамику окружающего мира, его контрасты, сложные коллизии бытия, иными словами, диалектику жизни. «Симфонизм, – заключает Адамян, – есть тот принцип художественного мышления, который стремится познать действительность как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, единства человека и среды» [1, с. 312].

Задержимся на этой мысли и последуем за ней дальше, чтобы увидеть, как учёный подкрепляет данное положение анализом трагедий Шекспира, ставших неким «художественным фундаментом» симфонизма Бетховена и Чайковского (пространность цитаты объясняется чрезвычайной важностью её для наших последующих размышлений). О «Ромео и Джульетте», в частности, Адамян пишет: «Трагедия Ромео и Джульетты не в личной гибели, как ни жестока сама по себе эта гибель, а в том, что в этой гибели скрывалась необходимость, что только такой ценой, ценой гибели личностей, могло себя спасти общество. Воцарение мира в обществе – заключительный эпизод, сообщающий всей печальной повести её трагический смысл: невозможен порядок, мир, невозможна жизнь общества без гибели личностей <...> – вот смысл трагического в “Ромео и Джульетте”». Или о «Гамлете»: «Не в личном характере Гамлета лежит основание трагедии. <...> Основанием трагедии, в которой центральную роль играет молодой Гамлет, служит то, что ему, этому полному сил человеку, не дано оторвать личное от внеличного, субъективное от исторического, индивидуальное от того, что имеет значение всеобщего. <...> Знаменитая цитата: “Век расшатался, – и скверней всего, что я рождён восстановить его!” – имеет смысл, значение которого, конечно, трудно переоценить» [1, с. 304–305].

Итак, суть трагедий Шекспира, а вместе с тем и суть «шекспиризирующего симфонизма» (по определению И.И. Соллертинского) Бетховена и Чайковского, – во всеобщей взаимосвязи явлений и процессов, в детерминированности индивидуального, личного общественным, внеличным. Но именно такую детерминированность мы и видим в трагедиях Пушкина. Может быть, именно поэтому Шекспир для Пушкина стал мерилем оценок мировой драматургии. «Шекспиризм Пушкина отличался от “культы Шекспира” и “шекспиризации” творчества большинства современных писателей, – пишет Н.В. Захаров, – увлечение поэта Шекспиром наполнилось глубоким духовным содержанием. Шекспиризм Пушкина несёт в себе мировоззренческую проблематику. <...> Именно под влиянием Шекспира формируется у Пушкина зрелый взгляд на историю и народ» [6, с. 235]. А один из самых проницательных исследователей творчества поэта Г.А. Гуковский сущность шекспировского у Пушкина видел в том, что он «преодолевал в своей трагедии индивидуализм и метафизичность понимания личности. Её действия predetermined объективными причинами бытия. <...> Теперь уже для Пушкина мир и общество не выводятся из представлений о личности как субъективного единства, а, наоборот, личность с её внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности» [5, с. 37].

Всеобщая взаимосвязь и взаимообусловленность – неотъемлемое свойство симфонического мышления – присуще «Маленьким трагедиям» Пушкина и проявляется в них как в масштабах всего цикла, образующего единое целое, так и отдельно в каждой пьесе. Если бы гипотетический композитор задумал на основе болдинского цикла создать оперную тетралогия, у него было бы достаточно ос-

нований для введения разветвлённой лейтмотивной системы вагнеровского типа. Через все трагедии проходят, связывая их сквозной линией идейно-смыслового развёртывания, единые мотивы, темы, образы, имеющие обобщенно-символический характер. Таков, например, мотив пира как символа жизни, её праздничного приятия. И всякий раз ему противостоит тема гибели, смерти, роковой предопределённости. Так, в «Каменном госте» пир у Лауры завершается гибелью Дон Карлоса. Отчаянное и трагическое пиршество составляет основной сюжетный и идейный стержень «Пира во время чумы». Своеобразная картина пира Барона наедине со своими золотыми сундуками разворачивается в «Скупом рыцаре»:

*Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.*

Наконец, в трагедии «Моцарт и Сальери» даётся сцена смертного пира, устроенного Сальери в трактире Золотого льва, где Моцарт посреди весёлого застолья знакомит своего друга с неоконченным «Реквиемом».

Сквозной является и тема искусства, творчества. Все герои «тетралогии» – художники, творцы, артисты: Дон Гуан – «импровизатор любовной песни», поэт любви, на стихи которого Лаура поёт романсы; сама Лаура («Я вольно предавалась вдохновенью, / Слова лились, как будто их рождала / Не память робкая, но сердце»), вызывающая своим исполнением восхищение гостей: «Клянусь тебе, Лаура, никогда / С таким ты совершенством не играла. / Как роль свою ты верно поняла!»); знаменитые музыканты Моцарт и Сальери – создатели великих опер «Свадьба Фигаро» и «Тарар», мотивы из которых «звучат» в трагедии;

Вальсингам, сочинивший вдохновенный и загадочный гимн, о смысле которого до сих пор не утихают споры; и даже Барон: он тоже по-своему поэт и артист, а его монументальная сцена в подвале с ритуальным открыванием сундуков и зажиганием свечей – это спектакль, театр одного актера. «Старый барон – не просто скупец, он артист скупости, философ накопления богатств, поэт золота», – пишет В.И. Сахаров [10].

Можно назвать немало других связующих мотивов – смысловых, ситуационных, даже словесных – возникающих между разными частями «цикла». Моцарт, пишущий «Реквием», и Вальсингам, по-своему воспевавший тему смерти в сочиненном им «Гимне чуме». Моцарт говорит: «Намедни ночью / Бессонница моя меня томила, / И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня я их набросал». И как будто в такт ему вторит Вальсингам: «Я написал его / Прошедшей ночью, как растались мы. / Мне странная нашла охота к рифмам». В резонанс с сальериевской характеристикой Моцарта – «безумца, гуляки праздного», звучит отзыв Барона об Альбере в «Скупом рыцаре»: «Мой наследник! / Безумец, расточитель молодой, / Развратников разгульных собеседник!» В образе Барона вообще много сближающего его с Сальери. Оба – гении одной порочной страсти: скупости или зависти. Оба испытывают душевный подъём в атмосфере мрака и уединённости. Барон: «Весь день минуты ждал, когда сойду / В подвал мой тайный, к верным сундукам. / Счастливым день!» Сальери: «Нередко просидев в безмолвной келье / Два, три дня, позабыв и сон, и пищу, / Вкусив восторг и слёзы вдохновенья, / Я жёг мой труд». От обоих веет «могильным холодом», их постоянно преследуют мысли о смерти. Барон: «Замладавец грубый, эта ведьма, / От коей меркнет месяц и могилы смущаются и мёртвых высылают... / О, если б из мо-



гилы прийти я мог». Сальери: «Хоть мало жизнь люблю, все медлил я. / Как жажда смерти мучила меня...».

Жизнь и смерть – две образные сферы, образующие сквозную линию взаимодействия на протяжении всех четырёх трагедий. Будучи связанной с конкретными персонажами и ситуациями, указанная линия в то же время выходит за рамки индивидуальных коллизий и, подобно симфонической логике в опере, по-своему имманентна, обладает высокой степенью независимости. Так, в «Каменном госте» атмосфера земной красоты, радости бытия, бьющая через край молодая энергия и её антитеза, полярный образный мир – кладбищенский мрак, жестокость и смерть – постоянно сталкиваются, пересекаются, формируя единое и стройное драматургическое целое. Первая сцена – царство смерти: кладбище, гробница командора, появление его безутешной вдовы и монаха-отшельника, и в обстановку тишины и отрешённости, взрывая её изнутри, вторгаются жизнь, веселье в облике скрывающихся в монастыре Дон Гуана и Лепорелло. Вторая сцена (у Лауры) – напротив, торжество жизни, а вторгающимся началом, нарушающим атмосферу молодого веселья, праздничности, здесь оказывается сфера контрдействия: Дон Карлос с его мрачными размышлениями о губительной власти старости, предвестницы смерти, наконец, сама смерть – сцена убийства Дон Карлоса. Две последующие сцены – ещё один круг в развитии того же конфликта, только данного на более высоком динамическом уровне. Третья сцена вновь возвращает действие в мир, далёкий от жизни и земных уклад (опять монастырь, кладбище, гробница). Но, как и в первой сцене, только ещё ярче и энергичнее, сюда врываются жизнь и земные страсти – звучит пленительное в своей лирической вдохновенности лю-

бовное признание Дон Гуана. Наконец, в четвертой сцене вновь господствуют упоение радостью жизни и любви (лирическая сцена Дон Гуана и Донны Анны), однако с вторжением статуи Командора внезапно открывается неумолимое лицо смерти. Указанная надличностная логика, выведенная на уровень широких обобщающих категорий и данная как развивающийся единый процесс, по сути, и есть проявление симфоничности «Каменного гостя».

В трагедии «Моцарт и Сальери» противостояние жизни и смерти также наполняет собой всё произведение, является его концептуальной доминантой, обрастая другими символическими мотивами, а центральный конфликт – это не только конфликт двух личностей, характеров, но также и двух мироощущений, двух философий. Не случайно с «подачи» Пушкина моцартианство и сальеризм стали широко понимаемыми символами, а их антагонизм – ярким выражением диалектической бинарности. Именно диалектической, поскольку их конфликт имеет в основании глубокую внутреннюю связь, образует нерасторжимое единство. И.З. Сурат, отталкиваясь от точки зрения О.Э. Мандельштама, который считал, что в каждом поэте присутствуют оба начала: моцартианство и сальеризм, приходит к следующему выводу: «Название “Моцарт и Сальери” означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле» [11, с. 172].

Уже первый критик трагедии В.Г. Белинский трактовал её не с точки зрения психологии и пагубной страсти Сальери, не в плане личных отношений героев, а как драму внеличную и, в определенном смысле, метафизическую [3, с. 481]. А позже, развивая эту мысль, М.П. Алексеев в комментариях к трагедии в академическом издании сочинений Пушкина писал: «Уже первые читатели почувство-

вали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» [2, с. 544].

Заметим, что сама фигура пушкинского Моцарта внутренне бинарна: в ней соединяется высокое, возвышенное («как некий херувим, который несколько занёс нам песен райских») и земное, понятное, простое (сцена со слепым скрипачом). «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь», – восторженно заявляет Сальери, но Моцарт тут же приземляет пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «Ба! право? может быть... / Но божество моё проголодалось». «Возвышенное и земное» моментально сжимаются в один неразрывный узел. Такой Моцарт мог одновременно писать устремлённый в недостижимую высь «Реквием» и потешаться над собственным сочинением в исполнении скрипача в трактире. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», – заключает Сальери, и, пожалуй, трудно точнее определить диалектичность образа, созданного Пушкиным.

А теперь об антитезе «жизнь – смерть». Она здесь дана в моцартовском духе (трагедия отмечена поразительно тонким проникновением в глубины композиторского стиля¹) – как противостояние комического и трагического. В сжатом виде оно заключено уже в описании Моцартом сочиненной им «намедни ночью безделицы»: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое...» Далее эта поляризация захватывает развитие образа Моцарта на протяжении всей трагедии. Она проявляется в соотношении двух её сцен. В первой в обрисовке героя господствует безмятежное веселье, во второй царят настроения мрака, угнетённости, зловещих предчувствий. Как будто бы контраст чрезмерный, если иметь в виду, что, согласно сюжетной ли-

нии, между сценами проходит всего один-два часа. Однако он подготовлен и мотивирован: ведь трагическое зарождается и прорастает в характеристике Моцарта уже в первой сцене – в недрах комедийного. Именно здесь Моцарт рассказывает о томившей его бессоннице, когда в ночные раздумья вторгается «незапный мрак», причина которого проясняется во второй сцене: «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек». В трагическую же атмосферу второй сцены, включающую исполняемый Моцартом «Реквием», напротив, проникает элемент комического – через упоминание неунывающего весельчака Бомарше, который говаривал: «Как мысли чёрные к тебе придут, / Откупори шампанского бутылку / Иль перечти “Женитьбу Фигаро”». Указанную взаимосвязь на музыковедческом языке можно было бы обозначить как сквозной симфонический процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер. Этот процесс захватывает и развитие образа Сальери, выстраивая в единое зловещее «крещендо» три его монолога, и сложную, имеющую надводную и подводную части систему отношений героев.

Симфоничность мышления Пушкина-драматурга столь же ярко проявляет себя и в других маленьких трагедиях. Она слышна даже в их ёмких и точных названиях: «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь». В широком смысле слова сами эти названия «симфоничны», поскольку связывают в некоем единстве два антагонистически противоречивых понятия: ведь эпидемия чумы не предполагает веселья и пиршеств, а рыцарству, согласно исторически сложившимся представлениям, могут быть свойственны различные качества, но только не скупость и накопительство.

Это полярное двуединство пушкинского «Скупого рыцаря» развил Рахманинов в одноимённой опере. На её примере небез-



интересно будет проследить, как из метафорического (в определённой степени) пушкинского симфонизма произрастает симфонизм реальный, музыкальный, целеустремлённый и последовательный, как высочайшая логика маленькой трагедии, её надличностные смыслы дают жизнь семантически наполненному движению музыкальной ткани, динамичной интонационно-тематической процессуальности. Собственно говоря, подобно пушкинской трагедии, «рыцарство» и «скупость» становятся в опере двумя обобщающими образами-символами, двумя полюсами симфонической драматургии, образуя две интонационные сферы, причём вторая сфера («скупости»), постоянно вторгаясь в развитие первой («рыцарства») и иницируя тем самым её развитие, в свою очередь, так же подвергается значительной динамизации. И по мере разрастания обеих сфер контраст между ними становится все более значительным, а вторая сфера в этом параллельном развитии «дискредитирует» первую.

В пушкинской трагедии конфликт внешне, сценически возникает на основе отношений Альбера и Барона, но по существу он шире и сложнее, поднимается над столь прямой персонификацией, а каждая составляющая его наполняется новыми глубокими смыслами. Казалось бы, рыцарство представлено здесь Альбером, а скупость – Бароном, но на самом деле не всё так однозначно.

В этой связи одно небольшое отступление. Вспоминается телефильм режиссёра Михаила Швейцера «Маленькие трагедии», где роль Барона блистательно сыграл Иннокентий Смоктуновский. Всем, кто видел картину, без сомнения запомнился ярко вылепленный большим мастером персонаж – обрисованный с гротесковой беспощадностью жалкий старец, с трясущимися руками, опустившийся, ни-

чтожный и страшный в своей жадности. И всё же на протяжении сцены в подвале, и чем дальше, тем больше, возникало (у меня, во всяком случае) внутреннее сопротивление, что-то мешало принять героя таким, каким создал его выдающийся актёр. Складывалось ощущение, что в чём-то главном он нарушил внутреннюю пушкинскую логику. Ведь главный нерв образа и всей трагедии состоял в том, что Барон не просто *скупой* (не так назвал своё произведение поэт), Барон – *скупой рыцарь*. Замечательно точно писал о нём Г.А. Гуковский: «В основании внешнего проявления страсти следует искать более глубокую внутреннюю пружину её. О Бароне можно с полным правом сказать: Барон от природы не скуп, он властолюбив. Стремление к власти, привычка к власти – это свойство, вполне подходящее рыцарю, феодалу, барону рыцарских времен» [5, с. 312]. И действительно, если мы перечитаем монолог Барона, то заметим: герой говорит о деньгах, сундуках, но речь его наполнена формулами рыцарского прошлого. Это речь знатной, сознающей своё величие персоны, речь повелителя-властолюбца: «*Что не подвластно мне? Как некий демон, / Отселе править миром я могу...*», «*Мне всё послушно, я же – ничему...*», «*Я царствую! Какой волшебный блеск! / Послушна мне, сильна моя держава*». Таким образом, накопительство у него – не просто жадность, стяжательство (качества, заслуживающие, скорее, осмеяния): это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне – денежными сундуками.

Скупость и рыцарство образуют у Пушкина одно нерасторжимое противоречивое целое, формируя «симфоническую диалектичность» образа и всей концепции. Рахманинов же это двуединство «переводит» на язык собственно музыкального симфонизма. Первая из указанных выше

двух интонационных сфер, начиная с исходной реплики Альбера («Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я»), и далее обобщает все то, что в тексте связано с темой рыцарства: это и типические черты рыцарского характера – храбрость, решительность, и атрибуты рыцарских доспехов – шлем, копьё, и символы рыцарской доблести – битвы, турниры. Иначе говоря, данная сфера характеризует не персонально Альбера, а рыцарство вообще как историко-культурное явление. И её основная интонационная формула отличается столь же явственной тенденцией к обобщению, представляя собой комплекс наиболее характерных признаков героического интонирования.

Семантика второй интонационной сферы сложнее, раскрывается постепенно, расширяя от этапа к этапу свой смысловой диапазон. Если весь поэтический текст, охватываемый данной сферой, свести воедино, то обнаружится определённый смысловой ряд – деньги, ростовщичество, скупость, связанные с властью золота. Представлен данный ряд соответствующими лейтмотивами, относящимися к сфере «скупости»: «золота», «сундуков», «подвалов». Рождению подобных ассоциаций способствует не только текст, но и собственно музыкальный облик тем: экономный звуковой состав, регистровая одноплановость, сжатые, «стиснутые» хроматические интонации, аскетизм мелодической линии. Затем эта лейтмотивная цепь, где каждое последующее звено предопределяется смыслово и интонационно предыдущим, дополняется «темами-следствиями»: «зла», «слёз», «возмездия», «гибели».

Заметим, однако, что в музыкальной характеристике Барона есть и другое. Если мы обратимся к тем разделам его монолога, которые посвящены властолюбивым помыслам героя, то обнаружим, что Рахманинов решает их в ином ключе,

активно развивая музыкальный материал из сферы рыцарства. И тогда фигура Барона, бывшего некогда рыцарем, но ставшего ростовщиком, воспринимается уже не морально-психологической аномалией, а порождением определённого времени и среды. Тем трагичней выглядит нравственная гибель этого рыцаря, и не просто рыцаря, не одного из многих, но личности необыкновенной, крупной, шекспировского масштаба, такой, что некогда была, по-видимому, оплотом рыцарского сословия.

В этом концептуальном контексте понятно, почему две указанные сферы при их полярной контрастности имеют явственную интонационную связь, более того, они взаимопроизводны. Симфоничность подобного решения является своего рода эквивалентом основного конфликта литературной трагедии, заключенного Пушкиным в её афористически точном названии.

Мощное излучение пушкинской драматургии, инициировавшей многие творческие поиски Рахманинова в «Скупом рыцаре», очевидно. Как очевидно оно и в других операх – маленьких трагедиях: Даргомыжского, Римского-Корсакова, Кюи. Д.Д. Благой, размышляя о судьбе трагедий Пушкина и их месте в литературно-художественном процессе, писал о том, что они «не оказали сколько-нибудь существенного влияния на драматургию того времени, в коей по-прежнему продолжали преобладать мелодраматические приёмы изображения характеров и “физических движений страстей”, над которыми так смеялся сам Пушкин в пору создания своих “драматических опытов”. Мало того, как и все наиболее зрелые и особенно значительные творения Пушкина... маленькие трагедии не имели прямого потомства: созданный ими особый жанр “драматических изучений” никакого



непосредственного развития в литературе не получил» [4, с. 671]. Возможно, данное суждение, при всей его категоричности, справедливо в отношении драматургии, драматического театра, но только не театра музыкального. Совершенно очевидно, сколь велико было влияние трагедий Пушкина на русскую оперу, которую

во многом и можно считать «прямым потомством» пушкинской драматургии. Рассмотренная проблема симфонизма – лишь один из аспектов такого влияния. Оно имеет много уровней. Каждое аргументированное исследование «послойно» приближает нас к его постижению, но, думается, дна мы никогда не достигнем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробней об этом см. в моей статье: [13]

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамян А.А. Принципы поэтики Шекспира в музыке // Адамян А.А. Статьи об искусстве. М.: Музгиз, 1961. С. 297–331.
2. Алексеев М.П. Моцарт и Сальери. Подгот. текста и коммент. // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. Драм. произведения. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 523–546.
3. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 560 с.
4. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. М.: Советский писатель, 1967. 713 с.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. 414 с.
6. Захаров Н.В. Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 235–249.
7. Кац Б.А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 151–158.
8. Левашёва О.Г. О симфонизме пушкинского романа // Мир искусств. Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 7–42
9. Мазель Л.А. О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 5–7.
10. Сахаров В.И. Сцены одной великой драмы // URL: <https://archvs.org/tragedy.htm> (дата обращения 27.04.2021).
11. Сурат И.З. Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 172–177.
12. Фейнберг Л.Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» (фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина») // Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973. С. 186–280.
13. Цукер А.М. Моцартианство как миф и как традиция // Художественное образование и наука. 2015. № 1 (2). С. 72–81.
14. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. В 3 кн. М.: Захаров, 2004. Кн. 1. 624 с.
15. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 200 с.
16. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.

Об авторе:

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

REFERENCES

1. Adamyan A.A. Printsipy poetiki Shekspira v muzyke [Principles of Shakespeare's Poetics in Music]. Adamyan A.A. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about Art]. Moscow: Muzgiz, 1961, pp. 297–331.
2. Alekseev M.P. Motsart i Sal'eri. Podgotovka teksta i kommentarii [Mozart and Salieri. Preparation of the Text and Comments]. *Pushkin. Polnoe sobranie sochineniy. T. 7. Dramaticheskie proizvedeniya* [Complete Works of T. 7. Dramatic Works]. Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1935, pp. 523–546.
3. Belinskiy V.G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [Works by Alexander Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. 560 p.
4. Blagoy D.D. *Tvorcheskiy put' Pushkina* [Pushkin's Creative Path]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1967. 713 p.
5. Gukovskiy G.A. *Pushkin i problemy realisticheskogo stilya* [Pushkin and the Problems of the Realistic Style]. Moscow: Goslitizdat, 1957. 414 p.
6. Zakharov N.V. Shekspirizm v tvorchestve A. S. Pushkina [Shakespearianism in the works of A.S. Pushkin]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skills]. 2014. No. 2, pp. 235–249.
7. Kats B.A. Ob analogakh sonatnoy formy v lirike Pushkina [On Analogs of the Sonata Form in Pushkin's Lyrics]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1995. No. 1, pp. 151–158.
8. Levasheva O.G. O simfonizme pushkinskogo romana [On the Symphonism of Pushkin's novel]. *Mir iskusstv. Al'manakh. Vypusk 5* [World of Arts. Almanac. Issue 5]. St. Petersburg: Aleteyya, 2004, pp. 7–42.
9. Mazel' L.A. O chertakh sonatnoy formy v sochineniyakh Pushkina [On the Features of the Sonata Form in the Works of Pushkin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 2, pp. 5–7.
10. Sakharov V.I. *Stseny odnoy velikoy dramy* [Scenes From One Great Drama]. URL: <https://archivs.org/tragedy.htm> (27.04.2021).
11. Surat I.Z. Sal'eri i Motsart [Salieri and Mozart]. *Novyy mir* [New World]. 2007. No. 6, pp. 172–177.
12. Feynberg L.E. Muzykal'naya struktura stikhotvoreniya Pushkina «K vel'mozhe» (fragment iz knigi «Sonatnaya forma v poezii Pushkina») [Musical Structure of Pushkin's poem "To the grandee" (a fragment from the book "Sonata form in Pushkin's poetry")]. *Poeziya i muzyka* [Poetry and Music]. Moscow: Muzyka, 1973, pp. 186–280.
13. Tsuker A.M. Motsartianstvo kak mif i kak traditsiya [Mozartianism as a myth and as a tradition]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2015. No. 1 (2), pp. 72–81.
14. Chaykovskiy P.I. *Perepiska s N.F. fon Mekk. V 3 knigakh. Kniga 1* [Correspondence with N.F. von Meck. In 3 Books. Book 1]. Moscow: Zakharov, 2004. 624 p.
15. Eykhenbaum B.M. *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [Melody of Russian Lyric Verse]. Petrograd: OPOYaZ, 1922. 200 p.
16. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.

About the author:

Anatoly M. Zucker, Dr. Sci (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru



В. А. ШУРАНОВ, И.Р. ЛЕВИНА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия*

ORCID 0000-0002-3148-2853

ORCID: 0000-0002-1648-720X

О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8)

Смысловое противоречие слова и музыки в романсе С.В. Рахманинова «Сон» (ор. 8) рассматривается как пример художественного единства вокального произведения. Стихотворение А.Н. Плещеева и музыка русского композитора образуют союз двух разнонаправленных концепций – трагической и жизнеутверждающей. Идея художественного противоречия поэтического и музыкального текстов основывается на развитии известного тезиса Л.А. Мазеля о «художественном открытии» и на положениях отечественных исследователей о текстовых взаимодействиях в камерно-вокальных жанрах. Осуществленный в статье анализ совокупности поэтического текста и музыки в данном случае направлен на аргументацию особого художественного результата – смысловой глубины, возникающей в результате пересечения двух авторских прочтений общего сюжета. Оптимистическая сила музыки С. Рахманинова передана через комплекс выразительных средств и сознательно подчеркнута композитором вопреки трагически направленному синтезу поэтической структуры. Дополнительным выводом статьи является мысль о расширенных возможностях исполнительской интерпретации в условиях художественно-противоречивого союза поэзии и музыки в жанре романса.

Ключевые слова: Рахманинов. Романсы. Слово и музыка. Художественное противоречие.

Для цитирования / For citation: Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 81–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.081-089.

VITALY A. SHURANOV, IRMA R. LEVINA

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
Bashkir State M.Akmulla Pedagogical University, Ufa, Russia*

ORCHID 0000-0002-3148-2853
ORCHID: 0000-0002-1648-720 X

On the Artistic Contradiction of Words and Music in Romance (S.V. Rachmaninov. Romance "Dream", Op. 8)

The conceptual contradiction of words and music in S.V. Rachmaninov's romance "Dream" (op. 8) is considered as an example of the artistic unity of a vocal work. The poem by A.N. Pleshcheev and the music of the Russian composer form a union of two divergent concepts – tragic and life-affirming. The idea of the artistic contradiction of poetic and musical texts is based not only on the development of the famous thesis of L.A. Mazel about "artistic discovery", but also the positions of domestic researchers about textual interactions in chamber-vocal genres. The analysis of the poetic text and the music of the romance, carried out in the article, is aimed at argumentation of a special artistic result – the semantic depth that arises as a result of the intersection of two author's readings of a common plot. The optimistic power of Rachmaninoff's music is conveyed through a complex of expressive means, consciously emphasized by the composer despite the tragically directed synthesis of the poetic structure. An additional conclusion of the article is the idea of expanded possibilities of performing interpretation in the context of the artistically contradictory union of poetry and music in romance.

Keywords: Rachmaninov. Romances. Word and music. Artistic contradiction.

Романс является плодом творческого содружества поэта и композитора. Такое определение несёт в себе долю условности, поскольку в реальности вокальный опус редко оказывается итогом участия обоих авторов в творческом процессе. В большинстве случаев поэтический текст предваряет создание текста музыкального. Это обстоятельство существенно сказывается на художественном результате – содержательном плане вокального произведения: композитор, обращаясь к готовому стихотворному тексту, выступает его интерпретатором, создаёт новое, воплощённое в звуках, прочтение. В результате такого процесса нередко возникает параллелизм смыслов, образуется взаимодействующее наложение авторских решений, одновременно взаимосвязанных

и автономных. Композитор порой даже перерабатывает стихотворение: меняет детали, купирует слова и целые строки, использует лишь фрагмент сочинения. Всё это приводит к такому художественному единству, в котором взаимодействие двух текстов – поэтического и музыкального – перерастает в переосмысление одного другим. Результативная содержательная целостность романса собирается на пересечении двух художественных концепций, что придаёт вокальному опусу особую привлекательность и глубину.

Проблема взаимодействия слова и музыки в камерно-вокальных произведениях – одна из традиционных в эстетике и музыкознании. Её изучению были посвящены как фундаментальные, так и аспектные исследования прошлого



и нынешнего столетий (Б.В. Асафьев, В.А. Васина-Гроссман, Е.А. Ручьевская, А.М. Сохор, Б.А. Кац). Преобладающим методологическим «*initio*» в общем исследовательском пространстве оказывалась идея взаимодействия текстов, углубления, дополнения или выразительного усиления музыкой поэтического содержания. При этом, правда, упоминалась возможность и художественно-образного параллелизма, относительной автономности двух текстов. К примеру, Р.И. Петрушанская писала об образно-содержательных отличиях музыки и слова в романсах русских композиторов, особенно в случаях обращения к заведомо «слабой, порой слащавой поэзии» [10, с. 23]. Идею художественной самостоятельности двух видов искусств в камерной музыке усилил А.Н. Сохор. В статье «Друзья-соперники» исследователь писал о «содружестве соперников» [12, с.8], хотя основу синтеза искусств определил всё же через «соответствие» стихов музыке [12, с. 11-12].

Перспективным продолжением идеи текстового «соответствия» видится ракурс, усиливающий момент *противоречивого взаимодействия*, смыслового *несовпадения* словесного и музыкального текстов, которое вполне закономерно возникает при «авторском» прочтении композитором ранее созданного и завершённого в своём художественном объёме поэтического текста.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы локально, на примере конкретного романса («Сон» С.В. Рахманинова, ор. 8) проиллюстрировать художественно-противоречивое взаимодействие слова и музыки. Речь идёт именно о *художественном противоречии*, которое образует, так сказать, «амбивалентность» его содержания, собирающую смысловую глубину произведения. Романс «Сон» из восьмого опуса Рахманинова выбран при

этом не как исключительный, но как типологический, показательный, по крайней мере, для русской романсовой культуры второй половины XIX столетия.

Композитор обратился к стихотворению А. Плещеева, вошедшего в поэтический цикл «Из Гейне»¹. В раннем вокальном опусе уже отчетливо проявились черты творческой индивидуальности С.В. Рахманинова (широта и экспрессивность мелодий, колористическое богатство сопровождения), но главное – его качество как художника, мыслителя. Стремление к возвышенно-символическому обобщению проявляется уже в том, что в возрасте двадцати одного года композитор, будто «из глубины возраста», обращается к образу «воспоминаний» о счастливом, словно во сне увиденном прошлом – образу, излюбленному для русской поэзии и музыки. Не случайно, что много позднее содержание этого романса слушателями и критиками будет восприниматься как прозорливое предвосхищение Рахманиновым своей собственной судьбы.

Сюжет, заданный стихотворением, является той общей константой, которая скрепляет художественно-содержательное пространство текстов А. Плещеева и С. Рахманинова. Эта константа интерпретируется поэтическим и музыкальным контекстами, которые и определяют в каждом случае особые смысловые акценты, в целом формирующие единый художественный смысл произведения. Присмотримся к каждому из текстов.

*И у меня был край родной;
Прекрасен он!
Там ель качалась надо мной...
Но то был сон!
Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова...
Но то был сон!*

Композиция стихотворения. Воспоминания о былых светлых днях в плещеевском стихотворении звучат как полные боли и сожаления. Акцент на безвозвратно утраченном счастье проступает во многих элементах структуры поэтического текста. Общая форма восьмистишия подчеркнута двухчастна: каждое четверостишие заканчивается горестным восклицанием, *прерывающим ритм стиха*. Эффекта замирающей паузы Плещеев достигает и многоточием после третьих строк каждого четверостишия – знаком уносящегося вдаль и ввысь воспоминания о счастье. В структурной симметрии двух частей контрастное окончание второй части звучит напряжённее, поскольку восприятие уже «знает», «ожидает» готовящееся трагическое пресечение воспоминаний. Для усиления контраста поэт насыщает вторую часть ещё большим образным противопоставлением: на смену теме природы приходит тема смерти.

