

РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

**ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
2013'1 (12)
SOUTH-RUSSIAN
MUSICAL ANTHOLOGY**

В НОМЕРЕ:

**Музыкальная культура
Юга России**

**Проблемы
музыкальной науки**

**Исполнительское
искусство**

**Музыкальное
образование**

В союзе со словом

Музыка в мире искусств

Публикации

**Подписной индекс
в каталоге
«Роспечать»
79315**

**Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766**

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии,
профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор, заведующая редакцией –
кандидат искусствоведения, доцент
Елена Юрьевна Андрущенко

Ответственный секретарь, технический редактор
Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева

Корректор – старший библиограф РГК
Константин Анатольевич Жабинский

Редакционная коллегия

А. М. Цукер, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. С. Рудиченко, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. В. Франтова, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Т. Ф. Шак, докт. иск., проф. (Краснодар)

П. С. Волкова, докт. филос. наук, докт. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Е. В. Показанник, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)

Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)

Н. А. Мещерякова, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)

Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)

М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)

М. Г. Раку, канд. иск., доц. (Москва)

Дизайн **Н. В. Самоходкина**, канд. иск., доц.

Верстка **В. А. Козяков**

Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

E-mail: riocons@mail.ru

www.rostcons.ru

Подписано в печать 15.06.2013. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 10. Тираж 500.

Отпечатано в типографии

ИП Поляков Д.Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»

художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

- А. Аракельян, Е. Аракельян.* Музыкальные инструменты казаков-некрасовцев (к 50-летию возвращения казаков-некрасовцев на родину).....4
A. Arakelyan, E. Arakelyan. Musical instruments of Nekrassov cossacks (on the 50th anniversary of the return of Nekrassov cossacks at homeland)
- А. Зернина.* Современное состояние традиционной культуры духовоборов (по материалам экспедиций в Целинский район Ростовской области)7
A. Zernina. Current state of the traditional culture of the dukhobors (based on expeditions to the area Tselinskiy of Rostov region)
- З. Тлехурай.* Претворение национальных традиций в фортепианных произведениях Аслана Готова (на примере «Свободных вариаций на народную тему»)13
Z. Tlekhuray. Realization of national traditions in Aslan Gotov's piano works (on example of «Free variations on a folk theme»)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

- И. Гринченко.* Жанр хоровой миниатюры в русской музыке рубежа XIX–XX веков (на примере «Двенадцати хоров а cappella» op. 27 С. Танеева).....18
I. Grinchenko. Genre of choral miniature in russian music on the boundary of the XIX–XXth centuries (on example of S. Taneev's «Twelve choruses a cappella» Op. 27)
- В. Коростелёв.* Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика»).....27
V. Korostelev. Between L. Mizler and J. Mattheson (J. S. Bach's creative process and «musical mathematics»)
- Л. Кязимова.* Азербайджанская симфония на рубеже 1960–1970-х годов: магистральные тенденции36
L. Kazimova. Azerbaijan symphony on the boundary of 1960–1970s: main tendencies
- Г. Рубахина.* Автобиографические концерты Е. Подгайца.....43
G. Rubachina. Autobiographical concertos by E. Podgaits

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

- А. Давлетшин.* Вторая соната для балалайки и фортепиано А. Кусякова: к проблеме исполнительского воплощения57
A. Davletshin. The Second sonata for balalaika and piano by A. Kusyakov: towards the problem of performing realization

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION

- А. Крылова, А. Орехова.* О проблемах трудоустройства выпускников музыкальных вузов (на примере Ростовской консерватории)65
A. Krylova, A. Orechova. About the problems of employment among the graduates of musical institutions of higher education (on example of Rostov Conservatoire)
- Ю. Ободова.* Музыкальная школа для взрослых: о прошлом и настоящем любительского музыкального образования73
J. Obodova. Music school for adults: the past and present of the amateur music education

**В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD**

- Жабинский К.* «Моцартианское заклятие» в стихотворении Вел. Хлебникова
«Усадьба ночью, чингисхань!..»: к проблеме интерпретации77
Zhabinsky K. The «mozartian invocation» in the poem «Usad'ba noch'yu, chingiskhan'!..»
by Vel. Khlebnikov: towards the problem of interpretation
- Е. Савельева.* Фразеологические единицы английского языка: тематическая
подгруппа «музыкальные инструменты»88
E. Savelyeva. English phraseological units: the thematic subgroup «musical instruments»

**МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS**

- Е. Андрущенко* «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл
Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя93
E. Andruschenko A. Lloyd-Webber's «Song and Dance» as an «experimental» musical:
thirty years later
- Е. Кисеева.* Новые формы музыкального театра: танец постмодерн
и его научное осмысление99
E. Kiseyeva. New forms of musical theatre: Postmodern Dance and study comprehension of it
- А. Орехов.* Воспоминания об Александре Кайдановском. Публикация
и комментарии *К. Жабинского*; вступительная статья *В. Дайча*.108
A. Orekhov. Memoirs about Alexander Kaidanovsky. The publication and comments
by *K. Zhabinsky*; introductory article by *V. Daich*

**ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS**

- М. Гнесин.* Антон Рубинштейн (К сорокалетию со дня смерти). Публикация,
вступительная статья и комментарии *Г. Сычёвой*114
M. Gnessin. Anton Rubinstein (Towards the 40th anniversary of the death).
The publication, introductory article and comments by *G. Sycheva*
- С. Арабкерцева.* Эволюция фортепианного стиля Н. Мяковского в связи
с общей эволюцией творчества. Публикация и комментарии *К. Жабинского*;
вступительная статья *В. Орловского*122
S. Arabkertseva. Evolution of N. Myaskovsky's piano style in connection with
general evolution of his creative legacy. The publication and comments by
K. Zhabinsky; introductory article by *V. Orlovsky*
- Сведения об авторах
Information about authors133
- Правила рассмотрения, публикации, рецензирования и оформления статей.....136

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

А. Аракельян, Е. Аракельян

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАЗАКОВ-НЕКРАСОВЦЕВ (К 50-летию возвращения казаков-некрасовцев на Родину)

A. Arakelyan, E. Arakelyan

MUSICAL INSTRUMENTS OF NEKRASSOV COSSACKS (On the 50th anniversary of the return of Nekrassov Cossacks at homeland)

В статье представлены сведения о музыкальных инструментах казаков-некрасовцев и условиях их бытования, полученные в фольклорных экспедициях 1960–1970-х годов, непосредственно после переселения в Россию. Авторы также излагают свою точку зрения о времени и причинах распространения музыкальных инструментов в среде казаков-старообрядцев.

Ключевые слова: казаки-некрасовцы, музыкальные инструменты, гармонь, губная гармоника, кавал.

This article contains information about musical instruments Nekrassov Cossacks and their conditions of existence, resulting in folklore expeditions of 1960–1970s, just after moving to Russia. The authors also state their views on the timing and reasons for distribution of musical instruments in the environment of the Cossack Old Believers.

Key words: Nekrassov Cossacks, musical instruments, accordion, harmonica, kaval.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов одному из авторов статьи – Е. Т. Аракельяну¹ – довелось наблюдать традиционную музыкальную культуру казаков-некрасовцев вскоре после их возвращения на Родину². С целью изучения фольклора второй партии некрасовцев в Левокумский район Ставропольского края на протяжении ряда лет осуществлялись экспедиции, организуемые специалистами Ростовского государственного университета и Ростовского областного Дома народного творчества (ОДНТ). В составе этих экспедиций были собиратели и исследователи некрасовского фольклора Федор Викторович и Тамара Ивановна Тумилевич. Сведения о музыкальных инструментах казаков-некрасовцев были получены Е. Т. Аракельяном в ходе фольклорной экспедиции в винсовхозы «Бургун-Маджарский» и «Левокумский», организованной Ростовским ОДНТ в августе 1968 года в ознаменование 260-летия ухода некрасовцев с Дона.

¹ Е. Т. Аракельян с 1967 г. был председателем Областной фольклорной секции при Ростовском областном Доме народного творчества.

² Последняя большая партия некрасовцев прибыла в Россию в 1962 г.

Инструментальное исполнительство казаков-некрасовцев изучено и описано в литературе значительно меньше песенного фольклора [1]. Поэтому публикация информации о музыкальных инструментах и инструментальной музыке представляет несомненный интерес.

Целью настоящей статьи является введение в научный обиход информации о музыкальных инструментах некрасовцев. Авторы ставили перед собой задачи их описания, характеристики условий бытования, презентации иконографических материалов, а также оценки полученной информации.

По содержащимся в публикациях сведениям, некрасовцы пели и поют свои песни без инструментального сопровождения. На это указывал, в частности, Т. И. Сотников, который исследовал песенную традицию первой партии казаков-некрасовцев, вернувшихся на Родину из Турции в 1912 году и проживающих в хуторе Ново-Некрасовском Приморско-Ахтарского района Краснодарского края [5, 4]. В процессе изучения музыкального фольклора некрасовцев Ставропольского края на основании упоминаний инструментов в текстах песен (например, таких, как гусли, рожок, сопилочка и других)



Фото 1. На «большой музыке» играет Н. К. Салтанов. Фото Е. Т. Аракестьяна, 1970 г.

возникло предположение о возможном бытовании некоторых из них в некрасовской среде. Опрос информантов увенчался успехом: были получены данные о музыкальных инструментах и условиях их бытования.

Среди музыкальных инструментов следует в первую очередь упомянуть гармонику – в частности, такую ее разновидность, как гармоника-семиклапанка (однорядка). Казаки-некрасовцы называют ее «большая музыка» или, по-турецки, «ярым-аккордеон» (полу-аккордеон). Исполнителем на гармонике-однорядке, привезенной из Турции, являлся Нифонт Кондратьевич Салтанов из винсовхоза «Левокумский» (Фото 1).

Широкое распространение у казаков-некрасовцев имели простые губные гармоники (размером 15–20 см), так называемые «музычки». Бытовали у них и гармоники двусторонние и с колокольчиками, появившиеся несколько позднее.

Игра на них запечатлена на грампластинках [2; 3]. Можно предположить, что гармоники проникли в Турцию к некрасовцам через белогвардейцев-эмигрантов, с которыми некрасовцы общались.

Исполнителями на «музычках» были преимущественно женщины и дети. Этот вид гармоники казаки-некрасовцы образно называют «губнушками» или «губотёрками». По словам

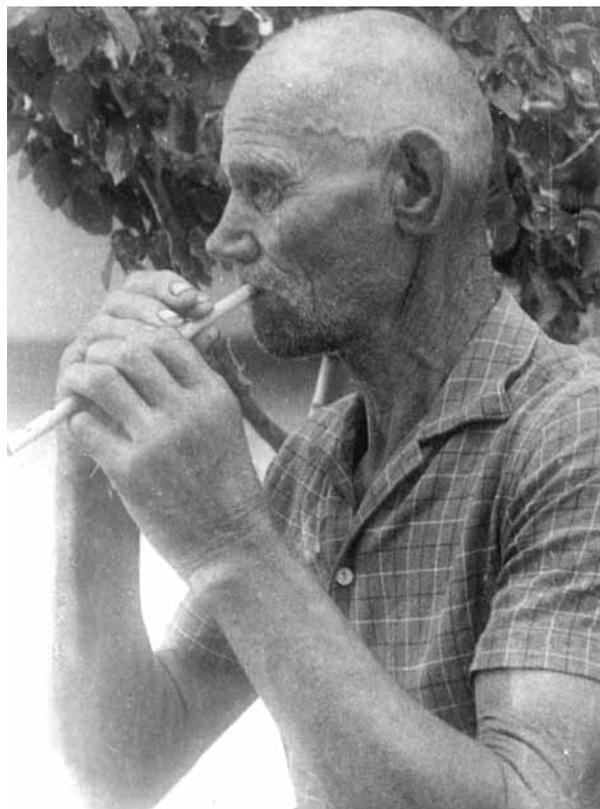


Фото 2. На кавалике играет Ф. М. Бандеровский. Фото Е. Т. Аракестьяна, 1968 г.

казачки-некрасовки Анастасии Захаровны Никудушкиной, «музыки» и «музычки» покупались на ярмарках и в городах, в частности, в Стамбуле. Они были преимущественно итальянского и югославского фабричного производства.

В быту у казаков-некрасовцев встречались и инструменты самодельные. По словам Лукерьи Захаровны Васютовой и Анастасии Захаровны Никудушкиной, некрасовцы изготавливали из бузины продольную открытую флейту – кавал – и небольшие кавалики, которые широко применялись на свадьбах и праздниках, а также являлись пастушьими духовыми инструментами.

Кавал имел вид дудочки с вырезом у верхнего края. На передней стороне кавала или кавалика имелись 6–7 отверстий и одно отверстие – с тыльной стороны (для большого пальца правой руки). Длина кавала достигала 50 сантиметров, а кавалика 25–30 см (Фото 2). Такие инструменты, как правило, имели диатонический строй. Поскольку аналогичные инструменты есть у румын, правомерно предположить, что знакомство с ними могло произойти во время пребывания казаков-некрасовцев на Дунае. Некрасовским мужчинам был известен и широко бытовавший в среде турок «дюдюк». В отличие от кавала, «дюдюк» имел мундштук и язычок, изготовлявшийся из гусиных или павлиньих перьев.

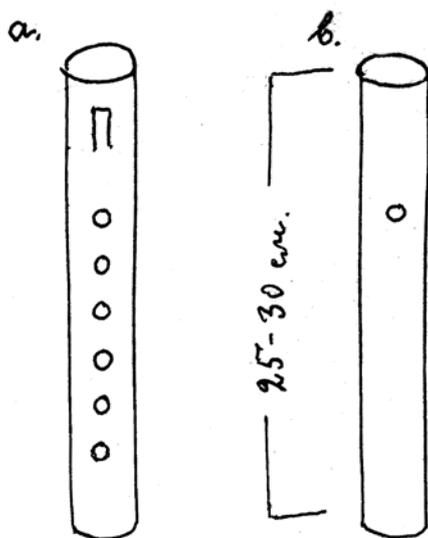


Схема каваллика:
 а - передняя сторона;
 б - тыльная сторона.

Василий Порфирьевич Саничев сообщил нам еще об одном самодельном музыкальном инструменте – «гусарочке». Это инструмент (наподобие скрипки) с оригинальным смычком-«сагайдаком» длиной 20–25 см, который из кукурузных стеблей делали преимущественно дети (Фото 3). Других самодельных музыкальных инструментов выявить не удалось.

По сообщениям информантов, музыкальные инструменты стали применять в конце XIX века для сопровождения хороводов и отдельных песен; это относится, прежде всего, к гармонике (музыки и музыкачки). Инструменты звучали также на свадьбах и праздниках.

Ограниченность сферы применения музыкальных инструментов у казаков-некрасовцев вполне объяснима их конфессиональной принадлежностью к старообрядчеству. Несмотря на разного рода актуальные заимствования, характерные для музыкальной культуры казаков-некрасовцев конца XIX – первой половины XX столетий, применение музыкальных инстру-



Фото 3. В. П. Саничев со скрипичей. Фото Е. Т. Аракельяна, 1968 г.

ментов все же не одобрялось. По свидетельству Н. Кауфмана, относящемуся к этому историческому периоду, подобное отношение к музыкальным инструментам было и у дунайских некрасовцев, проживавших в селах Казашко и Татарица в Болгарии. Как пишет Н. Кауфман, музыкальные инструменты у них «...до недавнего времени не были в употреблении; игра на них, по старой традиции, считалась грехом. Сегодня же у молодежи нередко можно увидеть гармошку, баян и аккордеон» [4, 134].

Возможно, в числе факторов, способствовавших распространению инструментов у некрасовцев, было изменение образа жизни, преодоление этноконфессиональной замкнутости. С последней четверти XIX века казаки-некрасовцы бывали на Дону, нередко посещали Москву и Петербург, где заимствовали все новое, в том числе и музыкальные инструменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аракельян Е. О музыкальной культуре казаков-некрасовцев. – Ростов-на-Дону: Знание, 1973.
2. Казаки-некрасовцы на концерте в Московской консерватории: Народные песни и наигрыши. – Мелодия С 20-20435-009. – М., 1984.
3. Казаки-некрасовцы на чужбине и в России. К 25-летию возвращения на родину: Записи 1982–1986 гг. – Мелодия С 20-25931-000 (Комплект из 2 пластинок). – М., 1987.
4. Кауфман Н. Песни казаков-некрасовцев // Советская музыка. – 1968. – № 11. – С. 134–136.
5. Русские народные песни казаков-некрасовцев / Записаны Т. И. Сотниковым. – М.–Л.: Музгиз, 1950.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ДУХОБОРОВ
(по материалам экспедиций в Целинский район Ростовской области)

A. Zernina

CURRENT STATE OF THE TRADITIONAL CULTURE OF THE DUKHOBORS
(based on expeditions to the area Tselinskiy of Rostov region)

В настоящей статье на основе данных полевых исследований рассматривается бытовой и обрядовый контекст музыки устной традиции духоборов. Установлено, что условия для ее существования, как и значительная часть певческого репертуара, сохраняются благодаря консервативности многих сторон жизни данной этноконфессиональной группы. Наряду с этим, отправление религиозных ритуалов, в том числе обряда поклонения, в настоящее время не носит регулярного и общинного характера. Редукция ритуалов происходит за счет сокращения во времени и совмещения действий.

Ключевые слова: духоборы, обряд поклонения, этноконфессиональная группа, современные традиции.

In the present article on the basis of some finding of field researches the household and ceremonial context of music of oral tradition of dukhobors is considered. It is established that conditions for its existence as well as a considerable part of singing repertoire remain thanks to conservatism of many aspects of life of this ethnoconfessional group. At the same time performance of religious rituals, including a worship ceremony, doesn't carry regular and communal character now. The reduction of rituals occurs at the expense of reduction in time and combination of actions.

Key words: dukhobors, worship ceremony, ethnoconfessional group, modern traditions.

Традиционная культура в наши дни ускоренно трансформируется и разрушается. Направленность изменений унаследованного и тенденции обновления требуют постоянного мониторинга. В этом плане наибольший интерес представляют малые этнические группы, культура которых обладает сложившимися и узнаваемыми признаками и, как правило, изучается в течение длительного времени разными поколениями исследователей, что позволяет рассматривать ее в динамике.

Такова и традиционная культура этноконфессиональной группы духоборов¹, проживающих на юге Ростовской области, полевым исследованием и фиксацией которой в течение четырех десятилетий занимались специалисты в различных областях народной культуры и любители².

¹ Духоборы (духоборцы) – одна из групп русских духовных христиан, сложившаяся в XVIII веке. Духоборы отрицали институт церкви, иконы, крест, таинства (об истории духоборов и особенностях исповедания ими веры см.: [4; 5]).

² Это такие собиратели, как выходец из общины хутора Петровка В. В. Кучин, этнографы Т. Н. Абрамова, М. Ю. Соколова (Ростов-на-Дону), Н. Н. Соснина (Санкт-Петербург), С. А. Иникова (Москва), лингвисты С. Е. Никитина (Москва), Т. Ю. Власкина, Н. А. Власки-

В целях изучения современного состояния традиционной культуры духоборов в 2012 году были предприняты экспедиции в Целинский район Ростовской области³. В результате работы в хуторах Петровке, Тамбовке и селе Хлебодарном получен богатый и разносторонне характеризующий традицию материал, дающий возможность изучения культуры в ее целостности. Задачей настоящей статьи является характеристика бытового и обрядового контекста существования музыки устной традиции на основе собранных данных.

Духоборские общины в Ростовской области складывались в 1921–1922 годах из кавказских переселенцев, проживавших в горных районах Азербайджана (Елисаветпольская губерния), Грузии (Джавахе́тия), Турции (Карская область). Мигранты образовали 12 селений. Некоторые хутора, объединенные в свое время в колхозные бригады, слились, и в настоящее время их осталось шесть: в Васильевке проживают переселенцы из кавказских селений Троицкого и Богдановки, в Петровке – из Орловки

на, руководитель Ансамбля старинной музыки «Сирин» А. Н. Котов, этномузыковед Т. С. Рудиченко (Ростов-на-Дону) и др.

³ Упомянутые экспедиции были осуществлены в июне–июле 2012 года Т. С. Рудиченко и А. В. Зерниной.

и Веселовки, в Родионовке – из Родионовки и Спасского (Спасовки), в Тамбовке (точнее, бывших Тамбовке и Отрадном) – из Тамбовки и г. Карса (Турция); в Хлебодарном – из Спасского; в Хлеборобном («Веригинке») – из Елисаветпольской губернии (Азербайджан)⁴.

В Хлебодарном и Петровке получены сведения о практически всех существующих у духовоборов календарных обрядах и праздниках⁵. Годовой цикл формируется вокруг общепринятых календарных дат и границ сезонов. Главными праздниками считают Рождество Христово, Новый год, Пасху, Сороки (22 марта), масленицу, Благовещение (7 апреля), св. жен-мироносиц (второе воскресенье по Пасхе), Троицу, св. ап. Петра и Павла (12 июля), Михайлов день (21 ноября). «Лущечкины поминочки» – память одной из предводительниц духовоборов Лукерьи Васильевны Калмыковой – отмечают 25 декабря по новому стилю.

По сведениям информантов, до последних лет у них не знали праздников Вознесения, чествования святых Фомы, Георгия Победоносца. Эти праздники стали известны благодаря настенным православным календарям, наличие которых было зафиксировано в ходе экспедиций.

Особенностью годового календарного круга является наличие праздников, выполняющих функцию престольных дней (при отсутствии церквей): св. ап. Петра и Павла (хут. Петровка), Покрова Богородицы (с. Хлебодарное), Казанской Божьей матери – осенней (хут. Тамбовка), арх. Михаила (хут. Веселовка), Николая Чудотворца (хут. Васильевка).

Рождественское богослужение духовоборов в прежние годы происходило в те же часы, что и православное: за два часа до полуночи. С тех пор, как телевидение транслирует торжественное богослужение в Храме Христа Спасителя, духовоборы перенесли свое на вечер, чтобы развести во времени два чинопоследования.

Обряд обхода дворов с кутьей в навечерие Рождества, за которую у хозяев требуют денежное вознаграждение, сравнительно недавно перенят детьми от переселенцев из Украины.

«Посевание» было приурочено к «старому» Новому году (вечер 13 или утро 14 января). При этом использовались любые злаки (пшеница, овес, ячмень, кукуруза). В последнее время, помимо формулы «Сею, вею, посеваю, с Новым годом поздравляю!», читаются и рождественские

рацеи («приговорки»). Распространены у духовоборов и гаданья о будущем годе, например, на варениках, в которые закладывают имеющие символическое значение соль, перец, сахар, муку и т. д. Девушки спрашивают под окном имя будущего мужа: «Шеники-вареники, как маво жениха звать?»⁶. Под Крещение (Богоявление) в полночь ходят к колодцу за «святой водой» (хут. Петровка).

В день весеннего равноденствия («Сороки») гадали на выпекаемых из теста «жаворонках», под крылья которых закладывали денежку или пуговицу. Каждая монетка обозначала определенное домашнее животное, за которым получателю в течение следующего года следовало ухаживать. Выпечку выкладывали на тарелки, и каждый брал одну или несколько «птичек».

Пасхальное богослужение, как и (до недавнего времени) Рождественское, происходило до полуночи. Ровно в полночь после пения молитвы «Отче наш» собравшиеся начинали «яичками христосоваться». «Я ей яичку: „Христос воскрес“, а она мне отдает [яичку]: „Воистину воскрес“. Потом мы три раза целуемся»⁷. В русских печах выпекали «паски», покрывая затем белой глазурью; в последнее время распространилось приготовление творожной пасхи.

На второй неделе после Пасхи праздновали «Жены» (жен-мироносиц). Духоборы собирались у кого-нибудь во дворе и в несколько приемов жарили яичницу из 10–20 сбитых яиц, чтобы ее могли отведать все присутствующие.

К Троице ходили собирать травы – «чебрей» (чабрец), шалфей, мяту – и устилали ими пол в домах (трава лежала три дня). В торжества воскресенья Троицы вовлекались жители соседних селений (Хлебодарного и Петровки), собравшиеся в служившей межой лесополосе. После чтения и пения псалмов начиналась «трапеза» (трапеза), для которой предназначались калачи (круглые маленькие булочки)⁸.

Петров день осмыслился как тройной праздник: святых апостолов Петра и Павла, воспоминание об акте сожжения оружия (1895) и память предводителей (праведников) Петра Иларионовича Калмыкова и Петра Васильевича Веригина («день рождения Петюшки Веригина») [6, 243]. В этот день до обеда работали на сенокосе, а «с обеда праздновали». Выполняли те же действия, что и на Троицу, и в память о сожжении

⁶ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева.

⁷ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Инф. тот же.

⁸ На общее моление и праздничную трапезу собирались также и на другие праздники: «На Михайлов день пойдем в Веселовку гулять, на Жены – пойдем в Петровку гулять» (ПЗ в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева).

⁴ Полевые записи Т. С. Рудиченко и А. В. Зерниной 2012 г. (далее – ПЗ) в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева (сведения об информантах см. в конце статьи).

⁵ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева; в с. Хлебодарном. Инф. Н. А. Василенкова.

оружия жгли костер. На протяжении последних 20 лет праздник отмечают в открытом по инициативе В. В. Кучина «Музее духоборческой культуры».

Общими компонентами наиболее важных праздников являются *обряд поклонения* – с пением псалмов, стихов и молитв – и последующая *трапеза*. Поклонение – наглядное воплощение одной из духоборских идей: присутствия Бога в каждом человеке⁹. Структура и семантика этого обряда отчетливо прослеживаются в версии поклонения Петрова дня (хут. Петровка).

В первой части обряда всеми присутствующими поочередно читаются псалмы: «Высоко звезда восходила», «Чистая дева Мария», «Владыка мой, свет Господи», «Довольно бо вам есть вера ко спасению», «Кабы знал я, человек, что не долгий мой век». По традиции каждое прочтение предваряется и завершается формулами «Господи, благослови» и «Богу нашему слава». Чтение похоронного стиха «Кабы знал я, человек, что недолог мой век» в праздничном обряде объясняется тем, что поминают родившегося в этот день духоборского лидера Петра Васильевича Веригина.

Вторая часть – собственно поклонение духоборов друг другу (божественному началу в каждом) – сопровождается пением нескольких псалмов. Их количество зависит от числа участников¹⁰. Как и в ранних описаниях, духоборки три раза кланяются друг другу, четвертый – вождям¹¹.

Третья, заключительная часть обряда (поминальная) отмечена троекратными земными поклонами: первый поклон – после слов «Помяни, Господи, царствие небесное всех умерших и погибших»; второй – «Помяни, Господи, Царя Давыда и всех праведников его»; третий – «А нас всех прости, прости весь христианский мир». По сведениям В. Д. Бонч-Бруевича, эту часть обряда духоборы называли «помятием святых родителей» [6, 249].

Последний псалом перед молитвой «Отче наш» к началу трапезы – «Услышь, Боже, наш

⁹ Обряд поклонения впервые был описан еще О. М. Новицким в начале XIX века [5], затем – в статьях В. Д. Бонч-Бруевича [6] и других исследователей духоборской культуры [2, 22; 3, 147]. В 1990 году об этом обряде был снят телевизионный фильм в Петровке Целинского района Ростовской области.

¹⁰ Во время обряда, на котором мы присутствовали, был исполнен только один взвод псалма «Аз есмь Господь Бог».

¹¹ У В. Д. Бонч-Бруевича – мужчинам, которые должны присутствовать на молении [6, 245–249]. По сведениям Т. Н. Абрамовой, последний поклон предназначался П. П. Веригину (фотографии которого, как и Л. В. Калмыковой, имеются в каждом духоборском доме) [2, 23].

глас, когда молимся тебе»¹². Текст молитвы воспроизводится по русскоязычному переводу, распеваемому на канонический церковный напев: «Отче наш, ты есть на небе и на земле. Да святится имя твое, да приидет царствие твое. Да будет воля твоя, яко на небе, так и на земле. Хлеб наш насущный дай нам на сей день и прости нам грехи наши. И мы будем прощать обижающих нас. Не допусти нас, Господи, во искушенья. Приведи нас, Господи, во спасенье. Яко есть твоя сила и воля. Богу нашему слава». Последний стих («но избави нас от лукавого») заменяется молитвенным прошением: «Не допусти нас, Господи, во искушенья. Приведи нас, Господи, во спасенье. Яко есть твоя сила и воля». Наряду с канонической христианской молитвой, перед приемом пищи читают «псалом»: «Помолитесь ко мне, Я послушаю вас; взыщите – обрящете всем сердцем своим. Я явлюсь к вам; возвращу вас со всех стран, со всего граду. За меня изгнаны, чады мои, сия реку, заповеди вам свои даю, оправданье свое явлю. Аще кто слово мое помянет, вовек жив будет. Богу нашему слава. Дай Бог здоровья всем живым, а нам дай Бог здоровычка»¹³. Другой читаемый перед трапезой псалом: «На тебе, Господи Отче, уповаем. Ты даешь нам пищу на благо и время, утверждаешь щедрою рукою своею. Благослови нас, Господи, хлеб и соль пить и есть рабам своим. Помяни Господи, Царя Давыда, всех святых его»¹⁴ – информанты называют духоборским «Отче». Совместная трапеза является важной и обязательной частью праздника. Здесь звучат стихи и народные песни¹⁵.

Среди обрядов жизненного цикла информанты выделяют *родинный* и *погребальный*. Еще в начале 1940-х годов детей рожали в своих домах,

¹² Другие религиозные песнопения исполняются по желанию собравшихся.

¹³ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Псалом читает А. Ф. Зубкова. Соответствует приведенному в статье псалму, завершающему поминальную трапезу на похоронах [6, 266].

¹⁴ ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. Т. Д. Романова, Н. Д. Трофименкова, З. Д. Шабельникова. Соответствует приведенной в статье молитве перед едой [6, 236].

¹⁵ На празднике Петрова дня в Петровке звучали стихи «Не тоскуй ты, душа дорогая», «Житейское море играет волнами», «Ночь темна, но наше солнце светится», «Есть много высоких прекрасных учений», «Мы все войдем в отцовский дом», «Учитель с учениками выходит из храма», «Зачем ты, ангел мой, стремишься?», «Посмотрю вокруг себя, не найду друзей своих», «На Сиёновских на горах»; песни «Сидела Катюшенька у раскрытого окна», «Казаки гуляют, горелочку пьют», «Ходил, блудил казак по долине», «Выдывала, выкамаривала», «Вдарили рюмки, тарелки», «Молодчик, молодчик, молоденький был».

но уже после Великой Отечественной войны – в больнице. Принимать роды приглашали повитуху, имевшуюся в каждом селе. Роды не должны были видеть ни члены семьи, ни посторонние, поэтому родственники «сидели в передней хате, где печь», а окна занавешивались. Когда начинались схватки, чтобы разошлись кости, роженицу сажали «в пересек» (кадку с нагретой водой), а через полчаса перекалывали на кровать. Новорожденного обтирали и клали на «загнетку»¹⁶. После родов повитуху одаряли полотенцами или платками.

Наречение имени происходило через неделю или месяц после рождения. Детей у духоборов принято называть в честь живых родственников, выбирая «духоборские имена». Когда ребенок делал первый шаг, имитировалось разрезание ножницами пуп¹⁷.

В связи с фиксацией обрядов и бытового контекста жизненного цикла были выполнены записи материнского фольклора. Напевы колыбельных чрезвычайно разнородны: одиннадцать образцов поэтических текстов соотносятся с девятью самостоятельными напевами. В то же время тексты, в большинстве своем, общераспространенные: «Баю, баюшки, баю, живет Хведор на краю», «Люлюшки-люлюшки, прилетели гулюшки», «Баю, баюшки, баюшки, не ложись на краюшке», «Ой ты котик, ты, коток, котик – серенький лобок». Лишь два образца выделяются своей меньшей известностью: «Расскажу я сказочку про звезду алмазочку» («Сказочка-салазочка, залезла под лавочку» – хут. Петровка) и «А ты котенька-коток, котик – серенький хвосток» (кот приносит в рукаве сны – с. Хлебодарное). Кроме колыбельных, бытуют потешки («Сорока-сорока, где была далеко» – хут. Тамбовка) и авторские стихи («Идет бычок, качается, вздыхает на ходу» А. Барто – с. Хлебодарное). Две колыбельные записаны от трехлетней Ангелины Трофименковой (с. Хлебодарное).

Для выхаживания детей еще в 1950-х годах использовали как кроватки, так и подвесные люльки, поэтому в домах сохранились потолочные крюки. К деревянному корпусу снизу прибавляли мешковину, на которую сверху клали «тюфячок», закрывали пологом, подвешивали на веревках.

В структуру развитого погребального обряда входят следующие этапы: приготовление к смерти (изготовление смертной одежды), прощание с родными и соседями, извещение

¹⁶ Загнетка – углубление в русской печи, куда сгребается зола.

¹⁷ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева.

о смерти, приготовление умершего к погребению, прощание с покойным в доме и на подворье, вынос гроба со двора; траурная процессия до кладбища, совершение обряда поклонения, приглашение всех собравшихся на поминальную трапезу, сама поминальная трапеза [5, 259–260; 6, 258–266; 2, 24–25; 3, 131–132]. В зависимости от конкретных обстоятельств, обряд может претерпевать те или иные изменения¹⁸.