Усиление трагического тона в движении от первой части стихотворения ко второй обнаруживается и в характере описания «былых времён». Так, в первой части внутри элегического образа воспоминаний прорывается восторженное восклицание: «Прекрасен он!» Его светлая тональность усиливается тем, что здесь единственный раз в стихотворении *снимается глагол прошедшего времени («был»)*. Благодаря этому распространённому в поэзии приёму возникает эффект «балансирования» времён. Здесь, в контексте первых четырёх строк, этот приём создаёт ощущение «неуходящего прошлого»², условного присутствия в прошлом как в настоящем. Для второй же части, напротив, ключевым становится выражение «жива была...», формой прошедшего времени усиливающее безвозвратность отзвучавших «слов любви».

Своей поэтической глубиной стихотворение А. Плещеева обязано осуществлён-

ному в его тексте *процессу возвышенной символизации* – тому, что почти через столетие В. Зенковский назовет «*идеацией*» [8, с.25]. Так, отмеченное уже «балансирование» временных форм служит не только подчёркиванию образного контраста, но и одухотворяющему обобщению. Возникает символически ёмкая антитеза *дали времён и пространств*, антитеза вечности и времени. Удалённость прошлого от настоящего подчеркнута и упомянутым двойным противопоставлением в форме: внутри четверостиший (3+1 строки) и между четверостишиями – двумя частями стихотворения. Даже зависающее многоточие, помимо сгущения трагического аффекта, служит расширению хроноса и топоса.

Соположение времён и пространств является распространённым для русской поэзии XIX века средством идеации. «Мотив дали», действующий аналогично «мотиву дороги», мотиву «встречи через много лет», приёму «включённого повествования о прошлом», преобразует непосредственные значения и образы в символы-идеалы. В анализируемом стихотворении подобному символическому преобразованию подвергается выражение «край родной». Воспринимаемый с высоты идеализированного хронотопа, он из физически конкретного места превращается в «родовое гнездо» души (И.А. Ильин) – вместилище духовных ценностей. Какие идеалы пронесит душа сквозь пространство жизненных лет? Они отчетливо обозначены в стихотворении: в первой части – это Красота («Прекрасен он!»), во второй – Любовь («Любви слова...»). Прошедшие через горнило пространственно-временной идеации, эти понятия «восторглись» от своих первичных источников («край», «сель», «семья друзей») до уровня непреходящих (звучащих «со всех сторон») духовных ценностей.



Ритмическая организация стихотворения является ещё одним средством художественного обобщения. Достаточно активным структурным приёмом здесь оказывается усечённое время всех чётных строк. По сравнению с привычным четырёхстопным ямбом они воспринимаются как укороченные почти вдвое. Это рождает интонационную паузу ожидания, остановки времени. А если учесть, что и после каждой третьей строки в обоих четверостишиях следует обозначенное поэтом многоточие, то общая ритмика стиха в целом оказывается максимально наполненной замирающими паузами. Однако прерывающие высказывания паузы, напомним, помимо эффекта идеации несут в себе и эффект конфликтного противопоставления, резкого возвращения к трагической действительности: лирический герой стихотворения словно бы неоднократно сталкивается с останавливающими полёт его души препятствиями. Наполненная остановками, ритмика строк в единстве с символическими сопоставлениями строф-четверостиший собирает в итоге трагическую позицию видения: присутствующие в душе идеалы переживаются как отдалённые, звучащие лишь из прошлого.

Иные акценты смысла расставляет С. Рахманинов, усиливая в музыкальном воплощении стихотворения светлые звуковые краски и интонации.

Не случаен *выбор первичных жанров*, лежащих в основе романса. Вокальная природа мелодии с характерным сопровождением свидетельствует о признаках *баркаролы*. Ко времени С. Рахманинова подобное мелодико-фактурное «клише» утвердилось в романсах как средство пейзажных зарисовок, воплощения светлого элегического настроения. Обобщение осуществляется через жанровый синтез баркаролы с романсом («обобщение че-

рез жанр» – А. Альшванг [3, с. 100-101]), в котором романс, в силу сложившегося художественного качества, оказывается жанром доминирующим, возвышенно воздействующим на баркаролу. На содержательном уровне это музыкально-языковое соотношение жанров оказывается уже средством смысловой идеации – возвышающей символизации. Музыка, откликаясь баркаролой на пейзажный строй первых строк текста, усиливает в живописной семантике жанра элегическую тишину и пространственность – идею *дали*. Композитор таким образом подключается к обозначенному поэтом пути идеации-обобщения, переключая восприятие с физической картины природы на область мыслимого идеала: из материи мажорных красок, благозвучности гармоний, ритмической мерности, широкой мелодической распевности сплетается собственно образ Красоты в её метафизическом совершенстве.

Признаки ещё одного жанра – *музыкального гимна* – также встраиваются в процесс художественного обобщения. Однако здесь речь, скорее, идёт не об обобщении жанра, а об *обобщении жанром*. Причина кроется в способности музыкального гимна к лёгкому союзу с иными жанрами: словно прорастая внутри них, гимн придаёт им качество гимничности, восторженного воспевания [14, с. 203]. С первых тактов произведения гимнические качества музыки проявляют себя через призывно восходящие интонации мелодии, а также признаки шествия-пения, проступающие в мерной поступи четвертей. Эта мерная поступательность не исчезает и с включением полнозвучного триольного сопровождения в четвёртом такте, здесь даже добавляется новый жанровый признак гимна – полнозвучность фактуры. Постепенно из отдельных элементов гимн собирается в полноценную жанровую единицу романса. Гимниче-

ской кульминацией в масштабах первой части романса становится инструментальный отыгрыш – момент самого яркого противоречия между поэзией и музыкой: вслед за трагическим восклицанием «Но то был сон!»³ – звучит собственно гимн с типично рахманиновским аккордо-октавным ведением мелодии и плотной фактурой сопровождения. После него тихое восхождение по звукам Си-бемоль мажорного трезвучия воспринимается как выражение благодарности и счастья за неизменно присутствующие в мире Любовь и Красоту. В изменениях музыки второй части стоит отметить два момента, усиливающих восторженность высказывания. Первый – это дополнительное кульминационное восхождение мелодии от *es* к *g* с длительной остановкой на вершине, и второй – заключительное восходящее движение теперь уже по Ми-бемоль мажорному трезвучию, также достигающее новой, ещё большей высоты.

Гимническая интонация сильно зависит от исполнения, качества произнесения: торжественность высказывания является важнейшей составляющей жанрового канона гимна. Начальная мелодическая фраза романса С.В. Рахманинова, исполненная в общем настроении с текстом, вряд ли выявит свои гимнические

интенции, поскольку собственно музыкально-смысловой контекст произнесения к этому моменту ещё не сложился и вокальное интонирование ориентируется на образную согласованность со словом. Сам же композитор, заложивший в небольшое мелодическое построение целых три восходящие кварты, мыслил его, скорее всего, в перспективе именно гимнического прорастания, что и проявилось в драматургически воплощённом замысле. Показательно, что полтора года спустя практически та же самая мелодическая фраза стала исходной для восторженно-славительного романса «Вешние воды» (ор.14); композитор избирает здесь и ту же тональность – Ми-бемоль мажор (см. схему 1).

Даже уменьшенная восходящая кварта из «Сна» *h – es* («надо мной...») также оказалась задействованной в «Вешних водах» в контексте практически такого же мелодического движения (пример 1).

На примере одного романса нельзя делать вывод о том, что смысловое несовпадение поэтического и музыкального текстов в жанре романса является характерным. На помощь может прийти пока лишь логика. Нет ничего удивительного, что два художника по-разному смотрят на одинаковую жизненную ситуацию: сказывается

Схема 1 С.В. Рахманинов. «Сон», соч. 8, № 5, тт. 2–6, «Вешние воды», соч. 14, № 11, тт. 3–6

И у меня был край родной; пре-кра-сен он! Там, ель ка-чалась на-до мной...

Ещё в по-лях бе-ле-ет снег, а во-ды уж вес-ной шу-мят

Пример 1 С.В. Рахманинов. «Вешние воды», тт. 9–11

бе-гут и бле-шут, и гла-сят.

возможная разница возраста, художественного опыта, оценочных акцентов, выставяемых эпохой. Другое логическое соображение исходит из области художественного мира (поэтики) жанра романса. Параллелизм текстовых смыслов в одном произведении оказывается источником его художественного богатства, основой содержательной глубины. Увеличивающийся объем понимания в итоге расширяет возможности



как исполнительской, так и слушательской интерпретации. В этой связи исследовательский анализ камерно-вокальных

жанров музыки, с точки зрения художественного противоречия слова и музыки, представляется весьма перспективным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В художественном переводе стихотворения Г. Гейне “Ich hatte einst ein schönes Vaterland” А. Плещеев сохранил принцип ритмической остановки (сокращения четных строк), усиления контраста между счастливым сновидением и трагической действительностью. Интересно авторское подключение поэта-переводчика, проявившееся в усилении личностной лирической причастности к образу разлуки – в снятии, например, немецких

символов Отечества, их замене на нейтральные или близкие русскому мироощущению.

² Августин называет такое время «настоящим прошедшим», неизбежно присутствующим в памяти [1, с. 673].

³ Даже внутри этого восклицания Рахманинов вместо привычного разрешения своей «авторской» гармонии в до минор делает энгармонический переход в светлый *Соль-бемоль мажор*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Аврелий. Творения / Блаженный Августин. Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. 742 с.
2. Айвазова И. Р. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мусоргского // GESJ: Musicology and Cultural Science, 2010. No. 1 (5). С. 21–39.
3. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма // Альшванг А. Избранные сочинения. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 97–103.
4. Асафьев Б.В. Русский романс XIX в. М.: Москва, 2000. 320 с.
5. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 150 с.
6. Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. № 5, 2012. С. 88–102.
7. Девуцкий В.Э. Особенности фразировки в музыке: Лекция по курсу «Анализ муз. произведений» (спец. 17.00.02 «Музыковедение»). М.: ГМПИ, 1987. 39 с.
8. Зеньковский В. Основы христианской философии. М.: Изд.-во Свято-Владимирского братства, 1992. Т. 1, 2. 286 с.
9. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. 752 с.
10. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М.: Знание, 1984. 56 с.
11. Ручьевская Е.С. О соотношении слова и мелодии в камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 65–110.
12. Сохор А.М. Друзья соперники // Поэзия и музыка: сб. ст. и исслед. М.: Музыка, 1973. С. 5–17.
13. Шуранов В.А., Левина И.Р. «Тема с вариациями» П.И.Чайковского: художественный образ и авторская позиция // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С.29–36.
14. Шуранов В.А. Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация. Уфа: УГИИ им. З.Исмагилова, 2018. 209 с.

Об авторах:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

Левина Ирма Рашитовна, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель научного руководителя Научно-исследовательского института стратегии развития образования Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru

REFERENCES

1. Avgustin Avreliy. *Tvoreniya*. Blazhennyy Avgustin. *Tvoreniya: V 4 tomakh Tom 1: Ob istinnoy religii* [Blessed Augustine. Creations: In 4 volumes. Vol. 1: On true religion]. St. Petersburg: Aleteya; Kiev: UTsIMM-Press, 2000. 742 p.
2. Ayvazova I. R. Problema interpretatsii vokal'nogo tsikla na primere sravnitel'nogo analiza interpretatsionnykh versiy «Pesen i plyasok smerti» Modesta Petrovicha Musorskogo [The Problem of Interpretation of a Vocal Cycle on the Example of a Comparative Analysis of Interpretive Versions of “Songs and Dances of Death” by Modest Petrovich Musorsky]. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2010. No.1(5), pp. 21–39.
3. Al'shvang A. Problemy zhanrovogo realizma [Problems of genre realism]. Al'shvang A. *Izbrannye sochineniya. Tom 1* [Selected Works. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1964, pp. 97–103.
4. Asaf'ev B.V. *Russkiy romans XIX veka* [Russian Romance of the 19th Century]. Moscow: Moskva, 2000. 320 p.
5. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 1. Ritmika* [Music and poetic word. Part 1. Rhythm]. Moscow: Muzyka, 1972. 150 p.
6. Ganzburg G.I. Teatralizatsiya i dramatizatsiya kamernykh zhanrov v vokal'noy muzyke R. Shumana [Theatricalization and Dramatization of Chamber Genres in Vocal Music by R. Schumann]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. No. 5. 2012, pp. 88–102.
7. Devutskiy V.E. *Osobennosti frazirovki v muzyke: Lektsiya po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* (spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykovedenie») [Features of Phrasing in Music: Lecture on the course “Analysis of Musical Works” (Specialty 17.00.02 “Musicology”)]. Moscow: GMPI, 1987. 39 p.
8. Zen'kovskiy V. *Osnovy khristianskoy filosofii* [Fundamentals of Christian Philosophy]. Moscow: Izdatel'stvo Svyato-Vladimirskogo bratstva, 1992. Tom 1, 2. 286 p.
9. Mazel' L.A., Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Works: Elements of Music and Methods for Analysis of Small Forms]. Moscow, 1967. 752 p.
10. Petrushanskaya R. I. *Muzyka i poeziya* [Music and Poetry]. Moscow: Znanie, 1984. 56 p.
11. Ruch'evskaya E.S. O sootnoshenii slova i melodii v kamerno-vokal'noy muzyke nachala XX veka [On the relationship between word and melody in chamber-vocal music of the early 20th century]. *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka* [Russian Music at the Turn of the 20th Century]. Moscow; Leningrad, 1966, pp. 65–110.
12. Sokhor A.M. Druz'ya soperniki [Friends rivals]. *Poeziya i muzyka: sbornik statey i issledovaniy* [Poetry and Music: Collection of Articles and Research]. Moscow: Muzyka, 1973, pp. 5–17.



13. Shuranov V.A., Levina I.R. «Tema s variatsiyami» P.I. Chaykovskogo: khudozhestvennyy obraz i avtorskaya pozitsiya [“Theme with Variations” by P.I. Tchaikovsky: Artistic Image and Author’s position]. *Problemy muzykal’noy nauki* [Music Scholarship]. 2019. No. 1, pp. 29–36.

14. Shuranov V. A. *Osnovy khudozhestvennosti muzykal'nogo proizvedeniya. Analiz i interpretatsiya* [Fundamentals of Artistry of a Musical Work. Analysis and Interpretation]. Ufa: UGII im. Z. Ismagilova, 2018. 209 p.

About the authors:

Vitaly A. Shuranov, Ph.D. (Arts), Professor at the Music Theory Department of Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru.

Irma R. Levina, Ph.D. (Pedagogical), Associate Professor, Deputy Scientific Director of the Research Institute of Education Development Strategy of Bashkir State M. Akmulla Pedagogical University (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru



Ю. Э. СЕРОВ

*Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8276-1898*

**О претворении поэзии А. Блока
в симфонической партитуре балета Б. Тищенко «Двенадцать»**

В статье рассматриваются взаимоотношения музыки и поэзии в балете «Двенадцать» выдающегося отечественного симфониста второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Спектакль знаменитого хореографа Л. Якобсона, поставленный в Кировском театре в Ленинграде в 1964 году, стал одним из первых балетов авангардного направления в Советском Союзе.

В исследовании делается акцент на различных подходах композитора и хореографа к претворению на сцене поэзии А. Блока, что приводило к серьёзным творческим разногласиям и даже конфликтам при подготовке премьеры. Тищенко в своем прочтении опирался на блоковский стих, его ритм, размер и сложную, подчас неожиданную семантику. Речевое начало в «Двенадцати» весьма ощутимо, композитор зачастую следует блоковским строчкам буквально. Они всплывают в потоке музыки, управляя ею не только в образно-смысловом и сюжетном планах, но и в интонационно-ритмическом.

В статье приводятся нотные примеры, показывающие внимательное отношение автора музыки к интонациям поэмы «Двенадцать». Тищенко словно сочиняет романс или оперу на текст произведения Блока, что, безусловно, входило в противоречие с глубинной балетной драматургией и хореографическими принципами.

Работа Тищенко над спектаклем привела к впечатляющему художественному результату: партитура балета написана свежим, оригинальным и современным языком. Музыка Тищенко стала основой первого авангардного советского балетного спектакля и в этом контексте прочно вошла в историю отечественного искусства.

Ключевые слова: Борис Тищенко, Двенадцать, Александр Блок, балет, Леонид Якобсон, симфонический оркестр.

Для цитирования / For citation: Серов Э.Ю. О претворении поэзии А. Блока в симфонической партитуре балета Б. Тищенко «Двенадцать» // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 90–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.090-098.



YURI Ed. SEROV

St. Petersburg Mussorgsky Music College

Saint-Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0001-8276-1898

On the Implementation of the A. Blok's Poetry in the Symphonic Score of B. Tishchenko's Ballet The Twelve

The article examines the relationship between music and poetry in the ballet *The Twelve* by the outstanding Russian symphonist of the second half of the XX century Boris Ivanovich Tishchenko (1939–2010). The performance by the famous choreographer L. Yakobson, staged at the Kirov Theater in Leningrad in 1964, became one of the first avant-garde ballets in the Soviet Union.

The study focuses on the different approaches of the composer and choreographer to the stage performance of A. Blok's poetry, which led to serious creative disagreements and even conflicts during the preparation of the premiere. Tishchenko in his reading relied on Blok's verse, its rhythm, size and complex, sometimes unexpected semantics. The speech beginning in *The Twelve* is quite tangible, the composer often follows Blok's lines literally. They now and then emerge in the flow of music, controlling it not only in the figurative-semantic and plot plans, but also in the rhythmic-intonation.

The article contains musical examples showing the attentive attitude of the author of the music to the intonations of the poem *The Twelve*. Tishchenko seemed to be composing a romance or an opera based on the text of Blok's work, which, of course, was in conflict with deep ballet drama and choreographic principles.

Tishchenko's work has led to an impressive artistic result: the ballet score is written in a fresh, original and modern language. Tishchenko's music became the basis of the first avant-garde Soviet ballet performance and, in this context, firmly entered the history of Russian art.

Keywords: Boris Tishchenko, *Twelve*, Alexander Blok, ballet, Leonid Yakobson, symphony orchestra.

Летописец ленинградской музыкальной жизни С. Слонимский в своих заметках о композиторских школах Петербурга отметил важную тенденцию в творчестве Б. Тищенко начала 1960-х годов: «Эстетика Бориса претерпела новый виток эволюции. Овладев мастерством, он на новом этапе вернулся к литературоцентристским концепциям. Вслед за мощной Второй симфонией «Марина» (по М. Цветаевой, 1964) он создаёт Реквием на стихи А. Ахматовой» [8, с. 76]. Согласимся с блестящим знатоком современной отечественной музыки, но отметим, что в «списке» Слонимского не

хватает ещё одного очень важного для композиторского становления Тищенко произведения – балета «Двенадцать». Партитуру, созданную по поэме А. Блока, без всяких сомнений, необходимо отнести к литературоцентристским: музыка молодого ленинградского автора вдохновлена и насквозь пропитана блоковским стихом и глубокими поэтическими смыслами.

В 1959 году Б. Тищенко познакомился и подружился с И. Бродским, и с этого времени в жизнь композитора полноправно и полнокровно вошла современная поэзия и литература¹. Так, в круг общения Тищенко входят А. Найман, Е. Рейн,

А. Ахматова. Неудивительно, что он выбирает для своих первых симфонических *opus'ov* поэзию яркую, смелую, необычную, пронзительную. Тищенко первым из композиторов создал произведение на стихи М. Цветаевой. Что же касается запрещенного «Реквиема» А. Ахматовой, то это произведение открывало необъятные творческие возможности для музыкального воплощения, но не оставляло автору музыки ни единого шанса на публичное исполнение².

А что же А. Блок? Он, на первый взгляд, не примыкал к кругу тех поэтов, которые волновали и вдохновляли молодого Тищенко. Однако в содержательной статье М. Нестьевой (а она достаточно глубоко и интересно исследовала творчество молодого Тищенко) мы находим подтверждение органичности появления автора поэмы «Двенадцать» в жизни музыканта: «Есть в русской культуре художник, с которым ленинградского композитора роднит само ощущение действительности и, как следствие, тяготение к сходным идеям, образно-смысловым, эмоциональным пластам. Художник этот – Александр Блок» [6, с. 340].

Балет «Двенадцать» по поэме А. Блока был заказан Тищенко выдающимся советским хореографом Л. Якобсоном (1904–1975) для постановки в Кировском театре в Ленинграде. Якобсон – ярко выраженный новатор, оригинально и современно мыслящий постановщик – часто решался на смелые эксперименты, заказывал музыку к своим спектаклям таким композиторам, как О. Каравайчук, А. Кнайфель, Г. Банщиков, Г. Фиртич, С. Слонимский.

В самом начале 1960-х Тищенко написал для постановок Якобсона две балетные миниатюры на мифологические сюжеты – «Прометей» и «Данаида». Якобсону понравилось, и он предложил

двадцатитрёхлетнему композитору уже серьёзную, большую работу. В комментариях к письмам Шостаковича Тищенко вспоминал: «Затем Якобсон загорелся „Двенадцатью“ Блока. Я поставил одно условие: финал будет как у Блока: „Вперед Иисус Христос“. Якобсон пообещал: „Христос будет“» [7, с. 7].

Обещание своё Якобсон не сдержал: «Христос» был беспощадно вырезан из музыкальной партитуры. Вмешалось тут, конечно, и партийное руководство, но и самому Якобсону он был не слишком нужен. Одно дело, когда Иисус Христос на бумаге в поэме Блока, а совсем другое – на сцене, да ещё и в танце. Тищенко предпочитал «тихий» финал, в то время как Якобсону в конце балета были необходимы энергия, острые ритмы и могучая оркестровая динамика. Здесь очевиден конфликт, глубинные разногласия хореографа и композитора. Тищенко опирался на поэзию Блока, на её звучание, её ритм, семантику. Якобсону же требовались яркая театральная картинка, жест, энергетика танца. Авторы спектакля по-разному мыслили и ощущали поэтические строчки³. Но обо всем по порядку.

Как мы знаем, поэма «Двенадцать» сочинена Блоком очень быстро (он создал её за несколько дней и затем вносил лишь незначительные правки), но при кажущейся фрагментарности текста, его стихийности композиционное устройство «Двенадцати» тщательно продумано. Автор создавал поэму под сильнейшим воздействием Октябрьской революции, переосмысляя на ее фоне всё своё предыдущее творчество. Вместо удивительной музыкальности стиха – полиритмия, частушка, грубоватый жаргонный стиль. В поэме происходит смешение различных, подчас противоречивых смыслов и стилей. Здесь сходятся воедино мистическое представление о революции как обновле-



нии мира и богоискательство, интонации городского фольклора и культурные контексты современной России, просторечие, вульгаризмы. Ритмическое и лексическое разнообразие поэмы давали молодому музыканту огромные возможности для тематического развития, интересной мотивной работы, разговора со слушателем на своём, свежем и современном композиторском языке.

Обращение к насыщенному ожиданиями перемен сочинению Блока⁴ выглядит естественным продолжением поисков Леонидом Якобсоном новой и современной хореографии. Органичным видится и приглашение к работе Бориса Тищенко – композитора с большим симфоническим потенциалом, ярко выраженным «левым» уклоном, ищущего свой собственный, неповторимый музыкальный язык.

Тищенко стремительно вышел на авансцену музыкальной жизни Ленинграда в самом начале 1960-х. К 1963 году он был уже автором Первой симфонии, Фортепианного концерта, Концерта для виолончели с оркестром, ставшего знаменитым после исполнения его М. Ростроповичем, вокального цикла «Грустные песни», двух струнных квартетов, ряда сонат для различных инструментов.

Балет Тищенко – это первая попытка хореографического воплощения поэмы Блока⁵. Задача композитора состояла в поиске звучаний, помогающих перевести словесный образ на язык пластики и сценографии. Однако Тищенко сочиняет, прежде всего, симфоническое произведение с опорой на поэтическое слово. Композитор озабочен скорее не столько переносом балетного сценария в музыкальную партитуру⁶, сколько претворением в музыке блоковской поэмы. Этим обусловлена в известной степени самостоятельность парти-

туры, ее «модуляция» из музыки к балетному спектаклю в концертный жанр.

Внимание композитора к тексту поэмы проявляется в особой роли речевого начала, подчас буквальному следованию блоковским строкам. Они всплывают в потоке музыки, управляя им не только в образно-смысловом и сюжетном планах, но и в интонационно-ритмическом. Такова вся инструментальная музыка Тищенко – она полна высказываний и диалогов, не чурается изобразительно-живописного начала, в ней широко отражается пластика жестов. При этом ведущим внеязыковым источником является интонация человеческой речи, как бытовой, так и поэтической. В «Двенадцати» композитор развивает эти тенденции в полной мере, постоянно напоминает о звучании словесного ряда, подстраивая к нему свой собственный звуковой ряд.

Приведём несколько нотных примеров, они помогают увидеть и услышать сказанное выше. Тищенко словно сочиняет романс или оперу на текст произведения Блока, что, безусловно, входит в противоречие с глубинной балетной драматургией и хореографическими принципами. В четвёртом номере («...Катка...») композитор подписывает солирующим на *fortissimo* тромбонам блоковское «Вот так Ванька – он плечист!»⁷ (пример №1):

Пример 1

Б. Тищенко. «Двенадцать»



Тема «широкого в плечах» Ваньки вычленяется из основного мелодического ряда номера, также порученного медным духовым. При этом оказывается, что мотив Ваньки заложен композитором уже в главной интонации Катки – трагически-обречённой и как будто не соответ-

ствующей образу блоковской героини⁸. Мелодическая трансформация, связанная с постоянным преобразованием тематизма главных героев, становится знакомым элементом симфонического развития в балете. Об этом превосходно сказал один из первых исследователей творчества Тищенко – Б. Кац: «Интенсивное развитие тем, наделённых символическим значением, придаёт музыке балета черты симфоничности и уберегает её от иллюстративности. Первый балет Тищенко отмечен несомненной печатью таланта и умением войти в чужой художественный мир, не растворив в нём свой собственный» [4, с. 103].

В этом же четвёртом номере, в партии струнных Тищенко отчетливо озвучивает революционную частушку «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем». Она возникает исподволь, ее интонации обнаруживаются в различных пластах оркестрового массива, как осколок городской лирики на фоне грозного марша революционеров (пример № 2):

Пример 2 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Тема Двенадцати варьируется на протяжении всей партитуры, появляясь в седьмом номере («А Катька где? – Мертва») в своём первоначальном виде в тотальных звучаниях tutti и подтекстованная блоковской строчкой «Шаг держи революционный! Близок враг неугомонный» (пример №3):

Пример 3 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Чуть раньше, в сцене смерти Катьки, камерными голосами двух низких фаготов товарищи Петрухи призывают его не огорчаться, и их реплика почти речевая, даже не пропетая, но проговорённая, – «Что, Петруха, нос повесил?» (пример № 4):

Пример 4 Б. Тищенко. «Двенадцать»



В финале партитуры балета¹⁰, где у Тищенко появляется тот самый Иисус Христос (так безжалостно вырезанный Якобсоном из хореографической версии), у засурдиненных скрипок звучит ещё один знаковый, типично тищенкоковский мотив, совпадающий со строчкой Блока «Впереди – Иисус Христос» (пример №5):

Пример 5 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Можно множить подобные примеры, в которых строки блоковской поэмы пронизывают насыщенную разнообразными инструментальными находками оркестровую ткань сочинения Тищенко, становятся его «тайными знаками», зашифровывая, скрывая от чужих глаз трепетное отношение композитора к стихам любимого поэта.

Соединяясь со словом, музыка Тищенко позволяет себе свободу собственного развития, в котором главной задачей становится осмысление сказанного поэтом. Именно в подобном контексте перед нами предстаёт воплощённый в ритмике стиха процесс перерождения анархической братвы в сплочённый отряд красно-



армейцев или открытая вульгарность речевых интонаций Катьки и Петрухи.

Композитор, опираясь на слово, остающееся «за кадром», озвучивает его, используя разнообразные выразительные возможности большого симфонического оркестра. Можно было бы сказать, что Тищенко следует слову буквально, если бы такой подход к источнику был в целом характерен для творчества композитора. Однако, погружаясь в литературу, наполняясь её смыслами, поэтикой, ритмами и энергетикой, Тищенко всегда идёт своим собственным путем, но при этом опирается на законы симфонической логики.

Трагизм событий поэмы, сочность уличных зарисовок, гротеск, «святая злоба», вера в конечную праведность революции, идущие от поэмы Блока, последовательно раскрываются как в музыке, так и в спектакле.

Спектакль прошёл в Кировском театре три раза и был окончательно снят. Всем было трудно: танцовщикам (над балетом работал только один состав исполнителей, хореография Якобсона была новаторской и затратной по физическим усилиям), оркестру (партитуры Тищенко заставляют музыкантов работать на пределе своих

возможностей), публике (постановка казалась инородной в прославленном театре, ориентированном на классические балетные спектакли), но прежде всего начальству, как театральному, так и партийному¹.

Балет «Двенадцать» был обречён уже самым фактом своего рождения в неподходящее время и в несоответствующем месте. Нам же представляется, что музыка Тищенко стала основой первого авангардного советского балетного спектакля и в этом контексте прочно вошла в историю отечественного искусства, хотя её и не смогли в полной мере оценить в дни первых исполнений. По справедливому мнению, исследователей, «сценическая жизнь этого необычного спектакля была недолгой. Как бы в насмешку его премьеру показали под Новый год. Немногие зрители смогли преодолеть своё предпраздничное оживление и проникнуться трагедийным пафосом увиденного. Но, как нередко бывает в хореографическом театре, казалось бы, промелькнувший спектакль оказал влияние на творческие поиски следующего поколения. Свободная пластика Якобсона стала глотком чистого воздуха в разрежённой атмосфере классического эпигонства» [2].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тищенко было двадцать с небольшим, когда он написал романс на слова друга и точно проинтонировал исключительную манеру автора текста «напевать» свои стихотворения: «Плывёт в тоске необъяснимой / Среди кирпичного сада / Ночной корабль негасимый / Из Александровского сада». «Рождественский романс» на стихи И. Бродского из цикла «Грустные песни» (1962) – первое музыкальное произведение, вдохновлённое поэзией будущего лауреата Нобелевской премии по литературе.

² «Реквием» Тищенко на стихи А. Ахматовой (1966) впервые был исполнен лишь в день

столетия великой русской поэтессы, 23 июня 1989 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии дирижировал близкий друг и первооткрыватель сочинений композитора ленинградский дирижёр Э. Серов.

³ В какой-то момент творческие отношения Тищенко и Якобсона зашли в тупик. Композитор подробно вспоминал свой конфликт с хореографом, ему потребовалась даже помощь и защита Д. Шостаковича: «Коса на камень нашла в эпизоде убийства Катьки. Вот что написано в либретто Якобсона: „Злобный танец Петру-

хи у труппы Катьки. Злоба Петрухи. Оттаптывает свою злобу. Ритуально. „Весна священная“, втоптывание земли“. Я сказал, что никакого злобного танца здесь не нужно. Парень убил свою девку. Он горюет. Вот это я и напишу» [7, с. 7]. Постановщику в сценах с Катькой хотелось активных танцевальных движений, ему требовалось «злобное, дробное, быстрое, неистовое» [там же, с. 8]. Несмотря на возражения Тищенко («стих медленный, тягучий, скучный. Посмотрите на рисунок Анненкова: оцепенелый парень с ножом, к губе прилипла сигарка. Где здесь быстрое, дробное» [там же]), Якобсон поступил по-своему. «Я, конечно, сочинил то, что считал нужным, Якобсон же взял и вырезал из моего эпизода всё, что считал лишним и слишком медленным, то есть весь процесс развития, и тем самым вонзил нож в сердце спектакля» [там же, с. 9]. Молодой автор пожаловался своему учителю. В комментариях к переписке с Д. Шостаковичем Тищенко вспоминает, как Дмитрий Дмитриевич поехал с ним на метро к Якобсону и уговорил его следовать за композиторской идеей спектакля [там же, с. 8].

⁴ Поэма вызвала резкое неприятие у коллег Блока, не признавших Советскую власть, но многое смущало в ней и безоговорочных апологетов Октябрьской революции. Как бы то ни было, после смерти Блока «Двенадцать» сделалась главной советской революционной поэмой.

⁵ Отметим два других симфонических произведения по поэме Блока, с партитурами которых Тищенко был хорошо знаком: масштабную ораторию «Двенадцать» ленинградца В. Салманова (1953) и кантату «Двенадцать» москвича И. Неймарка (1962).

⁶ В энциклопедии балета, выпущенной под редакцией выдающегося хореографа Ю. Григоровича в 1981 году, сюжет «Двенадцати» обрисован по-балетному ясно и просто: «Буря революции сметает старый мир. Отряд красного патруля идет сквозь метель по ночному Петрограду. Среди них – Петруха. Сквозь завывания вьюги ему видится картина кабацкого разгула. Там лихо пляшут Катька и Ванька. Вот они мчатся во весь опор на лихаче навстречу отряду. Петруха видит Катьку, ревность и злоба вскипают в нём. Выстрел...

и Катька падает. Любовь, отчаяние, раскаяние мучают Петруху. Образ Катьки преследует Петруху. Усилим воли он снова включается в ритм марша. Старый мир остается позади. Двенадцать солдат революции прокладывают путь к новому, светлому миру» [1, с. 178–179]. Подобное изложение далеко уводит от блоковской мистики и многозначности. Но таково искусство балета: пластика движения, жеста изначально значительно крупнее тонкой поэтической игры слов или музыкальных интонаций.

⁷ Все примеры даются по изданию: Тищенко Б.И. Двенадцать. Одноактный балет по поэме А. Блока [партитура]. – Л.: Советский композитор, 1973.–179 с.

⁸ «Важное место в музыкальной драматургии занял образ Катьки. На первый взгляд, он не во всём близок образу Катьки из поэмы Блока. Но он связан прочными нитями с образом женщины в поэзии Блока вообще» [5, с. 172].

⁹ По меткому замечанию А. Демченко, «„тотальные“ звучности именно со времени создания балета „Двенадцать“ становятся важной приметой стиля Тищенко» [3, с. 40].

¹⁰ «Финал „Двенадцати“ Тищенко – мечта об идеальной гармонии, мечта возвышенная и чистая, подсказанная духом поэзии Блока», – писала о сочинении Тищенко исследователь советского хореографического искусства В. Красовская [5, с. 172]. Финал балета действительно удивительно красив: музыка постепенно растворяется в эхоподобных перекличках флейты, гобоя, кларнета, фагота, трубы, как бы удаляясь, уходя со сцены под серебристые звучания челесты, арфы, на длинных педалях органа.

¹¹ Партия вмешалась уже перед самой премьерой и внесла свою весомую лепту в разрушение стройного композиторского замысла Тищенко: «Я убеждал на обсуждении: загляните в Блока! Директриса в ответ: „Блока я не знаю, зато Ленина прочитала от корки до корки“. В общем, этот балаган продолжался до генеральной репетиции, потом опять всё перекроили. Уникальность этого спектакля заключалась в том, что он шёл три раза, а снят был четыре» [7, с. 9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Двенадцать // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Деген А., Ступников И. Тищенко. Балет «Двенадцать» // Belcanto.ru. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_12.htm (дата обращения 02.03.2021).
3. Демченко А. И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // Musicus. 2015. № 4. С. 37–41.
4. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
5. Красовская В. М. Двенадцать // Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. С. 137–180.
6. Нестьева М. И. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып. 1: сб. ст. / ред.-сост. В.И. Казенин. М.: Советский композитор, 1981. С. 299–356.
7. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 2016. 52 с.
8. Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. 84 с.

Об авторе:

Серов Юрий Эдуардович, кандидат искусствоведения, преподаватель, руководитель студенческого симфонического оркестра, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского (191028, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8276-1898**, serov@nflowers.ru.

REFERENCES

1. Dvenadtsat'. [The Twelve]. *Balet: entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia]. Editor in chief by Yu. N. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 623 p.
2. Degen A., Stupnikov I. Tishchenko. Balet «Dvenadtsat'» [Tishchenko. Ballet “The Twelve”]. *Belcanto.ru*. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_12.htm (02.03.2021).
3. Demchenko A.I. «Dvenadtsat'» Borisa Tishchenko: interteksty i konteksty [Boris Tishchenko’s “The Twelve”: Intertexts and Contexts]. *Musicus*. 2015. № 4. pp. 37–41.
4. Kats B.A. *O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya* [About the Music by Boris Tishchenko: The Experience of Critical Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.
5. Krasovskaya V.M. Dvenadtsat' [The Twelve]. *Balet skvoz' literaturu* [Ballet through Literature]. St. Petersburg: ARB im. A.Ya. Vaganovoy, 2005. pp. 137–180.
6. Nest'eva M.I. Evolyutsiya Borisa Tishchenko v svyazi s muzykal'no-teatral'nym zhanrom [Boris Tishchenko’s Evolution in Connection with the Musical and Theatrical Genre]. *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii*. Vyp. 1. [Composers of the Russian Federation. Issue 1]: sbornik statey. Editor-compiler by V. I. Kazenin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. pp. 299–356.
7. *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko: s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Dmitry Dmitrievich Shostakovich’s Letters to Boris Tishchenko: with Comments and Memoirs of the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 52 p.

8. Slonimskiy S.M. *Zametki o kompozitorskikh shkolakh Peterburga XX veka* [Notes on the Composition Schools of St. Petersburg of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 84 p.

About the author:

Yuri Ed. Serov, Ph.D. (Arts), Director of the Student Symphony Orchestra. St. Petersburg Mussorgsky Music College (191028, Saint-Petersburg), **ORCID: 0000-0001-8276-1898**, serov@nflowers.ru.





Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

*Воронежский государственный институт искусств
г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-3194-6398*

Итоговый диптих «Картинок с выставки» Мусоргского как авторское резюме

Одним из важнейших критериев совершенства художественной концепции Мусоргский считал наличие конечных выводов, обобщений, определённого авторского резюме. Это относится, по сути, к проблеме финала, всегда актуальной в теории и практике композиции.

Для «Картинок с выставки» данная проблема представляется особенно острой и сложной. Ведь авторские выводы здесь призваны подытожить небывалые в камерно-инструментальном искусстве контрасты. Драма и эпос, действенность и созерцательность, богатство и бедность, трагедия и шутка, жизнь и смерть, суетность и вечность – такого рода альтернативы определили художественный микрокосмос цикла. Примечательны и многонациональные сюжетные предпосылки пьес, которые имеют в большинстве даже иноязычные названия.

Огромный мир отечественной поэтики Мусоргский обобщил в финальной паре пьес через три сферы – воплощенную в сказке народную фантазию, христианство и богатырство. Общий торжественно-величавый тонус «Богатырских ворот», сопоставимый с древнерусским стилем «монументального историзма» (термин Д. Лихачёва), выявлен во взаимоотношающем контрасте света и тени, гимна и молитвы. Впечатляющей в «Картинках» является и истинно триумфальная арка между начальным и итоговым разделами. И поскольку вступительная «Promenade» – своего рода «автопортрет», то финал – воплощение авторского идеала. Именно в этом ракурсе приобретает немалое значение мысль о совмещении в финале качеств пьесы и «Promenade», то есть объектных и субъектных характеристик, описываемого действия и включенности в него автора. Последнее предстает почти зримо, когда в колокольных перезвонах «Богатырских ворот» вдруг рельефно прорисовывается исходная тема сочинения (авторский голос).

Ключевые слова: Мусоргский, Картинки с выставки, Богатырские ворота, финал, монументальный историзм.

Для цитирования / For citation: Трембовельский Е.Б. Итоговый диптих «Картинок с выставки» Мусоргского как авторское резюме // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 99–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.099-108.

EVGENY B. TREMBOVELSKY*Voronezh State Institute of Arts**Voronezh, Russia**ORCID: 0000-0002-3194-6398*

Mussorgsky's Final Diptych in "Pictures from an Exhibition" as the Author's Summary

Mussorgsky considered the presence of final conclusions, generalizations, and a clear author's summing up to be one of the most important criteria for the perfection of an artistic concept. This refers, in fact, to the problem of the finale, always relevant to the theory and practice of composition.

For "Pictures from an Exhibition" this problem seems especially critical and complicated. Indeed, here the author's conclusions are intended to summarize the contrasts unprecedented in instrumental chamber art. Drama and epic, activity and contemplation, wealth and poverty, tragedy and jest, life and death, vainness and eternity – these alternatives presented determined the artistic microcosm of the suite. The multinational plot background of the pieces is also noteworthy, which in most cases have even foreign names.

Mussorgsky generalized the vast world of the Russian poetics in a final pair of pieces through three spheres: folk fantasy embodied in a fairy tale, Christianity and bogatyrs. The general solemnly majestic tone of the "Bogatyr Gates", comparable with the old Russian style of "monumental historicism" (the term by D. Likhachev), is revealed in the mutually emphasizing contrast of light and shadow, hymn and prayer. The truly triumphal arch between the initial and final sections of the "Pictures" is impressive. While the opening Promenade is a kind of self-portrait, the finale is the embodiment of the author's ideal. From this perspective considerable importance assumes the idea of combining the qualities of the piece and "Promenade" in the finale, that is, the objective and subjective characteristics, the described spectacle and the inclusion of the author into it. The latter appears almost visibly when the initial theme of the composition (the author's voice) suddenly appears in the peal of bells in "Bogatyr Gates".

Keywords: Mussorgsky, Pictures at an Exhibition, Bogatyr Gates, final, monumental historicism.

«Картинкам с выставки» Муссорского посвящено немало исследований. И тем не менее многие их композиционные черты, в том числе особенности членения не просто на десять номеров и ряд вариантов вступительной «Прогулки», а и на составленные из них группы (блоки, малые циклы) остаются до конца нераспознанными. Отчасти это связано с разнообразием лежащих в основе произведения содержательных и формообразующих принципов, а, соответственно, и с множественностью возможных подходов и трак-

товок. Поэтому в начале статьи будет предложена одна из версий такого членения, которая, помимо всего, объяснит совместное рассмотрение двух последних пьес как своего рода финального диптиха.

Всего в «Альбоме-серии» (определение композитора) сформировано четыре малых цикла. Первый открывается «Promenade» («Прогулка») и замыкается пьесой «Быдло» (№ 4), между которыми расположены «Гном» (№ 1), «Старый замок» (№ 2) и «Тюильрийский сад» (№ 3), перемежаемые двумя вариантами «Прогулки». Во втором блоке объединены очередной



вариант «Прогулки» и идущие вслед «Балет невылупившихся птенцов» (№ 5) и «Два еврея» (№ 6). Очередной, третий маленький цикл, обрамленный ещё двумя Прогулками – пятой, почти «дословно» повторяющей первую и, напротив, предельно далекой от нее шестой («с мёртвыми на мёртвом языке») – включает наиболее остро контрастирующие 7-й и 8-й номера: «Лимож. Рынок» и «Катакомбы». Наконец, в четвертом, итоговом, блоке – самом протяжённом по времени и наименьшем по числу разделов – суммируются две пьесы: «Избушка на курьих ножках» (Баба Яга) (№ 9) и «Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)» (№ 10).

Ниже даны лишь некоторые обоснования подобного членения, достаточные для показа исключительного значения в цикле резюмирующего диптиха.

Разумеется, композиция «Картинок» многопланова. И связи между разделами каждого блока не умаляют значения перекрёстных связей между самими блоками. И не только соседними. В Бобровском в «Картинках» были подмечены, в частности, рассредоточенные группы, составляемые из одних быстрых (нечётных) или медленных (чётных) номеров [2, с. 149–150]. Добавим, что в первом ряду прослеживается линия ускорения (от «Гнома» к «Тюильри», «Балету» и «Лиможу»), во втором – замедления (от «Замка» к «Быдлу», «Двум евреям» и «Катакомбам»). Эти темповые изменения способствуют циклизации рядов и отражают глубинные содержательные процессы. Некую самостоятельную по содержанию пару внутри «ускоряющегося ряда» образуют пьесы, навеянные детскими темами – «Тюильри» и «Балет невылупившихся птенцов».

Примечателен также рассредоточенный цикл из семи вариантов «Promenade» (последний из них внедрен в «Богатыр-

ские ворота», совместившие функции пьесы и Прогулки)¹. Проявляемый в этом цикле принцип двойной трёхчастности отражается и в чередовании пьес. Как видно, «номерные» части, подобно Прогулкам, тоже складываются в цикл, уподобляемый одночастным композициям. А оба эти цикла – Прогулок и номеров – словно прославляют друг друга и сцепляются, как сцепляются пальцы рук. Оригинальным представляется, кроме того, жанрово-содержательное подобие номеров, расположенных по типу зеркальной симметрии относительно «Балета невылупившихся птенцов» – своего рода оси цикла [2, с. 151].

И всё же. Как бы ни были многообразны всякого рода арочные переклички, они не снижают значение связей внутри «малых циклов». Во-первых, эти связи легко обозримы и воспринимаемы на слух, поскольку возникают между близко расположенными разделами. Во-вторых, они изнутри цементируют самые крупные сегменты целого – те блоки, которые (и это самое существенное) содержат в себе концентрированное выражение важнейших сторон концепции произведения. «Быдло», как уже отмечено, естественно осмысливается в качестве «первого финала», тем более что его эпически-фольклорная образность в известной мере предвещает «Богатырские ворота» как финал общий. А в третьем «малом цикле» сконцентрированы самые контрастные, полюсные образные сферы «Картинок» («Promenade» – «Лимож» – «Катакомбы» – «С мёртвыми»), что даёт возможность видеть в нём кульминационное, предельно сфокусированное выражение сути оппозиций всего сочинения.

Есть основания полагать, что компоновку блоков композитор осуществил сознательно. К этому выводу приводят, в частности, его указания «*attacca*», явля-

ющиеся хотя и внешними, но и наиболее очевидными тому свидетельствами. Данная ремарка встречается в нотах девять раз. В первом «малом цикле» она применена три раза и только при переходе от Прогулок к последующим пьесам. Во втором, третьем и четвёртом через *attacca* связываются уже все входящие в них разделы. Причём во втором цикле этой ремаркой предписано соединять не только Прогулку и пьесу, а и подряд две пьесы – «Балет» и «Два еврея» (данная «пара» пьес, кроме того, впервые не разделена интермедией). А в третьем цикле слово *attacca*, помимо всего, впервые стоит между «Катакомбами» и *последующей* шестой прогулкой, ставшей ещё и пьесой («с мёртвыми»).

И это далеко не случайно: в данном новшестве своеобразно преломилось то, что можно понять как усиление реакции на художественно отражаемые драматические ситуации. Напрашивается такой логический ряд: всё большая оппозиционность, конфликтность воплощаемых сфер рождает большую же степень авторской причастности. Этим, в свою очередь, обуславливается перерождение авторского слова-преамбулы в авторское слово-эпилог – сначала в эпилог первого «малого цикла», затем третьего, а в конце – в эпилог всего Альбома.

Заметим попутно, что Прогулка в моменты её особенно решительного перерождения получает пояснения или заголовки, подсказывающие конкретные программные толкования. Это, прежде всего, своеобразный диалог «с мёртвыми на мёртвом языке», приведший к полумистическому «Черепу тихо засветились»². Финальная пьеса опять же начинается *attacca*, имеет название, а теперь ещё и порядковый номер – «№ 10, Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)». «Прогулка» окончательно перевоплотилась в пьесу, вобравшую внутрь себя и

ее седьмой тематический вариант, совмещённый с колокольным звоном. Можно сказать, что в конце цикла произошло намеченное ещё в «Быдло» полное слияние субъекта с объектом, авторского с внеличным, и, тем самым, доведена до замыкания одна из главных логических линий сочинения.

О компоновке самим автором малых циклов свидетельствует не только многократное использование в них ремарки «*attacca*», но и её отсутствие на гранях между ними.

В первом блоке, правда, ещё были «просветы», разделяющие его собственные разделы. Но это как раз и говорит о проявляемой в дальнейшем тенденции ко всё большей слитности каждого очередного малого цикла. В самом деле: такие пьесы, как «Гном», «Старый замок» и «Быдло», могли бы, в принципе, быть и самостоятельными, в то время как «Лимож» и «Катакомбы» или, скажем, «Баба-Яга» и «Богатырские ворота» неотделимы друг от друга. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание для начала на стыки: стремительно нарастающие в конце первых пьес каждой «пары» гаммаобразные потоки тридцать вторых и шестнадцатых резко остановлены лишь в начале последующих пьес, когда путь им перекрывают, как плотина, долго и громогласно звучащие звукокомплексы. Фактически в обоих случаях здесь происходит наложение структур.

Всё сказанное не означает, впрочем, будто пьесы, лежащие по разные стороны водоразделов между малыми циклами, не имеют непосредственных связей. Даже самый крутой в «Картинках» тритоновый тональный перепад *gis-d* от первого ко второму блоку, то есть от «Быдла» к четвёртой Прогулке, основательно подготовлен заранее: ещё в «Замке», а затем и в «Быdle» была постепенно выведена пря-



мая тритоновая связь соль-диез минорной тоники с «крайним» в ладу ре мажорным трезвучием (да и в 30-тактном «Тюильри» 14 тактов занимают аккордовые обороты с примами на расстоянии тритона). Примечателен и резкий водораздел между контрастными «Двумя евреями» и открывающей третий блок «Прогулкой», по-своему тоже оснащённый «перекидными мостами» – пьесы звучат в одноименных тональностях $b-B$, и, кроме того, в конце «Двух евреев» в басу активно внедряется восходящая кварта $f-b$, которая следом воссоздается в первом же мотиве «Прогулки». Несколько сглажен и последующий стык между завершением третьего блока («С мёртвыми») и началом четвертого («Баба-Яга») – здесь важна роль соединительного тона fis , а пожалуй что и двузвучной интонации $g-fis$, прорастающей в «Катакомбах», исходной в шестой «Прогулке» («С мёртвыми») и ставшей в ракоходном варианте ($fis-g$) первомотивом «Бабы-Яги».

Конечно, эти пограничные связи блоков довольно-таки решительно оспариваются ранее отмеченными и явно превосходящими по силе членящими приёмами. Но вот тут и проявилось мастерство композитора, нашедшего нужные пропорции разводящих и сводящих факторов для каждого момента и этапа формообразования.

Естественно, что наличие или отсутствие ремарки «*attacca*» позволяет уяснить композиторский замысел, что при анализе подсказывает направление поисков, то есть служит своего рода путеводной звездой.

Сравнивая блоки, номера которых скреплены «*attacca*», можно обратить внимание на их последовательное укрупнение. Так, в третьем малом цикле этим приёмом соединены все четыре раздела, в то время как во втором их было только три, а в первом, как отмечено, непосред-

ственно стыкованы не все разделы, а лишь Прогулки и каждая из последующих за ними пьес (возможно, что в первом цикле предусматривались дополнительные внутренние раздробления на свои подциклы). В целом же и образуется масштабно-временное расширение непрерывно звучащих отрезков музыки, последовательно осуществляемое до самого конца. Закономерно, что самым длинным, как уже сказано, оказался последний отрезок, хотя он и состоит только из двух пьес: «Бабы-Яги» и «Богатырских ворот». В записи Рихтера четвёртый малый цикл звучит около восьми минут, в то время как четырёхчастный третий – чуть более шести, а трёхчастный второй – три с половиной минуты.

Переходя к характеристике финальной пары пьес, оговорим ещё одно обстоятельство: стягивая части в целое, композитор стремится сохранить и эффект неожиданности в их появлении. Каждую очередную «цель» он одновременно и готовит, и словно бы прячет. От этого развёртывание цикла становится пересечённым – с резкими провалами, взлётами и поворотами.

Вот и финальный диптих оказывается как ожидаемым, так и непредвиденным. Предшествующие ему первые восемь номеров музыкально воссоздают картины и сцены из жизни разных народов (польского, французского, еврейского, итальянского), а также некие ирреальные, иносказательно-фантастические и национально-неопределённые образы. Русская же тематика – и это может казаться парадоксом – вплоть до «Бабы-Яги» и «Богатырских ворот» выявляется в пьесах лишь подспудно – через отдельные интонационные параллели с «Promenade» и такие его трансформации, через которые, как отмечалось, обнаруживается словно бы своеобразная реагируемость «автоперсонажа» на перипетии конфликтной драматургии.

То, что венчающие цикл номера являются русскими по всем характеристикам – по живописному прототипу, названию, образно-звуковой выразительности – имеет немалое значение. Но есть глубокий смысл и в обширном привлечении инациональных сюжетов и даже иноязычных названий. Ведь в самом этом акте по-своему продолжилась исконно российская традиция, множественно запечатлённая в литературе (вспомним хотя бы «Маленькие трагедии» Пушкина) как национально специфический феномен, определяемый, со ссылкой на Достоевского, *всемирной отзывчивостью*³. Предпринятый Мусоргским, вслед за Гартманом, глубоко почвенный опыт привлечения инациональных тем обусловил рождение масштабнейшей концепции – истинно *всемирной* и потому исконно русской. Многозначительной в свете сказанного является и идея включения в число «героев» сочинения «автоперсонажа» («Моя физиономия в интермедах видна» [5, с. 178]), который своим появлением сначала открывает действие, затем словно бы комментирует его, а начиная с кульминационной фазы («Катакомбы» + шестая Прогулка «с мёртвыми на мёртвом языке») и в завершении цикла («Богатырские ворота») сам становится его участником.

Проблема финала в теории и практике композиции всегда актуальна. А для художников-реалистов, которые идейно-познавательному и этическому аспектам содержания придавали первостепенное значение, вопрос конечного вывода является тем более острым. В «Картинках» он является в точном смысле слова именно выводом, окончательно проясняющим значение национально-русской образности. То, что огромный мир отечественной народной поэтики Мусоргский обобщил через эти контрастирующие сферы – во-

площённую в сказке народную фантазию, христианство и торжественно-славильное богатырство – глубоко мотивировано. Именно они являлись едва ли не главными составляющими в бытовавших представлениях об основах национально-русской характерности. Не случайно фольклорно-сказочные, богатырские и церковные мотивы служили живописцам и писателям действенным выражением российской образности. Русский романтизм, к примеру, вводя в литературу народно-сказочные образы и сюжеты, привел к образованию особой, национально-характерной разновидности романтической прозы – сказочно-фантастической (Н. Гоголь, О. Сомов, А. Погорельский). Да и в музыке к началу XX века вызрел, вслед за соответствующими темами опер и балетов, сугубо инструментальный (чисто музыкальный) жанр, особенно масштабно представленный фортепианным метациклом сказок Н. Метнера.

Что касается церковных мотивов, то их значение объяснялось не только религиозным началом. «Русская земля огромна... В беспредельных пространствах человек... ставит высокие и светлые церкви на холмах или на крутых берегах рек, чтобы обозначить места своих поселений... они рассчитаны на то, чтобы... служить маяками на дорогах» [4, с. 5], – эти слова сказаны Д. Лихачёвым в связи с изучением древнерусской литературы. Он же обосновал и характерный для этой литературы стиль монументального историзма и особого рода торжественности: «Она празднична и оптимистична, несмотря даже на все преступления и несчастья... Чтобы воспринять именно так злосчастные события... надо было обладать особым, величавым отношением к миру» [4, с. 13].

Боль личной утраты – смерти друга⁴, – претерпев в сознании Мусоргского сложные превращения и соединившись с не-



которыми вечными, всегда его тревожившими сущностными вопросами жизни, в конце концов и трансформировалась в образно-художественную концепцию всемирного масштаба, освещённую светом древнерусского монументализма.

Финальный «малый цикл» состоит только из двух контрастирующих пьес. В самом этом факте заложен ряд важных моментов. Если сопоставить все пары пьес, не разделённые интермедиями и звучащие *attacca* – «Тюильри» – «Быдло», «Балет» – «Еврей», «Лимож» – «Катакомбы», «Баба-Яга» — «Богатырские ворота» – то окажется, что в них есть некое подобие. Очевиднее всего оно проявляется в соответствии темповых отношений, приблизительно отвечающих схеме «быстро–медленно», а также в противополжности скерцозности и нескерцозности. Вместе с тем последняя пара принципиально отличается от всех предыдущих: если раньше в каждой второй пьесе мы попадали в драматическую сферу, то здесь наблюдаем переход к торжественно-гимническому началу. Это создаёт эффект *преодоления* образности, рождённой негативными сторонами жизни. Таким образом, в итоговых пьесах, при явном подобии с предыдущими парами, делается тот решающий шаг, что и приводит к утверждению положительного идеала. Словно бы реализовался, наконец, замысел, определяемый словами композитора: «Пойду против всяких к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадою, и его горем, и страдаю» [4, с. 137].

Этот итог, впрочем, можно было ожидать, поскольку он предуведомлялся ещё в самом начале «Альбома-серии», а также и на некоторых других его страницах. Так, первая «Promenade» развивалась по линии наращивания празднично-торжествующей силы. Но эта линия была внезапно

оборвана словно бы преждевременным (усечённая реприза) вторжением последующего номера. В дальнейшем она была подхвачена в третьей, ликующе-гимнической «Прогулке», в которой происходит своего рода наведение моста между прологом и эпилогом. Но до последнего, решающего шага и здесь далеко. Ещё не раз будет уничтожен взошедший было росток праздничной, торжественной образности. Его жизненному развитию будут мешать противонаправленные силы, художественное воплощение которых итожит очередные малые циклы («Быдло», «Два еврея», «Катакомбы» + шестая Прогулка «с мёртвыми»). Но он все же каждый раз возрождается и, в конце концов, не только выживает, но крепнет, опрокидывает и побеждает «негативное начало».

В плане сказанного особенно впечатляющей является истинно триумфальная арка между начальным и итоговым разделами «Картинок». И поскольку вступление – «автопортрет», то финал – воплощение авторского идеала. Здесь немалое значение обретает приводимая выше мысль о совмещении функций пьесы и Прогулки, т. е. тех взаимодействующих сфер, которые относимы к объектной и субъектной образности. Когда в колокольных перезвонах «Богатырских ворот» рельефно прорисовывается тема прогулки (т. 97–104), представляется почти зримо, как автор словно бы слился с ликующей толпой, но и не потерял при этом своего лица, своего голоса, своей интонационной характеристичности.

Наделение Прогулок качествами пьес согласуется в ряде случаев, как отмечалось, с пронизанностью самих пьес интонациями Прогулок. Не проводя здесь новые параллели, подчеркнём, что поскольку тематизм «Прогулки» выдержан в русском стиле, то и пьесы на интонационные «сюжеты», содержащие в себе

элементы «Прогулки», оказываются как бы вовлечёнными в тот же определяющий стиль. Происходит это тем более естественно, что за немногими исключениями Мусоргский и не стремился имитировать особенности музыки разных народов. В ряде же случаев (мелодия «Быдло», тема бедного еврея) он, словно вопреки иноязычным названиям, следовал интонационности русской и отчасти украинской музыки. Во всем этом есть немало смыслов: расширение семантического поля показывает общенародный, а не узконациональный характер художественно обобщаемой проблематики. И это при том, что она осмысливается как проблематика национально-русская. Сочинение Мусоргского действительно отвечает издревле присущему русской культуре духу интернационализма и всемирной отзывчивости.

Относительно финальной пьесы заострим внимание на том факте, что при всей своей величавой торжественности её содержание выявляется в глубоких контрастах света и тени. Ослепительно солнечную богатырскую тему и праздничный колокольный перезвон с темой “Promenade” оттеняет затемненная краска молитвенного хора. Их чередование согласуется с переменами мажорных и минорных наклонов (точнее, мажора и обиходного укосенного лада), по-своему отражающих сходные перемены в рассредоточенном цикле семи вариантов “Promenade”. А поскольку Прогулки символизируют слово от автора, то через воссоздание в финале рельефа их «пути» осознаётся и в сжатом времени вновь переживается авторская трактовка запечатлённых жизненных ситуаций.

Таким образом, в финальном диптихе образуется словно бы два круга подытоживания – широкий и расположенный внутри него узкий. Первый – это весь финальный цикл с его решающим проти-

воположением двух пьес, второй – внутренний, подчинённый, но и не менее значимый, образуемый двумя темами пьесы-эпилога.

Исток молитвенной темы — подлинный знаменный распев «Елицы во Христа креститесь» – был установлен ещё В. Каратыгиным. А на весьма вероятный исток богатырской нам доводилось указывать в книге «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» [5, с. 263]. Это тема вариаций для рогового оркестра начала XIX века на песню «Ярослав-город», с которой мусоргская тема с примечательным подзаголовком «В стольном городе Киеве» имеет общий звукоряд (гексахорд $b-c-d-es-f-g$), «тональность городов», аккордовый склад, три трезвучия (Es, c, B), порядок их следования, а также сходную линию ведущего голоса.

Итак, природа и истоки противопологаемых в «Богатырских воротах» тем принципиально различны. Они принадлежат, в сущности, к разным системам музыкального (ладового) мышления. В этом совмещении несовместимого заключено, по нашему мнению, существо смелого творческого эксперимента. С одной стороны, натуральный ми-бемоль мажор – лад октавный, тонально-гармонический; с другой, – обиходный лад, отсчитываемый от мелодической опоры ми-бемоль, – неоктавный (квартовый), модально-монодический.

Поразительно, но только этот опорный тон ми-бемоль и является общим для первых двенадцати тактов первой темы и первого проведения второй, тогда как общее число тонов обеих тем с учётом энгармонизма тонов $d = eses$ – тринадцать (6 + 7). То есть, едва ли не главным показателем их контраста по всем параметрам является фактор модальный, что становится особенно заметным при учёте схожести мелодического рисунка начальных восходящих трихордов « $es-f-g$ » и « $es-fes-ges$ », а во второй половине



плавно ниспадающих линий сопрано в пределах чистой октавы и уменьшённой октавы: «*es-d-c-b-as-g-f-es*» и «*eses-des-ces-heses-as-ges-fes-es*».

Отмеченные черты «Картинок», и в частности их финала, символичны. Чтобы *единым* взором охватить и осмыслить как целостность столь далеко отстоящие друг от друга пласты духовной культуры нации, надо обладать поистине панорамным зрением и парадоксальным мышлением. Эти качества, быть может, и предопределили тот решительный прорыв в будущее, который, как никто другой, осуществил Мусоргский с его способностью, говоря его же словами, «жить в будущем» и сделать очевидным невероятное.

В самом деле: на рубеже XX и XXI веков в искусстве постмодерна парадоксальное сочленение несочленяемого

стало чуть ли не нормой. И хотя категории и принципы этого направления применительно к композиторскому творчеству страдают размытостью и неопределённостью, создавая подчас почву для спорных установок⁵, было бы опрометчивым не видеть и тех творческих открытий, что приводят к позитивным выводам о диалогическом мировоззрении, стилевом плюрализме и даже о «свалке» полистилистического толка, словно отвечающей на эпатирующий призыв американского литературоведа Лесли А. Фидлера: «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [Цит. по: 6, с. 202].

Может быть, не будет большим преувеличением сказать, что в указанном смысле Мусоргский оказался в зоне достижений постмодерна задолго до его рождения.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Подобное совмещение по-своему проявилось также в финале первого малого цикла, то есть в «Быдле», срединная часть песенной мелодии которого (от начала 4-го до начала 9-го тактов) является свободным вариантом монодического зачина «Promenade». Показательны и признаки возвратно-обращённой структуры обеих тем, когда исток и итог мелодического развёртывания почти совпадают – при их контактном повторении в обоих случаях создаётся эффект движения как бы по кругу.

Совмещением функций пьесы и прогулки отмечена ещё и завершающая часть третьего малого цикла «С мёртвыми на мёртвом языке».