У духоборов сохранился и этап приготовления к смерти. Заранее готовится погребальная одежда («смертенная», «прослучайная») [2, 24; 6, 261]. Раньше умерших хоронили в духоборской расшитой одежде, теперь, как правило, – в обычной фабричной. Болящий, предчувствуя смерть, приглашает родственников и знакомых, чтобы проститься и попросить у них прощения. Собравшиеся читают молитвы. После смерти тело обмывает «специальный человек», обычно кто-то из родственников, а вода сливается в место, где не ступает нога человека. Гроб ставят в доме на «скамейки», покрытые «рядном»¹⁹, накрывают полотенцами. Полотенцами занавешивают и все окна в доме. Под голову покойному кладут монету, чтобы «он себе место купил и туфли»²⁰. Вечером в канун похорон знакомые духоборки приходят для приготовления поминальной пищи («лапшу катать»). В прощании с умершим в доме и на кладбище прослеживается связь с обрядом поклонения²¹. Во время пения стиха «Печаль на сердце» жена и дочери поочередно подходят к гробу и, становясь на колено, трижды преклоняют голову. Жена, кроме того, негромко причитает²². По правилам, все присутствующие троекратно кланяются покойному, а четвертый – отпевающим²³. Раньше гроб несли на деревянных носилках (три человека с каждой стороны), теперь везут на машине. Следом

¹⁸ Непосредственно наблюдавшийся в с. Хлебодарном погребальный обряд отличался от описанного тем, что по духоборскому обычаю хоронили православного (мужа духоборки). Принадлежность умершего православию подчеркивали крест на крышке гроба и чтение его родственницей молитв из Чина погребения мирян.

¹⁹ Рядно – домотканый плед.

²⁰ ПЗ в 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. Н. А. Василенкова.

²¹ В наблюдаемом нами обряде это действие дважды совершила жена-духоборка: перед выносом гроба со двора и перед погребением на кладбище (для тех, кто не простился на подворье).

²² По сообщению Н. А. Василенковой, раньше при выносе гроба обязательно причитали.

²³ ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. Н. Д. Трофименкова.

идут пришедшие проводить покойного в последний путь и певчие.

Певчие – мужчины и женщины – читают молитвы и поют псалмы и стихи на протяжении всего погребального обряда. Их сажают на небольшом расстоянии от гроба у застеленного скатертью и выстланного по периметру белыми полотенцами стола. Им первым приносят закуску, чтобы «покойник вместе с ними откушал»²⁴. На сороковой день после погребения певчих приглашают на поминки, по окончании которых одаряют.

Список обязательных для похорон поющих и читаемых текстов в настоящее время отличается даже в близлежащих селах, но есть и общие псалмы и стихи, которые, в основном, комментируют происходящие действия. Например, стих «Колокольчик далеко» принято петь перед выносом гроба из дома, а «Выхожу один я на дорогу» – со двора. Во время прощания на подворье звучат определенные («похоронные») псалмы и стихи: «Аз есмь Господь Бог», «Боже, Боже, я страдаю», «Вечерний звон», «Горько плакал великий могучий Христос», «Как скучно на сердце порой», «Любезные дети, будьте вы умны», «Напрасно думают народы», «На тебе, Господи отче, уповаем», «Последний денек миновался», «Сами мы не знаем», «Славен Бог, прославился», «Трубный звук». Во время движения траурной процессии поют стих «Куда идешь ты, странник с посохом в руке?», на кладбище – стих «Не унывай, душа моя» и молитву «Отче наш». Раньше во время прощания на кладбище совершали обряд поклонения.

После погребения идут на поминальную трапезу. В качестве поминальной пищи готовятся борщ, лапша, картофель и мясо, компот (зимой из сухофруктов, летом из свежих фруктов), в последнее время стали подавать салаты. На поминальную трапезу сорокового дня, кроме того, варят на молоке рис, добавляя в тарелки приготовленный на масле изюм, а до этого времени в доме умершего каждый день меняют воду и хлеб.

Свадьбы, в основном, играли летом (в июле–августе) и, хотя духоборы не признавали поста, в эти периоды браком не сочетались. Свадебный обряд проходил в два дня и складывался из сватовства, похода за невестой, свадебного пира и даров в доме невесты, перехода всех гостей в дом жениха, свадебного пира и даров в доме жениха, ряженья, завершения свадьбы («тушить свадьбу», «пожар тушить»)²⁵.

²⁴ ПЗ 2012 г. в хут. Петровке. Инф. Л. Г. Воробьева.

²⁵ Сведения о ее проведении нам сообщили Н. А. Василенкова, Л. Г. Воробьева и Н. Д. Трофименкова.

Сватать ходили с круглым хлебом. «Пришли к невесте, закуску принесли. Невестин хлеб и женихов хлеб порежут и положат вместе и соль помешают в солонке и на стол ставят» (чтобы они не расходились)²⁶. После первого негласного сватовства, родители жениха и сваты шли к невесте на «запой», где назначали день свадьбы. Подходя к дому, сваты иносказательно просили поискать «голубку». Здесь же обговаривалось приданое²⁷ и совершалось одаривание. Среди предсвадебных обрядов информанты назвали «собирушки».

На свадьбу приглашали все село, а во дворе ставили столы («буквой П»). В первый день свадьбы гости шли в дом к невесте, где происходили совместный пир и дары: «Дарю капусту, чтобы не было пусто, медные копейки дарю, чтобы не были бедные»²⁸. Такие же дары проходили и в доме жениха, куда направлялись все гости с приданым невесты во второй половине дня. На следующий день «пожар тушили»: «К невесте приезжали. Костер разжигают, соломки бросают. Друзья с ее, с его стороны разжигают, потом тушат. Кричат: „Пожар!“». Одеваются цыганами, говорят: „Погадаю!“»²⁹. В последнее время свадьбы играют в кафе. Среди других нововведений – выпекание на заказ каравая и шишек для гостей.

Музыкальный компонент свадьбы представлен ограниченным числом образцов свадебных («Родимая нянюшка, не плачь, не велью»³⁰, «Вдоль да по речке сизый селезень плывет»³¹), приуроченных лирических («Растет-цветет черешенка», «Ой, там, на горе, в шелковой траве») и плясовых песен. Обрядовый фольклор замещается пением псалмов, стихов (преимущественно авторского происхождения) и современных духовных песен.

Предпринятое исследование дает основание заключить, что, благодаря консервативности многих сторон жизни духоборов, сохраняются условия для трансмиссии обрядов и значительной части певческого репертуара.

Религиозная жизнь в части отправления ритуалов не носит регулярного и общинного

²⁶ ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. Л. Г. Воробьева.

²⁷ Его состав и стоимость зависели от достатка семьи невесты. Обычно оно состояло из постели (матрасы и одеяла – по два; четыре подушки, перина) и одежды (юбки, занавески, корсеты). ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. Н. Д. Трофименкова.

²⁸ ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. тот же.

²⁹ ПЗ 2012 г. в с. Хлебодарном. Инф. тот же.

³⁰ По определению Л. Г. Воробьевой.

³¹ Свадебная, не духоборская. ПЗ 2012 г. в хут. Петровке.

характера. Обряд поклонения, составлявший сердцевину богослужения, главная роль в котором принадлежала мужчинам, проводится небольшими группами женщин.

Совместные праздники, посвященные важным календарным датам, в наши дни жителями соседних селений самостоятельно не проводятся. В обрядовой сфере доминирующее положение заняли обряды жизненного цикла. Среди них наибольшей сохранностью отличается погребальный обряд; свадебный и родинный в значительной мере редуцированы. Для свадебного – характерна тенденция к временному сжатию и совмещению ритуальных действий.

Сведения об информантах Хлеборобенской с/а Целинского р-на Ростовской обл.

хут. Петровка

1. Борисова (Ивина) Людмила Ивановна 1939 г. р., род. в хут. Петровка (в настоящее время проживает в с. Хлебодарном).
2. Воробьева (Рыбина) Лукерья Григорьевна 1939 г. р., род. в хут. Петровка.
3. Вышлова (Рыбина) Татьяна Николаевна 1946 г. р.
4. Демченко Александра Яковлевна 1928 г. р., украинка («иногородняя»), живет в селе 12 лет.
5. Зубкова (Рыбина) Анна Федоровна 1941 г. р.

6. Мищенко (Рязанцева) Марина Владимировна 1978 г. р. (проживает в с. Хлебодарном).
7. Рыбина (Владова) Анна Алексеевна 1941 г. р.
8. Рязанцева (Клец) Антонина Григорьевна 1959 г. р. (проживает в с. Хлебодарном).

хут. Тамбовка

9. Мужельская Мария Михайловна 1931 г. р.
10. Перепелкина (Гармаш) Ольга Ивановна 1929 г. р., украинка, род. в Шевченковском районе Харьковской области.

с. Хлебодарное

11. Василенкова (Перепелкина) Нина Андреевна 1950 г. р., род. в хут. Тамбовка.
12. Романова (Матросова) Татьяна Дмитриевна 1959 г. р., род. в с. Богдановка Богдановского (Нинацминдского) р-на Грузии, переехала в с. Хлебодарное в 1979 г.
13. Трофименкова (Матросова) Наталья Дмитриевна 1952 г. р., род. в с. Богдановка Богдановского (Нинацминдского) р-на Грузии, вышла замуж в Тамбовку; переехала в с. Хлебодарное в 1992 г.
14. Шабельникова (Матросова) Зинаида Дмитриевна 1947 г. р., род. в с. Богдановка Богдановского (Нинацминдского) р-на Грузии; переехала в с. Хлебодарное в 1992 г.
15. Трофименко Надежда Петровна 1940 г. р.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова Т.* Бытовая культура донских духоборов (по материалам историко-бытовых экспедиций РОМК в Целинский район Ростовской области) // Известия Ростовского областного краеведческого музея. – Ростов н/Д: Книга, 2004. – Вып. 11. – С. 161–177.
2. *Абрамова Т.* Религиозные верования и обряды духоборов (по материалам экспедиции РОМК в Целинский район Ростовской области, август 1990 г.) // Известия Ростовского областного краеведческого музея. – Ростов н/Д: Книга, 1997. – Вып. 7. – С. 19–25.
3. *Беженцева А.* Страна Духобория. – Тбилиси: Русский клуб, 2007.
4. [Бонч-Бруевич В.] Животная книга духоборцев / Записал и собрал В. Бонч-Бруевич. – СПб.: Тип. Б. Вольфа, 1909. – (Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола / ред. В. Д. Бонч-Бруевича. Вып. 2).
5. *Новицкий О.* Духоборцы. Их история и вероучение. – Изд. 2-е, передел. и доп. – Киев: Унив. тип. И. Завадского, 1882. – 282 с. [Электронный ресурс] // Библиотека религиоведения и русской религиозной философии. Издания XVIII – начала XX в. URL: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=1528>.
6. *Ольховский Влад[имир]* (В. Д. Бонч-Бруевич). Обряды духоборцев // Живая старина / ред. В. И. Ламанского; Периодическое издание отделения этнографии Императорского русского географического общества. – СПб.: Типолитогрфия В. О. Пастор, 1905. – С. 233–270 [Электронный ресурс] // Государственный архив Пермского края. Официальный сайт. URL: http://www.archive.perm.ru/PDF/lichn/subbotin/2004_0.pdf.

ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АСЛАНА ГОТОВА
(на примере «Свободных вариаций на народную тему»)

Z. Tlekhuray

REALIZATION OF NATIONAL TRADITIONS IN ASLAN
GOTOV'S PIANO WORKS
(on example of «Free variations on a folk theme»)

В статье рассматриваются жанрово-стилевые особенности фортепианных сочинений профессиональных композиторов Адыгеи на примере творчества Аслана Готова. Выявляются специфические пути и способы претворения национальных традиций в его «Свободных вариациях на народную тему». Особое внимание уделено жанровым и стиливым трансформациям фольклорного напева в контексте композиторского замысла.

Ключевые слова: А. Готов, жанр вариаций, национальные традиции, истоки, адыгский фольклор.

The article examines genre and style features of piano compositions by professional composers of Adyghea on example of Aslan Gotov's works. The author reveals specific ways and means of realization of national traditions in A. Gotov's «Free variations on a folk theme», pays special attention to genre and style transformations of the folk tune in the context of composer's conception.

Key words: A. Gotov, genre of variations, national traditions, folklore of Adyghea.

Целью данной статьи является рассмотрение жанрово-стилевых особенностей фортепианных произведений, принадлежащих современным профессиональным композиторам Адыгеи, на примере творчества Аслана Готова, а также характеристика национально-фольклорной составляющей в его «Свободных вариациях на народную тему». Исходя из этого, предполагается решить следующие задачи:

- кратко осветить жизненные вехи и важнейшие стадии формирования творческой индивидуальности композитора;
- выявить специфику авторского подхода к жанру фортепианных вариаций, присущего А. Готова;
- обозначить основные темы, идеи, художественные образы упомянутой сферы творчества – с указанием соответствующих выразительных средств, благодаря взаимодействию которых формируется композиторский стиль А. Готова.

Вышеописанный «маршрут» дальнейших изысканий позволяет определить наиболее существенные особенности фортепианных произведений А. Готова, апеллирующие к национально-фольклорным традициям. Таким образом, исследуя оригинальную стилистику фортепианных произведений современных композиторов Адыгеи, мы закономерно стремимся осмыслить важнейшие национальные элементы

самобытного музыкального языка, благодаря чему исполнители этих сочинений достигают подлинной убедительности в процессе интерпретации. Речь идет о мелодических, метроритмических, фактурных закономерностях, преломляющих характерные черты песенных и танцевальных жанров адыгского фольклора.

Первое впечатление, которое возникает при знакомстве с музыкой Аслана Готова, – ярко выраженная индивидуальность звукового облика его произведений. Авторскому стилю А. Готова присуще органичное сочетание элементов фольклорно-национального интонирования со специфическими чертами джазовой музыки – ритмом, гармонией, фактурой, формой. Следует заметить, что упомянутый «сплав» весьма своеобразно перекликается с некоторыми фактами творческой биографии композитора. В 1984 году, по окончании 2 курса на фортепианном отделении Черкесского музыкального училища, А. Готов продолжил учебу, перейдя на эстрадно-джазовое отделение Ростовского училища искусств. В дальнейшем, с 1988 по 1993 годы, молодой музыкант совершенствовал свое исполнительское мастерство в классе джазового фортепиано профессора К. Назаретова на эстрадно-джазовом отделении Ростовского музыкально-педагогического института – консерватории им. С. Рахманинова. Окончив консерваторию, А. Готов поступил в ассистентуру

РГК по специальности «джазовая композиция и оркестровка». Его наставник, профессор М. Кажлаев, будучи одним из основоположников современной композиторской школы Дагестана, всячески поддерживал и умело направлял творческие устремления А. Готова. Сейчас, по прошествии двух десятилетий, именно занятия в классе М. Кажлаева представляются решающим фактором, способствовавшим формированию самобытного адыгского мастера. Ведь «...музыкой души А. Готова являются мелодии и ритмы народной музыки, отличающие музыкальный стиль каждого произведения композитора и его индивидуальный почерк», – указывает современный исследователь [3, 14].

Уникальность композиторского стиля А. Готова предопределяется взаимодействием элементов двух внеевропейских музыкальных культур – джаза и адыгского фольклора. Названные элементы стимулируют активное развитие творческой индивидуальности А. Готова, порождая разнообразные формы художественного синтеза в рамках академической профессиональной традиции. В дальнейшем же упомянутый синтез неизбежно сопрягается с «диалогами» внеевропейских по своим истокам композиторских замыслов и общепринятых норм европейского профессионального искусства. Разумеется, прочная укорененность А. Готова в национальной культуре заведомо оказывает влияние на авторскую трактовку «универсалий» академического музыкального мышления. В фортепианном творчестве А. Готова ярко проявляют себя фольклорная природа музыкального материала, неразрывно связанного с песенно-танцевальными народными жанрами, а также соответствующие способы изложения. Помимо этого, в характеризующих сочинениях для фортепиано органично сочетаются импровизационность и удивительная ясность структурного оформления. Представляется очевидным, что композиторский стиль А. Готова испытал мощное воздействие русской фортепианной музыки. Об этом свидетельствуют особое полнозвучие фактуры, отголоски индивидуально преломляемой колокольности, секвенционные приемы развития, нередко сочетающиеся с волнообразными нарастаниями звучности, а также другие явные отсылки к традициям Чайковского и Рахманинова.

Фортепианные сочинения композитора изобилуют звукоизобразительными моментами. Вероятно, это обусловлено синтетической песенно-танцевальной природой фольклорного материала, с которым постоянно соприкасается А. Готов, поскольку для музыкального воплощения танцевальной стихии, как правило, характерна тенденция к «визуальной» конкретности

образов. Следует учитывать и особую темброво-фоническую природу народных инструментов, сопровождающих пение и танец. Не случайно вышеупомянутая звукоизобразительность чаще всего предполагает воссоздание специфических тембровых эффектов и приемов игры на народных инструментах.

К искусству фольклорно-инструментальной импровизации восходит применяемый А. Готовым метод вариационно-тематического развития, в основе которого – орнаментальные варианты основной темы, удвоения мелодических линий и пассажи двойными нотами (квартами и квинтами). Умело применяя штрихи, композитор приближает звучание фортепиано к народным инструментам по тембру.

Характеризуя специфику важнейших этапов становления композиторского профессионализма в различных культурах, А. Маклыгин обозначает три «градации творческого поведения» – «исполнитель-композитор», «композитор-исполнитель», «композитор» [2, 160]. По нашему мнению, А. Готов следует отнести к группе «исполнителей-композиторов», так как основополагающим в его творчестве является импровизационное инструментальное мышление. С детства А. Готов подолгу музицировал на фортепиано и аккордеоне, что в дальнейшем, несомненно, обусловило индивидуальную специфику его фортепианного творчества. В частности, ключевой особенностью композиторского «почерка» А. Готова является ведущая роль импровизационных принципов изложения. Упомянутая особенность прослеживается в структурном оформлении тематизма, характерных конфигурациях музыкальной ткани, исполнительских приемах и т. д. (По словам А. Готова, обычно он сочиняет музыку за роялем, что также присуще «исполнителям-композиторам».) Помимо этого, важнейшей чертой фортепианного творчества А. Готова становится преломление основополагающих закономерностей национального речевого интонирования, которые предопределяют не только эмоциональный аспект авторского высказывания, но и звуковысотную и метроритмическую структуру музыкального текста в целом.

В фортепианных сочинениях А. Готова очевидна главенствующая роль мелодического начала. Истоки интонационно-мелодического богатства его фортепианных произведений связаны с песенной стилистикой «гыьбзэ» (дословный перевод – «язык плача»), индивидуальным претворением соответствующих композиционных особенностей, ладовых структур, нерегламентированных импровизационных приемов. Как отмечает Б. Ашхотов, рассматриваемой «стилистической формой» объединены «...величальные

лирико-эпические и лирические песни с характерной „женской“ тематикой (смерть мужа, трагическая судьба девушки, мотивы несчастной любви и т. д.), куда проникают экспрессивные элементы, вызывающие сочувствие, сопереживание, субъективное восприятие» [1, 11].

Одним из интересных и показательных примеров претворения стилистических особенностей «гыбзэ» в творчестве А. Готова являются «Свободные вариации на народную тему» для фортепиано. Тематической основой данного фортепианного цикла выступает мелодия легендарной песни-плача «Адыиф», на которую А. Готовым сочинены десять вариаций с финалом. В музыкальной культуре адыгов древнейшие образцы «гыбзэ» связаны с обрядовой песенностью, охватывающей обрядовые причитания, плачи, описания различных бедствий общественного масштаба, рассказы о социальной несправедливости, переживаемом личном горе.

В период зарождения «гыбзэ» как составляющей адыгского песенного фольклора, эта форма соотносилась прежде всего с традиционным содержанием нартских эпосов и героических песен адыгов. На протяжении XVIII века формируется новая стилистическая разновидность, напрямую не связанная с обрядовой сферой, – лирическая гыбзэ. В последней утрачивается утилитарная функция плача, благодаря чему данная разновидность приобретает значение особого эстетического объекта музыкального искусства. По мнению Б. Ашхотова, «...трагедийность, острота внутреннего страдания составляют характерный образно-выразительный строй лирических гыбзэ в XIX веке...» [1, 15].

Можно полагать, что в соответствии с первоначальной традицией «Адыиф» относилась к обрядовой песенности. Однако существенной чертой «Свободных вариаций» А. Готова является воспроизведение древней песни-плача сквозь призму воспоминаний: «...в этом произведении сплетаются две тематические линии: оплакивания и памяти, вызывая к жизни действие принципов субъективного и объективного, трагического и просветленного, конкретно-исторического и вневременного, вечного и современного», – пишет С. Мозгот [3, 47]. На протяжении цикла указанная «линия памяти» приобретает главенствующее значение, подчиняя себе «линию оплакивания» (Пример 1).

В рассматриваемом сочинении как бы воссоздаются этапы исторической эволюции песни-плача от обрядового напева к лирической разновидности «гыбзэ». Эта магистральная тенденция предопределяет специфику драматургических сопряжений в цикле. Общая направленность развития, в соответствии с

авторским замыслом, предполагает две фазы: эпическую (вариации 1–4) и лирико-драматическую (вариации 5–10).

На протяжении первой части раскрывается образно-смысловой потенциал песни-плача «Адыиф» как неотъемлемой составляющей национального фольклора. Этому способствуют целенаправленно проводимые параллели между варьируемой темой и рядом традиционных жанров адыгской музыкальной культуры – от героических песен до танцевальных мелодий. Указанные сопоставления призваны подчеркнуть объективную историческую обусловленность существования и распространения легендарного напева в национальной культуре адыгов. Подчеркнутое ладовое своеобразие упомянутой группы вариаций, сочетаемое с жанровым переинтонированием, сменами метроритмических рисунков, способствует весьма рельефному воплощению указанной «историко-эволюционной» идеи. Можно полагать, что ярко выраженная национальная характерность музыкального материала, присущая первой части цикла, ассоциируется у слушателя с музыкальными картинами «из давних времен».

Последующий переход от эпического к лирико-драматическому типу высказывания соотносится с характерной особенностью бытования «гыбзэ» в устной традиции – сменой «рассказчика». В адыгской фольклорной практике, по наблюдениям Б. Ашхотова, песню, относящуюся к упомянутой «стилистической форме», поочередно исполняют несколько певцов. Один из них, задав тон исполнению, «передает» нить повествования другому (со словами «идет к тебе»), который позднее вновь «переадресовывает» ее первому исполнителю, что сопровождается словами «возвращаю тебе» [1, 25]. Сходный прием используется в финале цикла, где композитор почти дословно повторяет 1-ю вариацию, акцентируя тем самым утверждение эпического, объективного начала.

Во второй части рассматриваемых «Вариаций», напротив, господствует «современность», вследствие чего развитие «модулирует» из упомянутой объективной сферы в иной – субъективный – план. Композитор словно «проверяет» устойчивость исходной темы песни-плача, перемещая фольклорную мелодию в самые неожиданные временные, национальные, стилевые, жанровые условия, что предопределяется авторским видением перспектив современного существования легендарного напева. Исходя из этого, указанная группа вариаций характеризуется главенством лирико-драматического начала. Тема «Адыиф» претерпевает различные жанровые трансформации, сближаясь как с академической

инструментальной музыкой, так и с джазом (5-я вариация – ноктюрн, 7-я вариация – колыбельная-блюз; см. Примеры 2, 3).

Новое сочетание жанрово-стилевых признаков «гыбзэ», ноктюрна, колыбельной и блюза обуславливается наметившейся тенденцией к синтезу универсального и индивидуального. Указанная тенденция реализуется в двух аспектах: с одной стороны, благодаря взаимодействию древнейших песенно-обрядовых жанров с характерными чертами блюза – относительно «молодого» явления массовой культуры; с другой стороны, посредством «диалога» стилей, принадлежащих адыгскому фольклору и академической европейской традиции. Следует подчеркнуть, что в обоих случаях предлагаемые композитором сопряжения песни-плача «Адыиф» с другими жанрово-стилевыми пластами оказываются вполне органичными. Исходная модель, подвергаемая вариационным преобразованиям, допускает самые различные «толкования», в процессе которых рождаются новые тематические, жанровые, стилиевые «модификации» фольклорного напева.

Во второй части цикла варьируемая тема проходит долгий путь многогранного осмысления, обретая в завершающем разделе *Moderato* возвышенно-идеальный облик. Композитор возвращается к первоначальным ладу, темпу, фактурному изложению фольклорного напева. Вместе с тем, почти буквальное повторение музыкального материала наполняется здесь иным смыслом. Тема «Адыиф», на протяжении вариационного развития представляющая в различных образно-смысловых ракурсах – то в объективно-эпическом ключе (как образ далекого прошлого), то в субъективно-лирическом плане, отражающем сиюминутные переживания, сохраняет свою цельность. Благодаря этому, оказавшись не подвластной времени и преходящим внешним воздействиям, данная тема выступает мощной этической силой, способной противостоять разрушительным тенденциям. По сути, мелодия легендарной песни-плача в заключительном разделе цикла поднимается до уровня общечеловеческого обобщения. Последнее вбирает в себя и эпически трактуемый образ красавицы Адыиф, и неразрывно связанный с ним образ любимой родины. Вот почему названная

тема утверждается в «Свободных вариациях» как вечный, незыблемый символ красоты.

Таким образом, благодаря жанровой, стилиевой и тематической многомерности «Свободных вариаций на народную тему» указанный цикл наделяется огромным образно-эмоциональным потенциалом. Отметим наиболее существенные параллели между произведением А. Готова и заданной «стилистической формой»:

– на композиционном уровне – индивидуальное претворение вариантно-строфических принципов (А В А₁ В₁ А₂ В₂);

– на драматургическом уровне – образные контрасты между темой-«рефреном» и ее «перевоплощениями» в процессе развития;

– на интонационно-тематическом уровне – ведущая роль коротких попевок, типичных для обрядовых песен, использование ходов на широкие интервалы, имитирующих речевые вопросительные интонации, активное паузирование, глиссандирующая распевность фраз как выражение особой эмоциональной насыщенности высказывания; опорная функция квинтового тона, к которому «стремится» мелодия, усложненность ритмической организации, обусловленная «спонтанностью» музыкальной речи;

– на уровне исполнительской интерпретации – прием «смены повествователей».

Подводя итоги, отметим, что с фольклорным первоисточником в рассматриваемом вариационном цикле А. Готова связаны:

– в области формообразования – взаимодействие принципов вариационности и рондальности (возвращения темы в первоначальном виде, уподобляемые проведением рефрена);

– в сфере драматургии – контрастная сопряженность эпического типа высказывания (первая часть цикла) с драматическим (вторая часть), запечатлевающая характерный прием исполнительской интерпретации «гыбзэ» – смену повествователей.

В целом же стилиевые признаки «гыбзэ» претворены композитором достаточно свободно, что позволяет автору осуществить синтез важнейших составляющих упомянутого первоисточника с аналогичными элементами других жанровых и стилиевых моделей, принадлежащими иной художественно-временной «системе координат».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашхотов Б. Гыбзэ в системе жанров адыгского фольклора // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания: сб. ст. / сост. Б. Г. Ашхотов. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – С. 5–15.
2. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма: моногр. – Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2000.
3. Мозгот С., Чепниан Н. Музыкальная культура Адыгеи: Аслан Готов, Мурад Хупов: учеб.-метод. пособие. – Майкоп: АГУ, 2009.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Тема

Пример 2

Вариация 5

Пример 3

Вариация 7

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

И. Гринченко

ЖАНР ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ (на примере «Двенадцати хоров а cappella» op. 27 С. Танеева)

I. Grinchenko

GENRE OF CHORAL MINIATURE IN RUSSIAN MUSIC ON THE BOUNDARY OF THE XIX–XXth CENTURIES (on example of S. Taneev's «Twelve choruses a cappella» Op. 27)

В статье затрагиваются некоторые проблемы развития светской хоровой миниатюры в русской музыке рубежа XIX–XX веков. Художественные достижения данного жанра в упомянутом историческом контексте освещаются на примере хорового творчества С. Танеева (op. 27). В основу аналитических изысканий автора были положены теоретические идеи Е. Назайкинского в области генезиса музыкальной миниатюры.

Ключевые слова: светская хоровая миниатюра, полифонический ресурс, эффект миниатюрности, временная и пространственная характеристики поэтического текста, интериоризация, музыкальная визуализация образа.

The article touches upon some problems of development of secular choral miniature in Russian music on the boundary of the XIX–XXth centuries. In this historical context, artistic achievements of above-mentioned genre are delighted on example of S. Taneev's choral works (Op. 27). E. Nazaikinsky's theoretical ideas in the sphere of genesis of musical miniature were assumed as a basis of analytical studies by the author.

Key words: secular choral miniature, resource of counterpoint, miniature effect, time and space characteristics of poetic text, interiorization, musical visualization of character.

Русская музыкальная культура XIX – начала XX веков отмечена богатейшими достижениями в области хорового искусства. В широком контексте разнообразных вокальных жанров, втягивающих в свою орбиту все новшества музыкального языка, привлекает внимание бурное развитие хоровой миниатюры. Процесс «переплавки» достижений европейской культуры, с одной стороны, и развитие национальных певческих традиций – с другой, – таковы исторические условия формирования данного жанра. В определенной мере его судьба predetermined самыми разными обстоятельствами – и социально-историческими, и художественными. Укажем на некоторые из них. Героические события начала XIX века пробуждают национальное самосознание, «источником художественных замыслов становится отечественная история...» [12, 154].

В хоровой музыке появляются оратории и кантаты патриотического содержания. Наряду с этим, важнейшим явлением русской хоровой культуры становятся концерты Д. Бортнянского, с «выработанным... гомофонно-гармоническим стилем», впитавшие традиции русского канта, особенности партесного пения, достижения зарубежной музыки в области формы, гармонии, полифонии, фактуры [2, 15]. Возрастающий интерес к светскому хоровому пению способствует организации множества помещичьих хоров в России, исполняющих русские песни в европейской манере. Открытие первых певческих классов, основание Русского хорового общества, публикация ряда хоровых сочинений отечественных композиторов, создание нотных библиотек – все это стимулирует творчество русских композиторов в области «чистой хоровой культуры» [2, 21].

Подъем интереса к хоровому искусству был связан и с деятельностью профессиональных певческих коллективов европейского уровня, руководимых выдающимися музыкантами-подвижниками. Особый вклад в процесс развития хоровой культуры внесло оперное искусство. Значение хора в русской опере обуславливалось реалистической трактовкой массовых сцен. Его роль в драматическом действии становилась все более важной. Возрастание содержательной и смысловой нагрузки хора в оперном спектакле привело к усложнению техники хорового письма, что, в свою очередь, благоприятствовало совершенствованию исполнительского мастерства певцов.

Все обозначенные тенденции повлекли за собой ярко выраженный интерес русских композиторов к малым хоровым формам. В образовавшемся музыкально-историческом контексте наметились черты «...особого этапа развития музыкального мышления, нахождения таких способов и средств музыкального формирования, при которых преодолевается неоднородность временных свойств малых и больших форм» [5, 375].

Хоры *a cappella*, написанные во второй половине XIX столетия А. Рубинштейном, М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, Ц. Кюи, А. Гречаниновым, представляют красочную палитру светской хоровой музыки обозначенного периода. Миниатюры русских композиторов «...по своим эстетическим функциям не только дополняют монументальное искусство крупных форм, не только создают ему необходимый фон, но и сами по себе исключительно важны и ценны для жизни и искусства» [5, 371]. Светская хоровая миниатюра, обретающая в русской музыке неповторимо самобытный облик к началу XX века, является отражением эстетических и художественных идей соответствующей эпохи. Резонанс, вызванный художественными достижениями инструментальной музыки, литературы, изобразительного искусства этого времени в области малых форм, послужил новым импульсом к развитию жанра. Особенно чуткой оказалась хоровая миниатюра к поэтическому слову. Здесь следует вспомнить о том, что в контексте литературных открытий поэтов Серебряного века вновь создаваемое стихотворение трактовалось как уникальный творческий акт, рождающий форму одновременно с содержанием и без оглядки на традиции. Русская поэзия рубежа XIX–XX столетий отразила, в частности, возросшее значение фонетической составляющей стиха, его «инструментовки»; в поэзии необычайно большое место принадлежало настроению, его художественной «трансляции», особенно в

области лирики. Динамичное обновление поэтических приемов требовало переосмысления традиционных средств музыкального отображения стиха, наполняемых иным содержанием. Результатом взаимного влияния подобных открытий в области музыки и поэзии явилась новая вокальная форма, композиционная, образная и интонационная структуры которой испытывали на себе воздействие поэтического текста.

Этот сложный процесс взаимопроникновения двух различных по природе искусств послужил толчком к формированию хоровой миниатюры как особой жанровой модели. Понять его сущность можно лишь благодаря широкому контекстному рассмотрению данного жанра в связи с историей, философией, светским и религиозным художественным творчеством. При этом допустимо анализировать упомянутое явление как в историко-культурной перспективе, так и в ракурсе творческих достижений отдельно взятого художника. В рамках данной статьи, придерживаясь второго направления, мы обратимся к величественной фигуре С. Танеева.

С нашей точки зрения, танеевское творчество явилось крупнейшей вехой в развитии жанра светской хоровой миниатюры. Современное осмысление композиторского наследия Танеева способствовало более глубокому пониманию его эстетической концепции, все еще до конца не постигнутой: «Высокие художественные достоинства его музыки общепризнанны, но пока еще недостаточно оценена чистота идеалов, определяющих долгую жизнь лучших произведений Танеева...» [8, 209]. Рассмотрим некоторые аспекты упомянутого наследия, связанные с хоровой миниатюрой светского типа. Для этого эскизно наметим творческие устремления великого художника, акцентируя ракурсы, значимые для авторского подхода к данному жанру.

Как известно, в сфере интересов Танеева как композитора и как ученого находился творческий арсенал великих музыкантов эпохи Возрождения, подвергнутый глубокому анализу, изучению и переинтонированию. Ресурс великой полифонической традиции оказался актуальным и для светской хоровой миниатюры. Сочетание в одновременном звучании нескольких равноправных и художественно значимых мелодий стало основополагающим в процессе создания танеевских хоровых произведений. Характер и особенности тематизма определялись его вокальной природой и унаследовали глубокую корневую связь со словом. При этом синтез полифонической и гомофонно-гармонической фактур благоприятствовал открытию новых способов структурирования музыкальной ткани, отражавших «...стремление

художников к неповторимости выражаемого состояния, к индивидуальности экспрессии, и, значит, оригинальности конкретного оформления...» [11, 194].