² В автографе перед этим вариантом «Прогулки» после ремарки «Attassa» помещено почти эзотерическое пояснение Мусоргского, написанное карандашом: «Латинский текст: с мёртвыми на мёртвом языке»; а чуть правее, на полях поперёк страницы, продолжение данного пояснения: «Ладно бы латинский

текст: творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились». В отечественных изданиях «Картинок» определение Мусоргского «С мёртвыми на мёртвом языке» написано с заглавной буквы и использовано в качестве заголовка, хотя сам композитор этого не сделал.

³ Это выражение удачно применил в связи с «Картинками с выставки» Д. Благой [1. С. 16].

⁴ «Картинки с выставки» созданы в 1874 г. под впечатлением выставки живописных и архитектурно-проектных работ В. Гартмана, безвременно умершего друга композитора.

⁵ Показателен в этом смысле недавний круглый стол журнала «Музыкальная академия» по вопросам полистилистики, отличающийся большим разбросом суждений, вплоть до утверждения об эклектике и коллаже как важнейших феноменах современного искусства в целом и ключевых понятиях постмодернизма [3, с. 6–45]

ЛИТЕРАТУРА

1. Благой Д. Создание беспримерное. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского // Музыкальная жизнь. 1981. № 10. С. 15–17.
2. Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М.: Музыка. С. 145–176.
3. Круглый стол: полистилистика // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 6–46.
4. Лихачёв Д. Величие древней литературы // Памятники Древней Руси. Начало русской литературы XI – начала XII века. М: Художественная литература, 1978. 496 с.
5. Мусоргский М. Литературное наследие. М.: Музыка, 1971. 400 с.
6. Редепеннинг Д. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха? Том II. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 1997. С. 202–231.

Об авторе:

Трембовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств (394 009, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

REFERENCES

1. Blagoy D.D. Sozdanie besprimerno: «Kartinki s vystavki» M.P. Musorgskogo [Unparalleled Creation: “Pictures at an Exhibition” by M.P. Mussorgsky]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No. 10, pp. 15–17.
2. Bobrovskiy V.P. Analiz kompozicii «Kartinok s vystavki» Musorgskogo [Analysis of the Composition of Mussorgsky's “Pictures at an Exhibition”]. *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully to the Present Day]. Moscow: Muzyka, pp. 145–176.
3. Kruglyy stol: polistilistika [Round Table: Polystylistics]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2020. No. 4, pp. 6–46.
4. Likhachev D.S. Velichie drevney literatury [The Greatness of Ancient Literature]. *Pamyatniki Drevney Rusi. Nachalo russkoy literatury XI – nachala XII veka* [Literary Monuments of Ancient Russia. The Beginning of the Russian Literature of the 11th – the early 12th century]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 496 p.
5. Musorgskiy M.P. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Moscow: Muzyka, 1971. 400 p.
6. Redepenning D. Kompozitorskoe tvorchestvo pod znakom postmoderna na primere Dzhordzha Krama, Vol'fganga Rima i Khenrika Guretskogo [Composing under the Sign of the Postmodern, with Examples from George Crumb, Wolfgang Rihm, and Henrik Gorecki]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? Tom II* [Twentieth Century Art: A Gone Era? Book II]. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, 1997, pp. 202–231.

About the author:

Evgeny B. Trembovelsky, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department of the Voronezh State Institute of Arts (394009, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-3194-6398**, tremb-mus@mail.ru

**Ю. А. КОШЕЛЕВА**

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID 0000-0002-5996-0415*

Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова

Статья посвящена выявлению в фортепианном цикле Ивана Соколова «Евангельские картины» особенностей интонационной драматургии как проекции евангельского сюжета на музыкальную ткань. Данный цикл органично входит в ряд современных произведений, оригинально претворяющих религиозную тематику. В произведении программа определяет особенности композиции, драматургии и тонального плана. Раскрытию же и конкретизации библейского сюжета способствуют введенные перед каждой пьесой цитаты-эпиграфы из писаний евангелистов, что позволяет разграничить две драматургические линии, названные в работе «Земля» и «Небо». При их изучении с позиции семантического анализа выявляются специфические для каждой интонации лексемы, классифицированные на три типа: общеклассические (термин Е. Чигарёвой), аллюзии и цитаты, авторские. В статье определяются ключевые лексемы цикла и прослеживаются пути их преобразования в связи с программным содержанием пьес.

В результате анализа выявляется связь стиля, поэтики «Евангельских картин» с доминирующей в современной культуре эстетикой постмодернизма. Ее важнейшие стороны, такие как интертекстуальность и новая простота, получают самобытное претворение в фортепианном цикле Ивана Соколова.

Ключевые слова: Иван Соколов, Евангелие, программность, интонационная драматургия, лексемы, семантика.

Для цитирования / For citation: Кошелева Ю.А. Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 109–120. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.109-120.

YULIA A. KOSHELEVA

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-5996-0415*

On the Peculiarities of the Intonational Dramaturgy of the Piano Cycle "Gospel Pictures" by Ivan Sokolov

The article is devoted to identifying the features of intonational dramaturgy in Ivan Sokolov's piano cycle "Gospel Paintings" as a projection of the gospel plot on the musical text. The cycle is organically included in a number of modern works that originally implement religious themes.

In the work by I. Sokolov the program determines the features of the composition, dramaturgy and tonal plan. The revealing and concretization of the biblical plot is facilitated by the quotations-epigraphs from the writings of the evangelists introduced before each piece, what allows us to select two main lines called “Earth” and “Heaven” in the work. When studying them from the semantic analysis the point of view, specific for each intonation-lexemes are identified and classified into three types: general classical ones (E. Chigareva’s term), allusions and quotations, and authorial ones. The article defines the key lexemes of the cycle and traces the ways of their transformation in connection with the program content of the plays.

The analysis reveals the connection between the style and poetics of the “Gospel Paintings” and the aesthetics of postmodernism that dominates in modern culture. Its most important aspects, such as intertextuality and new simplicity, are given an original implementation in the piano cycle of Ivan Sokolov.

Keywords: Ivan Sokolov, Gospel, program content, intonation dramaturgy, lexemes, semantics.

Известно, что взрыв интереса к библейской теме, особенно ярко проявившийся в отечественной музыке последней трети XX века («Литургия Св. Иоанна Златоуста» Сидельникова, симфонический макроцикл «Совершишася» А. Караманова», «Семь слов Христа на кресте» С. Губайдулиной и многие другие), получает продолжение в XXI веке («Русский реквием» А. Чайковского, «Stabat mater», «Requiem» В. Мартынова, «Четыре евангельских сюжета» В. Рябова, «Из песнопений вечерни» И. Вишневский и другие). В ряд сочинений на религиозный сюжет попадет и созданный в 2012 году фортепианный цикл И. Соколова «Евангельские картины», претворяющий тенденции постмодерна в искусстве. Имеются в виду мультимедийность, интертекстуальность и особый вид «новый простоты» в условиях современной стилевой ситуации.

Разные стороны процесса создания произведения подробно освещаются самим И. Соколовым в книге «Евангельские картины. 31 прелюдия, речитатив и эпилог», в диссертационной работе Н. П. Ручиной «Композиторское творчество И.Г. Соколова: становление «простого» стиля» [8], в статье Н. С. Гуляницкой «Опыт дис-

курс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая)» [5].

Задуманный как самостоятельный цикл прелюдий под названием «Земля родная» опус стал частью мультимедийного проекта «Земля и небо» и представляет собой полилог музыки, словесного текста – эпиграфов в виде цитат из Библии, и живописи Константина Сутягина. Причём картины художника Константина Сутягина образуют самостоятельный пласт гипертекста, сочетающий в себе два прочтения Евангелия: традиционное и воспроизводящее идею «Евангелие в наши дни»¹. В свою очередь эпиграфы, появившиеся после создания музыки, стали расшифровкой смыслов, заложенных в музыкальном и живописном текстах. В ряде случаев композитор дополняет эпиграфы пояснениями в книге «Евангельские картины» [10].

Выявлению особенностей интонационной драматургии как проекции евангельского сюжета на музыкальную ткань, определению ключевых семантических элементов – лексем цикла – и анализу путей их преобразования в связи с программным содержанием пьес цикла И. Соколова посвящена данная статья. Метод семантического анализа, нераз-



ривно связанный с теорией интонации, является одним из ведущих в современном музыкознании. В контексте программной музыки метод семантического анализа способствует углублённой «раскодировке» содержания. Этому вопросу посвящён обширный корпус научных трудов отечественных авторов, среди которых работы М.Г. Арановского [1], Б.В. Асафьева [2], В.В. Медушевского [6], В.Н. Холоповой [13], Е.И. Чигарёвой [14], Л.Н. Шаймухаметовой [15] и других.

Особенности интонационной драматургии цикла органично вытекают из полижанровой структуры произведения, в котором соединяются черты *музыкальной картины, прелюдии и пассиона*. Однако если жанр *музыкальной картины* заявлен уже в названии цикла, то обозначение пьес прелюдиями вводится самим композитором только в книге «Евангельские картины» [10]. Признакам картины отвечают акцент на фиксации впечатления, аналогичный живописному искусству, особая роль тембрового колорита, красочности и взаимопроникновение двух явлений, по наблюдению О. Соколова, «динамики и условно-музыкальной статики» [11, с. 91].

О связи же миниатюр и с жанром, и с циклом *прелюдий* (от Баха до современности) свидетельствуют монообразность и моноинтонационность пьес, эскизность, а также цикличность композиции в целом. Однако, в отличие от традиционно сложившейся композиции из 24 прелюдий, Соколов в соответствии с программным замыслом пишет 33, где 30 прелюдий символизируют земную жизнь Иисуса Христа. Первая и две последние прелюдии (32 и 33 – речитатив и эпилог соответственно) выполняют роль обобщающего итога и потому представляют собой сжатое содержание всех пьес цикла. Это определяет особенности тонального плана, где помимо 24 тональностей вводится еще

6 энгармонических. Оставшиеся же прелюдии 1, 32 и 33 концентрируют в музыкальном тексте весь тональный план произведения: прелюдия № 1 как пролог будущей тональной структуры цикла и две последние прелюдии как его итог.

Связь цикла Соколова с жанром *пассиона* помимо программного содержания раскрывается в идущей от Баха характерной многоплановости повествования, образующего рассредоточенный (но не хронологический!) нарративно-повествовательный ряд, а также в широком использовании старинных жанров и риторических фигур.

Анализ взятых в качестве эпиграфов цитат из Евангелия обнаруживает расщепление на две драматургические линии – «Неба» и «Земли». Каждая из них, в свою очередь, выстраивается в рассредоточенный субцикл, объединённый образно-сюжетными, тональными и мотивно-тематическими связями.

Объединению прелюдий в рассредоточенные субциклы способствуют связи на следующих уровнях текста:

— *сюжетно-образном*: последование картин Распятия в субцикле «Земли» и воплощение картин рая и чуда на земле в линии «Неба»;

— *тональном*: движение только по диэзным тональностям в «земной» части сюжета, что объясняется трактовкой композитором диэза как символа креста на Голгофе, и выбор относительно светлых тональностей (D-dur, A-dur, H-dur, Csdur, Ais-dur, Ges-dur, Cis-dur, Des-dur, Asdur, Es-dur, F-dur) — в «небесной»;

— *фактурно-регистровом*: преобладание полифонического изложения в низком регистре для изображения образов Распятия и контрастирующая ей гомофонно-гармоническая фактура с широким использованием верхнего регистра в линии «Небо»;

— *интонационно-лексическом*: каждому из субциклов соответствует определённый круг интонационных элементов, семантически отвечающих программной направленности.

В свою очередь, лексические элементы можно классифицировать на три типа: «общеклассические», по терминологии Е. Чигарёвой (первый тип), цитаты и аллюзии на творчество композиторов-предшественников (второй тип), авторские интонационные модели (третий тип). Каждый, как уже было отмечено, получает индивидуальную интерпретацию, подчинённую программному содержанию. Причём лексика представлена риторическими фигурами, жанровыми и стилистическими отсылками, определёнными типами тематизма.

Субцикл «Земли», связанный с эпизодом распятия Иисуса, состоит из четырёх прелюдий – №№ 2, 6, 8, 24. Наибольшее значение здесь приобретают взаимодействующие между собой «общеклассические» элементы – знаки скорби: *креста*, *circulatio* (круг, круглая чаша), *passus duriusculus* (жестковатый ход), *lamento*. Ко второму типу (цитат и аллюзий) можно отнести «*мотив монолога*» (аллюзия на прелюдию Шопена) и «*судьбы*» (цитата из сонаты № 17 Бетховена). Третий представлен появляющейся в моменты просветления диатонической мелодией – знака лирики, который мы определяем словом *cantilena* (тип тематизма).

Фигура креста известна со времён Д. Букхстехуде, Г. Шютца, И.С. Баха. При первом появлении в субцикле она наиболее близка монограмме ВАСН (пример №1). Однако по мере сгущения эмоционально-смысловой атмосферы в субцикле, обусловленной его содержанием, фигура претерпевает заметные трансформации. Так, данная формула получает сквозное развитие и насыщает весь музы-

кальный текст прелюдии №6, раскрывая содержание эпитафии о распятии Иисуса². Однако в близком к инварианту (монограмме ВАСН) виде фигура лишь обрамляет прелюдию, тогда как внутри развития мотив разрастается до хроматической последовательности в триольном ритме, трансформируясь в *passus duriusculus* и раскрывая тем самым слова из эпитафии «тьма была по всей земле» (пример №2):

Пример № 1

Прелюдия № 2



Пример № 2

Прелюдия № 6³

В прелюдии №8 (пояснение композитора: «это колыбельная песня младенцу. Богородица баюкает Своего Сына. Она тревожится за Его будущее»⁴) [10, с. 22] формула креста соединяется с риторическими фигурами *passus duriusculus*, *circulatio* и, как символ оплакивания младенца, со знаком *lamento* (пример №3):

Пример № 3

Прелюдия № 8



В последней, наиболее мрачной прелюдии субцикла (№ 24)⁵, непосредственно связанной по содержанию с моментом распятия, остаётся лишь «жесткий ход», в то время как связь с мотивом креста пропадает.

Фигура *circulatio*, впервые появляясь вместе с формулой креста в прелюдии № 2 в связи с эпитафией «И повели его



на распятие», в последних прелюдиях субцикла также претерпевает вместе с ним трансформацию в *passus duriusculus*, подводя итог трагическим событиям, связанным с земной жизнью Иисуса Христа, и символизируя момент самого Распятия (пример №1, т. 3–4).

Passus duriusculus вводится в субцикле как средство омрачения колорита путём тотальной хроматизации фигур *креста* и *circulatio*. Впервые *passus duriusculus* возникает в прелюдии №6 в момент кульминации – столкновения диатонической попевки в верхнем голосе и хроматизированных ходов в нижнем (пример № 2, т. 2), подчёркивая содержание эпиграфа. В дальнейшем именно *passus duriusculus* оказывается доминирующей над всеми риторическими фигурами в большей части прелюдий субцикла.

Напротив, знак *lamento* возникает лишь дважды: в начале субцикла (пример № 4), как предвестник печальных событий, и к концу – в прелюдии № 24 (пример № 5) – оплакивании Христа.

Пример № 4

Прелюдия № 2



Пример № 5

Прелюдия № 24



К интонационным формулам второго типа (цитаты из произведений предшественников) относятся два мелодических оборота, условно определенные как «монолог» и мотив «судьбы». Первый – од-

ногосная восходящая мелодия, содержащая в себе интонации темы креста, словно символизирует речь Христа на кресте (пример № 6, а). Вместе с тем знак «монолога» обнаруживает связь с выразительной мелодической фразой, возникающей в кульминации прелюдии Ф. Шопена е-moll (пример № 6, б).

Пример № 6,

Прелюдия № 2

а)



б)



В процессе драматургического развития данный знак претерпевает трансформацию. Так, в контексте прелюдии № 6, символизирующей скорбь Матери, мотив модифицируется в напевную мелодию (пример № 2). Тематизм прелюдии № 24, непосредственно связанный по содержанию с моментом распятия, носит сугубо монологический характер – речь Христа в момент Распятия. Причём трагизм его звучания усиливается путём искажения мелодии пунктирным ритмом и тотальной хроматизацией музыкальной ткани (пример № 7).

Пример № 7

Прелюдия № 24



Мотив «судьбы» – октавное чередование трёх шестнадцатых и четверти (пример № 8, а), аллюзия на «литавровый» элемент из медленных частей Семнадцатой сонаты, Третьей симфонии

Бетховена – формируется постепенно, на протяжении прелюдии № 2 к концу пьесы (пример № 9). В дальнейшем лексема трансформируется в соответствии с программными пояснениями: в прелюдии № 8, сохраняя от инварианта только триольный ритм, она обрастает хроматизмами, воплощая тревогу Матери; в кульминационной 24-й прелюдии в совокупности со знаком «монолога» и *passus duriusculus* воспринимается как реакция на распятие Иисуса.

Пример № 8 Л.В. Бетховен. Соната № 17, ор. 31. № 2, часть I



Пример № 9 Прелюдия №2



Субцикл «Небо», в свою очередь, включает 15 прелюдий⁶, многогранно трактующих образы чуда и рая. Дискретность сюжетного повествования компенсируется большей образной общностью, единством фактурных решений, глубинной интонационной взаимосвязью между пьесами. На образном уровне субцикл объединяют мотивы света, Царствия Небесного, чуда на земле. Вместе с тем трактовка евангельских мотивов света претворяется через призму образов, связанных с Россией, её природой и культурой.

Лексические элементы «небесной» линии также можно классифицировать на три типа. К первому отнесены *колокольный звон* и *хорал*. Второй связан с цитированием стиля С.В. Рахманинова (терминология Арановского [1, 161]). К третьему же, наиболее обширному в данном

субцикле типу авторских семантических элементов относятся формулы *крестного знамения*, *райских птиц*, а также выполняющие знаковую функцию *импровизационный взлёт* и *кантилена*.

Разные варианты *колокольного звона* пронизывают весь цикл «Евангельских картин» и приобретают особое значение в субцикле «Небо» как символ христианства – православия.

Известно, что колокольный звон – неотъемлемая составляющая жизни русского человека, что обусловлено особенностями жизненного уклада, обязательным участием колокола в духовной жизни России. Разнообразная интерпретация колокольного звона находит глубокое претворение в сочинениях М.И. Глинки и М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова и отмечается многими исследователями.

В цикле «Евангельских картин» можно выделить звон колокольчиков, благовестного (большого) и подзвонного колоколов, трезвон (жанр церковного звона колоколов). Наиболее распространенными принципами воспроизведения колокольного звона средствами фортепиано оказываются: широкий диапазон выдержанных созвучий, регистровое обособление звуков, как бы рассеянных в пространстве, интервал «пустой» квинты, оstinатно повторяющиеся аккордовые структуры. В отдельных случаях Соколов для более точного воспроизведения колокольности на рояле вводит ремарки “quasi campani”, “quasi campanelli”. Так, все названные варианты колокольного звона обнаруживаются в 11-й прелюдии. Звон маленьких колокольчиков передается посредством переливов оstinатной мелодической фигуры в высоком регистре (прелюдии № 15, 16). Звон же подзвонного колокола воплощен размеренными восьмыми малой и первой октав (прелюдия № 23).



Проанализируем в качестве одного из ярких примеров воспроизведения разных видов колокольного звона музыкальный текст прелюдии № 11, в связи с которой композитор пишет: «В данном случае колокола у меня связаны с Россией <...>. Неизвестные бескрайние поля, храмы вокруг них» [10, 25]. Так, средний пласт фактуры, по замечанию Соколова означающий «крещение рояля», связан со звоном подзвонных колоколов, воспроизведенным «внеладовыми» интервалами – октавой и квинтой (пример № 10, а). Ассоциация же с благовестным колоколом возникает благодаря «удару» трезвучия *as-moll* в басовом регистре (пример № 10, т. 1) с последующим резонансом «пустых» квинт (как бы звуковых волн – пример № 10, третий такт). Во второй части прелюдии № 11 (простая двухчастная форма) сходство с перезвоном зазвонных колоколов возникает благодаря использованию *ostinato* при быстром чередовании звуков в верхнем регистре и принципа раскачки. Вместе с тем возникает параллельное наложение разных пластов колоколов, вызывающее ассоциации с жанром трезвона – благовестного колокола в нижнем регистре и зазвонных колоколов в верхнем (пример № 10, б).

Пример № 10

Прелюдия № 11

а)



б)



Особое место среди фигур первого типа, относящихся к семантике «Рая»,

занимает *хорал*, непосредственно отвечающий программному содержанию произведения. Связь с жанровым прототипом также отмечает композитор в пояснении к прелюдии № 25: «В конце возникает хорал, будто доносятся звуки церковного пения» [10, с. 39].

В «Евангельских картинах» хорал становится семантическим знаком надличностного начала, Царствия Небесного (прелюдии №№ 5, 10, 25, 27, 29). Можно выделить два пути интерпретации и собственно музыкального претворения хорала. Первый, связанный с воссозданием жанрового канона хорала, часто возникает как своеобразная остановка повествования. В свою очередь, второй путь предполагает интеграцию хорала в сквозное развитие, и как следствие – трансформацию формулы через синтез с другими элементами музыкальной ткани. Свойственное данному жанру состояние статики всегда сопряжено со сменой любого типа фактуры на аккордовую, а характера интонирования – на силлабический. При этом в ряде примеров формула хорала обособляется паузами (прелюдии № 5, 10, 25).

Пример № 11

Прелюдия № 5



Нередко хорал появляется в завершение прелюдии, символизируя связь с Царствием Небесным и тем самым отражая содержание эпитафии, например, к прелюдии № 10 («...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное») или к 5-ой («Чему подобно Царствие Божие, и чему уподоблю его?»).

Второй путь претворения хорала – внедрение его в сквозное развитие – обнаруживается в прелюдиях № 27 и 29, причем в

последней знак хорала в соединении с колокольным звоном и другими лексемами субцикла становится частью единого семантического комплекса, коррелируя с контекстом эпитафия: «И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино» (Ев. от Иоанна, 17:22).

Пример № 12

Прелюдия № 29

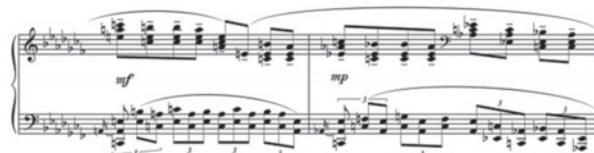


Ко второму типу лексем относятся многочисленные аллюзии на стилистику фортепианных сочинений С.В. Рахманинова. Связь обнаруживается на уровне образных, фактурных, интонационных, гармонических ассоциаций. Именно через связь «Евангельских картин» с творчеством Рахманинова раскрывается тема «духовность и Россия», в своем роде ключ к понимаю русской культуры XIX века.

Параллели с музыкой Рахманинова возникают на протяжении всего музыкального развития «Евангельских картин», однако в субцикле «Небо» им отведена наиболее значимая роль. В качестве одного из примеров можно привести фрагмент из прелюдии Соколова № 13, вызывающий ассоциации с прелюдией № 4 ор. 23 С. Рахманинова (примеры № 13, 14). Прелюдии объединяет аккордовая фактура, полиритмия, малосекундное движение басового голоса по звукам *e* и *es*, колокольность звучания. К числу примеров можно отнести также ассоциации с прелюдией Рахманинова *gis-moll* (№ 12, ор. 32), возникающие благодаря использованию Соколовым обращенной фактуры в сочетании со звоном колокольчиков в прелюдии № 11 из «Евангельских картин» (пример № 10, б). Число подобных примеров можно умножить.

Пример № 13

Прелюдия № 13



Пример № 14

С. Рахманинов.
Прелюдия №4, ор. 23

К третьему типу лексем (авторских) в субцикле «Небо» относятся пять наиболее ярких интонационных элементов: формула крестного знамени, образ райских птиц, импровизационный взлет, кантилена. Регламент статьи не позволяет проследить судьбу каждой, поэтому в работе представлены только наиболее значимые для цикла.

Мотив райский птиц становится для Соколова символом в земном мире ангелов небесных: «Птицы, которые подобны ангелам, которые, как считается, в нашем мире и воплощают ангелов» [10, с. 19]. Образ райских птиц претворяется композитором в прелюдиях №№ 5, 7, 16, 20, 25.

«Трепет» птичьих крыльев воспроизводится Соколовым остиной формулой с трелеобразными и форшлагообразными интонациями. Причём в названных прелюдиях можно отметить интонационное родство птичьего щебета с трёхзвучным мотивом судьбы, возникшем в субцикле «Земля» (см. пример № 9), что свидетельствует о коренном переосмыслении одной из ключевых мрачных фигур первого субцикла.

Пример № 15

Прелюдия № 5





В прелюдии № 20 мотив ликующих (эпитет композитора) райских птиц отвечает сквозному развитию, в процессе которого последовательно высвечиваются три варианта формулы. Рождаясь в виде восходящих форшлагов с акцентами (пример № 16 а), фигура перерастает сначала в трель в 3–4 октавах (пример № 16 б), а затем в формулу альбертиевых басов в обращенной фактуре (пример № 16 в), что способствует постепенному просветлению колорита.

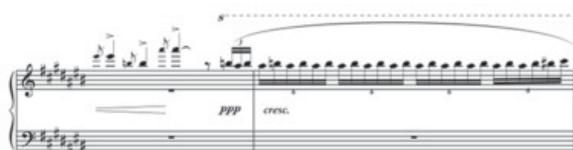
Пример № 16

Прелюдия № 20

а)



б)



в)



Авторской лексемой, пронизывающей всю музыкальную ткань субцикла «Небо», оказывается *кантилена* – напевная диатоническая мелодия, знак «новой простоты», в значительной степени определяющей стиль «Евангельских картин». Впервые *кантилена* появляется в качестве контрапункта к рассредоточенным в верхнем регистре возгласам птиц (пример № 15). Вместе с тем ее интонационный строй обнаруживает связи с русской народной песней (пример № 17), с романсовой мелодикой XIX века (пример № 18), с песенной культурой XX века (пример № 19).

Пример № 17

Прелюдия № 7



Пример № 18

Прелюдия № 21



Пример № 19

Прелюдия № 10



В определенных случаях *кантилена* трансформируется при взаимодействии с другими авторскими семантическими элементами, что, как правило, связано с усилением светлого колорита. В числе примеров оказывается прелюдия № 27, где она взаимодействует с хоралом (пример № 20).

Пример № 20

Прелюдия № 27



Итак, как было показано, интонационные элементы с закреплённым значением становятся средством воплощения драматургического контраста земного и небесного, и шире – философской концепции, обусловленной Евангельским сюжетом. При этом диалог «земли» и «неба» раскрывает особенности открыто-ассоциативного типа стиля (термин Г.В. Григорьевой), в котором соединяются подчеркнутая простота (по выражению Н. Ручкиной «простой стиль») и широчайший диапазон сонорно-колористиче-

ских эффектов, раскрывающих содержание цикла «Евангельских картин». Более того, апелляция к разным историко-стилевым, историко-культурным пластам, наглядными репрезентантами которых становятся соответствующие интонационные формулы, эпиграфы, произведения живописи, свидетельствует об интертекстуальности цикла И. Соколова. Кроме того, выявленные концептуальные осо-

бенности произведения свидетельствуют об отражении принципов эстетики пост-модерна, изучение которых может стать темой отдельного исследования.

За помощь в исследовании и подготовке статьи выражаю благодарность научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгении Романовне Скурко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каждой из пьес И. Соколова соответствуют по две картины художника Константина Сулягина, одна из которых посвящена изображению традиционного взгляда на библейский сюжет, а другая – его воспроизведению с позиции «Евангелие в наши дни».

² Эпиграф: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого, и померкло солнце и завеса раздралась по середине» (Ев. от Луки. 23:45)

³ В существующем изданном тексте «Евангельских картин» [10] обозначение темпов даётся только у прелюдий №№ 1, 2, 18.

⁴ Эпиграф: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнёзда; а Сын Человеческий не имеет где приклонить голову» (Ев. от Луки, 9:58)

⁵ Эпиграф: «И будут бить и убьют Его; и в третий день воскреснет»

⁶ Прелюдии №№ 5, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исслед. Л.: Сов. композитор, 1998. 341 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 377 с.
3. Бетховен Л. Zongoraszonatak. Т. 2. Будапешт: Zenemukiado, 1963. 207 с.
4. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1985. 208 с.
5. Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Вып. 3 / глав. ред. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 3–11.
6. Медушевский В.В. Интонационная форма в музыке. М.: Композитор, 1993. 262 с.
7. Рахманинов С.В. Прелюдии для фортепиано. Л.: Музыка, 1982. 134 с.
8. Ручкина Н.П. Композиторское творчество И. Г. Соколова: Становление «простого» стиля: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2017. 234 с.
9. Святое Евангелие. По благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Традиция, 2019. 704 с.
10. Соколов И.Г. Евангельские картины. 31 прелюдия, речитатив и эпилог для фортепиано. М.: Музиздат, 2018. 195 с.
11. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 220 с.



12. Стогний И.С. Мифопоэтическое пространство музыкального произведения (на примере фортепианного цикла В. Рябова «Четыре евангельских сюжета») // Театр, живопись, кино, музыка. 2012. №4. С. 121–135.
13. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб пособие. 4-е изд., испр. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
14. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 279 с.
15. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 311 с.
16. Шопен Ф. Прелюдии. М.: Музгиз, 1947. 53 с.

Об авторе:

Кошелева Юлия Андреевна, студентка IV курса кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (420068, Уфа, Россия), **ORCID 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Simfonicheskie iskaniya: problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov: issledovanie* [Symphonic Searches: the Problem of the Genre of Symphony in Soviet Music 1960–1975: Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1998. 341 с.
2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess: v 2 kn.* [Musical Form as a Process: in 2 Books]. 2nd Ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 377 p.
3. Betkhoven L. *Zongoraszonatak.* Budapesht: Zenemukiado, 1963. 207 p.
4. Grigor'eva G.V. *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style Problems of Russian Soviet Music in the Second Half of the XX Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 208 p.
5. Gulyanitskaya N.S. Opyt diskurs-analiza sovremennogo muzykal'nogo proizvedeniya (stat'ya vtoraya) [Experience of Discourse Analysis of a Contemporary Musical Work (Second Article)]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh.* Вып. 3 [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music. Part 3]. Editor in chief by I.S. Stogniy. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2016. pp. 3–11.
6. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma v muzyke* [Intonation Form in Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
7. Rakhmaninov S.V. *Prelyudii dlya fortepiano* [Preludes for Piano]. Leningrad: Muzyka, 1982. 134 p.
8. Ruchkina N.P. *Kompozitorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: Stanovlenie «prostogo» stilya: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Composer's Creativity I.G. Sokolov: Formation of the "Simple" Style: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2017. 234 p.
9. *Svyatoe Evangelie. Po blagosloveniyu Svyateyshego Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla* [Holy Gospel. With the Blessing of His Holiness Patriarch Kirill of Moscow and All Russia]. Moscow: Traditsiya, 2019. 704 p.
10. Sokolov I.G. *Evangel'skie kartiny. 31 prelyudiya, rechitativ i epilog dlya fortepiano* [Gospel Paintings. 31 Preludes, Recitative and Epilogue for Piano]. Moscow: Muzizdat, 2018. 195 p.
11. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 220 p.

12. Stogniy I.S. Mifopoeticheskoe prostranstvo muzykal'nogo proizvedeniya (na primere fortepiannogo tsikla V. Ryabova «Chetyre evangel'skikh syuzheta») [Mythopoetic Space of a Musical Work (on the Example of V. Ryabov's Piano Cycle "Four Gospel subjects")]. *Teatr, zhivopis', kino, muzyka* [Theater, Painting, Cinema, Music]. 2012. No. 4, pp. 121–135.
13. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie* [Music as an Art Form: Textbook]. 4th Ed, corrected. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan'; Planeta muzyki, 2014. 320 c.
14. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of his Time]. Moscow: URSS, 2000. 279 p.
15. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noy temy* [Migrating Intonation Formula and the Semantic Context of a Musical Theme]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 1999. 311 p.
16. Shopen F. *Prelyudii* [Preludes]. Moscow: Muzgiz, 1947. 53 p.

About the author:

Yulia A. Kosheleva, Theory of Music Department Student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru





Е. А. ОСИПЕНКО, О. А. ОСИПЕНКО

Музыкальный колледж Института искусств Хакасского государственного университета имени Н.Ф. Катанова, г. Абакан, Республика Хакасия, Россия

*Сибирский государственный институт искусств
имени Д. Хворостовского, г. Красноярск, Россия*

ORCID: 0000-0002-4678-4600

ORCID: 0000-0001-6270-9427

**Выразительные возможности фактурной организации
в произведениях национальных хакасских композиторов
(на примере пьес Татьяны Шалгиновой
из цикла «Солнечный чатхан»)**

Музыкальное образование представляет собой длительный процесс, целью которого является воспитание профессионального исполнителя. Сложность обучения обусловлена многообразием музыкально-выразительных средств и техник, характерных для того или иного эпохального стиля. Перед исполнителем часто возникает нелёгкая задача максимально приблизиться к музыкальному стилю, передать особенности его звучания. При этом каждая эпоха выдвигает особый ряд требований к исполнению сочинений, распространяющихся на различные музыкально-выразительные средства: динамические оттенки, темпы, штрихи, гармонию и фактуру. Как правило, закономерности оформления произведений были обусловлены конкретными условиями функционирования – историческими (эпохальный стиль) или территориальными (национальный стиль).

В данной статье рассматриваются некоторые особенности фактурной организации, выявляются её выразительные возможности в избранных фортепианных пьесах современного хакасского композитора Татьяны Фёдоровны Шалгиновой. Автором, являющимся с 1998 года заслуженным деятелем искусств Республики Хакасия, а с 2009 года – членом Союза композиторов Российской Федерации, было создано немало фортепианных композиций для детей и юношества, оформленных в виде авторских сборников: «Мир Наки», «Летний Ре мажор», «Весенний Соль мажор», «Зимний До мажор», «Солнечный чатхан», «Танцующие эльфы».

Материалом для статьи послужили следующие фортепианные пьесы из альбома «Солнечный чатхан», написанного в 2001 году: «Сон шамана», «Ковыль у Салбыкского кургана», «Живая вода». В них продемонстрированы различные выразительные возможности фактуры и ярко проявляется её национальное своеобразие.

Ключевые слова: хакасские композиторы, Т. Шалгинова, «Солнечный чатхан», фактурная организация.

Для цитирования / For citation: Осипенко Е.А., Осипенко О.А. Выразительные возможности фактурной организации в произведениях национальных хакасских композиторов (на примере пьес Татьяны Шалгиновой из цикла «Солнечный чатхан») // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 121–127. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.121-127.

ELENA A. OSIPENKO, OLESYA A. OSIPENKO

Music College of the Institute of Arts of the Khakass State N. F. Katanov University

Abakan, Republic of Khakassia, Russia

Siberian State D. Hvorostovsky Institute of Arts

Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0002-4678-4600

ORCID: 0000-0001-6270-9427

Expressive Possibilities of Textural Organization in the Works of National Khakass Composers (by the Example of Tatiana Shalginova's Plays from the Cycle "Sunny Chatkhan")

Music education is a long process, the purpose of which is to educate a professional performer. The complexity of training is due to the variety of musical and expressive means and techniques characteristic of a particular epoch-making style. The performer often faces a difficult task to get as close as possible to the musical style, to convey the features of its sound. At the same time, each epoch puts forward a special set of requirements for the performance of compositions, extending to various musical and expressive means: dynamic shades, tempos, strokes, harmony and texture. As a rule, the regularities of works design were determined by specific conditions of functioning historical (epochal style), or territorial (national style).

This article examines some features of the textural organization, reveals its expressive possibilities in the selected piano pieces of the modern Khakass composer Tatyana Fyodorovna Shalginova. The author, who has been an Honored Artist of the Republic of Khakassia since 1998, and a member of the Union of Composers of the Russian Federation since 2009, has created many piano compositions for children and youth, designed in the form of author's collections: "Mir Naki", "Summer D Major", "Spring G Major", "Winter C Major", "Sunny Chatkhan", "Dancing Elves".

As material for the article were used the following piano pieces from the album "Sunny Chatkhan", written in 2001: "Shaman's Dream", "Kovyl at the Salbyk mound", "Living Water". They demonstrate the various expressive possibilities of the texture and clearly show its national identity.

Keywords: Khakass composers, T. Shalginova, "Sunny chatkhan", texture organization.

Природе музыкального искусства свойственно тесное взаимодействие мелодических, ладовых и гармонических особенностей музыкальной речи, неделимость художественного восприятия музыкально-выразительных средств. Тематизм и фактура являются ведущими компонентами музыкального языка, влияющими на создание образа в музыке и воплощение определенного содержания. В отечественном музыкознании вопросам изучения фактуры большое внимание в своих работах уделяли

Ю.Н. Тюлин, В.Н. Холопова, Е.В. Назайкинский, М. С. Скребкова-Филатова.

Приведём несколько определений музыкальной фактуры. Одно из них принадлежит Ю.Н. Тюлину и даётся в книге 1976 года издания. Как пишет исследователь, музыкальная фактура (от латинского *factura* – обработка, сделанное) представляет собой «совокупность приёмов изложения музыкального материала» [6, с. 5].

В автореферате диссертации Т.Н. Красниковой, написанной в 2010 году и посвящённой изучению фактуры в музыке



XX века, она определяется как «феномен, который обособляется в форме произведения и наделён функцией распределения музыкального материала в движущемся и развивающемся звуковом пространстве» [2, с. 9].

Следовательно, на протяжении произведения фактура может оставаться в статическом виде, неизменной, или же получать развитие, восприниматься как процесс, в результате которого в произведении появляются новые приёмы изложения, вызванные обновлением музыкального образа. В работе Е.В. Титовой [5] в отношении данного явления обсуждаются понятия устойчивости и неустойчивости фактуры.

Исполнители понимают фактуру как важнейшее художественное средство, трактуют её как многокоординатную организацию музыкального пространства, содержащего в себе горизонталь, вертикаль и глубину (рельеф, фон, звуковые планы). Всем этим пространственным вопросам фактуры музыканты уделяют в произведении большое внимание. Например, К.Н. Игумнов отмечал наличие в музыке звуковой перспективы, обусловленной распределением голосов по степени насыщенности звучания: «Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные – оставлены в тени или в полутени...» [3, с. 153].

Роль фактуры в исполнительском процессе невозможно переоценить: в некоторых случаях это умелое и продуманное, а иногда интуитивно найденное «режиссёрское» решение ткани, обусловленное более ярким репрезентированием одних элементов и отодвиганием других на второй план, создание особой перспективы и многоплановости в ткани, разграничение музыкального текста по принципу рельефа и фона. В то же время, невозможно

напрямую соединять вид изложения с разным характером музыки. Существует некоторое логическое звено в структуре исполнительской интерпретации – жанровый характер тематизма, который формируется в том числе и за счёт музыкальной фактуры.

Обратимся к трём разнохарактерным пьесам, хакасского композитора Т.Ф. Шалгиновой, отражающим различные виды фактурной организации. Пьесы вошли в фортепианный цикл «Солнечный чатхан» (2001). Все сочинения этого цикла снабжены программными заголовками, что во многом способствует раскрытию художественной идеи.

Пьеса «Сон шамана» имеет мистический и медитативный характер. Фактура произведения становится главным выразительным средством создания художественного образа: танца шамана, находящегося на границе между миром реальным и вымышленным. Переход от одного состояния к другому подчёркивается также сменой фактуры. В пьесе композитор обращается к разным её типам – гомофонно-гармонической, монодии, аккордовой, полифонической.

Многоплановость фактурной организации обусловлена национальными характеристиками музыкального материала. В мелодии прослеживаются традиционные для хакасских песен вариантность и переменность ладовых устоев. Особенностью её изложения становится выдержанное параллельное движение (в интервалы кварты, квинты и октавы), присущее ранним формам многоголосия.

Ещё один фактурный план обрисован в партии сопровождения. В нём с помощью музыкально-выразительных средств отражается игра на национальном хакасском ударном инструменте – бубне. Остинатная формула, изложенная в низком регистре в синкопированном ритме, первоначально

напоминает автентический оборот, который постепенно трансформируется (T-D заменяется на T-III, T-IV↑, T-V↓).

В пьесе Т. Шалгиновой «Ковыль у Салбыкского кургана» воплощаются несколько образов. Один из них символизирует идею вечного, неизменного и связан в произведении с показом важного для культуры хакасского народа погребального комплекса Салбыкский курган, имеющего сакральный характер. Другой – становится символом переходящего, сиюминутного (ковыль).

Наличие двух образных сфер обуславливает многоплановость фактуры. В начале композиции тема излагается в подголосочной фактуре на фоне выдержанного в низком регистре октавного органного пункта на тонике (d-moll). Здесь в партии сопровождения имитируется игра на национальном струнном инструменте – чатхане, выступающем неизменным спутником сказителей хакасского эпоса (хайджи). Также в пьесе воплощаются свойственные для чатхана особенности звучания, с характерным использованием промежуточных звуков при повышении или понижении тонов. На фортепиано созданию подобного эффекта способствует подвижность ладовых функций, плавные секундовые сдвиги гармонических опор. В мелодии, построенной по попевочному принципу, большое значение приобретают узкообъёмные интонации, характерные для хакасских песен.

Отсутствие явно выраженной динамики развития и наличие в исполнении импровизационности обусловлены композиторским замыслом и передаются через авторский комментарий-ремарку *riacere* (свободно, по желанию, на усмотрение исполнителя). Тем не менее в пьесе «Ковыль у Салбыкского кургана» фактура тесно следует за малейшими изменениями первоначальных образов, за счёт чего

представлены несколько её типов – подголосочная, гетерофонная и аккордовая с линейным движением аккордов, представляющих для музыканта-исполнителя определенную техническую сложность, монодия, гомофонно-гармоническая, с выразительной мелодией, изложенной на фоне аккомпанемента, изображающего переборы чатхана.

Ещё один вариант фактуры – фигурационной – показан в пьесе «Живая вода». В значительной степени здесь проявляется звукоизобразительность: мелодия вплетается в красочно переливающиеся арпеджированные аккорды (гармоническая фигурация), передающие движение струящейся непрерывными потоками воды. Фактура этой пьесы «прозрачная», облегчённая, чему во многом способствует использование среднего и высокого регистров фортепиано. В произведении сменяются несколько типов фактуры: фигурационная – аккордовая – гомофонно-гармоническая.

Использование выдержанной педали в партии сопровождения, переменность ладовых устоев, частая смена размеров и неожиданные тональные сопоставления (a-moll – Des-dur) выступают характерными стилевыми признаками национальных музыкальных произведений композиторов Республики Хакасия.

Образовательный процесс воспитания грамотного музыканта представляет собой сложное сочетание разнообразных компонентов. Именно целостное звучание элементов музыкального языка (метроритм, гармония, фактура, лад, тембр) помогает исполнителям активизировать чувство формы, стиля, жанра. Понимание музыкально-выразительных средств и их восприятие в комплексе помогает музыкальной памяти намного быстрее и легче освоить выбранный для изучения материал и, в результате, запомнить текст и



осмысленно исполнять произведение, донести главную его идею до слушателей.

Становление профессионального музыканта-исполнителя предполагает во время работы над фактурой в изучаемых произведениях обязательно обсуждать ряд вопросов, связанных с голосоведением, различными вариантами изменения композитором музыкальных норм и правил традиционного голосоведения (перекрещивания, параллелизмы, удвоения голосов, параллельное движение, разрешение аккордов).

Целью изучения отмеченных выше аспектов фактуры является формирование практических навыков и умений, максимально приближающих исполнителей к художественной практике. Бесконечно богатый диапазон художественных возможностей, содержащихся в музыкальном произведении и по-разному реализуемых исполнителями, возникает в силу важнейшего эстетического закона – подвижного, мобильного соотношения рельефных и фоновых элементов в многоплановой структуре произведения.

В проанализированных произведениях национального композитора Республики Хакасия Т. Шалгиновой можно отметить одинаковые особенности музыкального оформления. Так, всем им свойственна частая смена фактурных функций и быстрый переход от одного типа фактуры к другому. Фактура рассматривается композитором как непрерывный процесс, в котором введение новых приёмов изложения обусловлено изменением музыкального образа, либо – появлением нового персонажа.

Композитор обращается не только к характерному для западноевропейской традиции гомофонно-гармоническому складу, но и к другим: монодии, фигурационной фактуре, аккордовому складу, подголосочной фактуре. При этом все указанные типы фактурной организации

трактуются оригинально, за счёт особенностей голосоведения (линейное, с удвоением мелодии в кварту, квинту, октаву), введения в текст красочных гармонических звучаний аккордов и непривычных тональных сопоставлений, непрерывного смещения ладовых опор, применения органного пункта в партии сопровождения. Композитор создаёт иллюзию отсутствия тактовых черт, сковывающих мелодию метрическими рамками. Свободу, импровизационность высказывания, характерную для народных хакасских сказаний, также придаёт переменность размера.

Выразительные возможности фактуры в трёх пьесах Т. Шалгиновой охватывают различные явления, важные для хакасского человека. С помощью фактуры автор воссоздаёт игру на национальных инструментах – бубне («Сон шамана»), чатхане, обрисовывает значимые природные явления («Живая вода») и культурные ценности хакасского народа (мемориальное сооружение Тагарской культуры – Салбыкский курган).

Художественная «игра» различными фактурными планами, выявление в произведениях ведущих компонентов музыкальной ткани и их национального своеобразия, продемонстрированного на примере избранных пьес Т.Ф. Шалгиновой, требует от исследователей творчества национальных композиторов и от музыкантов-исполнителей особого, «режиссёрского», подхода к материалу и в то же время указывает на неисчерпаемость трактовок авторского текста и существование множества его интерпретаций.

Благодарность. Выражаю огромную благодарность семье, поддерживающей любые начинания, а также – научному руководителю Найко Н.М., поверившей в меня в начале творческого пути. Осипенко О.А.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будников В.В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н.К. Метнера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. 26 с.
2. Красникова Т.Н. Фактура в музыке XX века: автореф. дис. ... док. искусствоведения. М., 2010. 56 с.
3. Мастера советской пианистической школы: очерки / под ред. А.А. Николаева. М.: Музгиз, 1954. 230 с.
4. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
5. Титова Е.В. Фактурное развитие в музыкальном произведении // Университетский научный журнал: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2018. № 40. С. 15–23.
6. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Кн. 1. М.: Музыка, 1976. 163 с.

Об авторах:

Осипенко Елена Александровна, преподаватель, Музыкальный колледж Института искусств «ХГУ имени Н.Ф. Катанова» (655017, г. Абакан, Республика Хакасия, Россия), **ORCID: 0000-0002-4678-4600**, elenaosipenco@mail.ru.

Осипенко Олеся Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, и. о. декана музыкального факультета ФГБОУ ВО Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6270-9427**, Averkole@yandex.ru.

REFERENCES

1. Budnikov V.V. *Tembral'nost' fortepiannoy faktury v ispolnitel'skom tekste: na primere proizvedeniy N.K. Metnera*: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Timbralness of the Piano Texture in the Performing Text: on the Example of the Works of N.K. Medtner: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2020. 26 p.
2. Krasnikova T.N. *Faktura v muzyke XX veka*: avtoref. dis. ... dok. iskusstvovedeniya [Texture in Music of the XX Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 56 p.
3. *Mastera sovetskoj pianisticheskoy shkoly: ocherki* [Masters of the Soviet Piano School: Essays]. Edited by A.A. Nikolaev. Moscow: Muzgiz, 1954. 230 p.
4. Skrebkova-Filatova M.S. *Faktura v muzyke: khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music: Artistic Possibilities. Structure. Functions]. Moscow: Muzyka, 1985. 285 p.
5. Titova E.V. Fakturnoe razvitiye v muzykal'nom proizvedenii [Textural Development in a musical work]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal: filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie* [University Scientific Journal: Philological and Historical Sciences, Archeology and Art History]. 2018. No. 40, pp. 15–23.
6. Tyulin, Yu.N. *Uchenie o muzykal'noy fature i melodicheskoy figuratsii. Muzykal'naya faktura. Kniga 1* [The Doctrine of Musical Texture and Melodic Figuration. Musical Texture. Book 1]. Moscow: Muzyka, 1976. 163 p.



About the authors:

Elena A. Osipenko, Teacher at the Music College of the Institute of Arts of the Khakass State N.F Katanov University (655017, Abakan, Republic of Khakassia, Russia), **ORCID: 0000-0002-4678-4600**, elenaosipenco@mail.ru.

Olesya A. Osipenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Active Dean at the Music Faculty of Siberian State D. Hovorostovsky Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6270-9427**, Averkole@yandex.ru





Е. Н. ЗАВЬЯЛОВ

Уфимское училище искусств (колледж), г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-4064-4420

Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов

В статье рассматриваются основные тенденции в развитии жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI веков с позиций теории стадиальности. Выделяются три стадии. Первая стадия охватывает временной период с начала 1960-х до середины 1970-х годов и характеризуется ассимиляцией жанра, сложившегося в западноевропейской музыке, в условиях отечественной музыкальной культуры. На данной стадии происходит преломление жанра концерта для оркестра в русле таких стилевых направлений, как неофольклоризм, неоклассицизм, а также в контексте различных стилевых экспериментов, связанных с джазом и популярной музыкой. Вторая стадия разворачивается на протяжении второй половины 1970-х и до середины 1980-х годов, характерной чертой развития жанра в этот период становится его активное взаимодействие с методом полистилистики. Третья стадия начинается со второй половины 1980-х годов и продолжается по настоящее время. Особенности данного этапа является преломление жанра концерта для оркестра в контексте стилевого плюрализма, индивидуализация содержания произведений. Новым явлением в истории жанра оркестрового концерта становится его претворение в сакральном пространстве.

Ключевые слова: инструментальный концерт, концерт для оркестра, concerto grosso, теория стадиальности, жанр, стиль.

Для цитирования / For citation: Завьялов Е.Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 128-137. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.128-137.

EVGENY N. ZAVYALOV

Ufa Art School (College) Ufa, Russia

Development of the Genre of Russian Concerto for Orchestra Since the Early 1960s

The article examines the main trends in the development of the genre of the concerto for orchestra in Russian music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries from the standpoint of the stageness theory. There are three stages. The first stage covers the time period from the early 1960s – to the mid 1970s and is characterized by the assimilation of the genre that has developed in Western European music, in the context of modern Russian musical culture. At this stage, the



genre of the concerto for orchestra is refracted in line with such stylistic trends as neofolklorism, neoclassicism, as well as in the context of various stylistic experiments related to jazz and popular music. The second stage takes place during the second half of the 1970s and until the mid-1980s, a characteristic feature of the genre development in this period is its active interaction with the polystylistics method. The third stage begins in the second half of the 1980s and continues to the present. The peculiarities of this stage are the refraction of the concerto genre for orchestra in the context of stylistic pluralism, the individualization of the content of the works. A new phenomenon in the history of the orchestral genre is its implementation in the sacred space.

Keywords: instrumental concert, concerto for orchestra, concerto grosso, stageness theory, genre, style.

Концерт для оркестра, как особая разновидность инструментального концерта, становится одним из наиболее востребованных жанров в музыке XX – начала XXI веков, получая преломление в различных стилевых контекстах. Начиная с 1950-х годов и по сегодняшний день он находится в сфере устойчивых интересов отечественных композиторов, о чём свидетельствует значительное число сочинений, имеющих такие жанровые обозначения, как концерт для оркестра, concerto grosso и др. Однако, если жанр сольного концерта получил разностороннее освещение в российском музыкознании, то оркестровый концерт всё ещё остаётся явлением недостаточно изученным.

Цель настоящей статьи – обозначить основные тенденции в развитии жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI веков с позиций теории стадийности.

Стадийный метод успешно зарекомендовал себя во многих областях научного знания. Зародившийся в философии и социально-экономических науках, он стал эффективным инструментом анализа различных явлений в истории, культурологии, языкознании, литературоведении. Широко востребованным данный метод оказался и в современном отечественном музыкознании, где был впервые апроби-

рован Г. Григорьевой, разработавшей на его основе типологию ведущих стилевых направлений русской советской музыки 1950–1980-х годов. В дальнейшем он получает применение в связи с изучением формирования национальных композиторских школ (В. Гаврилова, В. Дулат-Алеев, А. Друкт, А. Маклыгин, Е. Скурко), в этномузыкознании (Э. Алексеев, И. Земцовский, М. Кондратьев), в работах, посвящённых развитию музыкальных жанров в музыке XX века (М. Арановский), а также в аспекте проблемы «композитор и фольклор» (Н. Жоссан).

Основой для построения стадийных концепций, как отмечает Г. Григорьева, служит «сравнительный подход к исследованию сходных художественных явлений в исторически аналогичных стадиях» [1, с. 18]. При этом данный метод базируется «не столько на временном, сколько на закономерном пути развития, последовательно включающего определённые стадии» [1, с. 3].

Применение стадийного подхода даёт возможность проследить эволюцию концерта для оркестра в рамках очерченного периода, выявить общее и индивидуальное в трактовке жанра на разных её этапах. Критериями для определения каждой следующей стадии избираются параметры, включающие особенности общей историко-культурной ситуации, формиро-

вание новых стилевых тенденций, расширение поля действия диалогичности как важнейшего жанрообразующего признака концерта. Изучение становления жанра концерта для оркестра в данный период позволяет выделить внутри него *три стадии*, охватывающие временные отрезки с 1950-х до середины 1970-х годов (первая стадия), со второй половины 1970-х по 1980-е годы и с конца 1980-х по настоящее время (вторая и третья).

Первые образцы оркестрового концерта в отечественной музыке появились ещё в 1920–1930-е годы¹, но одним из магистральных жанров отечественной музыкальной культуры оркестровый концерт становится начиная с 1960-х годов, благодаря изменениям в общественно-политической жизни страны, которые принесла с собой эпоха «оттепели». Короткий период ослабления политики «железного занавеса» позволил советским авторам познакомиться с малоизвестными ранее опытами Б. Бартока, И. Стравинского, композиторов нововенской школы, реакция на которые обусловила возникновение мощного импульса для развития жанра концерта для оркестра в отечественной музыке, а также определила его основные тенденции.

Одной из важнейших черт оркестрового концерта XX века становится *синтез принципов барочной концертности и сонатной драматургии* во взаимодействии с другими жанрами. Кроме того, новый жанр получает преломление в различных стилевых контекстах. Так, в 1910–1940-е годы в западноевропейской музыке появляются неоклассицистские сочинения А. Казеллы, П. Хиндемита, экспрессионистский концерт А. Берга, посвящённый А. Шёнбергу, небарочные опусы М. Рegera, Э. Блоха, И. Стравинского, неофольклорные – З. Кодая, М. Рожа, Д. Лигети. В знаменитом Концерте для оркестра

Б. Бартока (1943) – ярком примере стилевого синтеза классицистских и фольклорных элементов – предвосхищаются постмодернистские тенденции (об этом свидетельствует, например, введение в концерт цитаты из популярной оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»). Соединение принципов барочного *concerto grosso* с джазом можно наблюдать в Эбеновом концерте для кларнета и джаз-оркестра И. Стравинского (1945). Опора на стилевой синтез станет в дальнейшем характерной особенностью оркестровых концертов второй половины XX века.

Первая стадия развития оркестрового концерта характеризуется ассимиляцией западного жанра в условиях отечественной музыкальной культуры. Как отмечает Т. Левая, «эпоха “оттепели” была эпохой смелых исканий и освоения новейших языковых систем, жанр оркестрового концерта легко адаптировался в условиях этого музыкально-технологического бума: ведь он связан с игровым началом, а игре сопутствует изобретательство и дух эксперимента» [5, с. 330].

Жанр концерта для оркестра сразу оказался в сложном сплетении различных стилевых полюсов. Отечественные концерты, созданные в этот период, во многом ориентированы на творчество западноевропейских авторов: неофольклоризм Б. Бартока и И. Стравинского (Р. Щедрин «Озорные частушки», «Звоны»; Н. Сидельников «Русские сказки», К. Волков Концерт-картины «Андрей Рублев»), неоклассицизм П. Хиндемита и И. Стравинского (произведения Р. Бунина, К. Волкова, А. Волконского, Г. Канчели, А. Пахмутовой, Э. Патлаенко, Э. Тамберга), техники письма композиторов нововенской школы (Н. Каретников Концерт для духовых; Ф. Караев Концерто *grosso* памяти А. Веберна).

Одной из ведущих стилевых тенденций на данной стадии выступает стра-



винско-бартоковский *неофольклоризм*, в русле которого осуществляется стилевой синтез. Основоположителем неофольклорного отечественного оркестрового концерта является Р. Щедрин, представивший в 1960-е годы два ярких опуса – «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968). Оркестровый концерт у Р. Щедрина – синтетический жанр, соединяющий в себе черты *concerto grosso*, романтической симфонической поэмы и симфонических картин русских композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков.

От исторического прототипа *concerto grosso* композитор перенимает диалогичность, раскрываемую через *концертное* как особый тип высказывания, а также *принцип монодраматургии*, лежащий в основе отдельных частей барочного концертного цикла, а у Р. Щедрина реализуемый в масштабах крупного одночастного сочинения. Признаки симфонической поэмы проступают через одночастность и использование свободно трактованного принципа монотематизма, проявляющегося в возникновении контрастных новообразований из единого интонационного источника. Наконец, влияние жанра симфонической картины обнаруживается в программном содержании концертов, важной роли изобразительного начала, преобладании эпического симфонизма.

Доминирование русской тематики, программность становятся константными признаками оркестровых концертов Щедрина. В каждом из них заголовком является олицетворением какого-либо звукообраза России². В Первом концерте таким символом выступает частушка – жанр, характерный исключительно для русского фольклора³, во Втором – звонность и колокольность, знаковые явления русской музыкальной культуры, получившие

преломление в творчестве многих отечественных композиторов.

Синтез элементов как архаичного, так и современного фольклора с техниками письма XX века, взаимодействие с джазом, популярной музыкой становятся важнейшей тенденцией развития концерта для оркестра на данном этапе. Влияние джаза в «Озорных частушках» Щедрина обнаруживается в применении характерного приёма так называемого «блуждающего баса», в повышении роли группы медных духовых инструментов, в значительности *quasi* импровизационных эпизодов. В «Звонах» же композитор во многом опирается на принципы серийной композиции. В «Русских сказках» Н. Сидельникова элементы фольклора, импрессионистские краски, джазовый свинг сочетаются с серийными принципами, алеаторикой, сонорно-колористическими эффектами. В Концерте-буфф С. Слонимского представлены ещё более разнообразные стилевые взаимодействия: строгий классицизм, джаз, додекафония, четвертитоника, алеаторика и пуантилизм, а также черты русских плясовых песен и ритмы «модных» латиноамериканских танцев.

Всеобщая увлечённость джазом, эстрадой и киномузыкой приводит впоследствии к появлению особой ветви композиторского творчества, где именно эти стили доминируют в содержании, проникая в «серьёзные» жанры и формы (Концерт для оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского, Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического С. Губайдулиной).

Вторая стадия, охватывающая период со второй половины 1970-х до середины 1980-х годов, развернулась в эпоху так называемого политического «застоя». Если 1960-е годы предстают как время смелого новаторства, обогащения языкового фонда, то пришедшие им на смену 1970-е

годы, по выражению Т. Левоу, «эпоха рефлексивная, вызвавшая к жизни чувство памяти, потребность в связи времён» [4, с. 182]. На первый план выходит развитие жанра концерта для оркестра в русле *неоклассицизма*, в то время как тенденция стилевого синтеза в русле неофольклоризма отодвигается на второй план.

Новизна неоклассицизма 1970-х годов, как справедливо отмечает Г. Григорьева, связана с включением его «в качестве одного из компонентов в общий путь активных стилевых взаимодействий» [1, с. 128]. Композиторы свободно обращаются как к непосредственно эпохе классицизма, так и к музыке доклассического периода (барокко, Ренессанс), романтизма, импрессионизма, а также современности.

С особой наглядностью данные тенденции проступают в жанре оркестрового концерта, развитие которого в 1970–1980-е годы фокусируется на необарочных традициях⁴, апелляция к которым обусловлена самим генезисом *concerto grosso*. Новизна трактовки оркестрового концерта заключается в преломлении барочной модели *в контексте полистилистики*. Центральной фигурой на данном этапе становится А. Шнитке. Его опыт порождает полюс стилистического притяжения, который в дальнейшем получает продолжение в сочинениях «последователей».

Вместе с тем следует отметить, что тот *новый тип диалога*, реализуемый как *стилистически конфликтное* противостояние, основополагающий для А. Шнитке, был предвосхищён в *Concerto piccolo* на тему ВАСН для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано А. Пярта (1964)⁵. Организация каждой из трёх частей этого сочинения базируется на коллажном чередовании эпизодов, написанных в барочной стилистике, и разделов с кластерными нагромождениями. Коллажное сопоставление эпизодов постро-

ено как отражение барочного в «кривом зеркале». Подобные стилистические столкновения представляют *новую трактовку концертного диалога* – это пародийно-гротесковый диалог стилей, выходящий за рамки игры, который отражает конфликтное противостояние, где главным оружием является насмешка.

Претворение традиций *concerto grosso* в русле полистилистики достигло ярчайшей точки развития в шести *concerti grossi* А. Шнитке. Жанр концерта является одним из магистральных направлений его творчества, а приёмы барочного концертирования и стилистика эпохи привлекаются композитором и в других сочинениях (например, в Первой симфонии). Связь *concerti grossi* А. Шнитке с барочной моделью выявляется в специфике инструментальных составов, тотальной роли полифонии, а также обилии стилизованного музыкального материала. Одно из главных отличий трактовки барочного жанра композитором заключается в *симфонизации партитуры*, что связано с особенностями содержания концертов. «Подлинной инструментальной драмой», в которой «основу составляет конфликт, взаимодействие тем-“персонажей”, тем-стилей», называет концерты А. Шнитке Е. Чигарёва (цит. по: [4, с. 259]).

Значительную роль в концертах композитора играет сквозное развитие музыкальных образов, их конфликтное столкновение. Опора на принцип монотематизма, в генезисе своём восходящий к романтической симфонической поэме, приводит к жанровым и стилевым трансформациям. Стилиевые истоки концертов композитора так же многообразны, как и жанровые: обращение к доклассическим, барочным традициям, пласт бытовой «шлягерной» музыки, инструментальная музыка романтиков (И. Брамс, Г. Малер), многочисленные монограммы,



серии, авторские нестилизованые темы. *Конфронтация стилевых моделей* у А. Шнитке становится *главной особенностью трактовки диалога* как ведущего жанрово-драматургического принципа, что находит яркое преломление в каждом из концертов композитора рассматриваемого периода.

В претворении традиций *concerto grosso* в данный период композиторами нередко на первый план выдвигалась стилизаторская задача или работа по модели (Бранденбургский концерт для камерного оркестра В. Екимовского, Концерт-барокко для скрипки, клавесина и оркестра Э. Оганесяна, приуроченный к 300-летию со дня рождения И.С. Баха, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра Р. Щедрина, Концерт-парафраз на темы Бранденбургского концерта № 6 И.С. Баха для двух альтов, трёх виолончелей, контрабаса и чембало Г. Корчмара).

Таким образом, на второй стадии развития концерта для оркестра в отечественной музыке, с одной стороны, произошло укрепление его исторической связи с барочной традицией через обращение к неоклассицизму и необарокко, а с другой – благодаря приёмам полистилистики, симфонизации – существенно расширилось поле диалогических взаимодействий, усложнилось содержание. Концепционность оркестрового концерта приблизила его к жанру симфонии⁶.