Танееву близки принципы непрерывного тематического развития, он «...создает хоровую... музыку, опираясь на метод, антиномично сочетающий потенцию к текучести, непрерывности... с потенцией к четкому структурированию...» [1, 71]. Эта концепция претворяется в органичном сопряжении композиционных закономерностей фуги и строфической формы. «Самые стройные хоровые сочинения суть те, – пишет Танеев, – в которых контрапунктические формы соединяются со свободными формами, то есть в которых имитационные формы делятся на части, предложения и укладываются в форме предложений и периодов...» (цит. по: [3, 36]). Сказанное представляется особо значимым, если указать, что интерес к многогранному внутреннему миру человека, предопределяющий специфику содержания танеевской музыки, актуализируется в контексте богатой полифонической образности, широко воплощаемой художником в жанре хоровой миниатюры.

Стремясь выявить суть художественных достижений Танеева в указанной жанровой сфере, осуществим сравнительный анализ нескольких его хоровых произведений. Предварительно следует обозначить некоторые важные для нас позиции, очерченные Е. Назайкинским в связи с проблемами генезиса музыкальной миниатюры. Отметим следующее: ученый определяет понятийную сущность миниатюры, рассматривая «...многоцветную совокупность явлений, с которыми может, так или иначе, сопрягаться рассматриваемое слово» [5, 372]. Среди них Е. Назайкинский выделяет главные, самые «...надежные критерии, позволяющие ориентироваться в этой области». Первым в ряду названных критериев, способствующих обнаружению «эффекта миниатюрности» в малой форме, является соблюдение принципа «большое в малом». Упомянутый критерий «...является не только масштабным и количественным, но также и поэтическим, эстетическим, художественным...» [5, 373].

Разделяя мнение Е. Назайкинского об основополагающей роли данного критерия, соотнесем с вышеуказанным принципом аналитические заметки по поводу отдельных хоров Танеева, чтобы установить, в какой мере этим сочинениям присущи черты жанра миниатюры. Отправным моментом здесь послужит гипотеза: *основные средства и приемы замещения большого малым* охватывают все уровни художественного целого, обуславливая жанровую

специфику хоровой миниатюры. К числу таких приемов, способствующих художественному сжатию смысловой энергии, принадлежит обобщение через жанр, которое реализуется посредством ассоциативной связи с первичными жанрами, с жизненным контекстом [5, 382]. В основе упомянутого приема лежит механизм заимствования смыслов: жанровый прототип миниатюры «передает» ей родовые признаки и специфические особенности, наделяемые конкретными смысловыми функциями исходя из требований художественного целого. Связи с жанровыми прототипами, характерные для произведений Танеева, обнаруживаются прежде всего на уровне тематического материала. Его художественная обработка и развитие осуществляются с привлечением ресурсов полифонии. Помимо первичных жанров, темы Танеева нередко близки древнерусскому богослужебному пению и самобытному стилю отечественной церковной музыки, что свидетельствует о доминирующей роли национальных истоков.

Ярко выраженная национальная природа тематизма подразумевает особую емкость изложения, способность к непрерывному интонационному развертыванию, к вариационным и вариантным преобразованиям. У Танеева это богатство способов видоизменения и обновления тематического материала, как было отмечено, соотносится с одной фундаментальной характеристикой. Речь идет о полифоничности мышления композитора, склонного весьма широко использовать контрапунктические способы экспонирования и развития в духе лучших художественных образцов соответствующей традиции.

В подтверждение сказанному сошлемся на ряд примеров из «Двенадцати хоров а саррелла» ор. 27. Так, в миниатюре-пейзаже «Вечер» главная тема преломляет жанровые черты баркароты. Названная тема активно трансформируется; при этом многоголосное изложение насыщается родственными ей тематическими элементами. Последние «уплотняют» фактуру и расцвечивают ее новыми оттенками благодаря интонационно-ритмическим изменениям «профиля» темы в сопутствующих контрапунктах. Постепенное их «умолкание» в конце произведения создает эффект затухающей звучности, как бы живописуя ночное умиротворение природы.

Другой пример: жанровый облик зажигательной тарантеллы, который присущ побочной теме хора «Развалину башни...», соотносится с картинами «блестящего» прошлого. Указанной побочной теме подчеркнута контрастна главная, рисующая безрадостный «ландшафт» современности. В разработочном

разделе упомянутая жанровая тема трактована в элегическом ключе; благодаря контрапунктическому развитию она приобретает оттенок грусти и горького сожаления.

В основу хора «Посмотри, какая мгла...» положена тема песенного характера. Экспонируемая гомофонно-гармоническими средствами, в дальнейшем она получает развитие при помощи бесконечного канона. Имитационная техника здесь, как и в предшествующем примере, подчинена программности. Изображению природы – «мерцанию» световых оттенков – сопутствуют здесь тембровые контрасты, возникающие при поочередных вступлениях голосов, подхватывающих тематические проведения и образующих «грозди» имитаций. Полифоническая техника оказывается вовлеченной в процесс репрезентации художественного образа. Мастерское владение обширным арсеналом приемов контрапунктического варьирования, способных запечатлеть тончайшие выразительные оттенки, благоприятствует «...созданию легкого, воздушного музыкального образа, превосходно передающего настроение» [9, 146].

Итак, подчеркнем, что принцип «большое в малом» реализуется на уровне тематизма посредством кардинального преобразования первичной жанровой основы главных тем в процессе их интенсивного развития – преимущественно полифонического (с активным использованием ресурсов наиболее сложной области контрапункта – фути).

Рассмотрение специфических механизмов действия исследуемого нами принципа может быть продолжено на образно-содержательном уровне. Этому призван способствовать анализ взаимовлияния литературного и музыкального текстов, которые обнаруживают некое сходство. Их содержание разворачивается путем «точечной» фиксации контрастных образов, исключаяющей фазу развития. Динамика смыслов транслируется слушателю как чередование целостных образов, соотносимых исходя из антиномичности либо тождества последних. Е. Назайкинский, характеризуя упомянутый аспект, пишет об «...отражении крайностей, противостояний, полюсов, которое и без фиксации переходных ступеней, протяженностей, их обычно разделяющих, способно дать представление об объемности вмещаемого между полюсами мира» [5, 382].

Реализация этого приема в хоровой миниатюре, напрямую связанная со смысловой «весомостью» литературного текста, заключается в следующем. Содержательная канва миниатюр Танеева предопределена тяготением композитора к «особым» поэтическим текстам, обла-

дающим значительностью содержания, драматургическим потенциалом, эмоциональностью, возможностью неоднозначного толкования и углубления. Типичным образцом такого подхода к выбору поэтической основы сочинений является упоминавшийся цикл ор. 27 на стихи Я. Полонского, в которых Танеев усматривал необходимый «пластичный» материал для последующего формирования «четкой психологической музыкальной... образности» (Б. Яворский; цит. по: [7, 39]). Не случайно В. Соловьев отмечал: «...в сильной степени и равной мере обладает поэзия Полонского свойствами музыкальности и живописности» [10, 333]. Проанализируем стихотворение Полонского «На могиле», служащее основой одноименного хора. Ниже приводится оригинальный поэтический текст:

Сто лет пройдет, сто лет; забытая могила,
 Вчера зарытая, травкою порастет,
 И плуг пройдет по ней, и прах,
давно остывший,
 Могущественный дуб корнями обовьет –
 Он гордо зашумит вершиною густою;
 Под тень его любовники придут
 И сядут отдохнуть вечернею порою,
 Посмотрят вдаль, поникнув головою,
 И темных листьев шум, задумавшись,
поймут.

Очевидно, что содержание произведения связано с философской темой жизни и смерти. Забытая могила и могущественный дуб с влюбленными под его густой кроной – крайние временные точки стихотворения, между которыми пролегает поток жизни в его «столетнем» измерении. Используя семантический потенциал важнейших слов, поэт заключает в поэтической миниатюре огромный временной промежуток. Следует заметить, что недавно минувшее воссоздается посредством словосочетаний с глагольными формами прошедшего времени (забытая, вчера зарытая, давно остывший). Другому контрастному полюсу – далекому грядущему – сопутствуют глаголы действий и состояний в будущем времени (пройдет, порастет, зашумит, придут, сядут, задумавшись, поймут). Благодаря этому в тексте запечатлеваются временные масштабы происходящего.

Таким же способом, соотнося значения слов, читатель открывает для себя и пространственный объем текста. Например, слова «и плуг пройдет» дают представление о горизонтальном измерении, «зашумит вершиною густою» – указывают на вертикаль (взгляд устремляется ввысь). А словосочетание «посмотрят вдаль» открывает протяженность, неизмеримую ширь изображаемого мира. Для организации пространства в

характеризуемом поэтическом тексте используется чередование «общих» и «крупных» планов:

Сто лет пройдет – расширение поля зрения;

Забытая могила – сужение поля зрения;

Он гордо зашумит вершиною густою – расширение поля зрения;

Под тень его любовники придут – сужение поля зрения;

Посмотрят вдале, поникнув головою – расширение поля зрения;

И темных листьев шум, задумавшись, поймут – сужение поля зрения.

Наделяя поэтическую миниатюру временным и пространственным измерениями, автор достигает значительной яркости представлений, чередующихся в воображении читателя. Преобладание «сферы жизни» в указанном ряду подтверждается широким использованием понятийной лексики (трава, плуг, дуб, корни, вершина, тень, листья, шум и т. п.), а также чувственно окрашенных определений (могущественный, густою, вечернею, темных). При этом воображение периодически активизируется зрительными («могущественный дуб»), слуховыми («он гордо зашумит»), осязательными («под тень его») ассоциациями.

Следует подчеркнуть, что временная и пространственная характеристики не исчерпывают своеобразия поэтической миниатюры. Одной из важнейших ее черт, способствующих восприятию стихотворения именно как миниатюры, является превращение внешне пережитого (объективной реальности) во внутренне пережитое (субъективную реальность), благодаря чему «большое» оказывается свернутым в «малое». На протяжении рассматриваемого текста объективная реальность постепенно и весьма тонко субъективизируется. Описывая явления жизни, связанные с миром природы, автор вводит в сюжетное повествование главных героев (сужая поле зрения и укрупняя план изображения). На словах «и темных листьев шум, задумавшись, поймут» внешний мир превращается во внутренний, «интериоризируется» [4, 28–29]. Этому сужению поля зрения, «интериоризации» изображаемого мира в стихотворении Полонского, композитором найден адекватный музыкальный эквивалент, сущность которого заключается в переинтонировании поэтического текста. Точнее, подразумевается одномоментное сочетание «общего плана», или *характеристики внешнего мира*, в вербальном тексте с «крупным планом», раскрывающим *внутреннее состояние героя*, – в музыкальном. Достигнутая синкретичность музыкально-поэтической строфы обуславливается неразрывной слитностью предмета и отношения к нему.

Именно «разрыв между интонируемым смыслом и лексико-грамматическим определяет семантическую нагрузку на интонацию» [6, 129]. В рассматриваемом двуединстве фоновая роль принадлежит вербальному тексту, а рельефом является музыкальная мысль, образующая синтаксическое целое. Разновременное течение обоих текстов придает глубину и объем музыкально-поэтической строфе.

Рассмотрим подробнее с этой точки зрения вступительный раздел хора. Если в поэтическом тексте («Сто лет пройдет, сто лет...») содержится объективная информация (расширенное поле зрения), то в музыкальном, напротив, композитор прибегает к сужению поля зрения – «крупному кадру», транслирующему субъективные чувства и эмоции. Стремясь к психологизации образа (непримиримого отношения человека к бренности всего живого на земле), Танеев использует ряд выразительных средств. Кратко охарактеризуем их.

Стройное звучание всех голосов, «собранных» в хоральной фактуре, призвано подчеркнуть значительность авторского высказывания. Монолитность вертикали сочетается с последовательно выделяемым «мелодическим контуром» верхнего голоса, что придает объем гомофонно-гармоническому изложению. Будто исторгнутые из глубины души, возникают две тихие интонации, разделенные вздохом-паузой, – образное воплощение философских раздумий (Пример 1).

Метрическое сжатие и динамическое «всхождение» мелодии на дважды повторенных словах «сто лет, сто лет» приводит к яркому, ритмически очерченному декламационному *sforzando* на слове «пройдет», подчеркнутому напряженной гармонической «краской» и высокой тесситурой всех голосов. Звучание обрывается, сникает, после чего первоначальная интонация предстает уже раздробленной благодаря протяженным временным остановкам. В целом создается иллюзия «крупного плана» – этому способствует концентрация внимания на психологической игре оттенков при повторении ключевых слов «сто лет», наделяемых, одновременно, и резюмирующей функцией. Музыкальную логику данного построения можно уподобить суммированию всех фаз изложения музыкального материала, что говорит о концентрации смысловой энергии и, следовательно, о высокой степени психологической насыщенности образа.

Еще одним способом «укрупнения» смыслового контекста, интериоризации изображаемого мира в хорových миниатюрах является визуализация образа посредством звуковой изобразительности, буквально пронизывающая

партитуры Танеева. Особенно впечатляюще упомянутый подход репрезентируется в хорах-пейзажах («Вечер», «Посмотри, какая мгла...» и др.). Принцип одновременного сочетания и взаимодействия изобразительных элементов вербального и музыкального текстов, безусловно, является одним из существенных и актуальных для художественного мышления, тяготеющего к созданию ярко-зримого образа-состояния в хоровой миниатюре.

«Живописная» интерпретация поэтических образов музыкальными средствами нередко осуществляется при помощи ассоциаций с картинами природы. Так, в хоровой миниатюре «Вечер» Танеев с большим мастерством вплетает изобразительные детали в полифоническую ткань, опираясь на имитационное развитие темы. На протяжении ряда красочных эпизодов музыка воссоздает зримые картины морской стихии, «звон бубенчиков нестройных», «качающуюся... морскую пену» [7, 38]. В первом случае звукоподражание достигается благодаря легкому, мягкому туше верхних голосов, звучащих на фоне органного пункта басовой партии, и статичных, многократно повторяемых волнообразных фигур восьмыми в средней тесситуре на *pianissimo* (Пример 2). В хоре «Развалину башни...» также содержатся звукоизобразительные моменты, живописующие шум прибрежных волн (на словах «где ветер качает и гонит волну»). Упомянутый эффект достигается благодаря триольному волнообразному движению фигурационных контрапунктов, окружающих основную тему. При этом воссоздаваемый красочный образ навеивает грустные размышления (Пример 3). В хоре «На могиле» имитационные вступления голосов на словах «вершиною густою» ассоциируются с порывами ветра и шумом листвы (Пример 4).

«Инкрустация» живописных зарисовок природы, визуализирующих художественный образ, в музыкальную ткань не только подчеркивает связи последнего с изобразительным искусством, но и способствует его максимальной содержательной плотности.

Освещение механизмов действия вышеупомянутого принципа «большое в малом» на образно-содержательном уровне было бы неполным без характеристики танеевского метода работы над поэтическим текстом. Напряженное интеллектуальное осмысление стиха обязательно предшествовало формированию композиторского выстраивания замысла. Автор создавал *новую* концепцию, рассматривая поэтический текст как «пластичный» художественный материал, допускающий различного рода преобразования. Итогом указанных трансформаций

становился оптимальный вариант литературного первоисточника, достигающий максимальной смысловой насыщенности. Одним из распространенных приемов работы над вербальным «каркасом» хоровых миниатюр было «укрупнение» словесного ряда. Сравним:

- вариант начальный – «Сто лет пройдет, сто лет»;
- вариант окончательный – «Сто лет пройдет, сто лет, *сто лет пройдет, сто лет*».

Подобные текстовые расширения, привносимые в поэтический первоисточник, позволяли композитору «развернуть» музыкальный текст, выстроить на основе отдельных фраз и строк синтаксически законченные построения, наполняя их многообразными интонационными оттенками. Иначе говоря, Танеев стремился не только продлить текстовый ряд за счет повторений слов, синтагм, фрагментов текста, но и существенно «укрупнить» масштабы вторичной текстовой формы, с одновременным изменением границ синтаксических конструкций.

Столь кропотливая и целенаправленная работа с поэтической основой будущего хора, несомненно, способствовала достижению композиционной целостности музыкального текста. Формообразующие процессы, наблюдаемые в хоровых миниатюрах Танеева, представляются весьма существенными для реализации принципа «большое в малом». Рассмотрим указанные процессы подробнее. Вышеупомянутое «сжатие» реализуется благодаря утверждению композиционной логики на уровне тематизма, подчиняемого законам музыкального синтаксиса, где элементами формы являются мотивы, фразы, периоды [5, 374]. Синтаксические конструкции, будучи результатом взаимодействия музыкального и поэтического текстов на протяжении определенной смысловой единицы, служат основными составляющими формы хоровой миниатюры. Необходимо заметить, что в большинстве хоровых произведений Танеева сохраняется опора на строфичность, для которой характерно соответствие музыкальных и поэтических структур. Однако чередование указанных структур, наряду с типом изложения конкретного материала, обуславливается функциональной логикой развертывания музыкальной композиции (фазы экспонирования, развития, заключения). В результате строфическое деление, фиксируя границы частей музыкальной формы (отмеченные, как правило, гармонической, метроритмической каденцией), может сопрягаться с иными процессами формообразования, воплощаемыми посредством контраста, репризной повторности или непрерывного обновления (сквозного развития). Благодаря этому строфичность

служит фундаментом для индивидуально трактуемых форм второго плана – трехчастных, рондообразных, смешанных, сквозных.

Так, хор «На могиле» тяготеет к строфической форме сквозного типа, однако репризное проведение начальных тактов вступительного раздела свидетельствует о влиянии трехчастности. На протяжении хора «Посмотри, какая мгла...» обнаруживается взаимодействие строфичности с рондообразной формой. Хор «Развалину башни...» несет в себе черты сонатного *allegro*. Подобная репрезентация черт сложных композиционных структур в условиях строфичности является важнейшей характеристикой формообразования, присущей хорovým миниатюрам. Наряду с этим, специфика интонационного развития в подобных пьесах обуславливается вариантными преобразованиями основного тематического зерна. Примером в данном случае выступает все тот же хор «На могиле»: здесь ведущая роль принадлежит разработке интонационно сходных элементов главной темы, что позволяет достичь композиционного и драматургического единства. Танеев «создает многоголосный строй на основе интонаций главного мелодического голоса», углубляет музыкальный образ посредством «вариационных превращений избранного тематизма» [9, 132]. Интонационное развитие неизменно сопрягается в упомянутой миниатюре со смысловой акцентуацией вербального текста.

В связи с рассматриваемой проблемой «большое в малом» представляет бесспорный интерес и танеевская трактовка некоторых средств музыкальной выразительности, напрямую связанных с многоаспектными взаимодействиями поэтического и музыкального текстов. Речь, прежде всего, идет о фактуре и гармонии. Так, фактурное развертывание в миниатюрах Танеева – живой, непрерывно развивающийся процесс, чутко реагирующий на смысловые акценты поэтического первоисточника. Подчеркивая наиболее важные смысловые «узлы» вербального текста, композитор «инкрустирует» в полифоническое плетение голосов (к примеру, на словах «он гордо зашумит») гомофонно-гармонические фрагменты, вновь сменяющиеся «гроздьями» канонических секвенций, стретными имитациями (на словах «и темных листьев шум») и т. д. Отмеченная «многосоставность» фактурного изложения способствует индивидуализации образно-содержательной «окраски» любой из музыкально-поэтических строф благодаря особым сочетаниям контрапунктирующих голосов, динамике «последовательного развития содержания», варьируемой концентрации экспрессии [9, 133].

Стремясь акцентировать ключевые слова, композитор применяет удвоения, дублировки, унисоны, *divisi*, вводит имитирующие голоса уже после того, как прозвучала главная мысль (т. 38–39, 60–61), поручает интонирование самых важных слов крайним голосам (т. 38–39, 60–61), стремится к совпадениям слогов в разных партиях; с указанной целью используются и высокие регистры (т. 21–22) или различные группы хора. Иными словами, большое внимание в рассматриваемых миниатюрах уделяется «оркестровке» и «симфонизации» хоровой фактуры, приобретающей драматургическую значимость, что также соотносится с принципом «большое в малом».

Концентрированное изложение и развитие музыкальной мысли проявляется не только в тесной связи с поэтическим текстом, в смысловом его переинтонировании, специфике синтаксиса, в своеобразной «симфонизации» фактуры или хоровой «оркестровке», но и в особенностях гармонических процессов. Имитации, каноны и другие полифонические приемы «...оказываются своего рода полифонической „облицовкой“... лежащей поверх несущей гармонической „кладки“» [11, 194]. Многочисленные отклонения, сложные модуляционные последовательности в границах широко развитой мажоро-минорной системы, включающей элементы переменности и ладового колорирования, – таковы характерные черты гармонического языка, весьма активно представленные в хоровых миниатюрах Танеева.

Итак, завершая рассмотрение специфических механизмов действия вышеуказанного принципа «большое в малом» на примере танеевских хоровых сочинений малой формы, необходимо заметить следующее. Мир хоровой миниатюры Танеева, с его неповторимым музыкальным языком, освобождающимся из «плена литературности» и претендующим на собственно музыкальную содержательность, предстает художественной вершиной в эволюции жанра. Творческие поиски, связанные с отражением смысловых глубин слова и реализуемые посредством имитационно-контрапунктических форм, обуславливают действенную роль главного принципа миниатюрности – «большое в малом» – на всех уровнях музыкально-поэтической композиции. Учитывая сказанное, можно полагать, что на рубеже XIX–XX веков, в контексте весьма интенсивных сближений музыки и слова, устремляющихся навстречу друг другу, перед русской хоровой миниатюрой открываются впечатляющие перспективы дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аминова Г. Национальное в хоровом и инструментальном творчестве Танеева // Моцарт, Танеев, Шостакович: история и современность: матер. Всерос. науч.-практ. конф./ отв. ред. Л. В. Гаврилова. – Красноярск: КГАМиТ, 2007. – С. 70–74.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве: сб. ст. /сост. А. В. Павлов-Арбенин. – Л.: Музыка, 1980.
3. Березина Н., У Ген-Ир. Танеев и Шебалин (К общности стиля хорового творчества) // История хоровой музыки и вопросы хороведения: учеб.-метод. пособие. – Петрозаводск: ПГК, 1996. – Вып. 3. – С. 32–37.
4. Гаспаров М. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001.
5. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. История в музыке: избр. исслед. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2009. – С. 371–391.
6. Невзглядова Е. Интонационная теория стиха // Музыка и незвучащее: матер. Международ. конф. / ред.-сост. Вяч. Вс. Иванов и др. – М.: Наука, 2000. – С. 117–134.
7. Ольхов К. Хора а саррелла С. Танеева // Хоровое искусство: сб. ст. / ред. А. В. Михайлов и др. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 29–53.
8. Паисов Ю. Танеев и Гречанинов (Эскиз к двойному портрету) // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша: сб. ст. / сост. С. Г. Зверева. – М.: ГИИ, 1999. – С. 201–210.
9. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и советская музыка. – М.: Музгиз, 1962.
10. Соловьёв В. Поэзия Я. Полонского // Соловьёв В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990. – С. 318–341.
11. Фрайнов В. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 2006.
12. Язовицкая Э. Кантата и оратория. С. Дегтярёв // Очерки по истории русской музыки: 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 143–167.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Adagio ♩ = 80

Soprano (S): *p* *f* *p*

Alto (A): *p* *f* *p*

Tenor (T): *p* *f* *p*

Bass (B): *p* *f* *p*

Lyrics: Сто лет прой-дет, сто лет, сто лет прой-дет, сто лет.

4

pp

S за - тих, за - тих по до - ро - ге при - бреж - ной бу - бен - чи - ков го - вор не -

A

T за - тих, за - тих по до - ро - ге при - бреж - ной бу - бен - чи - ков го - вор не -

B - е мо -

14 Tempo I ♩ = 80

p

S И смот - рит се - да - я ска - ла в глу - би - ну,

A где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол - ну, в глу - би -

T И смот - рит се - да - я ска -

B где ве - тер ка - ча - ет и го - нит вол -

Maestoso *f*

S вер - ши - но - ю гу - сто - ю, он

A - мит, он за - шу - мит вер - ши - но - ю гу

T вер - ши - но - ю гу - сто - ю, он

B - мит вер - ши - но - ю гу - сто - ю,

МЕЖДУ Л. МИЦЛЕРОМ И И. МАТТЕЗОНОМ
(Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика»)

V. Korostelev

BETWEEN L. MIZLER AND J. MATTHESON
(J. S. Bach's creative process and «musical mathematics»)

Статья посвящена воззрениям на соотношение музыки и математики в эпоху Барокко, особенно в связи с творческим процессом И. С. Баха и определением музыки, данным Г. В. Лейбницем. Наибольшее внимание уделено анализу позиций Л. Мицлера и И. Маттезона. Точка зрения И. С. Баха рассматривается как «золотая середина» между указанными оппозиционными концепциями. Допустимо утверждать, что математика в творческой деятельности Баха была служебным, а не определяющим (тем более не предопределяющим) средством.

Ключевые слова: музыка, математика, Барокко, нумерология, И. С. Бах, Л. Мицлер, И. Маттезон.

This article is dedicated to comprehension of relations between music and mathematics in the Baroque Era, especially in connection with Bach's creative process and the definition of music, made by G. W. Leibnitz. The main attention is given to the opinions of L. Mizler and J. Mattheson. The point of view of J. S. Bach is considered as the «golden middle» among this opposite conceptions. It's possible to affirm that mathematics in Bach's creative activity was the instrumental means, but not the determinative one.

Key words: music, mathematics, Baroque, numerology, J. S. Bach, L. Mizler, J. Mattheson.

В работах об интерпретации музыки Баха все большее место занимает математика, связанная с так называемой «мистикой чисел», «числовой символикой», «сакральной математикой» и даже «теологией в звуке и числе» (Ф. Сменд, М. Янсен, Л. Праутш, Р. Тетлоу, В. Носина, Ю. Петров, А. Кудряшов, А. Фисейский и др.). В литературе данное исследовательское направление нередко называют «нумерологическим баховедением». Обозначим его основные особенности.

Отдельные параметры музыкальных произведений имеют количественные характеристики, которые могут быть легко выявлены путем элементарного подсчета (количества тактов, звуков в теме, контрапунктирующих голосов, ключевых знаков и т. п.). В нумерологическом баховедении считается: подобные числовые параметры являются *заранее спланированными* композитором, чтобы вложить в нотный текст тайную информацию сакрального содержания. В этом исследователи усматривают важную особенность творческого метода Баха, равно как и соответствующую санкцию на проведение таких музыкально-герменевтических операций.

Из величин, полученных в процессе калькуляций, нумерологами используются лишь те, которые совпадают с «сакральными числами» от 1 до 10 либо рядом других, часто упоминаемых в Библии и сросшихся с определенной

семантикой (10 Заповедей, 12 Апостолов, 7 Дней Творения и т. п.). К указанным числам, с помощью нумерованного алфавита и некоторых квазиэзотерических приемов, добавляют словесные эквиваленты чисел. Как правило, это имя автора музыки (ВАСН) и слова либо краткие словосочетания сакрального происхождения (Credo, Gloria, Jesus и др.). Подобным образом музыкальные сочинения якобы *сакрализируются*, а методы обнаружения «числовой символики» возводятся в ранг эзотерического знания, требующего особой «посвященности».

Отмеченный способ погружения в глубины произведений Баха порождает множество сомнений. Прежде всего, хотелось бы удостовериться в обоснованности его претензий на легитимность. Данная проблема предполагает рассмотрение в музыковедческом, математическом и теологическом аспектах. В рамках настоящей статьи затрагивается, в основном, математический аспект.

Из биографических сведений о Бахе можно заключить, что он проявлял интерес к математике и обладал определенными математическими познаниями. В частности, Бах хорошо ориентировался в проблемах мензурирования органных труб, а эта область органостроительной практики базируется на тонких математических расчетах. Но в рассуждениях на тему «Бах и математика» следует остерегаться

неоправданных преувеличений – таких, как у баховедов нумерологического направления, подчиняющих баховский творческий процесс предварительным «сакрально-математическим» исчислениям. При знакомстве с подобными подходами неизбежно возникают вопросы: насколько нумерологические занятия были приемлемыми для Баха в принципе, согласовывались ли они со свойственной композитору организацией творческого процесса и его воззрениями на соотношение музыки и математики (классической и «сакральной»)?

Творческий процесс начинается с замысла. Понятие «замысел» как искусствоведческий термин является одним из наименее разработанных. Замысел – это нечто внутреннее, бережно вынашиваемое, тщательно оберегаемое от внешнего мира, глубоко личное, трудноуловимое, ускользающее от ясных формулировок, зачастую неподотчетное и самому автору. Замысел практически невозможно «документировать», «объективировать», а потому сложно изучать. Обратившись к неоплатоническим категориям, допустимо назвать замысел «внутренним эйдосом» будущего произведения, художественной концепцией, зарождающейся в сознании творца и жаждущей «опредметиться» в материале искусства.

«Необходимо помнить, что творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы не контролируемую сознанием область. Она... и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел, защищать его, сформулировать для себя, в общих очертаниях найти технологию, которая позволит ему этот замысел выполнить <...> Этот исходный подсознательный замысел является той эмоциональной волной, тем стержнем, который и рождает сочинение и без которого оно появиться не может» [1, 55–56]. Это важное откровение, редкое по искренности и точности, принадлежит человеку, знавшему о природе творческого замысла не понаслышке, – композитору А. Шнитке. Стоит отнестись к его словам с должным вниманием и доверием.

Замысел, коренясь в сущностной стороне будущего произведения, характеризует последнее качественно, а не количественно, выражает его «что», а не «сколько». Используя лингвистические термины, можно сказать, что замысел тяготеет скорее к существительным, чем к числительным. Это, казалось бы, нетрудно оспорить, так как поэт, приступая к написанию сонета, точно знает наперед количество строк в своем стихотворении. Но количество строк в сонетах одинаково, а каждый сонет – индивидуально

неповторим. Следовательно, уникальность творческого замысла надлежит искать не в количественных характеристиках, как бы ни были они важны для этой регламентированной поэтической формы. Надо ли говорить о формах значительно менее регламентированных? Было бы нелепо утверждать, что Л. Толстой накануне сочинения «Войны и мира» предварительно подсчитывал количество глав, абзацев, предложений, слов, букв в будущем романе и затем руководствовался этими калькуляциями.

Замысел процессуален и стадиялен. К первой его стадии относится смутное творческое озарение, вспышка, искра, та «эмоциональная волна», о которой свидетельствовал А. Шнитке. Без этого озарения художественный замысел не состоится. Ярко вспыхнув, он угаснет, не оставив осязательного следа. Как правило, первый творческий импульс не может непосредственно перерасти в произведение. Импульс должен откристаллизоваться в концепцию. Это – вторая стадия замысла, требующая уже не столько интуиции, сколько напряженной умственной работы. Замысел потому так и называется (замысел), что в его совершенствовании принимает участие авторская мысль. Данной стадии замысла в музыке соответствует рождение тематизма и архитектурной идеи сочинения.

Вновь прибегнем к цитированию авторитетного мнения композитора, на этот раз – Н. Метнера, поделившегося своими размышлениями о тайне рождения музыкальной темы: «Тема есть прежде всего наитие <...> Она обретается, а не изобретается. Наитие темы является приказом. Исполнение этого приказа и является главной задачей художника. <...> тема является тем несказуемым, которое определить, высказать может только она сама. <...> Каждый художник учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего не являет ему, то он ничему и не научается. Если же он подделывает тематическое наитие, то у подделанной темы он научается лишь подделывать и произведение» [5, 46–47].

Конечно, в строго контрапунктических композициях немалую роль в зарождении тематизма играют опыт и холодный рассудок (особенно на второй стадии формирования замысла), однако этим не отменяется роль «наития», сообщающего теме первоначальную свежесть, «невымученность», интонационную достоверность. Все эти свойства, по единодушному признанию, присущи баховскому тематизму. Но, к сожалению, исследователи, далекие от понимания тайн композиторского вдохновения и пребывающие в путах «нумерологической зависимости», навязывают Баху методы поиска

тематического материала, абсолютно неприемлемые не только для гения, но и для добросовестного ремесленника. Рассуждая о неких «предустановленных количественных заданиях», инспирированных «сакральной математикой», подобные «специалисты», сами того не желая, инкриминируют композитору «подделку тематического наития», а стало быть – и «подделку произведений». Что Бах не повинен в подобных прегрешениях, очевидно всякому непредубежденному человеку.

Далее Н. Метнер поучительно размышляет о *взаимообусловленности* тематизма и архитектоники: «Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. <...> Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой» [5, 47–48].

В творчестве Баха *взаимообусловленность* тематизма и архитектоники (включая аспект масштабных соотношений) проистекала из глубинных основ контрапунктического мышления композитора. К. Ф. Э. Бах свидетельствовал, что его отец ощущал упомянутую связь интуитивно: «Слушая многоголосную фугу... он уже после первых проведений темы умел предсказать, какие могут встретиться в дальнейшем контрапунктические приемы, и – если я стоял рядом с ним (это со мной он делился своими соображениями) – радовался и толкал меня, когда ожидания его оправдывались» [3, 241].

В связи с *взаимообусловленностью* тематизма и архитектоники, отчетливо обнаруживающейся в композициях Баха, К. Южак утверждает, что большая фуга отличается от маленькой не столько общим числом тактов, сколько *отношением* протяженности фуги к длине темы. В «Хорошо темперированном клавире» размер фуги превосходит размер ее темы в среднем в 17–20 раз, причем отношение между длиной пьесы и ее темы в четырехголосных фугах *меньше*, чем в трехголосных, а насыщенность тематическими проведением, напротив, *больше*.