Третья стадия разворачивается со второй половины 1980-х годов по настоящее время. Обновления в общественной жизни страны, начавшиеся с 1985 года, были, безусловно, во многом позитивны. Они привели к либерализации в области культуры и искусства. Благодаря таким «перестроечным» завоеваниям, как отмена политической цензуры, снятие идеологических запретов, обретение свободы слова и вероисповедания, в искус-

стве стало возможным выражение новых взглядов на жизнь мирового сообщества и каждого человека в отдельности, историческую судьбу России. Одной из важнейших тенденций в отечественной культуре становится *возрождение традиций духовной музыки*.

Преломление жанра концерта для оркестра в контексте стилового плюрализма остаётся характерным и для данной стадии. Доминирующей чертой концертов конца XX столетия и начала XXI века является индивидуализация содержания произведений, разнообразие применяемых композиторами творческих методов. Тем не менее в развитии оркестрового концерта всё же можно наметить ведущие направления:

- претворение жанра в сакральном пространстве;
- дальнейшее развитие неофольклорной традиции;
- продолжение неоклассицистской линии;
- преломление жанра в русле авангардных экспериментов.

Следует отметить условность подобного разделения тенденций, так как интерстилевые взаимодействия нередко обнаруживаются в рамках одного сочинения. Стилиевой плюрализм, являющийся одним из наиболее характерных признаков современного концерта, активно коррелирует с культурным контекстом постмодернизма.

Всплеск интереса композиторов к созданию новой духовной музыки хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия крещения Руси. Обращение ведущих композиторов к сакральной тематике, отмечает Л. Раабен, стало, прежде всего, следствием долго скрываемого религиозного мировоззрения, получившего, наконец, право быть выраженным в творчестве [6, с. 23]. Возникновение

духовного инструментального концерта как особой жанровой разновидности на выделенной третьей стадии становится одним из *новых путей* эволюции концерта для оркестра.

Однако следует отметить, что возрождение традиций духовной музыки в творчестве отечественных композиторов данного периода произошло не спонтанно, поскольку тяготение к духовным истокам всегда присутствовало в русской культуре. Об этом свидетельствуют, по словам Н. Гуляницкой, ставшие ныне известными «факты “писания в стол” духовных сочинений А. Никольским, дирижёром Н. Головановым, композитором и дирижёром, автором государственного гимна А. Александровым» [2, с. 448]. Продолжением традиций русского духовного искусства начала XX века является творчество Г. Свиридова, в котором духовно-религиозное и фольклорное, тесно переплетаясь, образуют доминирующую линию⁷.

Развитие концерта для оркестра в сакральном контексте ведётся в трёх направлениях. Одно из них связано с обращением к русской православной культуре (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского, «Царские распевы» Г. Корчмара), второе – к западным жанрам духовной музыки (концерты «De profundis», «Gloria», «Te deum», «Credo» С. Павленко). Третья линия проявляет себя в повышенном внимании композиторов к общим библейско-мифологическим темам («Гефсиманская ночь» С. Жукова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца)⁸.

К характерным чертам духовных инструментальных концертов следует отнести индивидуализацию трактовки жанра, программность, а также синтез с жанрами духовной музыки. В композиторском творчестве обнаруживается взаимодействие духовного оркестрового концерта с русскими или западными *литургическими*

жанрами (например, со стихирой в концерте «Царские распевы» Г. Корчмара, с мессой – в цикле «Большая инструментальная месса» четырёх *concerti grossi* С. Павленко). Важной особенностью становится тесная связь с русской хоровой культурой, проступающая в обращении к *внелитургическим жанрам*, например, к духовному канту в Концерте для струнного оркестра «Канты» А. Нименского.

Неофольклорный оркестровый концерт в рассматриваемый период получает дальнейшее развитие в творчестве Р. Щедрина. В концертах для оркестра «Хороводы» (1989) и «Четыре русские песни» (1997) через обращение к жанрам народной музыки Р. Щедрин раскрывает различные грани русской культуры. Так, в концерте «Четыре русские песни» посредством «обобщения через жанр» (А. Альшванг) Р. Щедриным воссоздаётся образ русской дороги, переданный сквозь призму впечатлений путешественника. Специфика введения фольклорного материала в авторский текст заключается в том, что композитор создаёт лишь аллюзии на народные напевы через воспроизведение отдельных интонаций, ритмов или атрибутов народного музицирования (имитация балалаечного наигрыша, «звон» цыганских гитар). Неофольклорная разновидность оркестрового концерта представлена также в сочинениях В. Пешняка (Концерт-симфония «Эпические сказания», 1982), И. Карабица (Концерт для оркестра № 3 «Причитания», 1989) и других авторов.

Продолжение *неоклассицистской линии* в развитии оркестрового концерта происходит в рамках свободных экспериментов, обусловленных спецификой постмодернистского культурного пространства. Спектр художественных задач, решаемых авторами, оказывается весьма широким — от стилизаторской работы по модели («Приветственный концерт» Т. Смирновой, Кон-



черто гротто «На руинах барокко» М. Аркадьева, Concerto grosso митрополита Иллариона (Алфеева) и др.) до произведений с ярко оригинальной концепцией. Так, в концерте для камерного оркестра и ударных «Посвящение Бетховену» А. Вустина (1984) важным драматургическим фактором выступает рассогласованный диалог камерного оркестра и батареи ударных инструментов, образующей своего рода автономный оркестр. Оппозиция стилизованного, тематически очерченного музыкального материала, символизирующего гениальность творчества Л. Бетховена, и сонорного звукового фона (удары, стук, вой сирены), олицетворяющего болезнь, поглощающую слух композитора, становится художественным воплощением трагедии композитора.

Одной из значимых примет развития неоклассицистского оркестрового концерта этой стадии является его сближение с сольным. Усиление роли солистов обнаруживается в поздних концертах А. Шнитке (Concerti grossi № 5 и № 6 для скрипки, фортепиано и камерного оркестра – 1991, 1993), в Concerto grosso «Северный сфинкс» для скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и камерного оркестра А. Рыбникова (2006) и др.

Жанр концерта для оркестра благодаря своей языковой открытости становится для композиторов своеобразной площадкой для авангардных экспериментов. В качестве примера назовём опусы Г. Банщикова (Концерт «Телефонная книга» для камерного оркестра и автоответчика, 1981); К. Уманского (Концерт для струнного оркестра, 2003); Ф. Караева («Vinth ans apres – nostalgie» памяти А(e)SCH. и Ed(e) S.D. – А. Шнитке и Э. Денисова, 2009); Д. Капырина (Концерт для духового оркестра, 2011; Концертштюк для струнного оркестра, 2013).

Концерт для оркестра как особая жанровая разновидность инструментального концерта, безусловно, является феноменом музыки XX века и современности. В композиторском творчестве он представлен многопланово и разнообразно, несмотря на то, что существование оркестрового концерта в отечественной культуре охватывает сравнительно небольшой исторический период (с середины XX столетия). Широкий спектр прочтений жанра в различных стилевых и содержательных аспектах свидетельствует о его значимости для современной музыки, что позволяет озвучивать прогнозы о востребованности жанра и в будущем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В это время создаются такие сочинения, как «Лирическое концертино» для малого оркестра ор. 32 № 3 Н. Мясковского (1929), «Концерт для оркестра» М. Старокадомского (1933), Concerto grosso М. Юдина (1936), Концерт для оркестра М. Чулаки (1936), Концерт для симфонического оркестра В. Энке (1936).

² Эта особенность будет свойственна и последующим концертам Щедрина, появившимся в 1980–1990-е годы («Старинная музыка российских провинциальных цирков»,

«Хороводы», «Четыре русские песни»).

³ По определению Щедрина, частушка есть «форма современной русской деревенской вокальной импровизации [курсив мой – Е.З.], в которой всегда есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, на “вождей народа”» [8, с. 284].

⁴ Необарокко в трудах В. Варунца, Г. Григорьевой, М. Лобановой, М. Михайлова и других исследователей рассматривается преимущественно как одна из разновидностей неоклассицизма. При этом различие

собственно неоклассицизма и необарокко состоит в тех стилевых ориентирах, которые соответствуют каждому из этих направлений: традиции венских классиков, с одной стороны, и музыка И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя – с другой.

⁵ В качестве знаков барокко в Concerto piccolo А. Пярта помимо темы-монограммы, воспроизведённой в финальной части концерта, выступают цитирование темы Сарабанды из Шестой, ре минорной Английской клавирной сюиты И.С. Баха, а также жанры Токкаты, Сарабанды, Ричеркара, на которые опираются части концерта. Специфика исполнительского состава с весомым значением струнной группы, обязательным присутствием клавесина также соответствует традициям барочного concerto grosso.

⁶ Примечательно, что Четвёртому концерту А. Шнитке даёт двойное название – Concerto grosso № 4 – Симфония № 5.

⁷ Впервые к жанрам духовной музыки Г. Свиридов обращается еще в 1959 году в «Патетической оратории»: в номере «Бегство Врангеля» звучит молитва «Ныне отпускае-

ши». Следующим опусом духовной музыки становятся Три хора из музыки к драме «Царь Фёдор Иоаннович» (1973). Религиозно-духовный подтекст ясно ощутим в сочинениях на стихи С. Есенина и А. Блока, проникнутых библейской символикой (хор «Душа грустит о небесах» и вокальный цикл «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина; № 2 «У берега зеленого» из кантаты «Ночные облака» и № 4 «Икона» из цикла «Песни безвременья» на стихи Блока) [3, с. 110].

⁸ Следует отметить, что в современной композиторской практике нередко встречается несоответствие программного заголовка содержанию произведения, например, в Концерте для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (2004), созданном коллективом авторов к 15-летию газеты «Музыкальное обозрение». По мнению О. Синельниковой, ассоциация с библейскими символами исчерпывается лишь заголовком, а в каждой из десяти частей концерта композиторы-участники проекта демонстрируют наиболее характерные черты собственного авторского стиля без какой-либо связи с библейским содержанием [7, с. 49].

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
2. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
3. Жоссан Н.Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века / под ред. В.А. Шуранова. Уфа: Гилем, 2013. 166 с.
4. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
5. Левая Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Галина скрипит, 2017. 424 с.
6. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. 352 с.
7. Синельникова О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодернизма // Проблемы музыкальной науки / гл. ред. Л.Н. Шаймухаметова. 2010. № 2 (7). С. 47–51.
8. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

Об авторе:

Завьялов Евгений Николаевич, преподаватель Уфимского училища искусств (колледжа), (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Grigor'eva G.V. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Style Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the XX Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
2. Gulyanitskaya N.S. Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka [The Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the XX Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 432 p.
3. Zhossan N.Yu. Pretvorenje fol'klornykh zhanrov v russkoy khorovoy muzyke vtoroy poloviny XX veka [The Implementation of Folklore Genres in Russian Choral Music of the Second Half of the XX century]. Editor by V.A. Shuranov. Ufa, Gilem, 2013. 166 p.
4. Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [History of Russian Music of the Second Half of the XX Century]. Editor-in-chief T.N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 556 p.
5. Levaya T.N. Dvadtsatyy vek v zerkale russkoy muzyki [The Twentieth Century in the Mirror of Russian Music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova; Galina skripsit, 2017. 424 p.
6. Raaben L.N. O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960–80-kh godov [On the Spiritual Renaissance in Russian Music of the 1960s–1980s]. St. Petersburg: Blanka; Boyanych, 1998. 352 p.
7. Sinel'nikova O.V. Praktika kollektivnogo tvorchestva kompozitorov v muzykal'nom iskusstve postmodernizma [The Practice of Collective Creativity of Composers in the Musical Art of Postmodernism]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2010. No. 2 (7), pp. 47–51.
8. Kholopova, V.N. Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Center Path. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

About the author:

Evgeny N. Zavyalov, Ufa Art School (College), college professor (450077, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-4064-4420, evg52784725@yandex.ru





М. Г. МИТИНА

*Чувашский государственный педагогический университет
имени И.Я. Яковлева, г. Чебоксары, Россия
ORCID 0000-0002-1784-1733*

На пути к формированию оперного искусства в Чувашском крае

Целью данной статьи является определение основного круга историко-культурных предпосылок для появления музыкально-театрального, конкретно – оперного искусства в Чувашском крае. Убеждённо рассматривая эту часть многосоставного комплекса национального музыкального искусства как одну из наиболее самобытных и показательных областей художественной культуры, проведя параллель с другими республиками Поволжья, автор стремится выявить пути формирования её характерных особенностей. Основной задачей было также желание определить истоки художественных ориентиров, ставших доминантными для современного состояния музыкально-театрального жанра (оперы) в Чувашии. Исследователь обращает пристальное, целеустремлённое внимание на весь трудоёмкий процесс подготовки благоприятной почвы для последующего развития академического вокального искусства в республике. Одной из главных, приоритетных позиций для предпринимаемого анализа становится гипотетическое предположение о существовании собственных, национально ориентированных источников, повлиявших на сам процесс зарождения чувашской оперы и характер этого процесса, его особенности по сравнению с аналогичными явлениями в иных регионах, в частности, на географически близких территориях республик Поволжья. В результате такого исследования создаётся целостное представление о начале профессионализации чувашской музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: музыкальная культура Чувашии, национальная культура, истоки профессионального творчества Чувашии.

Для цитирования / For citation: Митина М.Г. На пути к формированию оперного искусства в Чувашском крае // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 138–146. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.138-146.

MARIYA G. MITINA

*Chuvash State I.Ya. Yakovlev Pedagogical University Cheboksary, Russia
ORCID 0000-0002-1784-1733*

Towards the Formation of Opera Art in the Chuvash Region

The purpose of this article is to determine the main range of historical and cultural prerequisites for the emergence of musical and theatrical, specifically – operatic art in the Chuvash region. Convincingly considering this part of the multi-component complex of national musical art as one of the most distinctive and indicative areas of artistic culture, drawing a parallel with other republics



of the Volga region, the author seeks to identify ways of forming its characteristic features. The main task was also the desire to determine the origins of artistic landmarks that have become dominant for the modern state of the musical and theatrical genre (opera) in Chuvashia. The researcher pays close, purposeful attention to the entire laborious process of preparing a favorable ground for the subsequent development of academic vocal art in the republic. One of the main, priority positions for the analysis being undertaken is the hypothetical assumption of the existence of its own, nationally oriented sources that influenced the very process of the emergence of the Chuvash opera and the nature of this process, its features in comparison with similar phenomena in other regions, in particular, geographically close territories of the republics of the Volga region. As a result of such research, a holistic idea of the beginning of the professionalization of the Chuvash musical culture as a whole is created.

Keywords: Musical culture of Chuvashia, national culture, origins of professional creativity of Chuvashia.

Вопрос истории формирования профессионального оперного искусства в Чувашском крае¹ является одним из наиболее актуальных в череде вопросов современного музыковедения не только республики, но и страны. В связи с тем, что опера сегодня занимает одно из лидирующих мест на музыкально-театральной арене и вызывает интерес как профессионалов (режиссёров, художников, дирижёров, театроведов, критиков), так и любителей (оперные спектакли пользуются популярностью среди широких слоёв общества), её культурно-историческая природа требует особенно детального рассмотрения. Что послужило толчком для столь мощной «раскрутки» оперы в многонациональном социокультурном пространстве государства? Каковы особенности путей её развития в масштабах региона? В чём заключается специфика оперы как зеркала национальной культуры? Ответы на эти вопросы следует искать в исторических предпосылках, рассматривая процессы их формирования с точки зрения генезиса и эволюции, социокультурного функционирования и места в системе общекультурных ценностей народа.

Каждый из народов Среднего Поволжья к началу XX века имел свои накопле-

ния исторической памяти, сформированные из национально значимых событий и хранимых эмоций прошлого. Культурный облик чувашей, равно как и других народов, формировался в конкретных исторических условиях и в определённом контексте времени, благодаря чему в нём нашли отражение историко-этнографические связи, специфика природно-географической среды обитания и многие другие факторы, оказавшие существенное влияние на общественные и художественные процессы в жизни народа. Этнокультурная специфика Чувашского края заключается в пересечении европейской (русско-православной) и азиатской (татарско-мусульманской) культур, на стыке Запада и Востока, что приводит к двойственности и противоречивости характера национального облика чувашского народа. Исторический след прошлого, заключённый в соседстве с двумя крупными этносами (русскими и татарами) и породивший соответствующую модель поведения, определил психологическое самоощущение и специфические формы выражения эмоций и чувств.

Богатая по содержанию и музыкально-выразительным средствам чувашская народная музыка в условиях царизма не могла выйти на широкий простор россий-

ской культуры. Обращает на себя внимание наблюдение В.А. Мошкова, собравшего в войсках Варшавского военного округа от чувашей-солдат более 70 мелодий: «Чувавам, при всей их любви к музыке, очень редко приходится на службе петь по-чувашски. Дело в том, что во всех полках, где служат инородцы, они всегда оказываются в меньшинстве, а их сотоварищи русские не могут слышать инородческих песен без смеху. <...> Поэтому солдаты из наших восточных инородцев не собираются для пения больше чем по два, по три человека и выбирают для этого самые уединённые и укромные места. <...> Передавая мне свои песни, они, прежде всего, хлопотали о том, чтобы их не услышал кто-нибудь из русских товарищей. <...> На службе они несчастнее прочих инородцев ещё потому, что чувашское пение и чувашский язык вызывают неудержимый смех не только у русских, но и у татар, не живших с ними на родине в ближайшем соседстве. Последнее обстоятельство объясняется тем, что чувашаи употребляют много татарских слов и, вероятно, произносят их не совсем благозвучно для татарского уха. <...> Притом же татары почему-то считают себя вправе относиться к чувашам несколько свысока, как к расе низшей в культурном отношении» [9, с. 29].

Многовековой режим национально-колониального гнёта, проявлявшийся ещё до вхождения Чувашского края в состав России в притеснении золотоордынскими и казанскими ханами, затормаживал образование национальной государственности и удерживал народные массы в темноте и забитости. Столь напряжённая для чувашей социокультурная ситуация, обусловленная необходимостью постоянной «борьбы за выживание», отсутствием в течение нескольких столетий единого культурного центра, который являлся бы

местом общения всего народа и фактором стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде и других элементах материальной и духовной культур, способствовала формированию одной из главных черт чувашской культуры – консервации регионально-диалектных особенностей, т. е. превращению некоторых её форм в «законсервированные» элементы прошлого.

Наиболее наглядно это положение подтверждает сохранность древней обрядовой системы и жанров музыкального фольклора, близкие аналоги которых обнаруживаются только в архаических пластах фольклора соседних народов, например, у татар-кряшен. «Представление об относительно хорошей сохранности архаических элементов в чувашской народной музыке может быть дополнено данными и по другим сферам духовной культуры. Так, наукой признаются двухтысячелетняя обособленность среди родственных языков чувашского, сохранившего древнейшие черты тюркского праязыка, глубокая древность дохристианской чувашской религии и связи её с древнеиранским зороастризмом. Отпечаток цивилизованной архаики несут также структура народного костюма и орнамента вышивок, пластическое искусство. Причины такой консервации архаики в народной культуре современных чувашей следует искать в особенностях исторических условий формирования этноса. В то время как, например, бывшие кочевники венгры, обосновавшись на одном из “перекрёстков” Европы, создали свою государственность и тем самым значительно ускорили собственную социально-политическую и культурную эволюцию, при этом неизбежно утрачивая архаические черты, чувашаи, по крайней мере с XIII века, непрерывно пребывали в условиях национальной несвободы, вдали от крупных центров и событий мировой истории,



замкнувшись в мире крестьянского труда и быта», – считает музыковед М.Г. Кондратьев [7, с. 28].

Но, несмотря на подобную замкнутость и некоторую изолированность от внешнего мира, чувашскую культуру как систему невозможно представить без межэтнических взаимосвязей и активного взаимодействия с этносами-соседями, образующего единое полиэтническое культурное пространство, сложившееся в результате длительных художественных коммуникаций. Ярким подтверждением прочной общественно-культурной конкатенации территориально близких народов служат рассуждения музыковеда А.Л. Маклыгина: «Этническая история Среднего Поволжья имеет многовековую историю, в которой в бурном переплетении событий и судеб разворачивается многоликая картина взаимоотношений разных народов – русских, татар, чувашей, мари, удмуртов, мордвы, поволжских немцев. <...> Если обратиться к сравнению этномызыкального “содержания” культур этих народов (как одной из основ становления академического профессионализма), то здесь также имелись черты сходства и различия. К первым следует отнести, в первую очередь, единую “ладотектоническую плиту” – пентатонику. <...> Черты сходства имеются в относительной близости жанровых систем песенного фольклора, в составе народного инструментария. <...> Исламский этикет вызвал активное развитие музыкально-поэтического искусства у татар, вызвав расцвет изысканных форм монодического пения и мелодекламации. У мари и чувашей в связи с большой ролью языческой обрядовости остались сохранёнными традиции коллективного ритмо-тембрового мышления, имела особый статус инструментальная музыка» [8, с. 6–9].

Тем не менее доминирующую роль в процессе формирования социокультур-

ного облика чувашей сыграли русско-чувашские связи, т. е. освоение чувашами элементов русской культуры (а через неё и мировой), выступившей в качестве образца, на котором учились деятели национального социально-культурного движения. «Историческая память о русско-чувашских взаимосвязях охватывает, по меньшей мере, полтора тысячелетия. Болгары и сувары, обитавшие на Северном Кавказе и Приазовье, имели возможности для контактов с огромным славянским миром. Переселившиеся в VII–VIII вв. в Среднее Поволжье болгары и сувары образовали здесь государственное объединение. Благодаря победам Киевской Руси в 965 г. над хазарами Волжская Болгария получила условия для быстрого своего развития. Вскоре она стала одним из культурных центров средневековой Европы. Волжская Болгария являлась средоточием науки, искусства, высокой по своему времени культуры», – пишет историк А.И. Иванов-Ехвет [4, с. 10].

Вхождение Чувашского края в состав Российского государства в 1551 году, самым важным результатом которого было сохранение чувашей как народности и избежание отатаривания через принятие ислама, открыло возможности для объединения их разобщённых территориальных групп. Повсеместно возводимые города, посады ремесленников и торговцев становились местом постоянного общения русского и чувашского народов. Освобождённые из ханского плена русские сроднились с Поволжьем, рядом с чувашскими деревнями нередко основывались сёла русских крестьян. Беглые русские находили убежище в лесах и чувашских деревнях, носили чувашскую одежду, обзаводились хозяйством и семьями. Для чувашей, в свою очередь, выражение «как русский» было идеалом совершенства в отношении и внешности, и душевных качеств, и

этических идеалов. Чёткие свидетельства крепких русско-чувашских культурных уз прослеживаются также в календарно-обрядовой системе (достаточно вспомнить чувашский обряд сурхури, соответствующий русскому христианскому Рождеству), в улично-площадной театральной сфере (на чувашских ярмарках нередко проходили выступления балаганных артистов и кукольных театров с русским Петрушкой в качестве главного героя), в области музыкального инструментария (например, столь распространённые среди чувашей шлемовидные гусли могли быть принесены скоморохами из Московской Руси).

Что же касается традиционной песенности, то по аналогии с другими этносами, сложившимися в эпоху общинно-родового строя и исповедовавшими язычество, первоначально она не отличалась самостоятельностью, будучи одной из составляющих некоего синкретического действия и стремительно проникая во все слои общественно-культурной жизни чувашей. Песня неизменно сопровождала чувашей в их трудовой деятельности – от домашних занятий до сельскохозяйственных работ, в досуговой отрасли – от молодёжных игрищ до семейных застолий, в ритуальной практике – от обрядов календарного цикла до семейных.

Немаловажно, что, в отличие от татар, песенная культура чувашей, как и марийцев, была представлена преимущественно в виде коллективного музицирования, что не только характеризует собственно песенную культуру народа в узком смысле, но и метко передаёт специфику его музыкально-психологического состояния и творческого самоощущения в целом. Процесс профессионализации музыкального искусства (композиторского и исполнительского) был запущен по пути интерпретации хоровых и ансамблевых форм музицирования. В подтверждение звучит

наблюдение музыковеда И.В. Даниловой: «Постепенно в кругу преподавателей и воспитанников Симбирской школы вырелась идея представления народной песни на сцене, но не в её естественном (этнографическом) виде, а в виде академической обработки-гармонизации для хора. Хоровое звучание соответствовало вокальной природе народной песни, и сфера хоровой музыки а cappella являлась в этнической среде (в том числе и в практике Симбирской чувашской учительской школы) главным репрезентантом музыкального профессионализма» [2, с. 58].

Первые зачатки профессиональной музыкальной деятельности произросли из глубин церковно-певческого дела, где по-новому раскрылись и индивидуальные национальные традиции народа, и традиции европейской художественной культуры. «Первые академические шаги чувашская и марийская музыка делала через хоровую практику, во многом сформированную и подготовленную дореволюционной православной жизнью этих народов. <...> Церковь активно способствовала формированию хорового пения повсеместно, внедряя новые интонационно-ладовые и фактурные ценности, обозначая новые слуховые представления (многоголосие, диатоника, специфическая метризация)», – читаем в книге А.Л. Маклыгина [8, с. 73–74].

Наряду с искусством православной церкви неотъемлемой частью комплекса художественной культуры чувашского народа было светское, демократическое искусство, получившее развитие в городском быту, народных домах, городских клубах, любительских театрах и кружках любителей пения и музыки. Повышенный интерес национальной интеллигенции к музыкально-исполнительскому творчеству являлся одним из показателей роста культурного самосознания чувашей. В



некоторых уездных городах (Чебоксары, Алатырь, Ядрин, Цивильск) играли одновременно несколько любительских коллективов, устраивались вокально-инструментальные и музыкально-поэтические вечера, осуществлялись постановки драматических произведений с обязательным исполнением народных песен в качестве музыкального сопровождения. Не менее активно работы по нравственно-эстетическому воспитанию населения велись в деревнях и сёлах, что в очередной раз доказывает стремление чувашского народа к высокому искусству.

Процесс культурного просвещения, запущенный в рамках музыкального просвещения, коснулся городских и сельских учебных заведений, являвшихся главными проводниками профессиональных видов искусства в среду чувашского населения. С подачи великого чувашского просветителя И.Я. Яковлева, уделявшего особое внимание музыкальному воспитанию учащихся основанной им в 1868 году Симбирской чувашской учительской школы, хоровое музицирование, предполагавшее знакомство подрастающего поколения как с образцами светской музыкальной культуры, так и с православными песнопениями, было обязательным компонентом школьных и училищных учебных программ. «В помещении местного двухклассного училища состоялся весьма интересный спектакль. Главным руководителем и устройтелем был заведующий училищем К.Н. Никифоров. Программа спектакля состояла из трёх отделений, были поставлены детские оперы “Ворона вещунья” (музыка и текст В.М. Орлова), “Дровосек” (музыка народная), “Дедушка Пахом” (в лицах, слова Дрожжина, музыка П.П. Суворова) и “Небылица” (мотив и слова Богаевского). Исполнителями в опере “Ворона вещунья” были ученики и ученицы 5 и 6 отделений, а остальных

трёх пьес – 3-го отделения. С музыкальными спектаклями коллектив Икковской двухклассной школы выезжал в Чебоксары», – писала газета «Камско-Волжская речь» о музыкальном спектакле в Икковской двухклассной школе [1, с. 170].

Революционные события 1917 года, всколыхнувшие Россию, отразились и на общем состоянии Чувашского края, охваченного духом интенсивных просветительских тенденций национального ренессанса². Повсеместно строились новые школы, открывались библиотеки и избы-читальни, создавались чрезвычайные комиссии по ликвидации неграмотности, процветала театральная концертная деятельность. Важнейшим фактором просветительства стало формирование национального самосознания и самого понятия национального, красной нитью проходившего сквозь все формы чувашского музыкального искусства и определившего его последующее развитие, отмеченное попытками освоения европейских форм музыки. М.Г. Кондратьев отмечает: «В этом смысле Чувашия не представляла собой какого-либо исключения. Национальные течения стали важнейшей стороной музыкального искусства многих стран и народов Европы XIX века и дали повод теоретикам искусства говорить о “поворотном пункте в истории музыки”. Для чувашей – народа с пробуждающимся национально-культурным самосознанием, живущего в центре европейской части России, образцом служило, в первую очередь, профессиональное русское искусство» [6, с. 201].

Передовые деятели чувашской культуры, в числе которых были главные подвижники культурного прогресса Ф.П. Павлов и С.М. Максимов, осознавали необходимость развития театрального искусства на основе музыкального творчества, ставшего обязательным атрибутом

демонстраций и митингов и предполагавшего хоровое исполнение революционных и пролетарских песен. «Массовость хорового движения в Чувашии создавала благоприятную среду для развития профессионального музыкального искусства. Отделению профессионального исполнительского пласта от любительского способствовала и республиканская администрация, одной из задач которой в области культурной политики становится поддержка возникающих исполнительских коллективов, призванных обслуживать революционные праздники, партийные конференции и съезды различных общественных организаций. Таким образом, в эти годы закладывается фундамент профессиональной музыкальной культуры», – писала И.В. Данилова [3, с. 71].

По поручению Чебоксарского совета рабочих и солдатских депутатов учителем пения В.П. Воробьёвым был образован большой хор из солдат и рабочих предприятий города. «Манифестация началась на базарной площади. Хор под руководством Воробьёва в самом начале пропел "Интернационал" и другие революционные песни. Мощно лились звуки из груди учащейся молодёжи и руководящего народа. Нельзя было не ликовать. Какая неопишуемая радость. Потом опять песни, зажигающие кровь. И шествие сильно и стройно», – сообщалось в газете «Чебоксарская правда» [5, с. 8]. Крупные съезды и конференции также не обходились без

хорового искусства, используемого в качестве одного из наиболее эффективных средств агитации и пропаганды, несущих идеи нового времени. Вехой на пути профессионализации музыкально-исполнительского творчества стала организация в республике первой музыкальной школы (1920), Чувашского государственного хора (1924), известного сегодня как Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца, Чувашского музыкального техникума (1929).

Несмотря на то, что профессиональные формы национальной культуры чувашского народа, как и его народов-соседей, в большинстве своём сложились лишь в советскую эпоху, процесс профессионализации творчества был запущен уже с наступлением XX столетия. Вглядываясь в ретроспективу облика чувашского народа, нельзя не отметить, что ростки его музыкальной культуры, основанной на развитии песенно-хоровых национальных традиций, способствовали не только образованию новых форм в её системе, но и сохранению накопленного опыта, пропущенного сквозь призму европейских принципов музыкального мышления. Обретая новую художественную качественность и собственную сущность, музыкальное творчество чувашского народа открылось навстречу тенденциям нового времени, одной из которых было возникновение на национальной почве оперы в качестве самостоятельной ветви национальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В царской России территория Чувашского края находилась в составе Казанской и Симбирской губерний. В 1920 году была образована Чувашская автономная область, в 1925 преобразована в АССР, в 1990 переименована в ЧССР, в 1992 – в Чувашскую Республику.

² Термин «национальный ренессанс» подразумевает всплеск общественного интереса представителей больших и малых народностей в стремлении возродить свои исторические традиции, обусловленный пониманием того, что культура каждого этноса уникальна, неповторима и содержит элементы, не имеющие



аналогов в других культурах. В истории народов Поволжья этот период относится к концу XIX – началу XX вв. и совпадает с периодом модернизации в России (процесс коренного изменения экономического, политического и

социального развития страны). Этот вопрос освещен, например, в сборнике «Проблемы художественной культуры Чувашии. Вып. 4: Ренессанс Поволжья: конец XIX – начало XX вв. – период духовного возрождения народов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова М.Ю. Музыкальная культура уездных городов чувашского края // Ренессанс Поволжья: Конец XIX – начало XX вв. – период духовного возрождения народов. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 167–180.
2. Данилова И.В. Проблемы национального в чувашской музыкальной культуре конца XIX – начала XX вв. // Ренессанс Поволжья: Конец XIX – начало XX вв. – период духовного возрождения народов. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 53–60.
3. Данилова И.В. Ф.П. Павлов, С.М. Максимов: творческая деятельность на пересечении идеологий // Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX века. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 60–80.
4. Иванов-Ехвет А.И. Музы ищут приют. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1987. 352 с.
5. Кондратьев М.Г. Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР. История возникновения. Этапы развития. Творческие искания. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 1989. 160 с.
6. Кондратьев М.Г. Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. С. 189–205.
7. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка. От мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.
8. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. Казань: Казанская государственная консерватория, 2000. 310 с.
9. Мошков В.А. Мелодии Волго-Камья. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2011. 366 с.
10. Проблемы художественной культуры Чувашии. Вып. 4: Ренессанс Поволжья: конец XIX – начало XX вв. – период духовного возрождения народов: науч.-исслед. сб. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. 253 с.

Об авторе:

Митина Мария Георгиевна, младший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия), **ORCID 0000-0002-1784-1733**, maria050389@mail.ru.

REFERENCES

1. Abramova M.Yu. Muzykal'naya kul'tura uездnykh gorodov chuvashskogo kraya [Musical Culture of Country Towns of Chuvashia]. *Renessans Povolzh'ya: Konets XIX – nachalo XX vekov – period dukhovnogo vozrozhdeniya narodov* [Renaissance of the Volga Region: Late 19th – Early 20th Centuries – a Period of Spiritual Revival of Peoples]. Cheboksary: ChGIGN, 2008, pp. 167–180.
2. Danilova I.V. Problemy natsional'nogo v chuvashskoy muzykal'noy kul'ture kontsa XIX – nachala XX vekov [Problems of the National in the Chuvash Musical Culture of the Late 19th – Early 20th Centuries]. *Renessans Povolzh'ya: Konets XIX – nachalo XX vekov – period dukhovnogo vozrozhdeniya narodov* [Renaissance of the Volga Region: Late 19th – Early 20th Centuries – a Period of Spiritual Revival of Peoples]. Cheboksary: ChGIGN, 2008, pp. 53–60.

3. Danilova I.V. F.P. Pavlov, S.M. Maksimov: tvorcheskaya deyatelnost' na peresechenii ideologiy [F.P. Pavlov, S.M. Maximov: Creative Activity at the Intersection of Ideologies]. *Khudozhestvennaya kul'tura Chuvashii: 20-e gody XX veka* [Artistic Culture of Chuvashia: 20s of the XX Century]. Cheboksary: ChGIGN, 2008, pp. 60–80.
4. Ivanov-Ekhvet A.I. *Muzy ishchut priyut* [The Muses are Looking for Shelter]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1987. 352 p.
5. Kondrat'ev M.G. *Gosudarstvennyy ansambl' pesni i tantsa Chuvashskoy ASSR. Istoriya vozniknoveniya. Etapy razvitiya. Tvorcheskie iskaniya* [State Song and Dance Company of the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic. History of Origin. Stages of Development. Creative Quest]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. 160 p.
6. Kondrat'ev M.G. Problema natsional'nogo v muzykal'nom iskusstve Chuvashii [The Problem of the National in the Musical art of Chuvashia]. *Problemy natsional'nogo v razvitiu chuvashskogo naroda* [National Problems in the Development of the Chuvash People]. Cheboksary: ChGIGN, 1999, pp. 189–205.
7. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka. Ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash Music: from Mythological Times to the Formation of Modern Professionalism]. Moscow: PER SE, 2007. 288 p.
8. Maklygin A.L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Middle Volga Region: Becoming Professionalism]. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2000. 310 p.
9. Moshkov V.A. *Melodii Volgo-Kam'ya* [Melodies of the Volga-Urals Region]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2011. 366 p.
10. *Problemy khudozhestvennoy kul'tury Chuvashii. Vypusk 4: Renessans Povolzh'ya: konets XIX – nachalo XX vekov – period dukhovnogo vrozhdeniya narodov: nauchno-issledovatel'skiy sbornik* [Problems of the artistic culture of Chuvashia. Issue 4: Renaissance of the Volga region: the Late 19th – early 20th centuries – the period of spiritual revival of nations: research collection]. Cheboksary: ChGIGN, 2008. 253 p.

About the author:

Maria G. Mitina, Junior Researcher, Art History, Chuvash State Institute of Humanities, (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID 0000-0002-1784-1733**, maria050389@mail.ru.





Н. С. ВЕРГУНОВА, С. В. ВЕРГУНОВ

*Харьковский национальный университет городского хозяйства
имени А.Н. Бекетова, г. Харьков, Украина
ORCID: 0000-0002-8470-7956, n.vergunova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2603-9782, s.vergunov@gmail.com*

**Опыт применения мультисенсорного подхода
в подготовке дизайнеров. Звук как сенсорная модальность**

Образное восприятие является важным профессиональным качеством дизайнера любой специализации. Его необходимо развивать и воспитывать ещё на этапах обучения. Этому способствует понимание и осознание значения мультисенсорного дизайна в целом и сенсорных модальностей в частности. В статье приведены нарративы понятия мультисенсорного дизайна на современном этапе; выделены уровни корреляции звуков и формообразования объектов в дизайне и приведены исторические параллели. На примере одного из практических заданий, выполняемого в рамках дисциплины «Основы формообразования», изложен мультисенсорный подход, как один из компонентов методики развития образного восприятия студентов специальности «Дизайн». В основе этого подхода использование визуальных ассоциаций и образных аналогий, возникающих при взаимодействии музыки и дизайна. Обращение к музыке на занятиях со студентами дизайнерской специальности раскрывает эмоциональную природу дизайна, способствует углублению понимания проектного процесса, усиливающего воздействие искусства на личность студента. Авторы статьи демонстрируют эффективность мультисенсорного подхода в обучении формообразованию, прививая студентам навыки владения категориальным аппаратом мультисенсорного дизайна. Результатом обучения является развитие у студентов способности к полноценному восприятию и оценке проектного процесса, а также к созданию выразительных, эмоциональных предметов и объектов дизайна.

Ключевые слова: звуки, музыка, музыкальные произведения, дизайн, образование, мультисенсорный дизайн, сенсорная модальность, образное восприятие, основы формообразования.

Для цитирования / For citation: Вергунова Н.С., Вергунов С.В. Опыт применения мультисенсорного подхода в подготовке дизайнеров. Звук как сенсорная модальность // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 147–157. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.147-157.

NATALIA S. VERGUNOVA, SERGEY V. VERGUNOV

*O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
Kharkiv, Ukraine*

ORCID: 0000-0002-8470-7956, n.vergunova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2603-9782, s.vergunov@gmail.com

Multisensory Approach in the Training of Designers. Sound as a Sensory Modality

Figurative perception is an important professional quality of designer of any specialty. It must be developed and educated beginning with stages of training. This is facilitated by understanding and understanding the importance of multi-sensory design in general and sensory modalities in particular. The article represents the narratives of multi-sensory design concept at the current stage, distinguishes the levels of correlation of sounds and shaping the design objects and gives historical parallels. On the example of one of the practical tasks carried out within the discipline «Fundamentals of shaping», multisensory approach is presented as one of the components used in the methodology of development of figurative perception of students (specialty “Design”). This approach is based on the use of visual associations and figurative analogies arising from the interaction of music and design. Turning to music during instruction of students of design direction reveals the emotional nature of design, contributes to a better understanding of the design process, increasing the influence of art on the student’s personality. The authors of the article demonstrate the effectiveness of the multi-sensory approach in teaching fundamentals of shaping by training students to gain the skills of the categorical apparatus of multisensory design. The result of this training is the development of students' ability to fully understand and evaluate the project process, as well as to create expressive, emotional design items and objects.

Keywords: sounds, music, musical works, design, education, multisensory design, sensory modality, figurative perception, fundamentals of shaping.

Мультисенсорность является неотъемлемым элементом, постоянно функционирующим в основе человеческой физиологии, каждый миг воспринимается нами в соответствии с мгновенным приемом и обработкой множества сигналов, предназначенных для пяти органов чувств: вкуса, обоняния, зрения, слуха и осязания. Эти тонко настроенные датчики позволяют не только воспринимать информацию, в том числе неосознанно и вне зависимости от расположения во времени и пространстве, но и во многом влияют на проявление тех или иных чувств человека.

Проектные решения объектов дизайна, наделенных определенными свойствами, стимулирующими сенсорные модальности потенциального потребителя, являются приоритетными в направлении мультисенсорного дизайна, наиболее активное развитие которого приходится на последние несколько десятилетий, несмотря на врожденность мультисенсорности человека и её существование с момента появления человека как биологического вида. Это связано, в первую очередь, с развитием цифровых технологий последнего времени, с возможностью все более ненавязчивого воздействия попеременно



или одновременно на все органы чувств потребителя, следовательно, с формированием мультисенсорного подхода в проектной деятельности дизайнера. Другим немаловажным фактором всё большей активизации проявления мультисенсорного дизайна являются непрекращающиеся процессы глобализации и порожденные ими быстрые темпы насыщения рынка товарами, когда жёсткая конкуренция требует кардинальных изменений в дизайнерском проектировании и критериях оценки продуктов дизайна.

Восприятие окружающей среды основано на мультисенсорной природе человека и если в процессе перцепции объекта искусства зачастую доминирует одна из сенсорных модальностей, то функционирование объекта дизайна в предметно-пространственной канве жизни потребителя обуславливается несколькими или всеми чувствами. Для целостности процесса восприятия одинаково значимы все пять чувств. В частности, в незнакомой средовой ситуации на первый план выступают зрение и слух человека, в симбиозе предоставляющие наибольший объем информации. Далее ощущается многообразие запахов, присущее тем или иным объектам и предметам, что постепенно детализирует окружающую обстановку. Тактильные контакты способствуют более полной к ней адаптации, а вкусовые ощущения завершают этот комплекс мультисенсорного восприятия [1, с. 33].

Долгое время дизайн представлялся эстетически рафинированной сферой, в которой только зрение, как высшая сенсорная модальность человека, обладает собственной художественной формой и развитым выразительным языком, с постоянно совершенствующейся техникой визуализации. Не одно десятилетие ведутся исследования, затрагивающие второе по значению в восприятии чувство –

слух [6; 7; 8; 9]. В таких видах искусства, как музыка, пение, танец, эта сенсорная модальность давно приобрела развитую форму выражения и реализации, наряду со зрением, в дизайне осмысление звуков и грамотное их применение в проектном процессе становится всё более актуальным. Те виды эстетической деятельности, которые затрагивают обоняние, осязание и вкус по большей части не рафинированы искусством, а потому обладают менее выраженной художественной формой и языком. Эти сенсорные модальности более всего ориентированы на чувственное удовольствие потребителя, основанное на инстинктах, нежели на эстетическое наслаждение, ввиду отсутствия сознательной эстетической установки. Вместе с тем, подобные чувства становятся более вовлечёнными в профессиональные интересы дизайнеров в процессе их проектной деятельности.

В свое время К. Маркс и Ф. Энгельс отмечали, что «образование пяти внешних чувств – это работа всей предшествующей всемирной истории» [4, с. 121]. Руководствуясь этим тезисом, Петер Люкнер (Peter Luckner) – профессор Высшей школы искусства и дизайна Бург Гибихенштайн города Галле в Германии, одним из первых занялся развитием мультисенсорности в дизайне. Как писал П. Люкнер, «то, что должно интересовать нас, так это отношение человека к объектам чувств и является ли градуировка человеческого удовлетворения, подаренная органами чувств, мерой творческой силы. Ссылка на «ансамбль человеческих отношений» подразумевается сама собой. И вот мы уже говорим о человеке способном к переживанию и ощущению колдовства (магии) дизайна, поскольку производство товаров создает не только предмет для субъекта, но в большей степени потребителя для предмета» [1, с. 34]. Особое внимание

в своих работах П. Люкнер уделял акустическим воздействиям на определённые органы чувств потребителя, отмечая, что «звук является характерным признаком вещей, продуктов, помещений, ситуации, процессов, к оценке которого приходит самостоятельно каждый человек по мере развития личности на определенном уровне». В психоакустике каждый звук или шорох отдаётся в сознании человека определённым символом. В представлениях П. Люкнера «оценка звука и его характеристика происходит всегда и везде, является окном современности, крошечной разницей между настоящим и будущим длиной в 3 секунды» [1, с. 34].

По мнению П. Люкнера «акустический дизайн является фактором продажи. Его применение для подчеркивания признаков продукта в выражении силы (у пылесосов, бритв, автомобилей, кухонных комбайнов), солидности процесса (у тостеров), тонких взаимосвязей с процессами гигиены (у фена или при разбрызгивании духов) уже частично неотъемлемая часть процесса дизайна» [1, с. 34]. Рассматривая понятие «акустический дизайн» следует уточнить, что это не отдельное направление для создания звукошумовых эффектов в ТВ- и кинопроизводстве, театре, звукозаписывающих студиях, компаниях, занимающихся разработкой компьютерных игр, это скорее неотъемлемый фактор дизайнерского проектирования в целом. Как необходимость эргономического соответствия, определяемого антропометрическими параметрами конечного потребителя, учитывается при формировании объекта, так и важность его акустического воздействия на человека и предметно-пространственную среду не должна оставаться без внимания проектанта. Более того, можно говорить о нескольких уровнях проявления взаимозависимости звука и формообразования объектов дизайна.

Эти уровни определяются непосредственно тем фактором, является ли появление звука причиной или следствием в разрабатываемом объекте дизайна? Когда мы говорим о причине, то предполагаем, что функциональное назначение объекта дизайна состоит в появлении звука как такового, например, в органах – клавишных духовых музыкальных инструментах, большие разновидности которых по габаритам превосходят все остальные музыкальные инструменты. Формообразование структурных элементов органа, их объединение и расположение, всё это направлено на возможность создания музыкальных композиций в определённом диапазоне гармоник и звуковых колебаний. На данном уровне формирование звука является определяющей константой для всего проектного процесса. Когда мы говорим о следствии, то подразумеваем, что появление звука может происходить в результате функционирования объекта дизайна, но это вспомогательный процесс, обусловленный механизмом его реализации. Так всевозможная бытовая техника издаёт шумы в процессе работы в диапазоне от 40 дБ (вентиляторы, воздухообменники, кондиционеры) до 85 дБ (пылесосы, кухонные комбайны, кофемолки, миксеры). При этом звуки, издаваемые этими объектами, на данном уровне уступают приоритет другим показателям дизайнерского изделия. Вместе с тем минимизация издаваемых звуков и обеспечение их комфортного воспроизведения для человеческого слуха становится всё более актуальным для проектанта, особенно в условиях насыщенной шумами городской среды. Идеальной моделью в данном случае представляется перевод воспроизведения механических в своей основе звуков в характерные для природы звучания, воспринимаемые человеком как релаксационные, например, шум леса, морского прибоя, пение птиц и т.д.



Независимо от рассматриваемого уровня проявления корреляции звука и формообразования объектов дизайна важно понимать, что психоакустическая проработка дизайнерского изделия способствует улучшению его функциональных качеств и выразительному проявлению эстетического решения. Наглядной иллюстрацией этого процесса является проект bluetooth-колонки корейского художника и дизайнера Дакд Джунга (Dakd Jung), представленный в апреле 2021 года [10]. Проектное решение колонки основано на прозрачном дисплее с ферромагнитной жидкостью внутри, помещённом в корпус объекта. Магнитные свойства феррожидкости реагируют на частоту издаваемого колонкой звука и способствуют её разнообразным движениям в прозрачной жидкости дисплея, таким образом, создаётся уникальная визуализация проигрываемой мелодии. Формообразование колонки обусловлено необходимостью обеспечения чистоты воспроизводимых звуковых колебаний, что позволяет улучшить её функциональное назначение, при этом феррожидкостные элементы аудиовизуализации звуков способствуют наглядной эстетической выразительности этого процесса, придавая динамичность и интерактивность её образному решению.

Создание подобных проектных решений, затрагивающих мультисенсорность потребителя в целом и звуковые отклики его чувств в частности, предполагает развитие у дизайнера дополнительных знаний и навыков на основе всестороннего образного восприятия, включающего в себя все сенсорные модальности, к которому необходимо стремиться ещё на этапе обучения. Для этих целей в школе Бург Гибихенштайн психоакустиком Фридрихом Блутнером (Friedrich Bluthner), советником по работе в направлении углубления мультисенсорного дизайна, в своё время

проводились исследования в области звуковой инженерии (Sound engineering). Согласно характеристике Ф. Блутнера, звуковая инженерия «предлагает возможности целенаправленного изменения в выражении психологического качества, причем запоминание образа продукта основывается на акустических ассоциациях с учётом психологических знаний о категориях восприятия» [1, с. 35]. В контексте этих исследований также выдавались практические задания для студентов дизайнерских специальностей (Рис. 1).

Визуальное восприятие является краеугольным камнем в вопросах проявления мультисенсорности, что подтверждается наиболее ранними художественными опытами её реализации, а именно в творчестве литовского художника и композитора Микалоюса Чюрлёниса (Mikalojus Čiurlionis). В его произведениях живописи, как пишет Р. Зубовас, «чувствуется влияние символистов и art nouveau, музыкальный язык стремится расширить возможности хроматической и гармонической систем мажора-минора, а творчество в целом объединено чёткой синестетической тенденцией» [3]. «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки, – вот, по нашему мнению, его метод» – отмечает в своих исследованиях В. И. Иванов [2, с. 7]. В своей работе М. Чюрлёнис гармонично совмещал музыкальные и художественные интересы, выявляя музыкальность живописных произведений посредством тональных и в тоже время ритмичных, музыкальных отношений, таким образом, насыщая художественное восприятие зрителя посредством интеграции визуальной и звуковой сенсорности.

Подобные мультисенсорные практики проводятся и сегодня на этапе обучения студентов, в том числе в области изобра-



Рис. 1. Мультисенсорные практики на занятиях в школе Бург Гибихенштайн. Германия, 2003.

зительного искусства. Так эффективность методики развития художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции продемонстрирована в работе Э.Э. Пурик, М.Г. Шакировой, М.Л. Ахмадуллина. В основе этой методики «закрепление цветовых ассоциаций и параллелей между произведениями живописи и музыки», а «результатом обучения является развитие у студентов способности к полноценному восприятию и оценке искусства, а также к созданию ярких, выразительных живописных произведений» [5, с. 124].

Опыт применения мультисенсорной практики характерен и процессу подготовки дизайнеров на кафедре «Дизайна и

изобразительного искусства» в Харьковском национальном университете городского хозяйства имени А.Н. Бекетова. В учебном процессе в рамках профилирующей дисциплины «Основы формообразования» одним из традиционных заданий является упражнение «Темпоральный объект колористики». В этом упражнении перед студентами ставится задача интуитивно осмыслить ассоциативную связь между музыкальным произведением и его возможным цвето-фактурным проявлением, и воспроизвести этот колористический эквивалент в материальной форме.

В качестве материальной формы рассматривается куб, как совершенное геометрическое тело, предоставляющее воз-



Рис. 2. Д. Браццо. Темпоральный объект колористики. Рук. Н. С. Вергунова, С. В. Вергунов, 2018.

возможность продемонстрировать на шести гранях три группы темпов в музыке: медленные, умеренные и быстрые. По условиям задания темпы выбираются кратно количеству граней, иными словами студент по своему восприятию и усмотрению иллюстрирует колористические эквиваленты двух разновидностей темпов из каждой группы. Техническое исполнение этого упражнения подразумевает использование различных по цвету и фактуре обрезков ткани. Такой подход помогает студенту оперативно подобрать соответствующие его восприятию колористические оттенки. В грани куба содержится шестнадцать колористических элементов, что наиболее полно может раскрыть визуальную составляющую выбранного темпа. Каждая грань должна иметь терминологические обозначения темпов, соответствующие общемировой музыкальной клас-



Рис. 3. Е. Голубь. Темпоральный объект колористики. Рук. Н. С. Вергунова, С. В. Вергунов, 2019.

сификации, например, *Largo* (медленный темп), *Andante* (умеренный темп), *Allegro* (быстрый темп).

Одним из примеров выполнения упражнения является работа студента Д. Браццо (гр. Д 2018-1) (Рис. 2). Грань «Grave» (тяжеловесно, важно) относится к медленному темпу и выполнена подбором различных чёрных (ахроматических) цветов и оттенков) (Рис. 2.1). Это решение было навеяно прослушиванием пьесы «Похороны куклы» П.И. Чайковского из «Детского альбома» (1878). Также к группе медленных темпов относится и грань «Largo» (широко), выполненная подбором различных белых и светло-серых (ахроматических) цветов и оттенков (Рис. 2.2), это решение было навеяно прослушиванием музыкальной композиции «Зима. Январь» А. Вивальди из скрипичного концерта «Времена года», входящего



Рис. 4. В. Еремеева. Темпоральный объект колористики. Рук. Н. С. Вергунова, С. В. Вергунов, 2020.

в состав цикла «Спор гармонии с изобретением» (1723–1725). Следует отметить и удачно подобранное символическое значение цвета для этих граней: чёрный с оттенками для траурной церемонии, а белый с оттенками для семантически верного восприятия зимы как природного явления. Из группы умеренных темпов студент выбрал понятия “Andante” и “Allegretto”. Грань “Andante” (не спеша, спокойно) является визуальной иллюстрацией пьесы «Утреннее размышление» П.И. Чайковского из «Детского альбома» (Рис. 2.3). Колористическое решение грани “Allegretto” (оживлённо) (Рис. 2.4) выполнено после прослушивания музыкального произведения С.В. Рахманинова «Элегия» (1893).

Оркестровая интермедия Н.А. Римско-Корсакова «Полёт шмеля» (1899–1900) априори относится к группе быстрого

темпа исполнения, более того в нотах самим автором была сделана пометка об использовании “Allegro” и “Vivace” одновременно. Поэтому в решении грани “Allegro” и “Vivace” (живо и скоро) студент использовал оттенки жёлтых и красных цветов (Рис. 2.5). Вторую грань из группы быстрых темпов студент определил для себя как “Presto” (быстро) и выполнил в результате прослушивания концерта № 2 соль минор «Лето» А. Вивальди. В понимании студента для визуализации этого произведения наиболее уместным является использование фактически всех основных цветов спектра (Рис. 2.6). Такая мультицветность, по его мнению, характеризует яркое летнее солнце (жёлтый, оранжевый) на безоблачном небе (голубой), буйную растительность (оттенки зелёного) с пышным цветением (оттенки красного) и глубину тёплого моря (оттенки синего и фиолетового). Наличие в каждой группе темпов нескольких терминологических исполнений музыкальных произведений позволяет более разнообразно их визуализировать. Если в решении грани «Grave» Д. Браццло были использованы преимущественно оттенки чёрного цвета, то в решении студентки Е. Голубь (гр. Д 2019-2) для грани “Adagio” (медленно, плавно), также относящейся к медленному темпу, была применена так называемая растяжка от серого к чёрному цветам (Рис. 3.1). В работе студентки В. Еремеевой (гр. Д 2020-1) в группе умеренных темпов был использован термин «Sostenuto» (сдержанно), который отвизуализирован на соответствующей грани (Рис. 4.3).

Опыт показал, что применение подобных упражнений (заданий) способствует более глубокому пониманию студентами значения образного восприятия и интуитивного мышления в проектном процессе. Кроме того, такие задания прививают сту-



дентам понимание важности мультисенсорности в дизайне, её повсеместному распространению и применению в будущем. Такой методический подход в системе подготовки студентов по специальности «Дизайн», основанный на симбиозе музыкальных произведений и формообразования в дизайне, приводит к повышению эффективности обучения. Был сделан вывод о том, что привитие понятия мультисенсорности в дизайне может осуществляться, в том числе, через обращение к музыке (звукам) в процессе выполнения практических упражнений по основам формообразования и способствует развитию творческих способностей студентов, повышает качество выполняемых заданий и поднимает уровень выразительности образно-эмоциональных проектных решений.

Следует отметить, что наряду с непосредственно практическим результатом – повышением уровня развития образного восприятия и интуитивного мышления студента – можно выделить и такие сопутствующие результаты, как проявление интереса к музыке и дизайну; активизация образно-ассоциативного подхода в работах студентов, основанного на проявлении чувств и сенсорных модальностей, а также повышение мотивации к творческой проектной деятельности. В результате можно утверждать, что образность и ассоциативность способствуют развитию художественного и музыкального вкуса, что, в свою очередь, повышает интеллектуальный уровень будущего специалиста в целом и совершенствует проектный процесс в контексте мультисенсорного дизайна в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вергунов С.В. Новые понятия в дизайне. Часть 2. Мультисенсорный дизайн // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2009. № 6. С. 32–39.
2. Иванов В.И. Чурлянис и проблема синтеза искусств. // Аполлон. 1914. № 3. С. 5–21.
3. Zubovas P. Mikalojus Konstantinas Ciurlionis // Официальный сайт памяти М.К. Чюрлениса. URL: <http://ciurlionis.eu/ru/> (дата обращения: 29.04.2021).
4. Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. М.: Изд-во политической литературы, 1974. 744 с.
5. Пурик Э.Э., Шакирова М.Г., Ахмадуллин М.Л. Синестетический подход в развитии художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 124–132. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.124-132.
6. Luckner P. Design acoustics and design olfactorics – education of designers // Forum Ware. 2002. Vol. 30, pp. 8–11.
7. Luckner P. Multisensual design. An anthology. Calbe: Grafisches Centrum Cuno, 2002. 720 p.
8. Palua D.D., Lerma B., Grosso L.A., Shtrepi L., Gasparini M., Giorgi C.D., Astolfi A. Sensory evaluation of the sound of rolling office chairs: An exploratory study for sound design // Applied Acoustics. 2018. Vol. 130, pp. 195–203. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2017.09.027>.
9. Pijanowski B.C., Villanueva-Rivera L.J., Dumyahn S.L., Farina A., Krause B.L., Napoletano B.M., Gage S.H., Pieretti N. Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape // BioScience. 2011. Vol. 61 (3), pp. 203–216. DOI:10.1525/bio.2011.61.3.6.

10. Sood G.A ferrofluid sound reactive visualization elevates this minimal bluetooth speaker to a whole new level! Yanko design. 2021. URL: <https://www.yankodesign.com/2021/04/22/a-ferrofluid-sound-reactive-visualization-elevates-this-minimal-bluetooth-speaker-to-a-whole-new-level/> (29.04.2021).

Об авторах:

Вергунова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и изобразительного искусства, Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова (61000, г. Харьков, Украина), **ORCID: 0000-0002-8470-7956**, n.vergunova@gmail.com.

Вергунов Сергей Витальевич, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства, Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова (61000, г. Харьков, Украина), **ORCID: 0000-0003-2603-9782**, s.vergunov@gmail.com.

REFERENCES

1. Vergunov S.V. Novye ponyatiya v dizayne. Chast'2. Mul'tisensornyy dizayn [New concepts in design. Part 2. Multisensory design]. *Vestnik Khar'kovskoy gosudarstvennoy akademii dizayna i iskusstv* [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts]. 2009. No. 6, pp. 32–39.
2. Ivanov V.I. Churlyanis i problema sinteza iskusstv [Čiurlionis and the problem of the synthesis of arts]. *Apollon* [Apollo]. 1914. No. 3, pp. 5–21.
3. Zubovas R. *Mikaloyus Konstantinas Chyurlenis*. [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis]. *Ofitsial'nyy sayt pamyati M.K. Chyurlenisa* [Official site in memory of M.K. Čiurlionis]. URL: <http://ciurlionis.eu/ru/> (29.04.2021).
4. Marks K., Engel's F. *Polnoe sobranie sochineniy*. T. 42 [Complete Works Vol. 42]. Moscow: Publishing house of political literature, 1974. 744 p.
5. Purik Elza E., Shakirova Marina G., Akhmadullin Mars L. Sinesteticheskiy podkhod v razvitii khudozhestvennogo vospriyatiya studentov na zanyatiyakh po formal'noy kompozitsii [The Synesthetic Approach in the Development of Artistic Perception in Students during Instruction in Formal Composition]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 124–132. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.124-132.
6. Luckner P. Design acoustics and design olfactorics – education of designers. *Forum Ware*. 2002. Vol. 30, pp. 8–11.
7. Luckner P. *Multisensual design. An anthology*. Calbe: Grafisches Centrum Cuno, 2002. 720 p.
8. Palua D.D., Lerma B., Grosso L.A., Shtrepi L., Gasparini M., Giorgi C.D., Astolfi A. Sensory evaluation of the sound of rolling office chairs: An exploratory study for sound design. *Applied Acoustics*. 2018. Vol. 130, pp. 195–203. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2017.09.027>.
9. Pijanowski B.C., Villanueva-Rivera L.J., Dumyahn S.L., Farina A., Krause B.L., Napoletano B.M., Gage S.H., Pieretti N. Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. *BioScience*. 2011. Vol. 61 (3), pp. 203–216. DOI:10.1525/bio.2011.61.3.6.
10. Sood G.A Ferrofluid sound reactive visualization elevates this minimal bluetooth speaker to a whole new level! Yanko design. 2021. URL: <https://www.yankodesign.com/2021/04/22/a-ferrofluid-sound-reactive-visualization-elevates-this-minimal-bluetooth-speaker-to-a-whole-new-level/> (29.04.2021).



About the authors:

Natalia S. Vergunova, Ph.D. (Design), Associate Professor, Design and Arts Department, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv (61000, Kharkiv, Ukraine), **ORCID: 0000-0002-8470-7956**, n.vergunova@gmail.com.

Sergey V. Vergunov, Ph.D. (Design), Professor, Design and Arts Department, O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv (61000, Kharkiv, Ukraine), **ORCID: 0000-0003-2603-9782**, s.vergunov@gmail.com.





К. Г. МОСКАЛЕВ, Д. Н. СЕМКИН

Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова, г. Чебоксары, Россия

ORCID 0000-0002-0166-3063

ORCID 0000-0001-9065-4101

Вокально-педагогические принципы профессора С.А. Кондратьева

Актуальность статьи определена её посвящением памяти выдающегося вокального педагога Чувашской Республики, Поволжья и России, заслуженного деятеля искусств РФ, заслуженного работника культуры РФ и Чувашской Республики профессора С.А. Кондратьева (1938–2020). Целью работы являлась систематизация основных вокально-педагогических принципов, взглядов и методических установок педагога, выработанных за долгие годы работы на педагогическом поприще. В статье приведены некоторые сведения из биографии С.А. Кондратьева, информация о наиболее известных его учениках. Рассмотрены подробно педагогические принципы педагога в области певческого дыхания, приведены упражнения, используемые им для «принудительной» выработки дыхания у начинающих студентов. Описаны подходы С.А. Кондратьева к правильной работе гортани в пении. Раскрыто его отношение к использованию резонаторов. Уделено внимание применению С.А. Кондратьевым принципа постепенности и последовательности развития голоса при работе со студентами вузов, в заключение сделаны выводы о взаимосвязи методики профессора С.А. Кондратьева с итальянской и русской школами пения. Данная статья будет, без сомнения, полезна вокальным педагогам, студентам-вокалистам из различных учебных заведений, а также изучающим вопросы истории вокального искусства.

Ключевые слова: история вокального искусства, вокальная педагогика, вокальное образование, методика обучения вокалу.

Для цитирования / For citation: К.Г. Москалев, Д.Н. Семкин. Вокально-педагогические принципы профессора С.А. Кондратьева // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 158-168. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.158-168.