Фиксируемые К. Южак показатели, полученные на статистически значимом материале (48 фуг), таковы: в «Хорошо темперированном клавире» протяженность четырехголосной фуги «...составляет 0,87 от длины фуги трехголосной; плотность тематических проведений в трехголосной фуге – 0,9 от плотности проведений в фуге четырехголосной» [16, 134–135]. Из вышесказанного следует заключить: ни один количественный параметр фуги *не может быть рассчитан наперед* изолированно от других

параметров. Прежде всего это касается количества тактов в произведении. Данный показатель является *результатирующим* – соотносимым с длиной темы, количеством голосов и плотностью тематических проведений, что окончательно устанавливается лишь *в ходе работы* автора над сочинением, а не накануне ее начала.

О протекании баховского творческого процесса сохранилось не много достоверных сведений. Главным образом, это часто цитируемые слова К. Ф. Э. Баха из письма к И. Н. Форкелю («...если исключить некоторые... клавирные сочинения <...> все остальное он сочинял без инструмента, однако затем пробовал на оном» [3, 242]) и свидетельство Э. Л. Гербера («...в процессе сочинения у него никогда не было привычки „советоваться“ с клавиатурой» [3, 87]). Отсюда напрашивается вывод, что из трех основных способов сочинения (в уме; за инструментом; с помощью эскизов и черновиков) Бах отдавал предпочтение первому. Об этом же косвенно свидетельствует ничтожно малое количество эскизов, сохранившихся в рукописном архиве композитора [9, 311].

Учитывая вышеуказанные обстоятельства, Е. Вязкова отнесла баховский метод сочинения к «интуитивному» (или «моцартовскому») типу, противопоставив его «бетховенскому» типу, предполагавшему множество эскизных записей и «борьбу с материалом» в черновиках [2, 305]. Мнение исследовательницы справедливо лишь отчасти. Во-первых, остается не вполне ясным, о каком *подвиде* сочинения в уме идет речь в данном случае. Ведь таких подвидов известно, по крайней мере, два: процесс сочинения, параллельный с записью (своего рода импровизация на бумаге «со скоростью записывающей руки»), и вынашивание произведения «в голове» целиком, с фиксируемым впоследствии готовым результатом. Бах ситуативно отдавал предпочтение то одному из подвидов, то другому. Во-вторых, недооценивается значимость *поздних авторских вариантов*, столь распространенных в творческой практике Баха. Ранние тексты сочинений, прошедших переработку (их у Баха огромное количество), по сути, становились черновиками, об «улучшении» которых в отдельных случаях композитор размышлял не одно десятилетие. Такой тип творческого процесса следует рассматривать как *промежуточный* между «моцартовским» и «бетховенским».

Названные варианты демонстрируют, что Бах весьма критически относился к своим творческим предначертаниям, на пути от замысла к воплощению подвергая их значительным трансформациям. При этом ни один аспект произведения не пользовался у Баха статусом

неприкосновенности. Выше мы отмечали динамически-процессуальную природу замысла как такового и наличие в нем двух стадий. Теперь, дополняя сказанное, следует упомянуть о существовании *первичных* и *вторичных* замыслов. В творчестве Баха последним отводилась роль побудительной причины, заставлявшей композитора повторно обращаться к работе над, казалось бы, законченными произведениями. Личность Баха проявляла себя здесь в двух равноценных ипостасях: «генератора идей» (гениального импровизатора) и неутомимого их «разработчика», вечно неудовлетворенного достигнутым результатом.

Установлено, что около 20% вокальных сочинений Баха составляют так называемые *автопародии* – различные переделки собственных сочинений, от перетекстовок до более или менее радикальных переиначиваний первоначальных композиций. Главным образом, речь идет об использовании фрагментов более ранней музыки в позднейших произведениях. Автопародиям родственны *автотранскрипции*, связанные с сохранением основного музыкального материала и заменой исполнительского аппарата. Во всех перечисленных случаях обе версии (прототип и переработка) наделены равными правами концертного существования как полностью аутентичные творения Баха.

Этого нельзя сказать о *собственно вариантах*, то есть о ранних произведениях, в дальнейшем подвергнутых пересозданию (без изменения исполнительского аппарата). Они первоначально могли наделаться статусом законченных произведений, но, благодаря внесению усовершенствований, данного статуса навсегда лишились и превратились в подготовительные тексты, не предназначенные автором для обнародования.

Вариантов подчас было несколько, и каждый из них вносил свою лепту в подготовку окончательного текста. Впрочем, упомянутая окончательность также проблематична – по крайней мере, для рукописной части наследия Баха, а значит, для огромного большинства его композиций. Проживи Бах еще несколько лет, он мог продолжить внесение усовершенствований. Следовательно, тексты произведений Баха, которые принято считать окончательными, выступают таковыми как «вещь для нас». Являлись ли они окончательными для автора – навсегда останется под вопросом.

Приверженность Баха перфекционизму (воспользуемся распространенным сейчас термином) была отмечена еще И. Н. Форкелем. Исходя из того, что Бах никогда не переставал шлифовать свои сочинения, «дабы сделать удачные еще более прекрасными, а более

прекрасные – превосходнейшими», первый биограф композитора писал: «Эта страсть к усовершенствованиям коснулась даже кое-каких из тех его сочинений, которые были уже награвированы (то есть напечатаны. – В.К.). <...> Он сам был убежден в том, что в этих сочинениях было что усовершенствовать, и старался превратить их в поистине высокохудожественные произведения» [13, 79].

К. Южак, сравнивая в специальной работе 4 фуги из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (C-dur, Cis-dur, G-dur и As-dur) с ранними их версиями, представляющими собой фугетты, выявила существенные различия по целому ряду позиций: 1) смена тональности; 2) смена тактового размера; 3) приближение изложения к строгим контрапунктическим нормам; 4) усиление и заострение полифонического начала; 5) регулирование инерционных моментов; 6) мелодизация и тематизация фактуры; 7) переработка и расширение внутри фуг; 8) внесение дополнительного текста в окончания фуг [16, 111–120]. Последние два пункта, очевидно, означают не что иное, как пересмотр первоначального количества тактов. Аналогичной разносторонней переработке подверглись и некоторые прелюдии второго тома.

В первом томе на ранние версии (более короткие, чем в окончательном варианте) опираются 12 произведений: прелюдии C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll, D-dur, d-moll, es-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll и фуга a-moll [7, 21–22]. Некоторые из них, например, прелюдия C-dur, ныне известны в трех вариантах. Первый вариант названного произведения содержал всего 24 такта – вместо окончательных 35. Можно ли допустить, что автор, якобы *заранее* планировавший сочинить пьесу в 35 тактов, пренебрег *именно этим* параметром при создании подготовительных версий? Возможен ли столь контрпродуктивный «творческий метод» у такого целеустремленного композитора, как Бах? Сказанное представляется вполне справедливым и по отношению к другим баховским сочинениям.

Нумерологов, разумеется, должно смущать, что в сохранившемся рукописном наследии Баха нет ни единого собственноручного документа, свидетельствующего о занятиях композитора «сакральной математикой». А ведь здесь невозможно было бы обойтись без записей. Но таковые, повторим, начисто отсутствуют. Не обсуждается эта тема и в баховской переписке. Умалчивают о ней родственники и друзья, не пишут первые биографы композитора. Наступило уже XXI столетие, а документальные подтверждения до сих пор не найдены. Тем крепче держатся баховеды-нумерологи за факт вступления

Баха в «Мицлеровское общество», извлекая из данного события все возможное и невозможное. Попробуем разобраться в этом и мы.

В 1747 г., будучи 62 лет от роду, Бах вступил в «Мицлеровское общество». Так неофициально именовалось содружество музыкантов, основанное в 1736 г. Лоренцом Мицлером и объединявшее (наряду с музыкальными теоретиками пифагорейско-бозэцианского направления) некоторых крупнейших композиторов, в приверженности к «музыкальной математике» не замеченных. Помимо Баха, речь идет о Генделе, Телемане и Грауне.

Для сторонников нумерологического баховедения факт пребывания композитора в «Мицлеровском обществе» служит едва ли не автоматическим доказательством приверженности его «сакральной математике». Насколько это соответствует действительности?

Во-первых, «Мицлеровское общество», занимаясь изучением математических основ музыки, к «сакральной математике» не питало особого интереса. Наглядным тому подтверждением являются труды «Мицлеровского общества» за период с 1736 по 1754 годы, опубликованные его основателем в четырехтомной «Музыкальной библиотеке». Во-вторых, отношение Баха к математическим аспектам музыкального искусства было далеко не столь прямолинейным, что требует отдельного рассмотрения – с экскурсом в глубины музыкальной истории.

Как известно, в эпоху эллинизма один из учеников Аристотеля – Аристоксен – заложил традицию эмпирического изучения музыки, основанного на закономерностях музыкального восприятия и учитывающего особенности реального человеческого слуха. В данном аспекте философ полемизировал с пифагореизмом, который опирался на учение о «гармонии сфер» и представления об универсальном значении числовых отношений [15, 38]. Тем самым Аристоксен посеял семена раздора, сотрясавшего музыкальную науку на протяжении более тысячелетия. Речь идет о полемике «каноников» (пифагорейцев) и «гармоников» – сторонников Аристоксена.

В Средние века наблюдалась явная гегемония «каноников». Голос «гармоников» был тогда заглушен. Властителем умов оставался Бозэций. Его музыкально-математический трактат служил настольной книгой для школяров, учебником для студентов, постигавших дисциплины квадривиума в университетах, пищей для размышлений ученых мужей.

Одним из признаков наступившего Ренессанса явилось высказывание И. Тинкториса, бесстрашно покусившегося на краугольный

бастион «каноников» – учение о гармонии сфер: «Никогда я не поверю ни в реальное, ни в мыслимое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения небесных сфер» [15, 139]. Чаша весов решительно качнулась в сторону «гармоников» – настолько, что всего через столетие после И. Тинкториса протестантский автор Адриан Пети Коклико писал: «Я хотел бы с полным убеждением, без устали внушать юношеству, чтобы оно не придерживалось работ музыкантов математического толка, произведения которых вызывают лишь перебранку и запутывают простые вещи. Пусть лучше юношество обратит все свои духовные силы на то, чтобы красиво петь и уметь подкладывать под музыку надлежащие слова» [15, 176].

Эпоха Нового времени характеризовалась решительным устремлением музыкальной науки к нуждам музыкальной практики. Казалось бы, отныне приоритет «гармоников» утвердился окончательно и бесповоротно. Но тут, с наступлением Века Просвещения, Л. Мицлер всколыхнул давний спор – теперь уже последний раз в истории. На страницах «Новой открытой музыкальной библиотеки» он выступил с декларацией: «Математика – душа и сердце музыки» (цит. по: [11, 132]). Назвав эти слова «смешными и нелепыми», И. Маттезон незамедлительно оспорил высказывания Мицлера и, со своей стороны, провозгласил: «В математике нет первоначал... каковые играют решающую роль в музыке. В еще меньшей степени может она (математика. – В.К.) считаться душой и сердцем искусства звуков» [8, 253]. Согласно Маттезону, «искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики» [8, 252].

Позиция Маттезона чрезвычайно важна для уразумения сути обсуждаемого вопроса. Поэтому, не убоившись чрезмерно экспансивной лексики автора, приведем еще несколько цитат из VII главы «Совершенного капельмейстера». В ряду многочисленных и, надо сказать, весьма сильных аргументов Маттезона заслуживают особого внимания три главных. Расположим их не сообразно появлению в обширном и подчас многословном тексте оригинала, но исходя из логической последовательности и соблюдения смыслового единства в каждом пункте.

Начинает Маттезон с рассуждений о неспособности математических подходов содействовать прогрессу музыкального искусства и констатации недостаточности математических основ для исчерпывающего объяснения музыкальных феноменов: «Мы бы почтили вечной

благодарностью человека, который только с помощью математики, цифрами, циркулем и линейкой мог бы внести улучшения в дивное искусство великих мастеров. Однако есть все основания думать, что нам придется ждать такого случая очень долго» [8, 254]. По мнению Маттезона, «искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке. <...> Математика издавна прилагала усилия к тому, чтобы привести звук и его соотношения к числовому порядку, что, однако, ни разу не было полностью осуществлено и навряд ли будет достигнуто в этом мире, так как вопрос о звуках упирается в бесконечность» [8, 249, 252].

Далее Маттезон проводит яркую аналогию между практикой музыкальной композиции и искусством художника-портретиста, демонстрируя при этом свою приверженность барочной теории аффектов: «Я неоднократно наблюдал, как пишут портреты, но при этом ни разу не видел, чтобы художники применяли масштабную линейку. Существуют бесчисленные внутренние соотношения, которые могут быть изображены великими мастерами, но никем не могут быть вымеряны. Я имею в виду душевные переживания человека. <...> Здесь кончается математика и фактически начинается истинная красота» [8, 251].

В следующем фрагменте Маттезон переходит к центральной для него мысли о том, что одаренный композитор вполне довольствуется минимумом математических сведений, тогда как человек, блестяще «экипированный» в области музыкально-математических познаний, но не обладающий композиторским талантом, в сфере художественной музыкальной практики заведомо окажется творчески бесплоден: «Композитор может неплохо работать, не прибегая к математике. Многие композиторы, достигшие вершин искусства звуков, навряд ли могут назвать все разделы математики или изложить их содержание, не говоря уже о большем. <...> Но даже самый лучший математик как таковой не мог бы сочинить музыку с помощью одной логики» [8, 251].

Противопоставление это столь существенно для автора, что он на разные лады варьирует упомянутый мотив, порой доводя стилистику своих высказываний до памфлетной: «Мне неоднократно приходилось знакомиться со многими учеными-математиками, которые старались с помощью своих старых теорий создать новые музыкальные чудеса. Однако все они каждый раз позорно садились в калошу. С другой стороны... ни одному знаменитому музыканту не удалось сочинить хотя бы одну единственную мелодию на жалком основании цифр и измерений» [8, 254].

В сжатом виде рассуждения Маттезона выглядят следующим образом: 1) математика не может служить главной опорой ни в сфере музыкальной теории, ни в деле совершенствования музыкальной практики; 2) математические методы в музыке и других видах искусства бессильны при изображении человеческих переживаний; 3) музыкально одаренный человек без математического образования может преуспеть в музыкальном искусстве, но музыкально бесталаный математик – никогда.

Вывод Маттезона: «Музыка не против математики, а *над* ней» [8, 254] – представляется не менее формульно отточенным, чем противоположный по смыслу тезис Л. Мицлера. Фраза эта, после всех «антиматематических» филиппик автора, выглядит на удивление умеренной. Математика не отвергается полностью, но довольствуется ролью пьедестала, на котором покоится Ее Величество Музыка. Итак, коренное расхождение двух немецких музыкальных писателей заключается не в приятии либо отторжении математики; попросту Маттезон ставит ее *ниже*, а Мицлер – *выше* музыки.

Впрочем, на протяжении двух предыдущих столетий, когда спор «каноников» и «гармоников» то затухал, то разгорался с новой силой, наиболее дальновидные музыканты не ограничивались призывами к обоим партиям избегать экстремизма и «жить дружно». Они активно манифестировали свое стремление к разумному балансу между художественной практикой, опирающейся на теорию, и теорией, обращенной «лицом к практике». Подобным образом, в частности, высказывался Ф. Салинас: «Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц <...> Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. <...> Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но она не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. <...> *Середину* между той и другой музыками занимает та, которая слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной...» (цит. по: [15, 149]; курсив мой. – В.К.).

Слово *середина* является ключевым для процитированного отрывка. Упомянутую середину следовало бы назвать *золотой*. Думается, что позиция *золотой середины*, точно отображающая суть убеждений мудрейших музыкантов Ренессанса и Барокко, была и *баховской позицией*

в споре «каноников» и «гармоников». Нигде не зафиксированная документально, позиция эта полностью отвечает всем фактическим данным о жизни и творческой деятельности композитора, накапливаемым баховедом со времен И. Н. Форкеля до настоящего момента.

Конечно, вступая в «Мицлеровское общество», Бах не помышлял о *номинальном* членстве. Это слишком противоречило бы его представлениям о чувстве долга и корпоративной этике. Вот почему нет причин утверждать, будто Бах, после десятилетних уговоров Мицлера – своего бывшего ученика, согласился *формально* состоять в обществе, чтобы укрепить авторитетом собственного имени профессиональный статус данной организации. Вместе с тем, Бах был вполне самостоятельной личностью и не мог оказаться заложником уставных требований, разработанных Мицлером. Устав «Мицлеровского общества» Бах соблюдал в определенной части, которая не противоречила его творческому *specto*.

Вот что писал об этом А. Швейцер: «Бах жил в то время, когда одни считали возможным вывести искусство из рациональных эстетических принципов, другие же ожидали спасения для музыкального искусства от *математических рассуждений о числах*, определяющих интервалы. Ко всему этому Бах проявлял *полное безразличие*. <...> Он был так *равнодушен* к ученым изысканиям Музыкального общества, возникшего в Лейпциге на его глазах (речь идет о «Мицлеровском обществе». – В.К.), что первое время и не думал вступать в него» ([14, 138–139]; курсив мой. – В.К.). Разумеется, приведенная цитата – лишь мнение исследователя. О чем свидетельствовали современники Баха?

Многолетний критик Баха И. Шайбе, однажды попытавшийся возвыситься над недоброжелательностью и отдать должное заслугам композитора, все же не смог удержаться от своеобразных обвинений, которые на сей раз заслуживают доверия: «Великий Бах полностью овладел всеми музыкальными тайнами, его удивительные работы нельзя видеть и слушать без изумления, но спросим себя: достигая такого мастерства в своем искусстве, подумал ли он хоть раз о *математических* соотношениях звуков; создавая многочисленные сложные музыкальные шедевры, обратился ли хоть раз за советом к *математике*?» (цит. по: [14, 138]; курсив мой. – В.К.). В другой раз Шайбе цитирует якобы слышанное им изречение Баха: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг, и не тратить время на чтение ученых и философских исследований» (цит. по: [14, 133]).

Вероятно, свидетельствами Шайбе можно было бы и пренебречь. Но допустимо ли игнорировать, по сути, аналогичное утверждение из некролога, в котором сказано буквально следующее: «Наш покойный Бах не занимался глубокими теоретическими изысканиями в области музыки, но тем сильнее был в ее практической разработке» (цит. по: [14, 138])? Автором этой части некролога был не кто иной, как Мицлер [3, 241]. И сделанное им добавление к тексту Ф. Э. Баха и И. Ф. Агриколы является для современных исследователей ценнейшим доказательством, полученным непосредственно «из первых рук». Еще более откровенно и прямо, «черным по белому» об отношении Баха к математике свидетельствует его сын Филипп Эмануэль: «Покойный был – точно так же, как и я, да и все настоящие музыканты, – *не охотник до сухих математических материй*» ([3, 241]; курсив мой. – В.К.).

Сказанное выше со всей убедительностью доказывает, что Бах старался держаться подальше от любых форм чистого теоретизирования, тем более – от математизированной музыкальной теории. Композитору были чужды пифагорейско-боэцианские восторги, вдохновлявшие Мицлера и ему подобных. Невероятно, чтобы Бах мог подписаться под лозунгом «математика – душа и сердце музыки»; напротив, есть все основания полагать, что уставные требования «Мицлеровского общества», призванные содействовать «реанимации» древней математической теории музыки, были Баху глубоко безразличны, если не сказать – антипатичны.

Другое дело – статьи устава о повышении престижа старинной музыки, в особенности параграф XXV, побуждавший членов общества к возрождению ее величия. Здесь проявилось полное совпадение с генеральной тенденцией баховских интересов, наметившейся в конце жизненного пути композитора. Именно в последние 15 лет жизни Бах с особенной жадностью изучал манеру старых мастеров, не только анализируя, но и переписывая произведения Палестрины и Фрескобальди. Отсюда – и эволюция *полифонического* *стиля* в поздних баховских произведениях, целенаправленное его сближение с творчеством великих контрапунктистов прошлого.

Показательны слова, предпосылаемые Ф. Э. Бахом публичному объявлению о продаже отпечатанного текста «Искусства фуги»: «Из-за недостатка хорошо выполненных образцов секреты фуги сегодня освещены слабо. Большие мастера их ревниво охраняют. <...> И если правила преподносятся нам хорошо и достаточно, то хорошие примеры отсутствуют. Известно, сколь бесплодно обучение без иллюстраций,

и опыт показывает, сколь велико преимущество *практических разработок* перед *постными теоретическими указаниями*. Данное произведение („Искусство фуги“ – В.К.)... является *практическим во всех отношениях*» (цит. по: [6, 42]). Именно таким, а не «постно-теоретическим» и уж тем более не «сакрално-математическим», был личный вклад великого музыканта в деятельность «Мицлеровского общества». Последнему, как ныне полагают, Бах и намеревался преподнести «Искусство фуги» в качестве «итогового» творческого взноса по случаю собственного 65-летия.

Поборники «сакральной математики» в музыке, ощущая шаткость своих доказательств, ссылаются на якобы решающий аргумент – зависимость Мицлера от идей Г. В. Лейбница. Их доводы выглядят следующим образом: 1) Бах состоял в «Мицлеровском обществе»; 2) Мицлер разделял взгляды Лейбница; 3) Лейбниц якобы отождествлял музыку с математикой, причем усматривал в этом *оккультные* мотивы; 4) следовательно, Бах, вслед за Мицлером и Лейбницем, в своей композиторской работе не мог не склоняться к сакральной математике. Вот лишь одно типичное суждение: «Мицлер, с которым Бах связывали узы дружбы, находился под сильным влиянием пифагорейства и рационалистической философии Г. В. Лейбница <...> Он придерживался взгляда на музыку как на математическую науку. Сам по себе факт, что Бах принял предложение Мицлера и вступил в „Общество музыкальных наук“, говорит о многом. Очевидно, композитор сочувственно относился к представлениям Пифагора... разделял воззрения его последователей» [12, 363].

Определение музыки, данное Лейбницем, в оригинале изложено так: «Musica est exercitium arithmeticae *occultum* nescientis se numerare animi» (цит. по: [12, 387]). Нами дано курсивом слово «*occultum*», в этом определении действительно присутствующее, но означающее, сообразно контексту, вовсе не «оккультность», а «сокровенность», «потаенность». Фразу Лейбница часто цитируют в не вполне удовлетворительных переводах. Рискнем предложить собственный перевод, представляющийся нам более точным: «Музыка есть потаенное арифметическое упражнение души, считающей неведомо для себя самой».

Каким нужно обладать зрением, чтобы усмотреть в этих словах смысл, *обратный* тому, который вложил в них автор? Ведь для Лейбница душа до тех пор «музыкальна», пока названные «арифметические упражнения» остаются *безотчетными* для нее самой. Сделайте их явными, и душа из музыкальной превратится в «арифметическую».

Сходная мысль о соотношении элементов сознательного и бессознательного в художественном творчестве была высказана младшим современником Баха – И. Кантом. Знаменитую фразу «природа предписывает через гения правило... искусству» Кант предварил следующими пояснениями: «Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве *природы* он дает правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану *придумывать* их и сообщить их другим» [4, 323–324].

Отнюдь не обязательно быть кантианцем, чтобы признать справедливость данного утверждения. Соответствие произведений законам искусства, в том числе – математически обоснованным, вовсе не означает «действий по расчету», в искусстве едва ли принципиально возможных (тем более, в качестве априорных). Поэтому прав Э. Сороко, заявляющий о чрезмерности подобных допущений: «Было бы ошибкой представлять дело так, что художник (поэт, композитор) вполне рационально и *заранее* намечает рубеж в развитии сюжета, *преднамеренно* совмещая кульминационный пункт с золотым сечением» (цит. по: [10, 495]). Не только в данной ситуации, но и в более широком художественном контексте фундаментальные законы гармонии, господствующие в процессе творчества, – «скорее продукт эстетического опыта, итог работы творческой компоненты личности, но не сознательно запланированного заранее аналитико-рассудочного действия разума» (цит. по: [10, 495]). Думается, что вышеприведенные соображения в достаточной мере освещают роль математики в творческом процессе Баха, ее служебное, а не определяющее (и заведомо *непредопределяющее*) значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., автор вступ. статьи А. В. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2003.
2. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
3. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце. – М.: Музыка, 1980.
4. Кант И. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Том 5.
5. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). – Париж: YMCA PRESS, 1978.
6. Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. – СПб.: Композитор, 2009.
7. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. – М.: Музыка, 1967.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1971.
9. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. – М.: Музыка, 1981.
10. Пустовит А. Этика и эстетика : [учеб. пособие.] – Киев: МАУП, 2006.
11. Темченко И., Хитрук А. Беседы о Бахе. – М.: Классика-XXI, 2010.
12. Фисейский А. Иоганн Себастьян Бах // Из истории мировой органной культуры : учеб. пособие. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2007. – С. 344–409.
13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Классика-XXI, 2008.
14. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
15. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975.
16. Южак К. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: [избр. ст.: в 2 кн.] – СПб.: Сударыня, 2006. – Книга 1. – С. 109–164.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ СИМФОНИЯ НА РУБЕЖЕ 1960–1970-х ГОДОВ:
МАГИСТРАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

L. Kazimova

AZERBAIJAN SYMPHONY ON THE BOUNDARY OF 1960–1970s:
MAIN TENDENCIES

Статья посвящена кризисной ситуации в азербайджанской симфонической музыке на рубеже 1960–1970-х годов. Автором выявляются перспективные направления дальнейшего развития национальной симфонии, намеченные в Третьей симфонии К. Караева и последующих симфонических циклах А. Ализаде, А. Меликова, Дж. Гаджиева.

Ключевые слова: жанр симфонии, азербайджанский симфонизм, К. Караев, А. Ализаде, А. Меликов, Дж. Гаджиев.

The article is devoted to crisis situation in Azerbaijan symphonic music at the boundary of 1960–1970s. The author brings to light some outlooking directions of development of national symphony which were outlined by Q. Qarayev (The Third symphony) and A. Alizade, A. Melikov, J. Hajiyev in their following symphonic cycles.

Key words: the genre of symphony, Azerbaijan symphonism, Q. Qarayev, A. Alizade, A. Melikov, J. Hajiyev.

В историческом развитии азербайджанской симфонии рубеж 1960–1970-х годов, по единодушным оценкам современных исследователей, занимает особое место. Музыковедами констатируется осязаемое нарастание кризисных тенденций, характерное для указанного периода и способствовавшее переосмыслению традиционных жанровых и стилевых моделей. Так, по мнению Н. Ахундовой, «в азербайджанской музыке к этому времени намечаются два слоя функционирования. Первый – традиционный, с приметам... „официозного застоя“. Движение этой волны явно пережило фазу кульминации и пошло на убыль, хотя высокий профессионализм и наличие ярких индивидуальностей еще позволяли создавать произведения высокой эстетической значимости. Второй слой, несущий обновление, еще только зарождался и был отмечен устремленностью к новым формам звуковой организации, нетрадиционным средствам композиторской техники» [4, 52–53].

На рубеже 1960–1970-х годов, указывает А. Тагизаде, «уже не удовлетворяли... молодое поколение композиторов эпически протяженные полотна с характерным для восточной музыки романтически преувеличенным выражением эмоционального, чувственно-колористического начала, распространенные в инструментальной музыке 50-х годов. Благоприятная почва для развития иных тенденций в национальном

искусстве создавалась... концертами в Баку камерных коллективов, пропагандировавших музыке эпохи барокко, средних веков, „открывавших“ произведения И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Онеггера» [7, 37].

Исходя из этого, как отмечает Н. Алиева, «данный исторический отрезок в сфере национального симфонизма отличается резко сниженным интересом к многочастной симфонии, заменой ее иными симфоническими жанрами (оркестровый концерт, разновидности камерных гибридных форм), возникшими вследствие союза жанра симфонии и инструментального концерта, симфонии и сюиты» [2].

Как известно, эволюционные процессы, связанные с возникновением и развитием музыкальных жанров академической традиции, в значительной мере обуславливаются стимулирующим воздействием тех или иных кризисных явлений. Кризисные тенденции в судьбе определенного жанра, с одной стороны, позволяют наглядно продемонстрировать его жизнеспособность, актуальность для соответствующей эпохи, а с другой стороны, – благоприятствуют интенсивному поиску и обнаружению творческих ресурсов, которые позволяют жанру обрести «новое дыхание» и устремиться к очередным вершинам.

Наглядным подтверждением сказанному явилась Третья симфония Кара Караева, завершенная в 1965 году. Она создавалась на фоне

оживленных профессиональных дискуссий о перспективах развития традиционной модели симфонического цикла. В ту пору нередко высказывались мнения о продуктивности различных жанровых синтезов (например, с концертом, ораторией, кантатой, вокально-хоровым циклом), композиционных экспериментов (использования алеаторических, стохастических, сонорных и других техник, благоприятствующих «размыканию» классических форм), всевозможных языковых новаций в современной симфонии, и т. д. Более или менее явно отмеченным дискуссиям «резонировали» симфонии 1960-х и начала 1970-х годов, принадлежавшие Д. Шостаковичу, Л. Берио, Р. Щедрину, В. Лютовскому, А. Шнитке и др.

Можно полагать, что оригинальная интерпретация соответствующих проблем, запечатленная К. Караевым в Третьей симфонии, инспирировалась теснейшей сопряженностью художественно-эстетических воззрений автора и эволюционных процессов в недрах азербайджанского симфонизма: «...в середине 1960-х Караев создает два своих шедевра, которые на десятилетия вперед определяют две магистральных линии развития азербайджанской музыки, – пишет Р. Фархадов. – Одна, идущая от Третьей симфонии и предполагающая претворение зримонационального элемента (мелодики, ладности, ритмики...) на основе новейших композиционных технологий; другая – линия Скрипичного концерта, где глубинные принципы национального музыкального мышления соединяются с современным композиторским письмом. Таким образом, путь Караева – концентрированная реализация этапов универсальной модели становления и развития классической музыки (или: действие универсальной модели в пределах одной творческой судьбы)» [9, 48].

Упомянутая сопряженность весьма обстоятельно рассматривается в специальной литературе, посвященной Третьей симфонии Караева. Исследователями подчеркивается тяготение композитора к «новому классицизму», в особенности – «моцартианству» как антитезе «экспрессионистических и авангардистских» течений в современной музыке. Подобные устремления оказались весьма перспективными для азербайджанского симфонизма освещаемого рубежного периода: «Неоклассическая ветвь караевского творчества широко вовлекла в орбиту своего действия композиторов как младшего, так и старшего поколений» [7, 37]. Наряду с этим, акцентируются новаторские черты, присутствующие Третьей симфонии: «Ее отличают совершенно иные приемы и принципы композиции, новизна общего интонационного содержания,

ее „непохожесть“ на бытовавшие образцы национального музыкального творчества. Симфония ярко продемонстрировала неистощимость творческого потенциала Караева, его способность к самообновлению» [10, 336]. Аналогичная «способность к самообновлению», полагают исследователи, в дальнейшем явилась приоритетным фактором развития симфонической музыки Азербайджана: «Третья симфония открывала новые горизонты в понимании национального... тем самым во многом определяя дальнейшую судьбу азербайджанского симфонизма, обеспечивая ему резкий качественный скачок» [4, 53]. Учитывая сказанное, представляется возможным охарактеризовать индивидуальную трактовку жанра в Третьей симфонии при помощи оппозиций «традиционализм – новаторство» и «универсализм – национальная самобытность».

На протяжении рассматриваемого произведения, отмечает М. Арановский, «композитор оставляет в неприкосновенности конструкцию симфонического цикла и направляет свои новаторские усилия в сторону языка» [3, 47]. Действительно, «форма-схема» Третьей симфонии (Allegro – скерцо – Andante – финал), как и выбранный автором исполнительский состав (камерный оркестр с добавлением фортепиано и клавесина), в середине 1960-х годов сразу же ассоциируется с классической традицией. При этом арсенал языковых средств, опирающихся на додекафонную технику, свидетельствует о приоритетной роли новаторства.

Следует заметить, впрочем, что и в «системе координат», заданных Новой венской школой и догматически абсолютизируемых послевоенным сериализмом, Караев избегает «ортодоксальности»: он мыслит «...целостными образно-эмоциональными комплексами... сохраняя уровень тематизма. Несмотря на свое 12-тоновое строение, все темы его симфонии организуются на основе мелодического синтаксиса. Они ярки в интонационном отношении, определены по ритмической структуре, а в процессе своего развертывания постоянно рожают микротональные ощущения» [3, 48]. Иными словами, концептуальный замысел Караева в значительной мере обусловлен «движением поверх барьеров»: композитор стремится преодолеть ограничения, диктуемые не только классическим мажоро-минором, но и 12-тоновостью. Подобный «антидогматизм», интерпретируемый диалектически, оборачивается глубоко осознанной традиционностью мышления. Ведь quasi-тональные «модификации» упомянутой додекафонной системы встречаются в произведениях крупнейших мастеров XX века (А. Берга

и Б. Бартока, И. Стравинского и Д. Шостаковича), благодаря чему характеризуемый аспект индивидуальной концепции также обретает историческую перспективу.

Последовательное переосмысление ортодоксальных установок и стереотипов характерно для образно-драматургического развития в характеризуемом симфоническом цикле. Общеизвестно, что «образцом высочайшего мастерства идейно-эмоциональных обобщений, высокой романтики чувств в музыке для Караева служило творчество Чайковского» [5, 190]. Специалистами подчеркиваются многогранные преемственные связи современного композитора с наследием великого симфониста романтической эпохи. Да и сам Караев неоднократно указывал на приоритетную роль «диалектических столкновений» и «внутренне детерминированной» драматургии в условиях симфонической формы, на неразрывную связь художественного обобщения с «романтизацией» окружающей действительности (цит. по: [5, 189–190]). Этому тезису, на первый взгляд, противоречило обращение Караева к сугубо интеллектуальной, «схоластической» системе организации звукового материала. И все же, благодаря нерушимому «фундаменту» классико-романтического симфонизма – традиционному синтаксису (опирающемуся на мотивно-фразовое членение) и целеустремленному развитию ясно очерченных тематических комплексов – в рассматриваемом сочинении была достигнута впечатляющая интенсивность образно-эмоциональных сопряжений. Драматургия Третьей симфонии Караева «...характеризуется резким, порой конфликтным противопоставлением основных образных сфер, обобщенно отразившим индивидуальное осознание композитором жизненных процессов сегодняшней эпохи <...> Динамическое ощущение времени находит в симфонии отражение в устремленности развития всех частей, в быстрых сменах тематизма скерцо, в конфликтных столкновениях противоречивых образов финала» и т. д. [10, 340–341].

Продуктивный «диалог» художника наших дней с романтическими традициями, естественно, не исключает диаметрально противоположных воздействий, – речь идет о «новом классицизме», о современном «моцартианстве», черты которого также своеобразно преломились в характеризуемом опусе. Разумеется, было бы явной ошибкой утверждать, будто Караев, солидаризируясь с музыкантами недалекого прошлого, воспринимал Моцарта как «романтика XVIII столетия». Вместе с тем, «моцартовское» начало оказывается весьма существенным

элементом «диалогических» взаимодействий, пронизывающих Третью симфонию. В частности, лаконизм авторского высказывания, метроритмическая выверенность и структурная упорядоченность композиции, ясность и прозрачность оркестровки важны для Караева не сами по себе – они позволяют достичь «предельно концентрированного изложения своих мыслей», обрести «особую емкость» музыкальной речи [10, 336], избегая ложного пафоса и утомительного многословия эпигонствующих «псевдоромантиков».

Наряду с этим, моцартовские принципы выступают немаловажным связующим звеном в процессе индивидуального претворения Караевым додекафонной техники. Характеризуя негативное влияние последней на важнейшие «свойства общей структуры, присущие симфонии», М. Арановский замечает: «Можно заменить атональностью модуляционное скольжение в разработочных разделах, но нивелирование основных образных антитез грозит однообразием. Снижая роль тональных контрастов, композитор вынужден опираться на более узкий круг средств. Поэтому отличия между главной и побочной партиями (сонатного *allegro*. – Л.К.) оказываются... скорее темповыми, динамическими, фактурными, нежели тональными» [3, 51]. Успешному преодолению подобных негативных тенденций, полагает Н. Алиева, призваны способствовать гибкое «сочетание условно трактуемой сонатности с принципом концертирования», а также изобретательные смены конфигураций оркестровой ткани в условиях «специфической „фактурной“ сонатности... лишенной тонального контраста» [2]. Поскольку именно Моцарт, виртуозно владевший соответствующими приемами, служил для Караева образцом «чувства меры, умения безошибочно отобрать выразительные средства» (цит. по: [5, 189]), значимость моцартовского наследия в указанном аспекте трудно переоценить.

Сопряжения традиционного и новаторского для Караева были диалектически связаны с другой оппозицией – универсального и национально-самобытного. Интерес Караева к додекафонии предопределялся, по его словам, «...огромными выразительными возможностями, остротой восприятия и остротой решения», в полной мере свойственными крупнейшим композиторам-нововенцам (цит. по: [5, 211]). Подобная «острота» – неотъемлемая принадлежность современной эпохи – являлась для Караева сущностной характеристикой и «национальной формы» в художественном высказывании, датируемом второй половиной

XX столетия. Вообще, указывал Караев, любой исторический период «вносит что-то новое в понимание национальной специфики музыки». Вот почему для композитора наших дней представляется вполне естественным «...желание доказать: строго придерживаясь 12-тоновой техники, возможно написать национальную музыку, и даже не просто национальную, но и специфически ашугскую» (цит. по: [5, 220]).

Убедительным аргументом в пользу цитируемого тезиса выступает многогранное преломление национальных истоков, характерное для Третьей симфонии Караева. «Предумышленный» синтез 12-тоновости с ашугской традицией, осуществляемый во II части (см.: [5, 220]), дополняется тонко завуалированными элементами «национально-почвенного» происхождения, рассредоточенными по всему циклу. Исследователи отмечают «близость... интонационного содержания», ритмической организации и оркестровки Третьей симфонии (например, интервалики, принципов мелодического развертывания, целенаправленно трактуемых *ostinati*, «фольклорно-инструментальных» эффектов) азербайджанской народной и традиционной профессиональной музыки [10, 348–352]. Исходя из этого, сопряженность национального и универсального в Третьей симфонии оказывается по сути аналогичной взаимодействию традиционного и новаторского: Караев, «...обращаясь к 12-тоновой технике, не порывает с национальной традицией. Он как бы „встраивает“ эту технику в рамки национального музыкального языка. <...> Приемы серийной техники образуют скорее внешний, поверхностный слой стиля симфонии», – резюмирует М. Арановский [3, 53, 48]. В свою очередь, Караев, размышляя о «диалогах» фольклора с новейшими композиторскими техниками, описывает соответствующий процесс еще более наглядно: это «...как бы сближает противоположные полюса, как бы соединяет в себе глубокую старину и наше современное мироощущение» (цит. по: [5, 227]).

Третья симфония Караева сыграла весьма существенную роль в развитии национального симфонизма на рубеже 1960–1970-х годов. Новаторский концептуальный замысел упомянутого сочинения де-факто явился «музыкальным комментарием» к обескураживающе смелому тезису автора о «...равнозначности для настоящего искусства любой стилистики – ашугской, мугамной, бахианской, романтической, – только бы не разрушалась индивидуальная неповторимость и национальная достоверность произведения» (цит. по: [5, 133]). Подлинные масштабы художественных открытий, запечатленных в этом цикле, были осознаны далеко не сразу.

Впоследствии же, ощутив свою причастность к общемировым художественным тенденциям, к поистине глобальным сближениям культурных пространств и эпох, азербайджанские мастера неизменно подчеркивали основополагающее значение Третьей симфонии как «...манифеста, в котором с позиций нового времени декларировались понятия частного и общечеловеческого, сиюминутного и вечного...» [4, 53]. По мнению Р. Фархадова, «...музыка Караева нужна была хотя бы потому, что помогла понять и сформулировать те потаенные истины и смыслы, которые всякая национальная культура (традиция) несет в своем коллективном подсознании и о которых мы подозреваем лишь интуитивно» [9, 48].

Справедливость этих слов, характеризующих эволюцию академических жанров азербайджанской профессиональной музыки на протяжении 1970–2000-х годов, несомненна. Кроме того, приведенная оценка побуждает исследователей более глубоко осмыслить и некоторые существенные тенденции исторического развития национальной симфонии применительно к ближайшему («рубежному») десятилетию. Речь идет, в частности, о симфонических циклах указанного периода, более-менее явно преломляющих художественные искания Третьей симфонии Караева.

Наглядный тому пример – Вторая (Камерная) симфония Акшина Ализаде, созданная в 1966 году и наметившая весьма интересные пути «творческого диалога» с караевским опусом: «Если Третья симфония Караева обновила жанр... изнутри – на основе использования нового выразительного языка, то А. Ализаде в своей Второй симфонии, вбирающей в себя черты концертности, обновляет сам жанр» [2]. Действительно, трехчастная модель цикла, используемая Караевым, в Камерной симфонии Ализаде явственно ассоциируется и с барочным *concerto grosso*, и с классицистским *concertante*. Прежде всего, «...основной контраст симфонии сводится к противопоставлению действенного и созерцательного начал, движения и статики... в чем уже... проявляет себя тенденция к сближению симфонического цикла с концертом. Кроме того, каждая часть симфонического цикла обычно выполняет функцию стадии в последовательно развертывающемся замысле. Здесь такой стадийности нет. Части возникают по принципу темпового контраста, хотя и сохраняют признаки типичных для симфонического цикла жанрово-семантических оппозиций», – указывает М. Арановский [3, 184].

Немаловажно и другое: «Образы действия в первой и третьей частях (Камерной симфонии.

– Л.К.) воплощаются через стихию токкатности и стилизованную в староклассической манере жанровую танцевальность» [7, 37]. Этому способствуют и преобладающая «скерцозность» тематизма, и «облегченное» оркестровое изложение, и своеобразная трактовка партий фортепиано и чембало, не ограничивающихся ролью «тембровой краски» и безусловно тяготеющих к «сольному амплу». Общий неоклассицистский модус крайних частей усугубляется и последовательным «вуалированием» национальных истоков. Интонации народных песен и танцев лишь «...угадываются... в классически ясном рисунке мотивов», характерные ритмы «...скрыты за внешне упорядоченным равномерным движением линий, пластов» [7, 38]; фольклорные по сути «вариантно-симметричные преобразования» тематизма (см.: [2]) соотнесены с регулярной метрической пульсацией.

Средоточием национального в Камерной симфонии выступает средняя часть цикла (*Andante*), чья роль «лирического центра» тонко переосмысливается автором. Сопоставление «хоральной» и «мугамной» образных сфер служит здесь импульсом к драматическому нагнетанию, достигающему яркой, масштабной кульминации: «...струнная и деревянная духовая группы в унисон скандируют народный напев в ладе раст-маие. Его экзотическое звучание подобно величественной мугамной интраде» [7, 38]. Заключительный раздел *Andante* воспринимается как «постскрипtum» к прозвучавшему: динамическая реприза «нисходящего» типа проникнута невыразимой грустью, вследствие чего национально-характерная образность словно окутывается ностальгическим флером. В концепционном плане упомянутое «слово от автора», несомненно, резонирует караевской диалектике «национального и универсального», оттеняя скрытый драматизм такого рода сопряжений.

Иной подход к отмеченной оппозиции представляет Вторая симфония Арифа Меликова, завершенная в 1969 году. Авторское посвящение Д. Шостаковичу, предваряя указанный симфонический цикл, изначально свидетельствует о некоей целенаправленности художественного замысла и путей его реализации. Прежде всего, подразумевается свойственное Меликову (как, впрочем, и некоторым другим азербайджанским композиторам-симфонистам «рубежного» периода) тяготение к определенным принципам симфонической драматургии, доминирующим в сочинениях Шостаковича 1960–1970-х годов. Характерными признаками последней выступают «...синтез

камерно-симфонического и театрально-сценического типов образности; сочетание глубокого психологизма с тяготением к картинности и образной конкретности; образно-драматургические контрасты основываются на „фресковых“ противопоставлениях обостренного линеаризма, резкой графичности, остроэкспрессивной диссонантности, с одной стороны, и мелодической напевности, прозрачности фактуры, нежной просветленности – с другой; симфоническая концепция трактуется наподобие сценической драмы, иногда повествование подчиняется скрытым сюжетно-драматическим зарисовкам» [6, 35].

Исходя из этого, представляются закономерными подчеркнута «нестандартные» композиционные решения освещаемого цикла (шести-частность quasi-сюитного плана) и гибкое взаимодействие черт различных внутрижанровых типов симфонии: «По общей направленности Вторая примыкает к альтернативным вариантам большого симфонического цикла – масштабность замысла, большой состав оркестра, значительность используемых звуковых ресурсов. Однако внутренняя организация симфонии по целому ряду черт ближе к камерным формам мышления. Наиболее характерными из них являются небольшие размеры частей, отсутствие конфликтов внутри одной части; тяга к линейному мышлению, к выделению каждого голоса, каждой партии; концентрация мысли и связанная с этим полифонизация фактуры» [4, 58]. Применительно к рассматриваемому сочинению вызывает интерес также осязаемое влияние концертности – в большинстве частей, за исключением I и VI, ведущая роль поручена конкретным оркестровым группам (II часть – медные духовые, III – струнные, IV – ударные, V – деревянные духовые). Музыковедами отмечается исполнительская сложность некоторых фрагментов партитуры, зачастую вызывающих ассоциации с концертштюком. Между тем, в свете авторской художественной концепции и «демонстративный» виртуозный блеск оркестровых партий, и атмосфера «состязательности», господствующая на протяжении цикла, изначально обретают специфическую национальную окраску.

Преломление основополагающих закономерностей мугамного искусства не только сообщает Второй симфонии исходный «вектор» развития: «Подобно мугаму, где в постепенном, длительно разворачивающемся процессе на определенных временных промежутках, как своего рода напоминание, возникает основная музыкальная идея и финал утверждает первоначальную философскую мысль, во Второй

симфонии... в напряженном интонационно-тематическом развитии главный образ рассматривается в разных ракурсах» [1, 27]. Импровизационная природа мугама целенаправленно воссоздается «актуальными» средствами современного симфонического оркестра. Так, II часть уподобляется развернутой каденции медных духовых, I и IV включают в себя алеаторически-импровизационные разделы. Композиционные параметры III и V частей, соотносимых с определенными гранями философски-медитативной лирики, уже непосредственно восходят к интонационно-тематическим и формообразующим закономерностям мугамного творчества. Благодаря этому в цикле складывается оригинальная «синтезирующая модель» концертности – неповторимый сплав характерных элементов барочного *concerto grosso*, современного концерта для оркестра и симфонического мугама. Указанный подход, безусловно, способствует целенаправленному «сближению противоположных полюсов», органичному «соединению... глубокой старины и нашего... мироощущения», о котором писал К. Караев (см.: [5, 227]).

Примечательный образец «ненормативного» симфонического цикла в духе позднего Шостаковича являет собой и Пятая симфония Джевдета Гаджиева («Человек. Земля. Космос», 1972). «Глобальный» программный замысел этого сочинения, казалось бы, демонстративно «литературоцентричен», что удостоверяют и авторские ремарки: масштабный симфонический цикл подразделяется на две протяженные «части», каждая из которых объединяет несколько «глав» (соответственно три и четыре). Между тем, как справедливо указывают специалисты, художественная концепция Пятой симфонии отнюдь не исчерпывается декларируемой «современной моделью мира», в большей степени воссоздавая типизированные, «общие... эмоциональные состояния» [6, 35; 8, 107]. Подобная типизация, несомненно, близка барочно-классицистским «аффектным сопряжениям», и ключевая роль соответствующих жанрово-стилевых параллелей в рассматриваемом цикле выглядит вполне закономерной.

К примеру, исполняемые *attacca* II и III «главы» образуют малый полифонический цикл «токатта – fuga». Следующая за ними IV «глава», благодаря подчеркнутому контрасту между обрамляющими «токаттными» разделами и ораторски-патетической серединой, ассоциируется с французскими увертюрами XVII–XVIII столетий. В «главе» V (*Adagio*) прослеживается осязаемое влияние баховских инструментальных «арий» – проникновенных лирических

«исповедей-монологов», развертывающихся на фоне сдержанной «поступи» оркестрового аккомпанемента. При этом национальная окрашенность сольного высказывания свидетельствует о закономерных связях с определенной ветвью «бахианства» XX столетия – сочинениями Э. Вила-Лобоса, Д. Шостаковича, К. Караева... Наконец, итоговый хорал, венчающий «главу» VII (раздел *Andante cantabile*), стилистически ориентируется на «искусство полифонистов XV–XVI веков» [8, 102, 105]. Иначе говоря, скрытым музыкально-драматургическим «стержнем» рассматриваемого «актуально-программного» цикла выступает логика ретроспекции – подобно тому, как формообразующие принципы современного «монтажа кинокадров» весьма интенсивно корреспондируют с аналогичными закономерностями сюитно-циклических и контрастно-составных композиций далекого прошлого.

Помимо разнообразных сопряжений традиционного и новаторского, значительная роль в Пятой симфонии принадлежит «художественным диалогам» универсального и национально-самобытного. «Симфоническая форма переосмысливается Дж. Гаджиевым в плане национальных художественных традиций. Каждая из семи „глав“... не воспринимается как законченное целое, а подобна составной части, отрезку единой линии монотематического развития. Именно здесь обнаруживается принцип мугамного цикла с его вариационностью и сюитностью конструкции. Художественная логика позволяет композитору скрепить главы в монолитное целое с помощью сквозного принципа – основная тема, лейттезис симфонии, неоднократно возвращается либо в первоначальном, либо в измененном виде, причем изменяется не интонационная основа, а тембровая окраска, динамика звучания» [8, 108].

Как уже отмечалось, во многом сходные тенденции доминируют на протяжении Второй симфонии Меликова. Последний, впрочем, уделяет первостепенное внимание «горизонтальным» аспектам симфонической композиции, ее временному «измерению». Гаджиев более тяготеет к национально-характерной репрезентации звукового «пространства» – речь идет о целенаправленном «...использовании сонорных эффектов, „подслушанных“ в процессе народного музицирования» ([8, 110]; в качестве образцов могут фигурировать соло литавр на фоне оркестрового *tremolo* из «главы» I, «аккорды-педали», звучащие в среднем разделе «главы» IV, секундовые «скольжения» у струнных из «главы» VI и др.), о ведущей роли

вариационно-динамического развития. Наряду с этим, ярко индивидуальными представляются «авторские варианты» 12-тоновости, фигурирующие в симфонических циклах Меликова и Гаджиева: первый трактует додекафонию в духе «фольклоризованной» техники рядов, второй склонен акцентировать приоритетную значимость национально-характерной интервалики (секунд, кварт и квинт) в построении как исходных «серий-тем», так и последующих модификаций (см.: [4, 59–60; 8, 94–95]).

Таким образом, в историческом развитии азербайджанского симфонизма рубеж 1960–1970-х годов неразрывно связан с продуктивными взаимодействиями традиционного и новаторского, национально-почвенного и универсального. Тем самым предопределяется эпохальное значение освещаемого периода, его преемственные связи с творческими исканиями крупнейших современных представителей симфонической школы Азербайджана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алекперова Н.* Искусство, пронизанное мыслью [о творчестве А. Меликова] // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С. 25–30.
2. *Алиева Н.* Азербайджанская симфония: 1930–1960-е годы: автореф. дис. ... канд. иск. – Киев: КГК им. П. Чайковского, 1991.
3. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исслед. очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979.
4. *Ахундова Н.* Симфоническое творчество Арифа Меликова (К проблеме обновления жанра): дис. ... канд. иск. – Баку: БМА им. У. Гаджибекова, 1995.
5. *Карагичева Л.* Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве: моногр. исслед. – М.: Композитор, 1993.
6. *Клотынь А.* Восхищение и размышления [о фестивале искусств «Закавказская весна»] // Советская музыка. – 1975. – № 11. – С. 24–36.
7. *Тагизаде А.* Акшин Ализаде // Композиторы союзных республик: сб. ст. / ред.-сост. М. И. Нестьева. – М.: Сов. композитор, 1988. – Вып. 6. – С. 34–53.
8. *Тагизаде А.* Джемдет Гаджиев: моногр. – Баку: Ишыг, 1979.
9. *Фархадов Р.* Времена не выбирают... [наследие К. Караева и современность] // Музыкальная академия. – 2011. – № 4. – С. 46–54.
10. *Шарифова В.* Третья симфония Кара Караева // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 334–359.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ Е. ПОДГАЙЦА

G. Rubachina

AUTOBIOGRAPHICAL CONCERTOS BY E. PODGAITS

Статья посвящена автобиографическим концертам Е. Подгайца 1980–1990-х годов. Автором принята попытка выявить некоторые особенности их трактовки, обозначить магистральные линии творчества и кредо композитора в тесном переплетении с фактами его биографии.

Ключевые слова: автобиографичность, автоцитата, заимствованная цитата, формула.

The article is devoted to autobiographical concertos by E. Podgaitz of 1980–1990s. The author attempts to identify some peculiarities of their interpretation, emphasize main lines of creative works and composer's credo in closely tangle with facts of his biography.

Key words: autobiographical character, the autoquotation, the borrowed quotation, formula.

Констатируя впечатляющее многообразие тем, идей, художественных концепций в отечественной музыке 1980–1990-х годов, необходимо подчеркнуть бесспорный интерес композиторов к широко трактуемой автобиографичности. Способы ее воплощения могут быть различными: от музыкальных монограмм, определяющих специфику интонационного словаря того или иного автора¹, до масштабных автобиографических опусов², как бы подытоживающих пройденный композитором путь или весьма значительный его отрезок.

В концертном творчестве Е. Подгайца есть два опуса, которые сам композитор называет автобиографическими. Это Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром (ор. 75, 1988) и «Формулы» для симфонического оркестра (ор. 156, 2000)³. Роль первого из них представляется композитору весьма значительной: «Это самое крупное мое сочинение и очень для меня важное. Я его писал „для себя“...» [7, 60]. Сочинение концерта протекало сложно, вопреки общим закономерностям творческого процесса данного автора: «Задуман он (Тройной концерт. – Г.Р.) был в 1984 году, вначале для скрипки, саксофона и фортепиано. Начал писать – и бросил, что-то мешало. <...>

¹ Широко известны, в частности, монограммы Д. Шостаковича (DSCH) и Э. Денисова (EDS).

² В качестве подтверждения упомянем «Жизнеописание» А. Шнитке (1982) и «Автопортрет» Р. Щедрина (1984).

³ Премьерные исполнения указанных концертов датируются 1991 и 2000 годами соответственно (фестиваль «Московская осень»).

Через четыре года я снова вернулся к этой идее, но заменил саксофон на виолончель... помню, у меня создавалось ощущение, что я поднимаю штангу, вес которой мне не под силу...» [7, 60].

О собственном отношении ко второму концерту – «Формулам» – Е. Подгайц высказывается более сдержанно: «Это одночастное сочинение является своеобразным подведением итогов творческих размышлений и поисков...» [5].

Сравнение упомянутых опусов позволяет установить их ощутимое различие по масштабам, исполнительскому составу, композиционному строению. Так, время звучания пятичастного Тройного концерта превышает длительность одночастного концерта «Формулы» в два с половиной раза. Между тем, при внешней несопоставимости названных сочинений, им присуще бесспорное родство, предопределяемое сходным толкованием избранного жанра, автобиографической концепцией, а также принципами тематической работы (с использованием многочисленных цитат).

Тематическая насыщенность рассматриваемых концертов и свойственный Е. Подгайцу оригинальный подход к трактовке формы осложняют осмысление особенностей их автобиографической концепции. Постижению их содержательной специфики призвано способствовать гегелевское определение, согласно которому, «содержание имеет, во-первых, некоторую форму и некоторый материал, принадлежащие ему и существенные для него; оно [–] их единство.<...> Содержание, во-вторых, – это то, что тождественно форме и материи...» [2, 83]. Такая расстановка акцентов предопределяет и основные пункты нашего исследования.

Сразу отметим, что автобиографичность концертов не подразумевает какой-то конкретной программы. Автор лишь предлагает слушателю некий ряд ассоциаций, «расшифровка» которых возможна при наличии определенного слухового опыта, связанного, прежде всего, с изучением творчества Е. Подгайца. Впрочем, нельзя отрицать продуманного и целенаправленного подхода композитора к заимствуемому тематическому материалу.

В целом, соответствующий материал характеризуемых концертов можно разделить на два пласта: авторский – цитаты из инструментальных, вокально-хоровых произведений Е. Подгайца, а также отрывок из его музыки к радиоспектаклю «По зеленым холмам океана»; заимствованный – фольклорные напевы, фрагменты эстрадной музыки и саундтрека к телефильму «Место встречи изменить нельзя» (режиссер С. Говорухин, музыка Е. Геворгяна).

Прежде чем обратиться к более подробному освещению каждого из обозначенных пластов, отметим следующее. Эпоха перестройки и сменивший ее переходный этап постсоветского развития страны удивительным образом совпали с внутренней «перестройкой» в творчестве Е. Подгайца. Вопреки всем сложностям данного исторического периода, именно в эти годы автор названных концертов сумел добиться единодушного признания со стороны коллег-профессионалов и широкой аудитории. Как отмечал сам Е. Подгайц, «...несмотря на совершенно невозможную жизнь, несмотря на то, что композиторы вымирают как класс... для меня сезон 1991/92 г. оказался одним из самых удачных: ряд моих сочинений исполнили, и на достаточно высоком уровне» [7, 60]. Отсюда, по нашему мнению, могут проистекать особенности индивидуального подхода к выбору цитируемого материала, соотносимого с определенными смыслами и важнейшими вехами творческой биографии композитора.

Допустимо утверждать, что инструментальная музыка Е. Подгайца фактически запечатлевает «линию судьбы» своего создателя. Его предрасположенность к этой жанровой сфере, понимание природы и ключевых особенностей инструментализма проявились уже в юные годы⁴. Будучи одной из магистральных линий в творчестве Е. Подгайца, инструментальная музыка со временем «делегировала» концертный жанр как наиболее многогранную, привлекательную для современных исполнителей и публики, а главное – органически близкую самому

композитору художественную форму высказывания. Вот почему представляется вполне закономерным создание автобиографических опусов Е. Подгайца именно в концертном жанре.

Вместе с тем, напоминая слушателю – при помощи выбранных цитат – о своих предшествующих инструментальных сочинениях, автор не ограничивается указанным «жанром № 1» (Второй концерт для скрипки с оркестром «Concordanza», 1993) и обращается к произведениям камерного плана (Соната для скрипки и фортепиано, 1982; Соната-партита для клавирина, 1986).

Весьма разнообразно в Тройном концерте и «Формулах» представлена вокально-хоровая сфера творчества Е. Подгайца: «Miserere» (из «Весенней мессы» для детского хора и органа, 1996), «Все проходит» (для смешанного хора a cappella, 1987), «Лебедь» (из вокального цикла «Образы Рильке», 1987), камерная кантата «Несмотря ни на что» (1995), рок-романс «Предчувствую тебя» (1982) и вокальная миниатюра – «Колыбельная» (1986).

В целом, все автоцитаты, принадлежащие названной сфере и фигурирующие в упомянутых концертах, можно разделить исходя из масштабности первоисточников. Если фрагменты, заимствованные из миниатюр, подобны «разноцветным лепесткам», соединяющимся в едином «цветке» – вокально-хоровой музыке автора, то цитаты из крупных циклических произведений приобретают здесь главенствующее значение. Об этих опусах представляется необходимым сказать подробнее.

Еще в студенческие годы, обучаясь в классе композиции Ю. Буцко, Е. Подгайц получил задание – сочинить кантату⁵. Оно оказалось неожиданным для автора, не сочинявшего ранее хоровой музыки и вообще не интересовавшегося хоровым искусством. В дальнейшем, однако, хоровые жанры заняли видное место в творчестве Е. Подгайца, о чем с юмором рассказывал сам композитор: «После исполнения кантаты „Как нарисовать птицу“ ко мне точно ярлык приклеили: „автор детской кантаты“. Я не обижаюсь – наоборот, благодарен судьбе» [7, 61].

Действительно, сотрудничество с прославленным детским хором «Весна» под руководством А. Пономарева явилось, без преувеличения, «подарком судьбы» для Е. Подгайца, важной вехой в его композиторской биографии. Наглядным тому подтверждением служит соответствующая цитата в автобиографических концертах – фрагмент из масштабного цикла,

⁴ Первыми опусами двенадцатилетнего композитора стали Концерт для скрипки соло и «Фантазия памяти Грига» для скрипки и фортепиано.

⁵ Речь идет о кантате «Весенние песни» для смешанного хора и оркестра (1970).

сочиненного специально для «веснушек» и названного «Весенней мессой» в честь замечательного коллектива.

Безусловно, между названными выше цитатами («Весенняя месса» и «Несмотря ни на что») существует скрытая «перекличка». Напомним, что именно с жанром кантаты и произведениями, созданными для хора «Весна», было связано широкое признание вокально-хоровой музыки Е. Подгайца. «После того, как в 1981 году на „Московской осени“ прозвучала моя кантата „Как нарисовать птицу“... вся моя жизнь перевернулась», – свидетельствует композитор [7, 60]. Можно полагать, что указанные цитаты из хоровых циклов соотносятся для их автора с первым творческим взлетом, началом уверенного движения к широкому признанию.

На протяжении перестроечного периода и 1990-х годов жанровый и стилиевой диапазон музыки Е. Подгайца значительно расширился. Помимо академических жанров, о которых уже шла речь, композитор обратился к работе в кино, сотрудничеству с радио и телевидением. Сам композитор связывает наметившееся расширение сферы собственного творчества с приобретенным универсализмом: «В профессии я довольно универсален. Я могу заниматься самой разнообразной деятельностью не только в плане сочинения музыки разных жанров... я делал все то, чем человек может заработать как композитор: писал телевизионные заставки, музыку к спектаклям, аранжировал...» [1, 10–11].

Отметим, что подобная «деятельность ради заработка» перекликается с академическими опусами Е. Подгайца. В числе приводимых им «автобиографических» цитат фигурирует и тема из музыки к детскому радиоспектаклю «По зеленым холмам океана» – инсценировке повестей-сказок С. Козлова (конец 1980-х годов). Как известно, целый ряд хоровых сочинений Е. Подгайца, адресованных «веснушкам», включая кантату-сказку «Лунная свирель» (1985) и оперу-кантату «Черный омут» (1987), был создан на тексты С. Козлова. Таким образом, в данном случае прослеживается неочевидная связь, объединяющая различные жанровые сферы творчества Е. Подгайца.

Еще один автобиографический момент, нашедший воплощение в рассматриваемых концертах, соотносится с фольклорными пристрастиями композитора. Обучаясь в консерватории, он регулярно выезжал для записи русских народных песен в фольклорные экспедиции. В общей сложности Е. Подгайцем было собрано около пятисот песен, что позволило ему существенно обогатить свой интонационно-слуховой опыт, приобщиться к бесценному

достоянию отечественной музыкальной культуры. По-видимому, на энтузиазм Е. Подгайца оказали влияние и расцвет неофольклоризма в русской музыке (1960–1970-е годы), пришедший на период его обучения, и приверженность консерваторских педагогов (Ю. Буцко и Н. Сидельникова) к этому направлению искусства.

В автобиографических концертах Е. Подгайца обращается к фольклорным напевам, которые принадлежат двум наиболее близким ему национальным традициям – русской («Ой, там, на горе...», «А муж невдолюга...») и еврейской (свадебная застольная «Lomir ale...»). К соответствующим цитатам примыкает и оригинальная тема – стиливая адаптация⁶ музыки В. Гаврилина, воплощающая неофольклорное начало в искусстве.

Сфера массовой музыкальной культуры, весьма многогранно представленная в творчестве Е. Подгайца, характеризуется особой «погруженностью» в социальный контекст. Благодаря этому наиболее яркие образцы эстрадных песен, созданных на протяжении последней трети XX столетия, воспринимаются в наши дни как «звуковые документы» ушедшей эпохи. Сказанное в полной мере относится к двум цитатам – из репертуара шведского поп-квартета «АББА» («Money, money...», 1976) и отечественной рок-группы «Наутилус Помпилиус» («Скованные одной цепью», 1986), – по-разному запечатлевающим остросоциальные мотивы, характерные для искусства названного периода.

Еще один цитируемый фрагмент подобного рода принадлежит к области киномузыки. Многие кино- и телефильмы 1970-х годов, необычайно ярко и убедительно «резонировавшие» своей эпохе, надолго остались в памяти российской аудитории. Таким шедевром, бесспорно, является и телефильм С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя». Музыкальная цитата из него, фигурирующая в контексте автобиографических сочинений, подобно мотивам популярных песен, способствует воссозданию «звуковой атмосферы» времени, столь значимого для композитора.

Отметим, что в каждом из автобиографических концертов есть цитата, встречающаяся в

⁶ Освещая феномен «стилевой адаптации», А. Шнитке рассматривает его в двух аспектах. С одной стороны, подразумевается «...пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе)...», иными словами – «свободное развитие чужого материала в своей манере». С другой стороны, речь идет о цитировании «...не фрагментов, но техники чужого стиля, например, воспроизведении форм, ритмики, фактуры...» (цит. по: [10, 328]). В указанных сочинениях Е. Подгайца используется стиливая адаптация второго типа.

произведениях Е. Подгайца разных лет. Благодаря этому автор как бы подчеркивает преемственную связь между различными периодами его творчества. Так, цитата из первой части Сонаты для скрипки и фортепиано была включена автором и в «Формулы» (2000), и в более позднее сочинение – Вторую симфонию (2003), а цитата из «Колыбельной», представленная в Тройном концерте (1988), впоследствии «перекочевала» в «Бахчиев-концерт» (1996) и «Баркаролу» (1998). Вот почему обстоятельное рассмотрение автобиографических концертов Е. Подгайца является существенным шагом на пути к обобщающей характеристике его инструментального творчества.

Как уже было сказано, один из упомянутых концертов получил авторское название «Формулы». Смысл этого заголовка удастся определить не сразу. В аннотации Е. Подгайца к данному сочинению подчеркивается, что «формульность» может быть трактована двояко. Во-первых, подразумеваются определенные эмоциональные состояния, образно-символическими параллелями к которым выступают цитаты из собственных или чужих сочинений; во-вторых, метроритмические соотношения, полагаемые в основу рефрена данного концерта и, по сути, представляющие собой математическую последовательность, своего рода «формулу» всего произведения ($5/8+5/8+5/8+4/8$).

Подобная авторская трактовка заглавия, несомненно, перекликается с общепринятыми значениями слова «формула». В эпоху Античности оно толковалось как «модель», «правило, предписание, норма», «образ, вид, свойство» [3, 436]. В современных энциклопедических изданиях под «формулой» понимается «точное общее определение какого-либо... отношения, закона и т. п., приложимое... ко всем частным случаям» [8, 549]; «краткое и точное словесное выражение» [4, 761]. Нам представляется, что совокупность вышеуказанных значений позволяет более широко и многогранно воспринять художественную концепцию «Формул», приблизившись к разгадке автобиографического «подтекста» характеризуемого опуса.

Композиционный замысел произведения связан с формой рондо, которая глубоко созвучна идее «круговорота», в данном случае – творческого процесса, определяющего путь развития музыкального материала и периодических возвращений к нему.