KONSTANTIN G. MOSKALEV, DMITRY N. SEMKIN

Chuvash State University named by I.N. Ulyanov, Cheboksary, Russia

ORCID 0000-0002-0166-3063

ORCID 0000-0001-9065-4101

Professor S. A. Kondratiev's Vocal and Pedagogical Principles

The relevance of the article is determined by its dedication to the memory of the outstanding vocal teacher of the Chuvash Republic, the Volga region and Russia, Honored Activist of Arts of the Russian Federation, Honored Worker of Culture of the Russian Federation and the Chuvash



Republic, Professor S.A. Kondratiev (1938–2020). The aim of the work was to systematize the main vocal and pedagogical principles, views and methodological guidelines of the teacher, developed over many years of work in the pedagogical field. The article contains some information from the biography of S.A. Kondratiev, information about his most famous students. The teacher's pedagogical principles in the field of singing breathing are considered in details, the exercises used by him for the "forced" development of breathing in novice students are given. S.A. Kondratiev's approaches to the proper functioning of the larynx in singing are described. Its relation to the use of resonators is revealed. Attention is paid to the application of the principle of gradual and consistent voice development by S.A. Kondratiev when working with university students, and in the end conclusions are drawn about the relationship of Professor S.A. Kondratiev's methodology with the Italian and Russian singing schools. This article will undoubtedly be useful for vocal teachers, students of vocal educational institutions, as well as students of the history of vocal art.

Keywords: history of vocal art, vocal pedagogy, vocal education, vocal teaching methods

Имя заслуженного деятеля искусств РФ профессора Станислава Алексеевича Кондратьева (1938–2020) золотыми буквами вписано в историю вокального образования Чувашии. За долгие годы работы педагогом сольного пения С.А. Кондратьев выпустил из своего класса более 200 солистов-вокалистов и артистов хора оперных театров и концертных организаций, артистов эстрадного жанра, вокальных педагогов, специалистов в области театральной деятельности. Некоторые выпускники его класса прославили имя своего педагога выступлениями на престижных оперных сценах мира (А. Ланцов, Л. Толстова, А. Дубенко), другие – своей деятельностью в оперных театрах России (Москва, Нижний Новгород, Пермь, Казань, Владивосток, Волгоград, Сыктывкар, Чебоксары), основная масса учеников занималась и продолжает успешно заниматься творческой работой на территории Чувашской Республики. Многие выпускники класса имеют почётные звания «Заслуженный работник культуры Чувашской Республики», «Заслуженный артист Чувашской Республики», есть и удостоенные звания «Народный артист

Чувашской Республики». Среди учеников С.А. Кондратьева – продолжатели и «хранители» его вокально-педагогических принципов (заслуженный работник культуры РФ А. Иванова, народная артистка ЧР Г. Пуклакова, А. Берстнева, лауреат международного конкурса К. Москалёв). Число преемников вокальной традиции во втором поколении довольно значительно, и многие из них успешно занимаются певческой деятельностью. Среди научных работ Станислава Алексеевича необходимо отметить ряд статей: о вокальных сочинениях чувашских композиторов [9], о дыхании [10], о секретах мастеров оперного пения [11], а также уникальное издание хрестоматии вокальных произведений чувашских композиторов в шести томах [19].

С.А. Кондратьев – выпускник класса профессора В.А. Воронова (Казанская государственная консерватория, 1965). С 1970-го по 1973 год, после пятилетнего периода работы в Чувашском государственном музыкальном театре, Станислав Алексеевич учился в аспирантуре у своего же педагога. С 1973-го по 2002 год С.А. Кондратьев преподавал в Чебоксарском музыкальном училище им. Ф. Пав-

лова, долгое время являлся заведующим вокальным отделением. Силами студентов училища он осуществил ряд постановок, где выступил как дирижёр и режиссёр («Сильва» И. Кальмана, «Похищение из Сераля» В.А. Моцарта, «Нищий студент» К. Миллёкера, «Мельник-колдун, обманщик и сват» Е. Фомина) [6]. Педагогическую работу в училище С.А. Кондратьев сочетал с участием во многих вокальных конференциях, мастер-классах, смотрах-конкурсах вокалистов, проводимых Научно-методическим советом по вокальному образованию при ГУУЗ Министерства культуры РСФСР. С 1987 года он, единственный представитель от музыкальных училищ РСФСР, становится членом этого совета. Благодаря этому в 1993 году ежегодная научно-практическая вокальная конференция была впервые проведена в Чебоксарах. Среди докладчиков и участников мастер-классов были народная артистка СССР Н.Д. Шпиллер, заслуженный деятель искусств РСФСР В.А. Воронов и др. В 1996 и 2003 гг. это мероприятие вновь проходило в Чебоксарах. Гостями были известные деятели вокального образования: народная артистка России В.А. Левко, профессор Уральской консерватории Н.Н. Гольшев, профессор РАМ им. Гнесиных М.С. Агин и др.

В 2002 году С.А. Кондратьев перешёл в Чувашский государственный институт культуры и искусств на должность профессора кафедры вокального искусства, с 2005 года дополнительно стал работать со студентами факультета искусств Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова. С 2008-го по 2018 год заведовал кафедрой вокального искусства ЧГУ.

Школа пения – школа дыхания

Основное внимание студентов-вокалистов С.А. Кондратьев обращал на правильное дыхание, очень часто цитируя крылатое выражение известного итальянского

педагога Ф. Ламперти «Школа пения – школа дыхания». Залогом всех вокальных побед либо причиной каких-либо дефектов педагог считал скоординированную работу дыхания либо отсутствие таковой. Абсолютно ко всем – начинающим студентам, старшекурсникам или солистам театра – он предъявлял равные требования, и первым из них было требование глубокого вдоха. Педагог крайне неодобрительно отзывался о тех преподавателях, которые на уроках не акцентируют внимание на работе диафрагмы, а больше сосредотачиваются на других моментах пения.

С.А. Кондратьев считал, что во время пения у певца должно расширяться «нижнее кольцо», т.е. нижние ребра с боков и со спины и низ живота. Крайне негативно педагог относился к ключичному дыханию и подыманию груди. Глубокий вдох освобождает глотку, опускает гортань, что необходимо для свободной работы голосовых связок. Высокий вдох не в состоянии опустить гортань в нижнее, вокальное положение, и, как правило, в результате высокого вдоха появляются дефекты в звуке: плоскость, зажатость, тремоляция и пр. Как правило, Кондратьев называл пение с неопущенной гортанью пением «на кадыке», в то время как правильное положение гортани образно обозначалось областью «под кадыком». Глубокий певческий продох профессор называл «трубой», нижний конец которой находится немного ниже пупка, а верхняя часть берёт начало с ключиц. «Труба» полая и свободная, внутри воздух. С началом формирования звука «труба» начинает петь. При правильном пении тело поёт, то есть резонирует. Особенно важным является ощущение отзвука или вибрации в области пупка. Если подобные ощущения присутствуют, значит, вдох был достаточно глубок, студент на правильном пути. «Пупок дышит – пупок поёт», – лю-



бил говорить Кондратьев. Также нередко педагог просил, чтобы «бока пели», т. е. чтобы нижние ребра эластично расширялись, озвучивали в процессе пения. При использовании нижнерёберного дыхания певческий звук приобретает дополнительную сочность, густоту тембра.

В понимании дыхательного процесса профессор основывался на учениях педагогов новой итальянской школы пения (Ф. Ламперти, Л. Мандль) и их последователей (К. Эверарди, А. Додонов). Дыхание непременно должно быть нижнерёберно-диафрагмальным. «Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое, естественное положение», – отмечал Ф. Ламперти [12, с. 72]. Великий тенор Э. Карузо высказывался следующим образом: «Диафрагму можно сравнить с мехами. Надо умело набрать достаточно воздуха и умело, правильно и экономно его использовать – так рождается всё искусство пения» [10, с. 15]. Теорию грудобрюшного дыхания поддерживали и многие русские педагоги. И.П. Прянишников рекомендовал дыхание грудодиафрагматическое: сделав полный (но не форсированный) вдох, задержать его на мгновение и выпускать воздух как можно медленнее, наблюдая, чтобы грудь не спадала, а процесс выдыхания совершался исключительно диафрагмой и нижними ребрами [14].

Станислав Алексеевич утверждал, что в большинстве случаев русские выдающиеся педагоги применяли грудобрюшное, грудодиафрагматическое дыхание [10]. Сильное влияние на его педагогические взгляды оказали исследования советского отоларинголога и фониатра Л.Д. Работнова [15], который выявил, что грудная клетка в акте певческого дыхания остаётся почти неподвижной. Вдох и выдох совершаются за счёт небольшого

втягивания и выпячивания самой верхней части живота [18, с. 41]. Кондратьев настоятельно требовал на уроках неподвижности груди. Работновым экспериментальным путем было также доказано, что у квалифицированных певцов с хорошо поставленным голосом отмечался спокойный вдох и очень медленное, постепенное спадание грудных и брюшных стенок, а в 2% случаев у некоторых выдающихся певцов во время выдоха грудные и брюшные стенки вовсе не спадали, оставаясь в положении вдоха [5, с. 148]. Этот найденный феномен парадоксального дыхания Кондратьев обозначил для себя как правило и на занятиях со студентами требовал «пения на вдохе». Он утверждал, что выдох у певца происходит непроизвольно и самостоятельно. Певец должен контролировать вдох и удерживать его на протяжении музыкальной фразы, не думая о выдохе.

Поскольку около тридцати лет Станислав Алексеевич преподавал в училище и имел дело с довольно юными студентами, то со временем выработалась педагогическая привычка несколько искусственным, принудительным путем разрабатывать вокальную дыхательную активность у учеников. Во время упражнений он заставлял немного даже через силу делать глубокий вдох, удерживать его на протяжении всей музыкальной фразы и опускать корень языка. Связано это с особенностями образа жизни, быта молодых людей, климата нашего региона. Дыхательные мышцы большинства студентов не привыкли к вокальной работе, и поэтому их нужно разрабатывать принудительным путем. Студентам он советовал заниматься лёгким спортом, очень хорошо отзывался об абитуриентах, пришедших из армии с уже крепкой мускулатурой. Запрещал, однако, тяжёлую атлетику и другие занятия, зажимающие и перегружающие мышцы

живота, груди, шеи. Всем ученикам рекомендовал ежедневно делать дыхательную гимнастику. Сам профессор делал каждый день, вплоть до последних дней жизни, такую зарядку. Зарядка заключалась в разминании разных групп мышц (от рук до ног), но с применением глубокого дыхания. На каждое напряжение – вдох, на расслабление – выдох. Во время пения глубокий вдох должен сохраняться на протяжении всей музыкальной фразы.

Кондратьев советовал следующие упражнения:

Сделав глубокий вдох, делать медленный выдох через узкую щелку между верхними зубами и языком (через «иглолочку»).

Делать глубокие вдохи, сидя на стуле, ощущая опирание нижними ребрами на спинку стула. Это же упражнение можно делать и лёжа, ощущая расширение спины в области легких.

Сделав глубокий вдох, выдыхать через губы, сложенные в трубочку, на пламя свечи. Пламя должно колыхаться ровно и не потухнуть.

О положении гортани

Очень часто С.А. Кондратьев приводил в пример высказывание Э. Карузо о том, что «для пения необходимы две вещи: лошадиная глотка и адский труд». Первую составляющую педагог считал важнейшим условием правильного пения и основное внимание на уроках уделял освобождению глотки, опусканию гортани. Традиционно ощущение свободной глотки объяснял через ощущение зевка. Певческий зевек освобождает глотку, даёт свободу для работы связок и свободный выход звука в головной резонатор.

Понятие «маски», «купола» профессор использовал редко, так как считал, что звук должен выходить вертикально вверх в головной резонатор через свободную глотку (часто использовалось понятие

«освобождение задней стенки глотки»). Вопреки расхожему мнению различных педагогов о том, что звук надо направлять, фокусировать в маску, разрабатывать резонаторные полости пазухи носа, руководствоваться ощущениями звука на лбу, на лицевых мышцах и пр., Кондратьев считал, что при хорошей дыхательной опоре и освобожденной глотке звук самостоятельно, без принуждения выйдет в головной резонатор. Стремление найти звук в маске профессор считал неправильным подходом, так как увлечение поиском направления певческого звука может привести к небрежному отношению к основополагающим элементам: дыханию и освобождению глотки. Более того, такие поиски зажимают гортань, суживают и выхолащивают звук, лишают его тембрового богатства. Особенно опасным педагог считал носовой звук, когда певец фокусирует звук в нос.

За годы работы профессор разработал свою систему упражнений для освобождения глотки. Можно привести в пример некоторые из них:

1. Основное правило – пение всегда сопровождать зевком. Принудительно вызывать в себе чувство зевоты.

2. Представление о горячей картошке. Представить, что нечаянно в рот попала горячая картошка, и попытаться охладить полость рта и глотки.

3. Вдох в состоянии крайнего удивления. Состояние удерживать до конца певческой фразы.

4. Вдох на резком испуге.

5. Вдох на гласную «о».

Основной принцип – постепенность и последовательность

Станислав Алексеевич был сторонником золотого правила: не торопиться, работать с голосом бережно, постепенно переходя от простейших упражнений к сложным. «Кто торопится, тот спотыка-



ется», – говорил он. По этой причине он не давал начинающим студентам произведения со сложной тесситурой, с обилием высоких нот. Даже в том случае, когда у студента получались высокие ноты, природные данные позволяли брать более сложный репертуар, профессор не всегда позволял брать эти произведения в работу, так как требовал исключительно правильного формирования звука.

Правильным тембром Кондратьев считал тембр естественной дикции, поставленной на дыхательную опору, дикции, обогащенной внутренним бархатом, «пением тела». Поэтому фраза «Пой, как говоришь» часто звучала в его классе. Вместе с тем он не допускал крика и напряжения в тембре. Пение – это голос души, а крик не может передать правдивую палитру чувств, он искажает образ героя. «Внутренний стон», «поёт нутро» – такими фразами часто сопровождался занятия в классе. В этом подходе наблюдается удивительное сходство со взглядами Франческо Ламперти, который писал следующее: «Певец, не умеющий опирать голос по методу, описанному выше, не поёт. Он может издавать звуки громopodobные, но лишённые характерной окраски, и ему будет неподвластен мелодический речитатив, в который переливается душа певца и с помощью которого он может выразить человеческие чувства и страсти. В голосе, лишённом опоры, не хватает выразительности, он не сможет выразить любовь, ненависть, месть, поскольку окраска звука всегда одинакова, или, скорее, это даже не звук, а невыразительный шум» [12, с. 17]. Поэтому педагог не выносил как крикливых, так и «загнанных» нот. Предпочтением для ученика считал брать в работу несложные произведения, в которых голос ученика раскрывался с максимальной свободой и выразительностью.

Педагог обладал великолепным вокальным слухом. Он сразу безошибочно распознавал природу голоса певца, представлял себе, как должен звучать голос, знал причину того или иного дефекта в голосе, даже не глядя на ученика. Нередко студенты под его руководством переходили на произведения и партии для другого типа голоса. Кондратьев вёл голос в том направлении, в каком голос сам стремился развиваться. Наиважнейшим качеством педагога профессор считал слух, старался не нагружать учеников теоретическими знаниями, считал даже вредным излишнее их насыщение научными исследованиями в области вокальной техники, так как обилие подобной информации о явлениях, невидимых и по-разному ощущаемых, может запутать ученика. Сам Станислав Алексеевич стремился упростить объяснение вокальной механики и свести работу певца к 1–2 понятным процессам. В основном это были требования глубокого вдоха до пупка, «люфт-задержка» (удержание состояния «ароматного» вдоха) и утверждение звука «на пупок». Опускание гортани, освобождение глотки, расширение диафрагмы, низа живота и рёбер – все эти процессы просил усвоить для себя как *одно движение* глубокого вдоха. Вдох и только вдох может освободить глотку и опустить гортань. Понимание дыхания как единого процесса спасает учеников от некоторых заблуждений и ошибок, таких, например, как жёсткий кадык, которым мужчины пытаются опустить гортань, тогда как гортань опускается только вследствие глубокого вдоха.

С.А. Кондратьев начинал работу с примарного тона и следил за естественностью формирования тембра на среднем диапазоне. Педагог подвергал жёсткой критике тех учителей, кто топился развить ноты верхнего участка диапазона своих учеников. Как правило,

такая спешка часто приводила к печальным последствиям, и Станиславу Алексеевичу нередко приходилось видеть, как неверный подход, спешка калечили голоса начинающих певцов. Кондратьев руководствовался традициями, заложенными М. Глинкой. «По моему методу, – писал Глинка, – надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть безо всякого усилия берущиеся). Только усовершенствовав эти натуральные тоны, мало-помалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» [3]. В связи с тем, что композитор и сам был певцом и хорошо понимал природу человеческого голоса, романсы, им написанные, очень удобны для исполнения, находятся в серединной тесситуре. Кондратьев часто брал в работу сочинения Глинки.

Распевки начинались в пределах терции: ми-ре-до, либо ми-ре-ми-ре-до. Затем следовали восходящие гаммообразные распевки в пределах квинты, сексты. Распевочная часть завершалась восходящей гаммой на нон-октаву, либо нисходящим арпеджио в октаву, иногда на стаккато. Чаще всего распевочным материалом служили слоги на «о», такие как ой-ой-ой, мо-ой-май, но-но-но. Гласную «о» профессор считал очень удобной, к тому же естественным образом формирующей свободу глотки. В восходящих упражнениях часто применял переход с «а» (в низком регистре) на «о» (в более высоком регистре). Например, в восходящей гамме на нон-октаву в распеве фразы «край мой родной», начиная с квинты в пределах сложного участка распевки уже звучит «мой». Возможно, что такая распевка была заимствована у профессора Московской консерватории Г.И. Тица, которого Станислав Алексеевич очень уважал и иногда ссылался на методы его работы. Для освоения приёма прикрытия

Тиц считал целесообразным упражнение, построенное на гаммообразной последовательности в диапазоне ноты, соблюдая следующий принцип – идти от светлого гласного к тёмному в сочетании слогов «ля»(а), «лѐ»(о), «лю»(у) [21, с.76]. Абсолютно идентично с Тцем отношение к гласной «и», которую московский профессор рекомендовал формировать с ощущением, подобным тому, что возникает при произнесении немецкого «ii» (Кондратьев рекомендовал представлять чувашскую «й»), то есть ни в коем случае не плоско и не откровенно открыто. Можно проследить и другие параллели с упражнениями Г. Тица. Например, выравнивание голоса с сохранением тембра низкой ноты при переходе на более высокую. «Исполняя нижний грудной звук, певец уже должен думать о подготовке верхнего. С баритонном я начинаю упражнение от до малой октавы. Пока он поёт ниже до, я прошу его мысленно представить себе верхнюю ноту и, ничего не меняя, перевести звук плавно, но без портамента... Если ученик освоит прикрытую манеру наверху при сохранении грудного звучания, я спокоен», – отмечал Тиц [21, с. 77]. Станислав Алексеевич также был сторонником сочетания грудного и головного звучания, в том числе и на высоких предельных нотах. «Когда все ноты диапазона звучат одним тембром – это есть школа», – говорил Кондратьев. Ключом к воспитанию единорегистрового звучания голоса на всем диапазоне педагог считал, как и многие коллеги (А.И. Батурин, Е.Е. Нестеренко Г.И. Тиц), округление звука с самых первых упражнений. Но, в отличие от многих преподавателей, начал требовать это округление не с середины диапазона, а всегда, уже с самых низких звуков (такого подхода придерживался и З.Л. Соткилава [21, с. 75]).

Полезными С.А. Кондратьев считал нисходящие распевки с элементом ак-



цента, утверждения на опору (но-но-но, ой-ой-ой, до-соль-ми-до). Также удобными для распевок и полезными для формирования верхнего участка диапазона (прикрытия верхних нот) профессор считал некоторые чувашские гласные, такие как «ё», «я», «Ў» [8]. В работе с чувашскими студентами педагог использовал нисходящие ходы: «я-март-кай-як», «ё-мёр-лэх». Эти гласные, по мнению Станислава Алексеевича, являются более прикрытыми, и при произнесении этих гласных голосовые складки смыкаются более интенсивно.

Распевочная часть урока была обязательной, независимо от уровня ученика. На первом этапе была обязательной также работа над вокализмами. Конечно, репертуарный лист пополнялся старинной и классической ариями, романсами и народной песней. Нередко студенты класса пели произведения чувашских композиторов. К выбору репертуара Кондратьев подходил строго. Романсы, написанные композитором, например, для тенора, низкие голоса в его классе не брали. Педагог распределял произведения исходя из темперамента, артистических возможностей певца, характера музыки, а не только по тесситуре и технической сложности.

Заключение

С.А. Кондратьев занимался в основном мужскими голосами. Иногда брал в ученики и женские голоса, преимущественно меццо-сопрано. По методике обучения не делал различия для разных типов голосов, требования ко всем студентам были одни и те же. Тот факт, что многие студенты Кондратьева среднего профессионального звена проходили отборочные туры при поступлении в консерватории, а затем становились успешными профессиональными исполнителями, а также примеры ярких выступлений выпускников класса Кондратьева как профессора вуза доказывают

состоятельность, важность и ценность его вокально-педагогического наследия. Самый яркий пример – Андрей Ланцов, заменивший заболевшего Пласидо Доминго в партии Отелло на сцене «La Scala» [7]. Ланцов стал первым русским певцом, исполнившим эту партию в знаменитом театре [2]. Профессор в большей степени был сторонником эмпирического подхода в обучении и не оставил большого количества научной литературы, поэтому особенно важно сейчас по воспоминаниям учеников [13], фрагментам выступлений студентов [4], отзывам коллег и журналистов [17] составить более полную картину вокально-методических взглядов педагога, приёмов его работы в классе.

«Популяризируя старинный забытый романс, молодые артисты под руководством своего Учителя – заведующего кафедрой вокального искусства, профессора С.А. Кондратьева – продемонстрировали изысканную интерпретацию, душевную проникновенность. Порой казалось, что в этой актерской игре вокал – не главное. Исполнители через слово, через песню показали свою душу и нечто неуловимое и сугубо индивидуальное, что придало неповторимый шарм исполнению... Браво, начинающие, но уже профессиональные артисты!» [16] – пишут в прессе об одном из концертов его класса. «...Во главе нашего вокального искусства стоит замечательный специалист, лучший педагог в Чувашии по вокалу – профессор, заслуженный деятель искусств РФ С.А. Кондратьев», – отмечает автор другой публикации [20].

В целом можно охарактеризовать систему вокально-методических взглядов С.А. Кондратьева как сохраняющую преемственность традиций новой итальянской школы, русской вокальной школы. И поскольку сегодня уже можно говорить не только о национальных вокальных шко-

лах, но и о вокально-методических, сложившихся в недрах национальных школ и сформировавшихся в высших учебных музыкальных заведениях [1], то нужно отметить, что Кондратьев – преемник казанской вокальной традиции, опирающейся на голоса, культуру татарских исполнителей. В свою очередь, Станислав

Алексеевич синтезировал в своей работе опыт русской, казанской вокальных школ с чувашской культурой, языком, воспитывая чувашских исполнителей и вокальных педагогов. Сам по национальности чуваш, Кондратьев стал, по сути, основателем национальной вокальной школы в Чувашии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агин М.С. Национальные вокальные школы России // Национальные вокальные школы России: методические рекомендации. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 3–11.
2. Алексеева Т.А. Восхождение Андрея Ланцова // Чебоксарские новости. 13 сентября. 1995.
3. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учеб. пособие. 6-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. 72 с.
4. Дзюба Т.А. На сцене ЧГУ – опера «Алеко» // Ульяновец. 4 июня. 2015.
5. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 368 с.
6. Иванов Н. Оперетта на любительской сцене // Советская Чувашия. 16 апреля. 1989.
7. Илюхин Ю.А. С легкой руки композитора Андрея Эшпая // Советская Чувашия. № 9. 20 января. 2000.
8. Кондратьев С.А. Влияние чувашского языка на пение и некоторые методические принципы работы с чувашскими певцами // Вопросы вокального образования: методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 22–24.
9. Кондратьев С.А. Вокальное творчество композиторов Чувашии: Филипп Лукин // Вопросы вокального образования: методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / сост., науч. ред. М.С. Агин. М., 1991. С. 49–50.
10. Кондратьев С.А. О дыхании: методическое пособие. Чебоксары: Чебоксарское музыкальное училище им. Ф. Павлова, 1980. 27 с.
11. Кондратьев С.А. Секреты мастеров оперного пения: учебно-методическое пособие. Чебоксары: Издательство Чуваш. ун-та, 2016. 48 с.
12. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: учеб. пособие / перев. Н.А. Александровой. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 144 с.
13. Москалев К.Г. Как чуваш в Казани аспирантуру открыл // Советская Чувашия. 13 ноября. 2013.
14. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению: учеб. пособие. 6-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 144 с.
15. Работнов Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. 5-е изд-е. СПб.: Лань, 2020. 224 с.
16. Сташенко С. Ценителям музыки – старинные романсы // Ульяновец. 20 декабря. 2012.
17. Сымин П. Праздник для маэстро // Российская газета. № 254. 11 декабря. 2008.
18. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения И.П. Павлова. М.: Музыка, 1966. 100 с.



19. Хрестоматия чувашских народных песен и песен композиторов Чувашии. В 6 т. / сост. С.А. Кондратьев. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003–2010.

20. Чекушкин В. В добрый путь, дорогие певцы-студенты! // Ульяновец. № 7–8. 9 февраля. 2012.

21. Яковлева А.С. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов (из практики работы педагогов вокального факультета московской консерватории) // Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. Вып.7 / сост., науч. ред. А.С. Яковлева. М.: Музыка, 1984. С. 73–86.

Об авторах:

Москалев Константин Георгиевич, старший преподаватель кафедры вокального искусства Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова, **ORCID 0000-0002-0166-3063** (Konstantin_cheb@mail.ru)

Семкин Дмитрий Николаевич, заведующий кафедрой вокального искусства, кандидат физико-математических наук, доцент, Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова, **ORCID 0000-0001-9065-4101** (dmitriysemkin@mail.ru)

REFERENCES

1. Agin M.S. Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii [National Vocal Schools of Russia]. *Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii: metodicheskie rekomendatsii* [National Vocal Schools of Russia: Guidelines]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1996, pp. 3–11.

2. Alekseeva T.A. Voskhozhdenie Andreya Lantsova [The Ascent of Andrey Lantsov]. *Cheboksarskie Novosti* [Cheboksary news]. 13 sentyabrya. 1995.

3. Glinka M.I. *Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa. Shkola peniya dlya soprano: uchebnoe posobie* [Exercises for Improving the Voice. Soprano Singing School: a Tutorial]. 6th edition. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2020. 72 p.

4. Dzyuba T.A. Na stsene ChGU – opera «Aleko» [On the Stage of the Chuvash State University – the Opera “Aleko”]. *Ul'yanovets* [Ulyanovets]. 4 iyunya. 2015.

5. Dmitriev L.B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Basics of Vocal Technique]. Moscow: Muzyka, 2000. 368 p.

6. Ivanov N. Operetta na lyubitel'skoy stsene [Operetta on the Amateur Stage]. *Sovetskaya Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. 16 aprelya. 1989.

7. Ilyukhin Yu.A. S legkoy ruki kompozitora Andreya Eshpaya [With the light hand of the composer Andrei Eshpai]. *Sovetskaya Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. № 9. 20 yanvarya. 2000.

8. Kondrat'ev S.A. Vliyanie chuvashskogo yazyka na penie i nekotorye metodicheskie printsipy raboty s chuvashskimi pevtsami [The Influence of the Chuvash language on Singing and Some Methodological Principles of Working with Chuvash Singers]. *Voprosy vokal'nogo obrazovaniya: metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavateley vuzov i srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedeniy* [Questions of Vocal Education: Guidelines for Teachers of Universities and Secondary Specialized Educational Institutions]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1995, pp. 22–24.

9. Kondrat'ev S.A. Vokal'noe tvorchestvo kompozitorov Chuvashii: Filipp Lukin [Vocal Creativity of Composers of Chuvashia: Philip Lukin]. *Voprosy vokal'nogo obrazovaniya: metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavateley vuzov i srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedeniy* [Questions of Vocal Education: Guidelines for Teachers of Universities and Secondary Specialized Educational Institutions]. Compilation, scientific editor by M.S. Agin. Moscow, 1991, pp. 49–50.

10. Kondrat'ev S.A. *O dykhanii: metodicheskoe posobie* [About the Breathing: a Methodological Guide]. Cheboksary: Cheboksarskoe muzykal'noe uchilishche im. F. Pavlova, 1980. 27 p.

11. Kondrat'ev S.A. *Sekrety masterov opernogo peniya: uchebno-metodicheskoe posobie* [Secrets of the Masters of Opera Singing: Study Guide]. Cheboksary: Izdatel'stvo Chuvashskogo universiteta, 2016. 48 p.
12. Lamperti F. *Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya. Iskustvo peniya po klassicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam. Ezhednevnye uprazhneniya v penii: uchebnoe posobie* [An Initial Theoretical and Practical Guide to the Study of Singing. The Art of Singing According to Classical Traditions. Technical Rules and Tips for Students and Artists. Daily Singing Exercises: Study Guide]. Translation by N.A. Aleksandrovoy. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2014. 144 p.
13. Moskalev K.G. *Kak chuvash v Kazani aspiranturu otkryl* [How a Chuvash Opened a Postgraduate School in Kazan]. *Sovetskaya Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. 13 noyabrya. 2013.
14. Pryanishnikov I.P. *Sovety obuchayushchimsya peniyu: uchebnoe posobie* [Tips for the Students Studying the Singing: A Study Guide]. 6th edition, revised St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2013. 144 p.
15. Rabotnov L.D. *Osnovy fiziologii i patologii golosa pevtsov* [Fundamentals of the Physiology and Pathology of the Voice of Singers]. 5th edition. St. Petersburg: Lan', 2020. 224 p.
16. Stashenko S. *Tsenitelyam muzyki – starinnye romansy* [For Music Lovers – Old Romances]. *Ulyanovets* [Ulyanovets]. 20 dekabrya. 2012.
17. Symin P. *Prazdnik dlya maestro* [A Feast for the Maestro]. *Rossiyskaya gazeta* [Rossiyskaya Gazeta]. № 254. 11 dekabrya. 2008.
18. Frolov Yu.P. *Penie i rech'v svete ucheniya I.P. Pavlova* [Singing and Speech in the Light of Pavlov's Teaching]. Moscow: Muzyka, 1966. 100 p.
19. *Khrestomatiya chuvashskikh narodnykh pesen i pesen kompozitorov Chuvashii. V 6 tomakh* [Anthology of Chuvash Folk Songs and Songs of Chuvash Composers. In 6 volumes]. Compiled by S.A. Kondratyev. Cheboksary: Izdatel'stvo Chuvashskogo universiteta, 2003–2010.
20. Chekushkin V. *V dobryy put', dorigie pevtsy-studenty!* [In a Good Way, Dear Singers-Students!]. *Ulyanovets* [Ulyanovets]. № 7–8. 9 fevralya. 2012.
21. Yakovleva A.S. *Formirovanie verkhnego uchastka diapazona muzhskikh golosov (iz praktiki raboty pedagogov vokal'nogo fakul'teta moskovskoy konservatorii)* [Formation of the Upper Part of the Range of Male Voices (from the Practice of Teach-Ers of the Vocal Faculty of the Moscow Conservatory)]. *Voprosy vokal'noy pedagogiki: sbornik statey. Vypusk 7* [Questions of Vocal Pedagogy: Collection of Articles Issue 7]. Compilation, scientific edition of A.S. Yakovleva. Moscow: Muzyka, 1984, pp. 73–86.

About the authors:

Konstantin G. Moskalev, Senior Lecturer at the Vocal Art Department, Chuvash State I.N. Ulyanov University (428000, Cheboksary, Russia), **ORCID 0000-0002-0166-3063**, Konstantin_cheb@mail.ru.

Dmitry N. Semkin, Head of the Vocal Art Department, Chuvash State I.N. Ulyanov University (428000, Cheboksary, Russia), **ORCID 0000-0001-9065-4101**, dmitriysemkin@mail.ru.