Тематической основой рефрена здесь является авторский музыкальный материал, в эпизодах доминируют автоцитаты и заимствованные цитаты. При этом рефрен, подобно «взору» композитора, пронизывает весь опус, то

скрываясь в гуще тематического развития, то вновь демонстрируя свой первоначальный облик. Эпизоды же знакомят слушателя с творческим миром художника, предстающим в наиболее значимых для него образных ракурсах.

Активно-волевой, жизнеутверждающий тематизм рефрена формируется из двух взаимодополняющих элементов – конструктивно единых, но интонационно разнородных. Отмеченное конструктивное единство реализуется при помощи вышеуказанной метроритмической формулы – $5/8+5/8+5/8+4/8$, полностью проводимой в первом элементе (ц. 3–5, 7–10). Во втором элементе (ц. 6, 11–12) формула видоизменяется, поскольку метрическая основа темы дана в сокращении ($5/8+4/8$).

Охарактеризуем ритмоинтонационные образования, соотносимые с указанной метрической основой. Следуя «формульной» концепции произведения, автор насыщает первый элемент остинатными повторениями двух хроматических мотивов (нисходящего трехзвучного и восходящего секундового) в непрерывной пульсации восьмых. Их «бег» ассоциируется с образом вечного движения – *perpetuum mobile* (Пример 1). Второй элемент обуславливается имитационными переключками скандируемых кластерных созвучий, воспроизводимых в различной тембровой окраске (Пример 2).

Отмеченное своеобразие рефрена – постоянное «кружение» вокруг одной и той же интонационной основы – как бы подчеркивает идею круга, главенствующую на протяжении сочинения в целом. И если в границах упомянутого раздела круговое движение лишь намечено, то на уровне всей композиции оно подчеркивается благодаря чередованиям рефрена и эпизодов. Именно в таком поступательно-циклическом движении автор видит цель своего творчества и, цитируя строки бунинского стихотворения, поясняет: «Все ритм, все бег – бесцельное стремленье, но страшен миг, когда стремленье нет» [6, 42].

Двукратное повторение рефрена образует двойную экспозицию, где первый элемент проводится без особых изменений, тогда как масштабы второго возрастают. Необходимо отметить, что в экспозиционном разделе намечены предпосылки дальнейшего развития первого элемента. Так, его повторное изложение сопровождается новым контрапунктом – исходным трехзвучным мотивом в обращении (см. партию фортепиано, ц. 7–10).

Исходя из этого, последующие проведения упомянутого элемента связаны с полифоническими преобразованиями, благодаря которым возникает целый ряд его вариантов. Так, первоначально остинатный мотив звучит в

обращении (Пример 3, ц. 13–14), затем следует контрапунктическое сочетание данного мотива с его обращением (Пример 4, ц. 17–18, 20). В процесс «превращений» вовлечены также тембровые средства варьирования (ц. 22, 28–30, 38, 95, тт. 6–9 ц. 96, тт. 6–9 ц. 97). Результатом становятся многочисленные образные трансформации исходного материала: он принимает облик то неуклюжего комизма (ц. 77–78), то волшебной сказочности (ц. 90–91, 93), то грозного неистовства (ц. 99–101, 104–108, 110–111, 116–118) в преддверии масштабной кульминации концерта, вызывающей ассоциации с шабашем злых сил. Производные варианты второй составляющей рефрена также весьма внушительны по масштабам и степени интенсивности метроритмических, интонационных и иных преобразований. Среди наиболее ярких образных трансформаций данного элемента – полярные противоположности: трагическая (ц. 88) и жизнеутверждающая (созвучная заключительному построению концерта – ц. 102–103, 116, 119–120).

Активное развитие рефрена приводит к дифференциации его новых тематических составляющих: танцевально-характерной (Пример 5, ц. 57, 61–62)⁷, напряженно-драматической (Пример 6, ц. 79, 94, 98, 109–111)⁸, стремительно-активной (Пример 7, ц. 42–43, 63–65, 68–71)⁹. В основе каждой из них – «персональное» остигатное зерно, интонационно родственное одному из характеризующих выше элементов рефрена.

В эпизодах концерта представлены три основные жанровые сферы творчества Е. Подгайца – вокально-хоровая, инструментальная, фольклорная. Первая, наиболее обширная по числу цитируемых тем, включает в себя автоцитаты – «Miserere» (из «Missa veris» для детского хора и органа), «Где сладкий шепот...» (хоровая миниатюра на стихи Е. Баратынского), «Лебедь» (из вокального цикла «Образы Рильке»), фрагменты из кантаты «Несмотря ни на что». Ко второй сфере могут быть отнесены два тематических построения – из Сонаты для скрипки и фортепиано и Второго концерта для скрипки с симфоническим оркестром («Concordanza»). Третья сфера, по сути, исчерпывается темой

⁷ Тематический элемент, «прорастающий» из резкого углового мотива (тт. 5–6 ц. 53, тт. 1–2 ц. 54, тт. 8–9 ц. 55, т. 7 ц. 56 – ц. 58).

⁸ Это построение формируется из остигатного мотива шестнадцатых (ц. 74, 76, тт. 9–10 ц. 77, тт. 9–12 ц. 78).

⁹ Указанный тематический элемент возникает в процессе постепенной модификации статичного остигатно-секундового мотива (ц. 17–18, 20, 23, 25, 34–41, 52, 73, 75, 83–84, 86).

русской народной песни «А муж невольюга...», претерпевающей в ходе развития самые различные образные трансформации.

Цитатами из «Miserere» и песни «А муж невольюга...» автор как бы очерчивает тридцатилетний отрезок своего творческого пути (1970–2000). Именно в границах этого периода разворачивается «история жизни» автора, символически описываемая в «Формулах».

1970-е годы – обучение в консерватории, период становления и «точка отсчета» двух линий композиторского творчества Е. Подгайца – фольклорной и вокально-хоровой. Запечатлевая их посредством цитируемого материала, автор обращается к собственным вершинным достижениям названного периода. На протяжении 1970-х Е. Подгайц увлекался фольклором, им было записано множество народных песен; тогда же создавалась «Missa veris» – одно из наиболее масштабных вокально-хоровых произведений композитора. Подобно тому, как упомянутые жанровые линии пронизывают все творчество Е. Подгайца, в концерте они подвергаются сквозному вариантному развитию.

Ближайшим следствием отмеченного процесса становится эмоциональная многоликость заимствованных тем. Цитата «Miserere» предстает в ипостасях сурово-сосредоточенной (Пример 8, ц. 18–22) и возвышенной (ц. 23–26) лирики, в резком, колюче-изломанном (секундовые «гроздь» в партии труб – ц. 44, col legno – ц. 53–55) и одиноко-тоскливом (solì фагота, гобоя – ц. 73–75) облике, проникается светлой печалью (ц. 83–87) и роковой обреченностью (ц. 101).

Аналогичное развитие музыкального материала русской народной песни призвано сконцентрировать внимание слушателя на жанрово-стилевом богатстве фольклорного мира. В цитируемой теме акцентируются черты протяжных лирических (Пример 9, ц. 31–33), шуточных (ц. 55–56), удалых, молодецких (ц. 109–110) и героико-эпических песен, то словно издавна доносящихся до слушателя (ц. 59–60), то «в полный голос» заявляющих о себе (ц. 81–82, 96–97, 100).

Подобных «театрально-образных» качеств лишены другие темы-цитаты, фигурирующие в эпизодах. Автор неизменно подчеркивает сопряженность названных цитат с основным тематизмом концерта и общим драматургическим «ходом событий». Будь то различные грани лирического – томная (хор на стихи Е. Баратынского «Где сладкий шепот...», ц. 38), мечтательно-светлая (тема из «Concordanza», ц. 90–91, 93), просветленно-грустная («Лебедь» из вокального цикла «Образы Рильке», ц. 50–51, 89);

периодически возникающие эмоциональные модусы иного плана – горестно-драматический (Соната для скрипки и фортепиано, ц. 63–65, 68–71), празднично-ликующий (кантата «Несмотря ни на что», ц. 117–118) – все они соотносятся с последовательной реализацией авторского замысла¹⁰.

По мнению композитора, именно в вокально-хоровых произведениях кристаллизовался его творческий почерк, формировалась интонационная основа последующих инструментальных опусов. Вот почему использование соответствующих цитат – из собственной музыки или заимствованных – в автобиографических концертах представляется вполне органичным для художественного мышления Е. Подгайца.

Пятичастную композицию Тройного концерта можно рассматривать как сонатно-симфонический цикл, где первая часть – сонатное аллегро, третья – медленная часть, совмещенная с каденцией солистов, вторая и четвертая части по преимуществу наделены функцией скерцо, пятая является синтезирующим финалом и кодой всего цикла.

Для Тройного концерта, как и для «Формул», характерна дифференциация тематического материала, включающего в себя оригинальные темы и цитаты (авторские и заимствованные). Между тем, если содержание первого связано с творческим кредо композитора («perpetuum mobile»), то второй тяготеет к более широкой перспективе, характеризуя круг явлений и образов, близких внутреннему миру композитора, отражая в опосредованной форме социальный контекст эпохи.

Обращаясь к комплексу авторских тем «perpetuum mobile», слушатель соприкасается с различными гранями творчества Мастера. В частности, инициальный остигнутый мотив шестнадцатых (Пример 10), вызывающий ассоциации с кропотливым процессом «ремесленного» труда, фактически уподобляется «фундаменту» всей первой части. Появившись во вступлении, он затем служит весьма выразительным фоном для сменяющих друг друга тематических образований: то рельефно оттеняет новые «события», то как бы отступает в тень перед их натиском, то

предельно активизируется и выходит на первый план. Его «оппонентами» выступают жанрово-танцевальный мотив (второй по значимости в характеризуемом сонатном аллегро, ц. 22–23) и энергично-чеканная тема (Пример 11, ц. 24–27, 29, 46–48).

Оригинальный тематизм второй части еще более разнообразен. Это два контрастных тематических элемента вступительного раздела – величественно-грозный (Пример 12, тема медных духовых в ц. 49, 50) и эфемерно-хрупкий, словно безжизненный (см. секундовые «гроздь» в партии фортепиано, ц. 49 и 51). Резкими контрастами изобилуют и сопряжения основных тем названной части: активно-действенных элементов главной партии (1-го – моторно-остинатного, как бы движущегося по замкнутому кругу, что напоминает шарманочные напевы, – Пример 13, ц. 53–55; 2-го – подобного стремительной скачке, – Пример 14, ц. 56–59), угловато-комичной связующей (Пример 15, ц. 60, 62), грустно-лирической побочной (Пример 16, ц. 63).

Столь обширный эмоциональный «диапазон», присущий тематическому материалу Тройного концерта, соотносится с динамикой авторского мировосприятия: оно так же чутко «схватывает» различные события эпохи, настроения и переживания, меняет ракурсы восприятия, откликаясь на калейдоскопический поток впечатлений. Этим обуславливается своеобразие музыкально-драматургических процессов, характеризуемое сквозным развитием и многочисленными «метаморфозами» вышеуказанных тем. Так, энергично-чеканная тема первой части (ц. 24–27) обретает ламентозный (вторая часть, ц. 75, 77) и скорбно-сосредоточенный облик (пятая часть, ц. 170, 172). Определенная целенаправленность присуща и трансформациям 1-го тематического элемента вступления второй части: он наделяется чертами философской самоуглубленности (ц. 92), волевой активности (ц. 96) и, наконец, предстает олицетворением фатального начала, связанного с неизбежными утратами и потрясениями в жизни человека.

Заимствованный тематизм концерта образует три самостоятельные сферы, каждая из которых соотносится с каким-либо важнейшим направлением музыкального искусства XX века – *массовым, академическим, фольклорным*. При этом роль лейтмотива, неоднократно появляющегося на протяжении цикла и фактически упорядочивающего образно-драматургическое развитие, отведена автоцитате из рок-романса «Предчувствую тебя» (на стихи А. Блока). Названная тема, перекликающаяся с художественными исканиями «третьего направления», органично соединяет в себе характерные чер-

¹⁰ Цитата из хора на стихи Е. Баратынского («Где сладкий шепот...») и мечтательно-светлая тема из «Concordanza» созвучны образно-эмоциональному строю рефрена, в интонационном «окружении» которого они появляются; фрагмент из вокального цикла «Образы Рильке» – «Лебедь» – словно «подхватывает» лирическую линию; цитата из Сонаты для скрипки и фортепиано оказывается эмоциональным продолжением напряженно-драматической линии рефрена (что проявляется как в горизонтальной смене тем, так и в их вертикальном сочетании).

ты академической и рок-традиций. Подобная стилевая толерантность, видимо, очень близка автору, изначально тяготеющему к свободным «диалогам» и взаимодействиям различных стилей, жанров и композиционных техник прошлого и современности.

Основу тематизма напевной главной партии составляют два элемента. Первый из них – упомянутая рок-романсовая цитата с меланхоличным, неторопливо-размеренным движением по звукам трезвучия и более подвижным терцовым мотивом (Пример 17, тт. 3–10, партия виолончели). Второй элемент, с широкими мелодическими ходами, тяготеет к эмоционально-приподнятому лирическому высказыванию (Пример 18, ц. 1, партия скрипки)¹¹. Заметим, что более подвижная тема побочной партии, также интонационно производная от упомянутой автоцитаты, в образном плане является развитием главной¹² (Пример 19, ц. 4–6, партия скрипки).

По завершении протяженной серии образных модификаций¹³, главная и побочная партии в финале возвращаются к своему первоначальному облику¹⁴. Таким образом, заимствованный музыкальный материал, как и освещаемый выше оригинальный тематизм концерта¹⁵, развивается в соответствии с определенным «круговым» принципом, доминирующим в композиции указанного опуса.

Характеризуя цитаты из области массовых жанров, а именно – репертуара поп- и рок-групп – «АББА» («Money, money...») и «Наутилус Помпилиус» («Скованные одной цепью»),

¹¹ Два элемента главной партии образуют первое предложение – вс, после которого следует его варьированное «зеркальное» повторение – с₁б₁.

¹² Она звучит в контрапункте с первым элементом главной партии – б₁ (ц. 5–6).

¹³ 1-й элемент главной темы – возвышенная скорбь (ц. 7, 10) и энергичная устремленность (ц. 12), безмятежная созерцательность (ц. 28) и роковая обреченность (ц. 33–35), «отстраненно»-сдержанная повествовательность (ц. 36) и таинственная сказочность (ц. 36), пасторальность (ц. 37, гобой, фагот) и распевность (ц. 37, виолончель), насмешливость (ц. 38) и грозное величие (ц. 149, 150, 151), и т. д. Тема побочной партии предстает в лирико-патетической (ц. 13–14; 19–20), энергично-действенной (ц. 70–71), ламентозной (ц. 92, 98), просветленно-лирической (ц. 94–95) ипостасях, далее – как стилевая адаптация музыки Гаврилина (ц. 123) и т. д.

¹⁴ 1-й элемент главной темы – ц. 156, 157, тт. 1–3 ц. 159, 160, тт. 3–6 ц. 168; побочная тема – тт. 7–9 ц. 168.

¹⁵ Отметим контрапунктический соединение активно-действенной темы с мотивом вступления в коде первой части (ц. 46, 48) и заключительном разделе финала (ц. 170, 172), а также упоминавшийся ранее 1-й элемент вступления второй части.

следует подчеркнуть, что в данном случае прослеживается осязаемая связь музыкальных тем с веяниями эпохи, прежде всего – с противоречивой социальной атмосферой 1970–1980-х годов. Ведь и рок-музыка, и некоторые ответвления поп-эстрады могут рассматриваться как реакция на «новый стиль жизни» [9, 15], как способ запечатления стремительно обновляющейся действительности. Не случайно Е. Подгайцем избраны «культовые» для своего времени песенные хиты, напрямую ассоциирующиеся с остросоциальной проблематикой.

Подтверждением сказанному является авторская трактовка цитаты «Money, money...». Фрагмент популярной эстрадной песни в ходе развития приобретает грозный, зловещий характер (Пример 20, ц. 67, тт. 3–4 ц. 69, тт. 7–8 ц. 77а–79), вуалируемый лишь в заключительных проведениях (тт. 4–5 ц. 80, тт. 5–6, 8–9 ц. 81, 91). При этом, невзирая на появление указанной цитаты, сохраняется главенствующая роль академического контекста: мотив «Money, money...» лишь способствует драматизации общего процесса развития.

Напротив, образно-эмоциональный облик второй цитаты («Скованные одной цепью») не претерпевает изменений. Подчеркнуто «элементарный» мотив (Пример 21, ц. 142–144, 146–149) наделяется функцией «модулирующего элемента» при переходе из академической сферы в область массовой музыки. Тем самым уже последняя выдвигается на передний план, выступая в роли доминирующего контекста для всевозможных «реминисценций классического».

«Вторжение» рок-стиля ясно осознается слушателем благодаря «назойливости» дерзко-угловатого подвижного мотива (у солирующих скрипки и виолончели, ц. 138–140), явно контрастного своему «окружению» и с поразительным упорством прерывающего развертывание лирически-напевной мелодии русской народной песни. Указанный остигатный мотив становится импульсом к последующей стилевой модуляции в область рок-музыки. Его проведения, поддерживаемые другими ритмическими контрапунктами, способствуют формированию единого полиостинатного пласта, который предстает своеобразным фоном для изложения сменяющих друг друга цитат – авторских и заимствованных. Среди них привлекают внимание два неизменных мотива: рок-цитата «Скованные одной цепью» и кокетливо-скерцозный прелюдийный элемент (Пример 22, ц. 142–143). Сочетая названные темы с активно-целеустремленной побочной партией (ц. 144–145) и зловещим 1-м мотивом вступления (ц. 147–149), автор достигает масштабного эмоционального

нагнетания. Кульминацией последнего становится туттийное «скандирование» (тт. 8–10 ц. 151) мотивов, образующих фоновое остинато, – прием, весьма характерный для музыкальной драматургии рок-композиций.

Несмотря на видимую спонтанность развития и стилевое многообразие используемого тематического материала, композитор добивается впечатления безусловной целостности звукового «полотна», перекликающегося как с устремлениями современного постмодерна, так и с индивидуальными пристрастиями композитора, вполне адекватными данной эпохе.

Следует заметить, что на протяжении освещаемого раздела концерта удивительным образом сопрягаются фольклорная, академическая и рок-стилистика, представленные различными темообразованиями. Подобных стиливых «микстов» в Тройном концерте обнаруживается немало. Например, экспрессивно-лирическое звучание цитаты из «Колыбельной» (ц. 133) соотнесено с темой русской народной песни¹⁶, (Пример 23, контрапункт в ц. 135–136), кокетливо-игривый мотив прелюдии органично взаимодействует с остинатной рок-пульсацией (ц. 142–144, 146–149), а русская народная тема образует контрапунктическое единство с запевом еврейской песни «Lomir ale...»¹⁷ (Пример 24, ц. 154–155).

Итак, следуя гегелевскому определению и рассмотрев существенные особенности композиции и тематизма автобиографических концертов Е. Подгайца, мы попытались выявить своеобразие их содержания. В частности, можно утверждать, что широчайший «диапазон» тематического материала – оригинального и заимствованного – свидетельствует о формировании некоего смыслового поля, при помощи которого художник рассказывает о себе, своем творчестве, о социокультурной среде, в которой

зарождается и приобретает зримые очертания подлинное искусство. Подобно тому, как меняется человек, испытывающий воздействия внешних обстоятельств, тематические построения рассматриваемых концертов претерпевают ряд образных модификаций.

Вместе с тем, благодаря разворачиванию магистральных тематических линий, соответствующих важнейшим жанрово-стилевым истокам творчества Е. Подгайца – инструментальной, вокально-хоровой, фольклорной, массовой и кинематографической музыке, – прослеживается своего рода размыкание границ между индивидуальным высказыванием композитора и «звуковой атмосферой» эпохи. В последней фокусируются музыкально-стилевые ориентиры не только самого творца, но и конкретного исторического периода, неразрывно связанного с теми или иными авторскими замыслами.

Таким образом, художественные концепции рассматриваемых автобиографических опусов Е. Подгайца имеют под собой глубокие философские основания. В этом аспекте совокупный тематический комплекс, разворачивающийся на протяжении Тройного концерта и «Формул», представляется глубоко символичным. Однако упомянутые символические смыслы темообразований зачастую «маскируются» или даже кардинально трансформируются в процессе образно-драматургического развития. Подобными трансформациями предопределяется специфика соответствующих композиционных процессов, характеризуемая приоритетной ролью вариационности, рефренности и рондальности. Все указанные принципы фактически наделяются смыслодержательной функцией, будучи обусловленными творческим кредо композитора: установкой на поступательно-циклическое, спиралевидное развитие художественных идей, творчества, человеческой жизни в целом.

¹⁶ Упомянутая тема развивается в первой (ц. 95), четвертой (ц. 132, 134, 138–140) и пятой (ц. 154, 155) частях.

¹⁷ Впервые указанная тема еврейской песни проводится во второй части концерта (ц. 65, 67). Кроме того, автор вводит ликующий припев «Lomir ale...» в итоговых кульминационных эпизодах первой (ц. 42–43) и второй (ц. 89–90) частей цикла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. Портрет композитора, написанный в жанре интервью в 7 частях без пролога и эпилога, но с эпитафией, который оказался в конце // Музыкальная академия. – 2009. – № 3. – С. 5–14.
2. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. – М.: Наука, 1971.
3. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1976.
4. Ожегов С. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1984.
5. Подгайц Е. Авторские аннотации к сочинениям [Электронный ресурс] // Ефрем Подгайц: Официальный сайт. URL: <http://www.podgait.info>.
6. Подгайц Е. Профессия – композитор (беседа с А. Ганжой) // Мелодия. – 2005. – № 3. – С. 37–42.
7. Подгайц Е. Что завершено, что в работе, что задумано? (композитор о своем творчестве) // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 60–61.
8. Словарь иностранных слов / гл. ред. Ф. Н. Петров. – Изд. 7-е, перераб. – М.: Русский язык, 1979.
9. Феофанов О. Рок-музыка вчера и сегодня. – М.: Детская литература, 1978.
10. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Allegro molto ben ritmico
♩ = 174
energico

Violin I

Пример 1

1, 2 Cor.
mf

3, 4 Cor.
mf

3 Tr-be
sfz *mf*

Tr-ne
sfz *mf*

T-ro
mf

3 Legni
sfz *mf*

Пример 2

Пример 3

Fl.1

mp

Пример 4

Cl.1

p

Пример 5

Fg.1

mf

Пример 6

V-ni, V-le, Vc.

f

Пример 7

Tr-ba 1

p *mf*

Пример 8

Fg., Cfg.

cantabile

mp

Vc., Cb.

cantabile

mp

Пример 9

♩ = 174
V-ni., V-le., Vc.

Archi
espressivo
f

Пример 10

legato

P-no solo
pp

Пример 11

Arpa
mp

V-no
p

Пример 12

3 Tr-be
marcato
f

3 Tr-ni e Tuba
marcato
f

mf > *mp*

mf > *mp*

mf > *mp*

Пример 13

Musical score for Violin solo (V-no solo) in 3/4 time. The piece consists of a single melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a key signature change to one flat (Bb) in the second measure. The tempo is marked 'solo'.

Пример 14

Musical score for Piano solo (P-no solo) in 3/4 time. The piece features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and a large melodic line in the right hand. The dynamics are marked 'f' (forte). A '6rb' (sixteenth rest) is indicated at the end of the piece.

Пример 15

Musical score for Violin solo (V-no solo) and Piano solo (P-no solo) in 4/4 time. The Violin part is marked 'f' (forte). The Piano part is marked 'mf' (mezzo-forte) and includes a 'cresc.' (crescendo) section. The piece concludes with a key signature change to 3/4 time.

Пример 16

Musical score for Cello solo (Cello solo) in 4/4 time. The piece is marked 'mp' (mezzo-piano) and features a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) in the second measure.

Пример 17

Musical score for Cello solo (Cello solo) in 3/4 time. The piece features a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) in the second measure. The dynamics are marked 'cresc.' (crescendo). The piece includes triplet markings over the notes in the second and third measures.

Пример 18

Musical score for Example 18, V-no solo, 4/4 time. The piece begins with a *mf* dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, leading to a trill-like passage. The dynamic then decreases (*dim.*) and returns to *mp*.

Пример 19

Musical score for Example 19, V-no solo, 4/4 time. The piece starts with a *mp* dynamic. The melody features a crescendo leading to a *f* dynamic. A second system begins at measure 8 with a *cresc.* marking and ends with a *f* dynamic.

Пример 20

Musical score for Example 20, 2 Fg., 4/4 time. The piece starts with a *mf* dynamic. The melody features a crescendo leading to a *f* dynamic, followed by a *mf* dynamic and another crescendo to *f*.

Пример 21

Musical score for Example 21, V-ni, V-lc, Archi, 4/4 time. The piece starts with a *mp* dynamic and a *marcato* marking. The melody features a crescendo leading to a *mf* dynamic.

Пример 22

Musical score for Example 22, 2 Ob., 4/4 time. The piece starts with a *mp* dynamic. The melody features a trill (*tr*) and a crescendo.

Example 23 is a musical score in 4/4 time, featuring four staves: V-no solo, Cello solo, Vln., and Vc. The V-no solo part begins with a *mf* dynamic and includes a trill (*tr*) in the second measure. The Cello solo part starts with a *ff* dynamic and includes a trill (*tr*) in the fourth measure. The Vln. part starts at measure 5 and includes a trill (*tr*) in the second measure. The Vc. part includes a trill (*tr*) in the second measure. The score is annotated with "колыбельная" (lullaby) and "русская народная песня" (Russian folk song).

Example 24 is a musical score in 4/4 time, featuring four staves: V-no solo, Cello solo, Vln., and Vc. The V-no solo part includes a *V* marking in the first measure and is annotated with "русская народная песня" (Russian folk song). The Cello solo part includes a *V* marking in the first measure and is annotated with "запев 'Lomir ale'" (introductory phrase 'Lomir ale'). The Vln. part starts at measure 6 and features a complex, rapid melodic line. The Vc. part includes a *V* marking in the first measure and features a complex, rapid melodic line.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

А. Давлетшин

ВТОРАЯ СОНАТА ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО А. КУСЯКОВА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

A. Davletshin

THE SECOND SONATA FOR BALALAİKA AND PIANO BY A. KUSYAKOV: TOWARDS THE PROBLEM OF PERFORMING REALIZATION

Автором рассматривается персональный вклад А. Кусякова в пополнение современного репертуара для балалайки. Освещаются бесспорные художественные достоинства Второй сонаты, до сих пор ожидающей публикации. Характеризуются некоторые проблемы исполнительского редактирования и интерпретации Второй сонаты.

Ключевые слова: А. Кусяков, Вторая соната для балалайки и фортепиано, исполнительское редактирование, интерпретация.

The author considers the personal contribution by A. Kusyakov to enrichment of the contemporary balalaika repertoire. Indisputable artistic qualities of The Second sonata which waits for publication yet are delighted in the article. Some problems of performing editorship and interpretation of The Second sonata are characterized.

Key words: A. Kusyakov, The Second sonata for balalaika and piano, performing editorship, interpretation.

Произведения А. Кусякова, завоевавшие всеобщее признание у музыкантов-профессионалов и ценителей народно-инструментального искусства, занимают одно из центральных мест в концертно-академическом репертуаре современного балалаечника. Донской композитор стремится трактовать инструмент по-новому, сочиняя для него так, «как пишется». А. Кусяков не подчеркивает народное происхождение балалайки, не идет на компромиссы с мало-подготовленной аудиторией, избегающей «сложного» в музыкальных предпочтениях, не прибегает к целенаправленной эксплуатации фольклорной стилистики (что свойственно подавляющему большинству его коллег – авторов оригинальных произведений для данного инструмента). Одновременно с этим, А. Кусяков тонко чувствует специфику балалайки, тяготеет к полномасштабному использованию ее выразительных и технических возможностей, внимательно относится к фактору исполнительского удобства.

Концерт для балалайки с оркестром и три сонаты для балалайки и фортепиано,

созданные донским композитором, являются ценнейшим вкладом в развитие отечественного народно-инструментального искусства. Так, Концерт для балалайки, завершённый в 1997 году, характеризуется исследователями с позиции «...духовно-философского отображения коллизий... относящихся к различным сторонам бытия человека» [6, 417, 420]. По мнению А. Бурякова – первого исполнителя Концерта, «в галерее образов этого сочинения проявляется портрет самого композитора – размышляющего, тонко чувствующего, воспринимающего мир сквозь призму контрастов современной цивилизации» [1, 201]. Отсюда проистекает и новаторская трактовка выразительного потенциала солирующего инструмента, который предстает на протяжении Концерта в различных ипостасях: «...это скорбь, суровая печаль и драматизм, конфликтность, мучительная исповедь и изысканная утонченность глубоко личного высказывания...» [1, 232].

Сонатам А. Кусякова для балалайки принадлежит особая роль в истории данного жанра. С одной стороны, эти сочинения неразрывно связаны с традициями камерно-

ансамблевого исполнительства, с другой стороны, – обозначают новые пути в художественном развитии инструмента, в претворении закономерностей сонатного мышления. Указанный процесс характеризуется, прежде всего, многогранным воздействием концертности: в сонатах А. Кусякова балалайке отводится роль солирующего инструмента (трактуемого в академическом плане), чьим «диалогам» с фортепиано присущи драматический размах и виртуозный блеск. Главное же заключается в принципиальном равенстве участников инструментального дуэта, совместными усилиями воссоздающих масштабную авторскую концепцию.

Следует отметить, что к середине 1970-х годов, когда А. Кусяков начал работать над Первой сонатой, в этом жанре уже был создан ряд оригинальных сочинений. Так, в 1948–1951 годах выдающийся русский композитор старшего поколения А. Гречанинов сочинил трехчастную Сонату для балалайки и фортепиано (E-dur, op. 199). Начальное Allegro этого цикла увидело свет в 1961 году (редактор – Н. Лукавихин), а сорок лет спустя, в 2000 году, состоялась публикация всей Сонаты, отредактированной А. Даниловым. В дальнейшем получили известность и другие сонаты: И. Попелки (1949), В. Белецкого и Н. Розановой (1962), Н. Пузеля (1966), Н. Берестова (1971). Как правило, в упомянутых циклах выдерживается классическая (трех- или четырехчастная) структура с традиционными функциями частей (единственным исключением является одночастная Соната Н. Пузеля). Образный строй названных сонат в целом характеризуется уравновешенностью, объективностью высказывания, преобладанием позитивных эмоций. В драматургии нет острых конфликтов и столкновений, здесь преобладают контрасты дополняющего типа (между основными разделами, сопоставляемыми эпизодами и др.). Тематизму присуща ярко выраженная фольклорная «окраска», в процессе развития доминируют вариационные методы и приемы интонационно-ритмического обновления материала. Музыкальный язык названных сонат ориентируется на классико-романтические нормы: исследователи отмечают ясность и логическую предсказуемость ладотональных и гармонических смен, упорядоченность синтаксических членений, главенство регулярной метрики и т. д. (см.: [5, 81–82]).

А. Кусяков изначально стремился к преодолению сложившихся композиторских стереотипов, к нешаблонной интерпретации камерно-ансамблевого жанра. Речь шла, в частности,

о применении современных музыкально-языковых средств, об индивидуализированной трактовке сонатного цикла (количества частей, их драматургических функций, способов сопряжения и др.), о многообразии подходов к интонационно-тематическому развитию (с учетом основополагающих достижений симфонизма XX века). Все это предопределило новаторский характер произведений А. Кусякова в рассматриваемом жанре. Созданные им три сонаты для балалайки и фортепиано предъявляют качественно иные, по сравнению с вышеупомянутыми сочинениями 1940–1970-х годов, требования к исполнителям. Наряду с виртуозным техническим мастерством, глубиной образно-драматургического мышления, сбалансированностью эмоциональной и интеллектуальной сторон интерпретации, здесь подразумевается активный поиск в плане обогащения выразительных возможностей инструмента. Вместе с тем, неповторимость композиционных решений, характерная для сонат А. Кусякова, предопределяет ощутимые затруднения исполнителей в организации «звуковой формы».

Воплощение столь масштабных и сложных замыслов А. Кусякова оказалось возможным благодаря многолетнему содружеству с выдающимся музыкантом-интерпретатором, виртуозом-балалаечником, народным артистом России А. Даниловым. Предпосылкой для формирования этого творческого союза явилось обоюдное стремление широко мыслящих музыкантов к созданию подлинно современного концертного репертуара для балалайки в русле академических традиций. Вот почему интерес А. Кусякова к художественным поискам и новаторским экспериментам в музыке для народных инструментов находил всемерную поддержку у А. Данилова. Задумав оригинальное произведение для балалайки, автор уже на раннем этапе композиторской работы считал необходимым регулярно консультироваться с будущим исполнителем. В свою очередь, А. Данилов активно содействовал реализации масштабных замыслов А. Кусякова, добиваясь точного и ясного их запечатления в нотном тексте, а затем – адекватного звукового воплощения. Таким образом, новая музыка рождалась в процессе интенсивного «диалога», и не случайно А. Кусяков отмечал, что созданием этих сочинений он обязан именно знакомству и сотрудничеству с А. Даниловым [3, 18].

Три сонаты для балалайки и фортепиано с достаточной полнотой запечатлевают характерные особенности авторского стиля. Вместе с тем, каждая соната отличается яркой

индивидуальностью композиционного решения. Избегая повторов, А. Кусяков предлагает различные варианты структурной организации: Первая соната – двухчастная, Вторая соната – трехчастная, Третья – одночастная. При этом, однако, в каждой сонате выдерживается линия сквозного развития, чему способствуют гибко претворяемые монотематические принципы, «размыкание» границ отдельных частей, исполняемых аттасса, наличие связок-переходов и т. д. Отмеченный процесс достигает максимального выражения в Третьей сонате, где на основе свободно трактованной сонатной формы складывается композиция поэмого типа.

Как отмечают современные исследователи, особая роль в драматургии сонат А. Кусякова принадлежит каденциям. Упомянутый раздел, заимствованный автором из концертного жанра, – «...полноценный этап становления музыкальной формы, принимающий активное участие в образном развитии, несущий значительную смысловую нагрузку» при сохранении общей сольно-виртуозной направленности [5, 87]. Внедряя каденционные построения в партии обоих участников ансамбля – балалайки и фортепиано, А. Кусяков наглядно демонстрирует равноправие указанных инструментов, трактуемых в «концертирующем» духе.

Сценическая «биография» сонат А. Кусякова складывалась по-разному. Первая соната, завершенная в 1978 году, очень скоро завоевала широкое признание благодаря вдохновенной интерпретации А. Данилова. Исполнитель осуществил запись этого сочинения на грампластинку («Мелодия», 1979, в дуэте с О. Барсовым), подготовил сонату к изданию, увидевшему свет в 1982 году («Советский композитор»). Следует упомянуть и высокоталантливые трактовки Первой сонаты, принадлежащие В. Зажигину, Ш. Амирову.

Третья соната, законченная в 1985 году, также довольно быстро утвердилась в концертном репертуаре. Этому способствовало замечательное исполнительское прочтение А. Данилова и О. Барсова, неоднократно включавших Сонату в программы своих концертов и записавших на грампластинку («Мелодия», 1988). Издание Третьей сонаты в редакции А. Данилова было выпущено в 1987 году («Советский композитор»). К настоящему времени приобрели известность и другие интерпретации данного произведения (В. Зажигин, А. Буряков).

Напротив, судьба Второй сонаты оказалась чрезвычайно сложной и по-своему драматичной, ее путь к исполнителям затянулся на долгие годы. Работу над упомянутым сочинением А. Кусяков начал после успешной премьеры

Первой сонаты. Согласно свидетельству А. Данилова, инициатором создания следующего сонатного цикла выступил именно он: «Первую сонату наш выдающийся учитель Нечепоренко так и не воспринял. Тогда я попросил Кусякова пойти навстречу демократическим пожеланиям нашего цеха балалаечников, консервативному вкусу и традициям, и написать сонату с красивыми темами для Павла Ивановича и ему посвятить. И Кусяков написал пару частей удивительно мелодичной, почти шопеновской, музыки... Рассчитана она была на исполнение на любом инструменте... кроме балалайки» [2, 45].

Поняв это, композитор прервал сочинение и отложил практически заверченный сонатный цикл «до лучших времен». Много лет спустя, на рубеже XXI века, у А. Кусякова сформировался новый творческий замысел, который получил название Второй сонаты для балалайки и фортепиано: «...это совершенно другой материал, совершенно другая музыка – очень лиричная, в современной гармонической „упаковке“ и, как во всех сочинениях Анатолия Ивановича, с философским созерцанием мира „с высоты неба“», – отмечает А. Данилов [2, 46].

«Новую» Вторую сонату, завершенную автором в 2000 году, представил музыкальной общественности талантливый донской балалаечник, воспитанник А. Данилова, лауреат международных и всероссийских конкурсов Алексей Буряков. В ансамбле с Е. Горбенко им были впервые исполнены все три сонаты А. Кусякова – концертная программа прозвучала в Малом зале Ростовской консерватории в январе 2001 года. Вторая соната вызвала большой интерес у музыкантов-профессионалов и всех ценителей творчества А. Кусякова.

Вместе с тем, высказывались и критические замечания. Речь шла, прежде всего, о более тесной сопряженности сольной партии с общей концепцией сонатного цикла. По-видимому, сам автор также был не вполне удовлетворен услышанным, поскольку первоначальная редакция Сонаты не была опубликована. Сохранившаяся переписка между А. Кусяковым и А. Даниловым позволяет заключить, что на протяжении ряда лет (вплоть до 2005 года) композитор работал над второй редакцией данного сочинения. Ее премьера состоялась весной 2011 года в Ростове-на-Дону, в рамках I Открытого конкурса на лучшее исполнение музыки ростовских композиторов. Вторая соната А. Кусякова, представленная автором этих строк в дуэте с Н. Морозовой, была отмечена первой премией.

В обеих авторских редакциях выдерживается трехчастная структура цикла. Сохранены и важнейшие особенности композиции: сквозное развитие, стремление к разомкнутости I и II частей, чередование волнообразных нарастаний и спадов, устремленных к масштабным кульминационным построениям. Не претерпели радикальных метаморфоз драматургические функции II части (*Adagio molto*) и финала.

Так, *Adagio* отводится роль лирического центра Сонаты, воплощающего сокровенные чувства и размышления автора. Это своего рода «романтическое интермеццо», обрамляемое динамичными *allegri*. Развернутый драматический финал приобретает значение концепционного итога освещаемого сонатного цикла благодаря опоре на тематизм предыдущих частей, прежде всего – появлению в репризе-коде жизнеутверждающего, распевно-гимнического варианта побочной темы начального *Allegro*.

Упомянутая I часть, в отличие от *Adagio* и финала, претерпевает существенные изменения. Вариант 2000 года пронизан каденционностью: характер изложения очень свободный, структурные очертания разомкнуты, господствует фантазийное начало, лирико-драматическое развертывание «не укладывается» в рамки сонатной формы. Второй авторской версии свойственна более строгая композиционная упорядоченность рассматриваемой части, написанной в сонатной форме с небольшим вступлением, масштабной каденцией, заменяющей репризу, и лаконичной кодой связующего типа – переходом ко II части. Таким образом, черты фантазийности, сохраняемые в *Allegro*, обретают более ясное, «классическое» воплощение.

II часть в раннем варианте отличается большей протяженностью и масштабностью развития. Это в особенности характерно для развивающей середины и репризы, где длительное восхождение к главной кульминации сменяется столь же длительным угасанием. Сохраняя в общих чертах отмеченную динамику нагнетания и спада, *Adagio* во второй редакции предстает более кратким, изложение отличается собранностью и устремленностью к финалу. Указанная тенденция объясняется стремлением композитора добиться максимального единства цикла, подчеркнутой спаянности его частей.

Ощутимые различия прослеживаются и в двух авторских вариантах финальной части. К примеру, на протяжении первой редакции финала тематический контраст представляется более сглаженным: и в главной, и

в побочной партиях доминируют виртуозное начало, многогранно трактуемая токатность. Интонации главной темы фактически пронизывают всю заключительную часть, появляясь и в эпизоде рондо-сонатной формы (после изложения нового материала), и в коде.

Напротив, заключительное *Allegro* во второй редакции продолжает линию драматического противостояния, связанную с I частью. Этому способствует и весьма ощутимый контраст основных разделов (композитором написана другая побочная партия и значительно сокращены фрагменты с участием главной). Вместе с тем, значительно расширена реминисценция побочной темы из I части. Данной теме отводится роль образно-смыслового итога не только финала, но и всего цикла.

Изменения, произошедшие во всех частях Сонаты, повлекли за собой естественную корректировку сольной партии. Заострение образной конфликтности в целом привело к расширению диапазона используемых выразительных средств и технических приемов.

Во второй редакции художественный «арсенал» инструмента трактуется более гибко и многопланово. Здесь наблюдается стремление к максимально тесной связи различных типов фактурного изложения сольной партии с общим драматургическим развитием. Изобретательно комбинируя различные штрихи и приемы исполнения, композитор добивается впечатляющей рельефности воссоздаваемой эмоциональной динамики финала.

В ритмическом плане вторая редакция заключительной части характеризуется ясностью, логической целенаправленностью и упорядоченностью. Последовательно акцентированный контраст образных сфер, с одной стороны, позволяет интерпретатору убедительно выстроить исполнительскую форму целого, а с другой, – не сопровождается возникновением дополнительных технических трудностей. Все смены фактурных рисунков на протяжении финала отличаются продуманностью и удобством для солиста. Технически сложные фрагменты, с применением пассажей, скачков, аккордов, максимально соответствуют возможностям инструмента и не создают физических перегрузок для исполнителя.

Исходя из вышесказанного, можно полагать, что именно вторая редакция рассматриваемой Сонаты более ярко и убедительно воплощает авторский замысел. Каковы же наиболее существенные особенности исполнительского прочтения этой редакции?

В настоящей статье отмечалось, что А. Кусяков весьма позитивно оценивал роль

музыканта-исполнителя в создании оригинального произведения для солирующего инструмента. Поэтому сотрудничество композитора и будущего интерпретатора охватывало самые различные стороны творческого процесса. Исполнитель, не ограничиваясь узкоспециальными проблемами сольной партии, участвовал в обсуждении вопросов композиции, драматургии отдельных частей и произведения в целом, мог даже корректировать фактурное изложение «сопутствующих» партий (в камерно-ансамблевых опусах). Разумеется, все поправки, вносимые солистом, должны были получить одобрение композитора.

В связи с этим возникает непростая ситуация: вправе ли современный исполнитель, самостоятельно редактирующий произведение А. Кусякова, столь же «свободно» подходить к авторскому тексту, как это допускалось при жизни автора? Мнения авторитетных концертующих музыкантов по этому поводу не совпадают. В частности, народный артист России В. Семенов – один из лучших интерпретаторов баянных сочинений А. Кусякова – отмечает: «Признаюсь, что тяга к редактированию, к сотворчеству с Анатолием Ивановичем у меня и поныне очень сильна. Пусть он меня извинит за мои эксперименты, я всегда стараюсь аккуратно вторгаться в его сочинения – все-таки они мне не чужие» [4, 38]. Напротив, А. Данилов является сторонником иного подхода: «...современному композитору надо писать и оригинально, не повторяясь, и удобно технически. Надо познать и „невозможности“ инструмента (что очень важно), и разобраться в его выразительной специфике. А для этого партнер-инструменталист должен объяснять, демонстрировать, что „играемо“, а что нет, что соответствует идее, а что ее дискредитирует... Но все же это несколько не означает и намек на соавторство. Композитор творит форму и содержание Музыки, а редактор лишь „подравнивает“ предreshенное русло для ее течения» [2, 48].

Взвесив приведенные «за» и «против», можно предположить, что роль исполнителя – редактора сочинений А. Кусякова – в наши дни представляется более-менее скромной. Он прежде всего должен сосредоточиться на сольной партии, тогда как изменения и уточнения, вносимые в авторский текст, по преимуществу должны ограничиваться несколькими сферами: речь идет о динамике, фразировке и артикуляции, штрихах, агогике, аппликатуре. Естественно, исходным моментом всех упомянутых изменений и уточнений выступает единый интерпретаторский замысел, целью же

редакторской работы является полное и ясное отражение авторской концепции в нотном тексте.

Обратимся, например, к начальному Allegro – первой части Второй сонаты. Названная часть написана в сонатной форме; драматургия Allegro основывается на сопоставлении и последующем конфликтном столкновении двух образных сфер, связанных с темами главной и побочной партий. Исходя из этого, исполнителю следует уже на стадии разучивания определить местонахождение кульминаций, добиваясь особой рельефности звучания упомянутых зон и предшествующих нагнетаний. В экспозиции нужно уделить особое внимание побочной партии, добиваясь ее подчеркнутого контрастирования главной партии. Названный контраст наглядно запечатлевается авторскими ремарками: Allegro, *cantabile* (главная партия) – *Meno mosso, molto tranquillo* (побочная). Первоначальная активность, подвижность несколько внешнего плана уступает место эмоциональной отрешенности, глубокой сосредоточенности. Весьма желательным установить оптимальное темповое соотношение между главной и побочной партиями: если Allegro предполагает скоростные ориентиры в пределах М.М. = 80–85, то *Meno mosso* допустимо исполнять медленнее (М.М. = 60–65). При этом дальнейшее ускорение движения (*con moto* в ц. 5) приобретает явно оттеняющий характер, и далее в ц. 6 восстанавливается прежний темп указанного раздела.

Новым этапом драматургического развития в I части является разработка, на протяжении которой происходит конфликтное столкновение основных тем, порождаемое образной трансформацией главной партии. Она звучит решительно и жестко, в ходе развития приобретает все большую агрессивность, о чем свидетельствуют авторские ремарки – *risoluto* (решительно), *feroce* (дико, свирепо) и др. Преображается и побочная партия – она становится взволнованной, насыщается декламационно-протестующими интонациями. Основной исполнительской проблемой в данном разделе является сохранение темпоритмического единства. В связи с этим композиторские темповые предписания – *poco allargando* (ц. 9), *poco sostenuto* (ц. 11), *meno mosso, ritenuto* (ц. 12) – должны выполняться весьма осторожно, без преувеличений, нарушающих сквозную устремленность к кульминации в ц. 13. С отмеченной устремленностью необходимо соотнести общее нарастание, создаваемое рядом волнообразных подъемов и спадов. Значимость упомянутой кульминации позволяет

исполнителю несколько усилить предписываемую автором динамическую градацию, направляя *crescendo* к итоговому *ff* с дальнейшим переходом на *mf* (в рукописи Сонаты значатся *f* и *p* соответственно). Благодаря этому достигаются надлежащая естественность и убедительность эмоциональной подготовки заключительного раздела Allegro – совместной каденции балалайки и фортепиано.

Названная каденция играет важную роль в драматургии Сонаты, подытоживая предшествующее развитие и предвосхищая его итоговую фазу (III часть). Показательно, что основные темы Allegro здесь не появляются. Каденция открывается просветленным, возвышенным звучанием новой темы пасторального характера. Данный эпизод излагается флажолетами и требует от исполнителя интонационной и динамической гибкости, особой рельефности фразировки. Драматургическое своеобразие каденции предопределяется неоднократным сопоставлением упомянутой пасторальной темы и затаенно-мрачных, настороженных, даже угрожающих мотивов (аккордовые и кластерные последования в партии фортепиано). Заостряя намеченный контраст, желательно добиваться подчеркнутой целеустремленности, волевой упругости, чему призваны содействовать, в частности, гитарный прием и характерная артикуляция (сочетание legato на шестнадцатых и staccato на восьмых нотах), темповое и динамическое нагнетание.

Завершающий тон каденции (*ais*¹) служит естественным переходом к средней части Сонаты. «Воздушная» звучность как бы рождается из тишины, замирает на несколько мгновений... Глубокий, наполненный обертонами октавный бас в партии фортепиано (ц. 15) становится импульсом к дальнейшему движению. Главная тема Adagio dolente неразрывно связана с традициями романтических элегий. Отсюда произрастают и особая задушевность, доверительность авторского высказывания, и господствующее настроение – сдержанная грусть, оттеняемая скорбными переживаниями и патетической декламацией. Эмоциональной многогранностью Adagio предопределяются интерпретаторские проблемы артикуляционно-фразировочного плана.

Главная тема, исполняемая солистом на струне *e*, требует очень ровного, сбалансированного, мягкого звучания *tremolo*, единой мелодической линии на протяжении каждого четырехтактного построения. Снятия звуков на грани фраз должны быть «экономными» и точными в темпоритмическом отношении, подобно легкому, быстрому вдоху у вокалистов.

Шестнадцатые в развивающей середине (ц. 17 и далее) интонируются как бы «говорком», речитируя (авторские ремарки – *narrare, vibrato*), чему способствует несколько «утяжеленное» (*tenuto*) исполнение первой ноты каждой секстолы.

Общее нагнетание, характерное для образно-эмоционального развития в срединном разделе, устремляется к кульминации в ц. 20. Исходя из этого, можно считать допустимой корректировку авторских динамических ремарок: в ц. 19 (*con moto, poco a poco crescendo*) начальной градацией громкости является *mp*, как бы «подхватывающее» заданный ранее импульс драматического нарастания.

Собственно кульминационной зоне предшествуют ремарки *f* и *crescendo*, что позволяет редактору указать в дальнейшем *ff* – высшую точку напряжения. Особой выразительности кульминации содействуют затактовое *glissando* (с агогическим расширением) и яркое, жизнеутверждающее звучание «провозглашаемого» мажорного аккорда. Последний (трезвучие A-dur) рекомендуется исполнять акцентированно, броском кисти сверху. Дальнейший переход к репризе (ц. 21) и собственно репризный раздел характеризуются «нисходящей» драматургией: постепенным «свертыванием» тематического развития, преобладанием «тихой» динамики (*pp – p*), «замедлением» метрической пульсации (смена размера 6/8 – 2/4). В связи с этим солист должен уделить особое внимание надлежащей целостности исполнительской формы. Речь идет, прежде всего, о сохраняющейся устремленности движения к заключительному звуку *h³*, об эмоциональном «подтексте» звучания, отсутствии «промежуточных» *ritenuti* и т. д. Фактическое расширение представляется допустимым только в границах завершающего четырехтакта (начиная с *glissando*).

В финале цикла (Allegro, форма – рондо-соната) прослеживается развитие драматургической линии I части. Эта преемственность акцентируется на тематическом уровне благодаря ощутимому родству главной партии (рефрена) и темы каденции начального Allegro. Главная партия финала (цц. 25–26) звучит ритмически упруго, напористо, в токкатной манере. Известную техническую сложность для солиста представляют нисходящие тридцатьвторые, которые следует исполнять посредством гитарного либо одинарного *pizzicato*. При этом первая нота каждой группы наделяется «опорной» функцией (*tenuto*) во избежание суетливости и неоправданных ускорений темпа. Побочная тема вначале «преподносится»

интерпретатором мягко и распевно, создавая заметный контраст по отношению к главной партии. Секстоли, исполняемые здесь гитарным приемом, должны звучать легко, воздушно, что создает ощутимые трудности для солиста. Достижению технической стабильности и уверенности в данном эпизоде будет способствовать целенаправленная репетиционная работа с гибким чередованием различных способов исполнения и штриховых вариантов.

Дальнейшее возвращение главной темы (ц. 28–29 – в партии фортепиано, ц. 30 – у солиста) словно таит в себе некую угрозу, «сигнал» о надвигающейся опасности: знакомые интонации искажены, развитие либо «сдерживается» мерной поступью восходящих октавных басов, либо вновь и вновь «обрывается» вторгающимся скерцозным мотивом (ц. 30). Об усиливающейся напряженности эмоциональной «атмосферы» наглядно свидетельствует длительное динамическое нарастание вплоть до ц. 31. Избегая преждевременного достижения кульминационного уровня звучности, интерпретатор может внести определенные коррективы в авторский текст, заменив, к примеру, *f* на *mf* в начале ц. 29.

Долгожданное «провозглашение» первоначального варианта главной темы на грани разработки и репризы (по сути, реминисценция I части) воспринимается двойственно. Сквозь напускную «лихость» размахистых интонаций (авторская ремарка – *bravura*) проступает все более явное предчувствие надвигающейся неотвратимой беды. Оттеня указанную двойственность агогически, солисту рекомендуется несколько расширить начальные обороты соответствующих вступлений в ц. 31 – сыграть их «с отяжкой» и максимально «заострить» восходящие мотивы (ходы на большую сексту и большую нону). Возникающие при этом черты пластической изобразительности (рельефно воссоздаваемый «захватский жест») могут усилить эмоциональное впечатление и углубить образный контраст между экспозицией и центральным «эпизодом нашествия» (ц. 32–34).

Яростный напор и «дикое» возбуждение (авторская ремарка *feroce* из I части в данном случае представляется вполне уместной), царящие здесь, не только «поглощают» начало репризы – какая-либо цезура на грани этих разделов отсутствует. Очень существенно и «перерождение» побочной темы, открывающей репризу: после «эпизода нашествия»

прежняя «бравурность» утрачивает внешне привлекательный облик и уподобляется образам «торжествующего зла». Подобная трактовка может быть подчеркнута исполнительскими средствами: «демонстративной» преувеличенностью *glissandi* и «вихревых» пассажей, «выколачиванием» повторяющихся танцевальных ритмоформул, заостренностью «маркированных» акцентов и т. п. Последующее развитие в репризе связано с «преодолением трагедии» и «линией контрдействия». Как светлое воспоминание, звучат в ц. 37 распевный мотив из главной партии I части (излагается в увеличении) и «речитативные» интонации среднего раздела *Adagio dolente*. Их появление служит «импульсом» к мощному динамическому нарастанию, которое завершается генеральной кульминацией Сонаты – светлым гимническим «возглашением» побочной темы начального *Allegro* (ц. 39–41, *Poco meno mosso*).

После всех пережитых эмоциональных потрясений, которыми изобилует рассматриваемый цикл, названная тема звучит особенно ярко и жизнеутверждающе. При этом нужно учитывать, что кульминационная зона лишена статики, здесь прослеживаются две динамических «волны» (ц. 39 и 40–41), предполагая необходимость особо тщательного распределения громкостных «ресурсов». Сказанное в полной мере относится к стремительной, виртуозной коде (ц. 42–43, *Allegro*): во избежание монотонности, интерпретатор может осуществить здесь аналогичное «генеральное *crescendo*», завершив его «мини-каденцией» (авторская ремарка – *ad libitum*) на *ff*. Кроме того, желательно уделить внимание и ритмической организации сольной партии: кода изобилует разнообразными фактурными рисунками, сменами трех-, двух- и шестидольных групп, благодаря чему возникают своего рода «переключки» и диалоги с главной темой финала, которая поручена фортепиано.

Освещаемая выше исполнительская редакция Второй сонаты А. Кусякова, неоднократно апробированная автором этих строк в концертной исполнительской практике, запечатлевает прежде всего индивидуальный опыт прочтения данного цикла. Вместе с тем, рассмотрение указанной редакции соотносится с актуальными проблемами исполнительского воплощения инструментальных опусов А. Кусякова, заслуживающими внимания современных музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буряков А. Выразительные особенности музыки и исполнительская интерпретация Концерта для балалайки, фортепиано, струнных и ударных Анатолия Кусякова // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2005. – Вып. 4. – С. 200–232.
2. Данилов А. «Мы еще не доросли до высоты его музыки...» (беседа с Е. Показанник) // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 43–50.
3. Показанник Е. Узоры на стекле, или Неисправимый романтик (интервью с А. Кусяковым) // Народник. – 2005. – № 1. – С. 17–25.
4. Семенов В. «Кусяков – тот, кто диктует моду...» (беседа с Е. Показанник) // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 35–40.
5. Усов А. Сонаты для балалайки: История и современность: моногр. – Казань: Новое знание, 2009.
6. Шабунова И. Три сонаты для балалайки и фортепиано, Концерт для балалайки, струнных, ударных и фортепиано: неоромантическая трактовка жанров // Анатолий Кусяков: времена жизни: сб. ст. и матер. / ред.-сост. Е. В. Показанник. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 403–422.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

А. Крылова, А. Орехова

О ПРОБЛЕМАХ ТРУДОУСТРОЙСТВА ВЫПУСКНИКОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ (на примере Ростовской консерватории)

А. Krylova, A. Orechova

ABOUT THE PROBLEMS OF EMPLOYMENT AMONG THE GRADUATES OF MUSICAL INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION (on example of Rostov Conservatoire)

Статья посвящена проблеме трудоустройства выпускников российских музыкальных вузов. Восребованность специалистов учебного заведения является сегодня показателем эффективности учебного заведения. Результаты социологического исследования помогают ответить на ряд вопросов: как решают эту проблему молодые специалисты; налажена ли система помощи выпускникам консерваторий в поиске работы, удовлетворяющей их материальные и профессиональные потребности; каким должен быть современный центр по трудоустройству в вузе искусства.

Ключевые слова: музыкальное образование, трудоустройство, работодатель, карьера, социум.

The article is devoted to the problem of employment of the graduates of Russian musical institutions of higher education. Nowadays, the demand for the graduated specialists indicates the efficiency of any educational institution. The results of social surveys help to answer the number of questions, including, in what way this problem is solved by young specialists; if there is an established system of assistance to the Conservatoire graduates in the sphere of job-hunting, which satisfies their material and professional needs; what the contemporary employment center at the Art College should be.

Key words: musical education, employment, employer, career, society.

Недавний мониторинг российских вузов, проведенный Министерством образования, повлек за собой бурную дискуссию о проблемах указанной сферы. В ходе напряженной полемики о методах анализа профессиональной деятельности вузов (см. [4]) был, помимо прочего, выявлен критерий, весомость которого единодушно признавалась даже непримиримыми оппонентами, а именно – фактическая востребованность продукта, выпускаемого конкретным учебным заведением. Безусловным мерилom этой востребованности сегодня признан показатель трудоустройства молодых специалистов по профилю полученной специальности, исчисляемый в процентах.

Следует заметить, что вопрос трудоустройства издавна считался проблемным, требующим особых подходов к его решению. И реша-

ли эту проблему в разные времена по-разному. Еще в 1930-е годы, согласно Конституции, государственная система трудоустройства являлась гарантом, обеспечивающим право граждан на труд в СССР. Старшее поколение вузовских педагогов хорошо помнит, как работала эта система, в добровольно-принудительном порядке предписывавшая отработать три года по распределению, которое осуществлялось на основании заявок различных ведомств о возникшем дефиците специалистов соответствующего профиля. Документом, регламентировавшим трудоустройство молодых специалистов, являлся приказ Министерства высшего и среднего специального образования СССР № 220 от 18.03.1968 г. об утверждении порядка персонального распределения молодых специалистов – выпускников вузов и средних специальных учебных заведений.

У советской системы, несомненно, были свои плюсы и минусы. Для многих выпускников распределение совпадало с «линией жизни», учитывая некоторые льготы, существенные для начинающего специалиста. В числе названных льгот фигурировали особый юридический статус «молодого специалиста» (такого работника нельзя было уволить без «персонального» разрешения профильного министерства), первоочередное обеспечение жильем и устройство детей в дошкольные учреждения, выплата пособия для компенсации расходов на переезд к месту работы (так называемые «подъемные») и прочие социальные гарантии. Но уже в перестроечный период выпускники вузов оказались фактически брошенными на произвол судьбы, а с распадом великой державы эта система была окончательно разрушена. Впрочем, как известно, история развивается по спирали. Перепроизводство специалистов с высшим образованием повлекло за собой необходимость реформ в образовательной системе, с особой остротой обнажив проблему эффективного трудоустройства названных специалистов.

Музыкальное образование, в силу своей консервативности, оказалось на периферии упомянутых процессов. Однако изменения в обществе затронули и эту сферу. Слово «карьера» стало обиходным понятием, и для начинающего свой профессиональный путь музыканта (как и для современного человека вообще) перспектива карьерного роста превратилась в одну из актуальных жизненных проблем. Сегодня социум ориентирует молодых на успешность – в работе, семейной жизни, обеспечении высокого уровня личного благосостояния. Карьера, с точки зрения общества на рубеже XX–XXI веков, – обязательное условие успешности в названных сферах. Нынешняя ситуация позволяет по-иному взглянуть на проблему трудоустройства, поскольку образование, не гарантирующее достойного места на рынке труда, социальной защищенности, материального достатка, доставляющее лишь духовное удовлетворение, в глазах прагматичного «поколения Next» утратило свою ценность. Этим в значительной мере объясняется ощутимый спад конкурсного ажиотажа на приемных экзаменах в подавляющем большинстве консерваторий (включая традиционно «элитные» факультеты).

Но в таком случае возникает неизбежный вопрос: нужен ли государству определенный вуз, чьи выпускники не могут найти себе места в социуме, удовлетворяющего их запросы? На обучение каждого из этих выпускников потрачены денежные средства, учитывая специфику индивидуального подхода к воспитанию

музыканта-профессионала – немалые. Для рыночной экономики, в отличие от прежней распределительной системы, такая роскошь непозволительна. С этим и связан обостренный интерес к проблеме трудоустройства выпускников при обсуждении вопроса о критериях эффективности современных вузов. Новый виток общественного развития предопределил необходимость возвращения к обозначенной проблеме. Заметим, что ее острота в текущей ситуации оказалась глубоко прочувствованной как «наверху», так и «внизу». Высокопоставленные представители государственного аппарата периодически декларировали актуальность названной проблемы, подтверждением чему являются следующие высказывания: «...если мы говорим об эффективности вуза, то, наверное, нужно судить по тому, как его выпускники находят работу, востребованы они на рынке труда или нет?» (зампред правительства Кировской области Александр Галицких [2]); «...одним из критериев оценки работы вуза должен стать показатель трудоустройства выпускников и их работы по специальности в течение трех лет после обучения» (Премьер-министр Дмитрий Медведев; цит. по: [1]).

Цитируемые пожелания довольно скоро приобрели нормативный статус, поскольку в приложении к приказу Министерства культуры № 1480 от 30.11.2012 г. («Критерии и целевые показатели оценки эффективности деятельности учреждений высшего и среднего профессионального образования, подведомственных Министерству культуры Российской Федерации, и работы их руководителей на 2013 год») отмечается, что «доля выпускников образовательного учреждения, продолживших обучение и/или трудоустроившихся согласно полученной специальности» должна составлять не менее 90% [7]. Следовательно, «показатель трудоустройства» официально утвержден в качестве критерия эффективности российских вузов – с обозначением соответствующих количественных параметров.

Интересна предыстория этого документа. Начиная с 2001 года, Министерство образования РФ всячески побуждало вузы к формированию специальных структур, содействующих трудоустройству студентов. Следует упомянуть, в частности, «Рекомендации по проведению организационно-методической работы в области содействия занятости учащейся молодежи и трудоустройству выпускников учреждений высшего профессионального образования», содержащиеся в циркулярном письме Минобрнауки РФ № 39-52-1 ин/39-16 от 10.01.2001 г. Письмо, адресованное

руководителям отечественных вузов, предлагало изучить продуктивный опыт работы Центра содействия занятости учащейся молодежи и трудоустройству выпускников учреждений профессионального образования МГТУ им. Н. Э. Баумана (ЦСЗУМ), в дальнейшем адаптируя основные формы деятельности и организационную структуру названного Центра к собственным потребностям. Согласно приказу Министерства образования № 1283 от 12.05.1999 г., Центр при МГТУ наделялся координирующими функциями в плане организационно-методического обеспечения соответствующих подразделений всех вузов страны. Специалистами ЦСЗУМ были разработаны примерное положение о Центрах содействия занятости учащейся молодежи и трудоустройству выпускников учреждений профессионального образования, а также методика исследований региональных рынков труда и образовательных услуг.

На протяжении 2001 года был опубликован и ряд документов регламентирующего характера. Упомянем, в частности, решение коллегии Минобразования России № 14/1 от 25.09.2001 г. «О программе содействия трудоустройству и адаптации к рынку труда выпускников учреждений профессионального образования»; письмо Минобразования России ректорам подведомственных высших учебных заведений № 39-56-5бин/39-20 от 16.07.2001 г. «О создании центров содействия занятости учащейся молодежи и трудоустройству выпускников учреждений профессионального образования»; письмо Минобразования России региональным Советам ректоров высших учебных заведений № 39-55-84ин/39-13 от 31.10.2001 г. «О создании региональных центров». Непосредственным продолжением вышеперечисленных документов явился приказ Министерства образования № 1467 от 7.12.2006 г. Пункт 3.8 этого приказа гласил: в целях улучшения ситуации по трудоустройству выпускников учреждений профессионального образования каждое соответствующее образовательное учреждение до 1 апреля 2007 г. обязано создать службы содействия трудоустройству. Под эгидой Минобразования, в качестве методической помощи вновь организуемым Центрам, была опубликована 12-томная «Энциклопедия содействия трудоустройству» [10].

Благодаря предпринятым мерам, к началу 2011 года в системе высшего профессионального образования, подведомственной Минобрнауки, функционировало 337 вузовских и межвузовских центров содействия трудоустройству выпускников. Для сравнения отметим, что в 2005 г. подобных центров насчитывалось 245, в 2006 г.

– 261, в 2007 г. – 283, в 2008 г. – 329, в 2009 г. – 334 (в том числе 77 региональных). В государственных вузах, относящихся к ведению других министерств, было создано 119 аналогичных центров, в негосударственных вузах – 48 центров [10].

Между тем, консерватории, подведомственные Министерству культуры, оказались в стороне от этого процесса. Изучение сайтов 11 крупнейших музыкальных вузов России позволило установить, что лишь в Московской консерватории существует ассоциация «Alma Mater», призванная консолидировать выпускников, укреплять их связи с родным учебным заведением, сохранять культурно-исторические традиции консерватории, помогать выпускникам в их дальнейшей профессиональной деятельности. В ряду перспективных направлений, заявленных Ассоциацией, – создание и всемерная поддержка Центра по трудоустройству студентов и выпускников Московской консерватории [5]. Разумеется, это скорее декларация о намерениях, чем реальность, но важен сам факт: консерватория делает шаги к созданию центра по трудоустройству (см.: [9, 164]). На сайте Новосибирской консерватории в разделе «Образование» есть вкладка «трудоустройство», снабженная ремаркой «страничка находится в разработке». В информационных материалах Отдела производственной профессиональной практики на сайте Магнитогорской консерватории присутствует ссылка «Трудоустройство и занятость студентов», воспроизводящая лишь статистические сводки. Итак, специализированных отделов по трудоустройству – с продуманной структурой, ясно обозначенной целью и конкретными задачами – нет ни в одном из музыкальных вузов, кроме Московской консерватории!

Однако уместен вопрос: может быть, подобные отделы вообще не нужны в таких специфических учебных заведениях, какими являются консерватории? Может быть, фигурирующие в нормативной документации 90% – результат легко достижимый, и сегодняшние молодые специалисты с дипломами музыкальных вузов попросту нарасхват в профильных учреждениях, а соответствующие вакансии всецело удовлетворяют карьерным запросам этих специалистов?

Непростая ситуация, сложившаяся ныне, побуждает нас непосредственно обратиться к выпускникам музыкальных вузов и выяснить, что думают о предстоящей трудовой деятельности сами студенты-старшекурсники, есть ли у них потребность в квалифицированном содействии, когда решается проблема трудоустройства по специальности.

Представляется необходимым также соотнести вышеизложенное с официальными сводками Росстата, согласно которым лишь 40% отечественных выпускников вузов работают по специальности, указанной в дипломе о высшем образовании, а еще 10% реализуют себя в профессиях, близких к полученной в вузе. При этом 75% опрошенных недовольны уровнем зарплаты, 36% – условиями труда [8]. Тот же источник констатирует высокий уровень безработицы в возрастной группе от 15 до 25 лет. Молодежь до 25 лет составляет 30,7% от суммарного количества безработных, в том числе юноши и девушки 15–19 лет – 4,9%, 20–24 лет – 25,8% [3]. К рассматриваемой группе, напомним, принадлежит большинство выпускников отечественных вузов.

Эти далеко не радужные показатели явились дополнительным стимулом к изучению ситуации на рынке труда музыкантов-профессионалов. Нами было осуществлено социологическое исследование, проведенное посредством анкетирования, чтобы определить, сколько нынешних выпускников консерваторий реализуют себя в профессии. Респондентами стали 40 человек, обучающихся на 4 и 5 курсах Ростовской консерватории (с охватом всех основных специальностей). Содержание анкеты целенаправленно формировалось для выяснения:

- работают ли студенты в свободное от учебы время;
- трудятся ли они по своей специальности;
- практикуется ли оповещение о существующих вакансиях непосредственно на кафедрах РГК;
- проводятся ли ярмарки вакансий с участием РГК;
- каковы представления выпускника о карьере;
- как студенты предпочитают искать работу;
- в какие мероприятия, способствующие успешной карьере, вовлечены студенты на протяжении учебы (проводятся ли конкурсы, мастер-классы и тренинги);
- с какого курса у студентов РГК могла бы возникнуть заинтересованность в регулярном сотрудничестве с вузовским центром по трудоустройству;
- каковы причины, затрудняющие трудоустройство;
- каково отношение студентов к будущему центру.

На все обозначенные вопросы были получены исчерпывающие ответы (см.: [6]). В рамках статьи представляется уместным ознакомить читателя с некоторыми данными, прямо относящимися к исследуемой теме.

Первый вопрос, несомненно, заслуживающий внимания, – общая предрасположенность студентов к освоению дополнительной специальности. По-видимому, эта установка – не только дань моде или проявление заинтересованности в улучшении собственного имиджа. Скорее она свидетельствует о психологическом дискомфорте человека, не уверенного в том, что он сможет найти достойную работу по специальности, обеспечив себе и своей будущей семье желаемый уровень жизни. Отсюда проистекает вопрос: «В какой сфере Вы хотели бы получить дополнительную специальность?». Ответы респондентов выглядели, в известной мере, неожиданными, коль скоро упомянутое желание многих получить вторую специальность было связано, по преимуществу, с областями, весьма далекими от музыкального искусства: техникой, транспортными средствами, менеджментом, архитектурой, строительством... Особый интерес вызвал перечень профессий, объединяемых заголовком «Другое»: юриспруденция, психология, медицина, предпринимательство, сфера обслуживания, литература, иностранные языки, дизайн, индустрия красоты (Диаграмма 1)!

В целом, результаты диаграммы свидетельствуют, что студенты не уверены в стабильности и востребованности своей профессии.

Естественно предположить: стремление многих студентов трудоустроиться до окончания учебы в значительной мере диктуется именно желанием «застолбить» за собой место работы по специальности. К сожалению, необходимость совмещать учебу с работой (причем не всегда по специальности) обуславливается и другими причинами, в первую очередь – потребностью самообеспечения. Поэтому не случайно на вопрос: «Работаете ли вы в свободное от учебы время?» – 87,5% респондентов ответили положительно. Из них, согласно полученным данным, по специальности работают 65%, не по специальности – 22,5%.

Поскольку в деятельности российских консерваторий, как было отмечено ранее, еще не представлены должным образом актуальные вопросы трудоустройства студентов, следовало узнать, кто оказывает наиболее существенную помощь в решении подобного рода проблем. Нами предполагалась ведущая роль друзей и родственников, что нашло убедительное подтверждение в ходе опроса (Диаграмма 2).

Обратим внимание, что при посредничестве кафедр РГК на работу устроилось лишь 5% респондентов. В процессе дальнейшего исследования проблемы трудоустройства, респондентам были заданы следующие вопросы:

«В какой организации вы работаете (по специальности)?» и «Кем вы работаете (не по специальности)?». Любопытно, что в перечне указанных организаций «по специальности» музыкальные школы лидируют вместе с ночными клубами (по 14%), на втором и третьем местах – агентства по организации праздников (12%) и филармония (11%). Весьма пестрым оказался приводимый ниже список учреждений и профессий, относимых к позиции «Другое» (Диаграмма 3):

- детская школа «Имидж» и центр детского развития «Королевство знаний»;
- певчий в храме (ответило 3 человека);
- музыкант;
- музыкант на теплоходе;
- натурщик на худрафе ЮФУ;
- частные уроки (ответило 2 человека);
- артист муниципального ансамбля;
- концертное агентство;
- Ростовская консерватория.

Не менее широк диапазон профессий, апробируемых студентами с целью материального обеспечения вне своей специальности (Диаграмма 4). В графе «Другое» были упомянуты:

- частное предпринимательство;
- воспитатель;
- фото- и видеооператор;
- педагог, репетитор (2 человека);
- арт-директор, психолог.

Решение проблемы трудоустройства, как правило, связано с умением организовать процесс индивидуальной самопрезентации. В условиях жесткой конкуренции на рынке труда нужно уметь, как минимум, грамотно составить резюме; для музыкантов же все более существенным оказывается наличие портфолио, включающего, помимо резюме, демонстрационные аудио- и видеозаписи. В ходе опроса 77,5% респондентов сообщили о своей заинтересованности в профессионально подготовленном пакете презентационных материалов, причем 40% опрошенных отметили, что могут выполнить соответствующую работу самостоятельно, 57,5% не готовы сделать это без постороннего участия. За помощью в составлении портфолио 35% обратились бы к родственникам и друзьям, 25% – в специализированные фирмы, 12,5% – к педагогам РГК. На подготовку портфолио, включая профессионально выполненное резюме, видеосъемку, аудиозапись, 55% студентов готовы потратить от 2000 до 5000 рублей, 32,5% – до 2000 рублей, 7,5% – от 10000 рублей.

Как нам удалось выяснить, большая часть респондентов решает проблему трудоустройства также при участии друзей и родственников.

Анкетирование показало, что 52,5% опрошенных испытывали сложности с поиском работы. Вероятно, поэтому на вопрос о необходимости создания вузовской службы содействия профессиональному трудоустройству в Ростовской консерватории 75% ответили: «Да, такая служба необходима», 25% – «Скорее да». Отрицательных ответов в данном случае не было; 82,5% студентов РГК относятся к созданию центра «определенно положительно», 17,5% – «скорее положительно, чем отрицательно».

Итак, мнение студентов практически единодушно – вузовский центр содействия трудоустройству необходим! Но каким представляется содержание его деятельности? Для изучения существующих мнений по этому вопросу, в анкету была включена следующая позиция: «Как вы считаете, какие услуги должен предоставлять центр?» Результаты ответа приводятся ниже (Диаграмма 5).

Краткое изложение ключевых позиций выполненного исследования позволяет взглянуть на проблему «снизу», обозначив мнения и оценки молодых специалистов, для которых решение проблемы трудоустройства по специальности нередко совпадает с жизненным выбором: оставаться ли в данной профессии либо искать иные пути карьерного роста. Проведенный опрос позволил обнаружить реально существующую потребность в содействии эффективному трудоустройству студентов и выпускников консерватории. Очевидно, что создание службы, удовлетворяющей эту потребность, представляется остроактуальным, а функции ее в таком профильном учреждении, каковым является музыкальный вуз, – многообразными. Заострим на них внимание:

1) аналитическая –

- анализ динамики спроса и предложения на рынке труда;
- проведение социологических опросов с целью выявления потребностей в вакансиях;
- анализ и мониторинг трудоустройства выпускников РГК;
- создание базы данных выпускников и студентов РГК;
- создание базы данных имеющихся вакансий по запросам работодателей;

2) информационная –

- информирование студентов и выпускников о существующих вакансиях, конкурсах, грантах, стажировках;
- создание сайта, где будут представлены все услуги центра, а также размещена информация о вакансиях;

3) консультационная –

- консультации по вопросам трудоустройства;

- помощь в планировании карьеры, в создании профессионального резюме и портфолио;
 - оказание помощи и консультации для работодателей в связи с подбором сотрудников из числа выпускников РГК;
 - консультационная помощь по вопросам профориентации;
- 4) организационная –**
- создание структуры для взаимодействия студентов и выпускников консерватории с потенциальными работодателями;
 - организация стажировок и практик для студентов РГК;
 - сотрудничество с кафедрами РГК, размещение вакансий на кафедрах;
 - взаимодействие со студенческими и молодежными организациями;
 - взаимодействие с Городским центром занятости населения Ростова-на-Дону;
 - сотрудничество с работодателями, совместная организация семинаров, мастер-классов и ярмарок вакансий;
 - организация временной занятости студентов. Значимость услуги, которая способна придать студентам уверенность в их социальной защищенности, а вузу – предоставить подтверждение надлежащей востребованности в

системе современного образования, очевидна. Исходя из этого, конечно же, не только «директива сверху» (официальное включение параметра «трудоустройство» в перечень основных критериев оценки российских вузов) является стимулом для формирования служб, оказывающих комплексную поддержку молодым специалистам – выпускникам высших учебных заведений – в процессе поиска работы и профессиональной адаптации. Речь идет о насущном требовании момента, на которое уже отреагировали многие вузы. Так, в Южном федеральном округе сегодня насчитывается 39 высших учебных заведений, подчиненных Рособразованию. В 28 из них созданы центры содействия занятости учащейся молодежи – включая, например, Южный федеральный университет, при котором существует Центр карьеры. Отечественные консерватории, несомненно, должны поступить аналогичным образом. В частности, организация такого центра при Ростовской консерватории положительно повлияет на рейтинг вуза, укрепит его имидж, станет важным фактором, способствующим привлечению абитуриентов, позволит придать учебному заведению в целом более высокий статус.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев Д.* Критерием оценки работы вуза должен стать показатель трудоустройства выпускников [Электронный ресурс] // Мемуары о будущем. Дмитрий Беляев. URL: <http://bda-expert.com/2011/09/kriteriem-ocenki-raboty-vuza-dolzhen-stat-pokazatel-trudoustrojstva-vypusknikov>.
2. *Галицких А.* О критериях эффективности вузов [Электронный ресурс] // Бизнес-новости в Кирове. Официальный сайт. URL: <http://bnkirov.ru/articles/6011>.
3. Занятость и безработица в Российской Федерации в октябре 2012 года (по итогам обследований населения по проблемам занятости) [Электронный ресурс] // URL: http://www.gks.ru/bgd/free/b04_03/IssWWW.exe/Stg/d04/254.htm.
4. *Крылова А.* Образование будущего: сомнения и проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 69–74.
5. *Московская консерватория им. П. И. Чайковского* [Электронный ресурс] // URL: <http://www.mosconsrv.ru/ru/groups.aspx?id=125086>.
6. *Орехова А.* Оптимизация деятельности по трудоустройству выпускников высших музыкальных учебных заведений (на примере Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова): Дипломная работа (РГК им. С. Рахманинова). – Ростов н/Д, 2013.
7. Приказ Минкультуры России от 30.11.2012 N 1480 [Электронный ресурс] // URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=141283>.
8. Росстат: По специальности работают только 40% россиян [Электронный ресурс] // BaltInfo.ru (Балтийское информационное агентство). URL: <http://www.baltinfo.ru/2012/08/13/Rosstat-Po-spetcialnosti-rabotayut-tolko-40-rossiyan-297586>.
9. *Слуцкая Л.* Об используемой в Московской консерватории практике оказания помощи студентам и выпускникам в их профессиональном трудоустройстве // Модернизация высшего музыкального образования и реализация принципов Болонского процесса в России, странах СНГ и Европы: материалы IV Международ. конф. / ред.-сост. Д. Н. Часовитин, А. А. Штром. – СПб.: СПбГК им. Н. Римского-Корсакова, 2011. – С. 156–170.
10. Энциклопедия содействия трудоустройству [Электронный ресурс] // URL: <http://симт.рф/docs/Publication/down.php...>

Диаграмма 1



Диаграмма 2

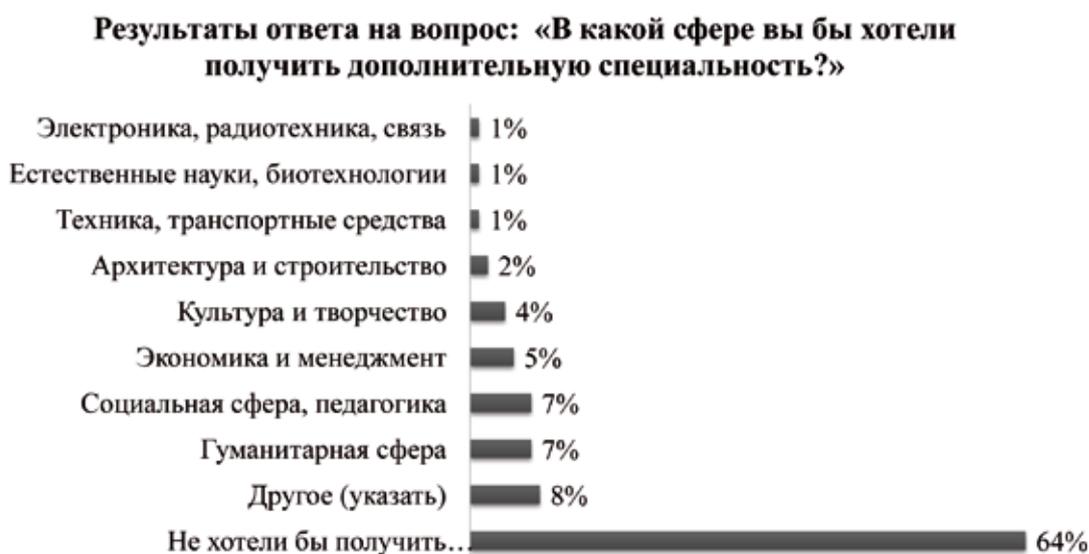


Диаграмма 3



Диаграмма 4



Диаграмма 5



МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ: О ПРОШЛОМ
И НАСТОЯЩЕМ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

J. Obodova

MUSIC SCHOOL FOR ADULTS: THE PAST AND PRESENT
OF THE AMATEUR MUSIC EDUCATION

Статья посвящена одному из наиболее актуальных направлений в сфере дополнительного музыкального образования – обучению музыке любителей, в частности, «музыкальным школам для взрослых», их прототипам и аналогам в истории европейского и отечественного музыкального образования. В статье изложены и первые результаты новой образовательной программы «Музыкальная школа для взрослых», действующей с 2012 года на базе Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. Рахманинова.

Ключевые слова: дополнительное музыкальное образование, музыкальная школа для взрослых.

The article is devoted to one of the most popular directions in the additional music education – namely the amateur's music teaching, and in particular, the «music schools for adults», their prototypes and analogues in the history of the European and Russian music education. The article also describes the first results of the new educational program «Music school for adults», operating since 2012 in the Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Key words: additional music education, music school for adults.

Идея всеобщего музыкального образования – в частности, «музыкальных школ для взрослых» – не нова. Она находит воплощение в самых разнообразных формах на протяжении многих веков становления европейской музыкально-образовательной системы. Ведущую роль в этом процессе традиционно играла Германия как одна из стран, в которых придавалось первостепенное значение развитию и распространению музыкального искусства. Опираясь на богатые национальные традиции в сфере как профессионального, так и общего музыкального образования, Германия заложила прочные основы упомянутой музыкально-образовательной системы в Европе.

Как известно, уже в период раннего Средневековья в школах при церквях и монастырях, помимо чтения, письма и счета, обучали музыке; существовали также школы, доступные для людей любых сословий. В дальнейшем, когда центры музыкального образования из монастырей перемещаются в университеты, начинают появляться первые кружки любителей музыки и поэзии, расцветает искусство миннезингеров и мейстерзингеров. В эпоху Возрождения и Реформации при соборах создаются специальные музыкальные классы, при светских дворах – капеллы; в Новое время в аристократических и бюргерских кругах излюбленной формой

досуга, наряду с балами, танцевальными вечерами и игрой в карты, становится домашнее музицирование [2, 113].

В XVII веке возникает новый тип музыкальных содружеств – знаменитые «Коллегиум музикум», объединяющие представителей самых разных слоев общества: городских буржуа, купцов, студентов, которые собирались для совместного музицирования, приятного общения с музыкой, под музыку и о музыке. Впоследствии указанные встречи становятся достоянием широкой общественности: оркестры «Коллегиум музикум» устраивают музыкальные вечера, выступают с публичными концертами. В XVIII веке «Коллегиум музикум» перерастают в более крупные объединения – «Музикферайны» (музыкальные общества) и городские оркестры. С повышением исполнительского уровня музыкантов-любителей и ростом числа упомянутых оркестров в Германии возрастает и спрос на квалифицированных музыкантов: все более востребованными оказываются *подготовленные* любители музыки и постепенно выделяющиеся из их среды профессионалы – композиторы и исполнители. Благодаря этому во второй половине XVIII века появляются первые музыкальные учебные заведения – сначала как отделения при различного рода школах, затем как отдельные классы и школы [2, 114–115].

Большинство же профессиональных музыкальных учебных заведений (называемых консерваториями, высшими музыкальными школами и академиями) открывается в середине XIX века. Между ними пока еще отсутствуют заметные иерархические различия, так как еще не сложилась сама система многоступенчатого музыкального образования. Процесс разделения «музыкальных школ» на начальные и средние – как на два полноценных звена образовательной цепи – начинается в Германии лишь к концу XIX столетия.

Во многом сходным образом протекало формирование системы музыкального образования и просвещения в нашей стране. Петербургская и Московская консерватории – первые музыкальные учебные заведения России (открывшиеся лишь во второй половине XIX века) – в пору своего возникновения фактически полностью ориентировались на немецкие традиции музыкального образования [1, 263].

В период становления первые российские консерватории существовали как музыкальные классы, затем превращались в училища и лишь впоследствии получали названия консерваторий. Указанный процесс развития не обнаруживал при этом существенных отличий. Аналогичный немецкому путь развития – от музыкальных классов к музыкальной школе или училищу – проходили в России почти все государственные и частные музыкальные учебные заведения. Многоуровневость профессионального музыкального образования формировалась естественно и постепенно. Особо стоит отметить, что во все названные учебные заведения принимали лиц любого возраста, оценивая лишь их музыкальные данные и начальную подготовку [1, 267, 269].

Но вернемся к Германии. С кристаллизацией трех уровней профессионального музыкального образования и обособлением соответствующих этим уровням учебных заведений (начальных, средних и высших) развитие немецкой музыкально-образовательной системы отнюдь не завершилось. Напротив, на новом витке актуализировалась проблема общего (то есть любительского и общедоступного) музыкального образования. Общеобразовательные школы с традиционными уроками пения не вполне соответствовали масштабам этой проблемы. Вот почему в начале XX столетия наметилось стремление к созданию *самостоятельных учебных заведений для любителей музыки* в различных городах Германии – например, «Городской певческой школы» в Аугсбурге (1905), позднее переименованной в «музыкальную».

Идея преобразования музыкальной жизни страны, улучшения общего воспитания и образования посредством музыки, пропагандируемая в Германии «Молодежным музыкальным движением», привела тогда же к возникновению «юношеских и народных музыкальных школ». Их организации содействовало Министерство науки, искусства и народного образования, проводившее политику просвещения широких масс. На протяжении 1920–1930-х годов подобные школы открывались и при высших музыкальных заведениях – в частности, при Берлинской государственной академии церковной и школьной музыки [2, 119–120].

Народные музыкальные школы мыслились как противоположность консерваториям и другим учебным заведениям профессионального музыкального образования, в которых акцентировалось, главным образом, совершенствование исполнительского мастерства, овладение определенным инструментом. В народных музыкальных школах главной целью являлось «...общее музыкальное воспитание и приобщение к различным формам коллективного музицирования, доставляющего удовольствие и радость творческого общения» [2, 120].

Сегодня начальное музыкальное образование в Германии по-прежнему остается общедоступным. В музыкальных школах нет возрастного ценза: и стар, и млад занимаются под одной крышей, а порой и музицируют в одном оркестре. Во многих школах (прежде всего, частных) разрабатываются специальные программы для пенсионеров, людей с ограниченными возможностями и даже с возрастными нарушениями умственной деятельности.

Принципы музыкального обучения, содействующие гармоничному развитию личности, ее полноценному творческому самовыражению (наряду с формированием важнейших социальных качеств – открытости, умения слушать и слышать другого, успешного взаимодействия с окружающими в процессе решения коллективных задач), являются основой ряда современных образовательных систем, функционирующих в Австралии, Великобритании, Северной Америке (см.: [10]). По-видимому, данной образовательной концепцией могут руководствоваться «музыкальные школы для взрослых» и в России.

В нашей стране уже существуют музыкальные учреждения дополнительного образования для взрослых. В российских столицах деятельность подобных учреждений, естественно, более заметна, при этом некоторые «школы для взрослых» обладают богатыми традициями. Например, Музыкальная школа им.

Н. Римского-Корсакова – старейшая и самая крупная в Петербурге – была основана в 1918 году как 15-я (!) районная народная школа музыкального просвещения, изначально доступная для учащихся всех возрастов [7]. В Москве при Детской городской музыкальной школе им. С. Прокофьева существуют платная вечерняя музыкальная школа и отделение общего музыкального образования [8].

В Интернете размещено множество предложений по поводу обучения в частных музыкальных школах для взрослых в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах (см.: [4; 5; 6; 11]). В более чем десяти городах России, от Санкт-Петербурга до Иркутска, функционирует проект «Музыкальная школа для взрослых „Виртуозы“» [3]. На портале «Уроки музыки», позиционируемом как сеть «музыкальных классов» с огромной информационной базой – сведениями об учителях музыки во всех российских регионах, – можно выбрать преподавателя, репетитора, консультанта для кратковременного либо длительного обучения [9]. Популярно сегодня и дистанционное обучение: видеокурсы, онлайн-школы, скайп-уроки.

Особенность «Музыкальной школы для взрослых», организованной в Ростовской консерватории, заключается в следующем. С одной стороны, это не только первый подобный проект в Ростове и на Юге России, но и, насколько нам известно, единственный – под патронажем государственного музыкального вуза. С другой стороны, указанный проект не предусматривает создания самостоятельного образовательного учреждения: так именуется новая образовательная программа, реализуемая Центром дополнительного профессионального образования при РГК с 2012–2013 учебного года.

Идея «Музыкальной школы для взрослых» фактически была подсказана жителями донского края. На протяжении последних лет в Центр обращалось все больше людей, желающих получить начальное музыкальное образование. Их цель – научиться красиво и выразительно петь, играть на инструменте, освоить музыкальную грамоту, раскрыть имеющийся творческий потенциал, развить обнаруженные музыкальные способности, продолжить когда-то прерванные занятия музыкой... Или, как выражаются сами потенциальные учащиеся, воплотить в жизнь давнюю мечту, иметь возможность приятного времяпрепровождения, обрести радость общения с музыкой.

Столь заметный спрос на музыкальное образование, наблюдаемый у взрослого населения, объясняется не только наметившимся улучшением экономических показателей, но и

меняющейся социокультурной ситуацией, возросшей потребностью общества в духовно-эстетическом развитии, «питании» души, точнее, *воспитании* – как *восполнении* недополученного и осуществлении нереализованного в детстве. Отрадно, что все больше людей осознают насущную необходимость собственного творческого развития и, что немаловажно, могут себе позволить удовлетворить подобное стремление за свой счет.

Основная цель современной «Музыкальной школы для взрослых» как учреждения дополнительного музыкального образования по сути близка сформулированной в 50-е годы XIX века Императорским Русским музыкальным обществом: «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов» [1, 259].

Сфера дополнительного образования ориентирована, в первую очередь, на одну из базовых потребностей современного человека, актуальную в любом возрасте, – это потребность в творческой деятельности, в творческой самореализации. Принципиальное отличие программы «Музыкальная школа для взрослых» от других программ дополнительного цикла – личный, а не профессиональный интерес слушателя, занятия «для себя». С одной стороны, отсутствие у слушателя профессиональных целей (аналогичных курсам повышения квалификации или профессиональной переподготовки), изначальная ориентация программы на любителя, дилетанта (в лучшем смысле этого слова); с другой стороны, стремление достичь определенного качественного уровня подготовки, – все это ставит педагогов перед необходимостью поиска оригинальных дидактических и методических подходов, способствующих параллельному решению двух взаимосвязанных задач – развлечения и обучения.

В отличие от большинства детей, побуждаемых и направляемых родителями, желание заниматься музыкой у взрослых является вполне осознанным. Как правило, это уже состоявшиеся специалисты самых разных профессий: предприниматели, юристы, инженеры, менеджеры, полицейские, туроператоры. Их заинтересованность, увлеченность и уровень мотивации, безусловно, оказываются намного выше и устойчивее. Вот почему и преподаватели, занимаясь с такими учениками, демонстрируют заметно большую активность и самоотдачу.

Положительные моменты, связанные с обучением в «Музыкальной школе для взрослых», очевидны:

- Нет необходимости «выполнять план», учебный процесс не скован жесткими

программными требованиями, отсутствуют и строгие нормы отчетности.

- Учащемуся предоставлена возможность формировать содержание своего индивидуального курса обучения, определяя перечень дисциплин и порядок их изучения, интенсивность занятий, даже квалификацию педагога (от студента до профессора).
- Гарантируется круглогодичный прием – возможность приступить к занятиям на протяжении учебного года.
- Предусматривается возможность, с учетом конкретных обстоятельств, приостанавливать и возобновлять обучение.
- Допускается подвижный, «плавающий» график занятий (за исключением групповых дисциплин).
- Возрастные ограничения, как правило, относятся лишь к рекомендуемому началу занятий – от 14 лет.

Обучение ведется по всем специальностям, представленным в Ростовской консерватории им. С. Рахманинова. Наиболее востребованными по итогам завершившегося учебного года являются академический и эстрадный вокал, фортепиано, гитара.

В настоящее время по программе «Музыкальная школа для взрослых» в ЦДПО при РГК обучается около 40 человек (по вышеназванным специальностям и классам скрипки, виолончели, трубы, флейты, кларнета). В качестве дополнительных фигурируют также традиционные дисциплины: сольфеджио, теория музыки, общее фортепиано, гармония. В следующем году планируется ввести предметы «Слушание музыки», «Ансамбль» и «Хоровой класс».

Предполагается, что учащиеся «Музыкальной школы для взрослых» будут регулярно демонстрировать свои успехи на отчетных концертах – в лучших традициях отечественных музыкальных школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Н., Блюмкина М. Из истории развития музыкального образования в русской провинции XIX века // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша: сб. ст. / сост. С. Г. Зверева. – М.: ГИИ, 1999. – С. 259–269.
2. Гуревич Е. Продолжая традиции (О музыкальном воспитании и образовании в ФРГ) // Музыкальное образование: уроки истории: сб. науч. тр. / отв. ред. В. В. Медушевский. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1991. – С. 111–129.
3. Музыкальная школа Virtuozы [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://nn.muz-school.ru>.
4. Музыкальная школа для взрослых [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://musshkola.nethouse.ru>.
5. Музыкальная школа для взрослых Екатерины Заборонок. [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://muzskola.ru>.
6. Музыкальная школа им. А. Вакал и М. Хлебниковой [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://musicsch.ru>.
7. Музыкальная школа им. Н. Римского-Корсакова [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://rimkor.edu.ru>.
8. Музыкальная школа им. С. Прокофьева [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://msprokofiev.ru>.
9. Урок музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://uroki-music.ru>.
10. Харгривз Д. Дж., Норт А. К. Заключение: международное обозрение // Как учат музыке за рубежом: [сб. ст.] / сост. Д. Дж. Харгривз, А. К. Норт. – М.: Классика-XXI, 2009. – С. 177–189.
11. «Music story» – музыкальная школа для взрослых и детей [Электронный ресурс]. Официальный сайт. URL: <http://www.school-of-music.ru>.

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD

К. Жабинский

«МОЦАРТИАНСКОЕ ЗАКЛЯТИЕ» В СТИХОТВОРЕНИИ ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА «УСАДЬБА НОЧЬЮ, ЧИНГИСХАНЬ!...»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

K. Zhabinsky

THE «MOZARTIAN INVOCATION» IN THE POEM «USAD'BA NOCH'YU, CHINGISKHAN'!..» BY VEL. KHLBNIKOV: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETATION

В статье предложен оригинальный подход к интерпретации знаменитого стихотворения Вел. Хлебникова – одного из крупнейших представителей русского поэтического авангарда 1900–1910-х годов. Автор уделяет особое внимание «моцартианскому» мотиву, присутствующему в стихотворении, и рассматривает фактические связи этого мотива с областью музыкальной культуры.

Ключевые слова: Вел. Хлебников, русский футуризм, литературная «моцартиана», поэтическое «заклятие».

Some original approach towards interpretation of the famous poem by Vel. Khlebnikov – one of the greatest representatives of Russian poetry avant-garde of 1900–1910s – is delighted in the article. The author pays special attention to «Mozartian» subject (which presents in poem) and examines actual connections of this subject and sphere of musical culture.

Key words: Vel. Khlebnikov, Russian futurism, literary «mozartism», poetic «invocation».

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озира л ночною, смел, тишь.
И вас я вызвал, смелоликих,
Вернул утопленниц из рек.
«Их незабудка громче крика», –
Ночному парусу изрек.
Еще плеснула сутки ось,
Идет вечерняя громада.
Мне снилась девушка-лосось
В волнах ночного водопада.
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батья,
Идут слова, молчаний Каины, –
И эти падают святые.
И тяжелой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдрубал [26, 99].

Поэтический текст, о котором идет речь, относится к числу прославленных, знаковых для творчества Хлебникова – и наиболее загадочных. Его целостное истолкование сопряжено с многочисленными трудностями, невзирая на то, что к упомянутому стихотворению обращались такие крупнейшие исследователи, как Р. Якобсон, Н. Харджиев, М. Гаспаров и др. Существенным вкладом в постижение «эзотерического» текста «Усадьбы ночью...» явились работы зарубежных славистов 1980–1990-х годов (А. Флакер, Д. С. Уорт, Б. Леннkvист, М. Грыгар). Особое же значение для рассматриваемой далее интерпретации приобретают статьи, очерки и заметки Х. Барана, опубликованные в авторских сборниках «Поэтика русской литературы начала XX века» (1993) и «О Хлебникове: Контексты, источники, мифы» (2002).

Опираясь на сравнительный анализ важнейших смысловых мотивов указанного стихотворения (ориентировочно датированного 1915 годом) и других хлебниковских текстов, Х. Баран выявляет линии «действия» и «контрдей-

ствия»: первая в «Усадьбе ночью...» связана с поэтом-чародеем, повелевающим стихиями природы, заклинающим ее, вторая – с противостоящей поэту некоей разрушительной, смертоносной силой [2, 199–232]. Исследователь весьма убедительно аргументирует тезис о *лирической драме героя* как оборотной стороне характеризующих «разрушений». Любовь у Хлебникова (особенно любовь несчастная, безответная) вообще связана со смертью, с катастрофическими событиями, – «палачу», «хохоту криков», «смерчу улыбок» соответствуют вполне прозрачные параллели (вспомним хотя бы знаменитую строку «Любовь приходит страшным смерчем» из одноименной поэмы).

Освещаемая трактовка в целом представляется бесспорной, однако даже Х. Барану, как он сам констатирует, не удастся привести к единству впечатляющий по масштабу смысловой ряд стихотворения «Усадьба ночью...». Кроме того, замечание исследователя: «...образный ряд в строках 7–8 более или менее прозрачно указывает на разрыв в любовных отношениях...» – требует пояснения и развития [2, 204–205]. Ведь лирическое «я», доминирующее в стихотворении, у Хлебникова является не данью традициям XIX века, но приметой автобиографичности, а если так, «Усадьба ночью...» выступает мифопоэтическим преломлением реальных жизненных событий.

Как известно, в постсоветский период, учитывая свидетельства современников (Б. Лившица, М. Матюшина, А. Кручёных, В. Шкловского и др.), хлебниковедение продуктивно разрабатывает «творческие аспекты» любовной драмы, пережитой Хлебниковым в 1913–1915 годах. Речь идет о влюбленности в художницу Ксению Богуславскую: «Это чувство Хлебникова было безответным и связанным с мучительными для него переживаниями, – констатирует А. Парнис. – <...> Мучения и переживания своей неразделенной любви к Богуславской Хлебников... воплотил в образе жестокой и „свирепой“, но прекрасной и обольстительной мавы» – подразумевается целый ряд поэтических произведений этого времени («Ночь в Галиции», «Мавка», «О, черви земляные...», поэма «Жуть лесная» и др. [22, 654]). Допуская возможность соответствующей «адресации» применительно к «Усадьбе ночью...», следует рассмотреть важнейшие смысловые мотивы стихотворения в указанном контексте.

Прежде всего, отметим характерную «колдовскую», «магическую» атмосферу указанной «любовной драмы». Существенная роль Богуславской как «посредника», инспирировавшего увлеченность Хлебникова определенным кру-

гом славянских легенд и сказаний, бесспорна. Много лет спустя, вспоминая о встречах с Хлебниковым и довольно скептически отзываясь о запечатленной мемуаристами «личной драме» поэта, Богуславская писала: «Он действительно воображал, что был влюблен в меня, но думаю, это оттого, что я ему рассказывала массу преданий и легенд горной Гуцулии о мавках и героях» (цит. по: [22, 654]). Хлебников же, по линии матери происходивший из запорожских казаков, с юных лет питал особые чувства к истории и фольклорному наследию Украины.

Безусловно, мавка для Хлебникова – страшная, неукротимая демоническая сила, и любовное приключение с ней таит в себе смертельный риск. Следовательно, от поэта-чародея требуется поистине колоссальное, титаническое напряжение его волшебных сил. Так мотивируются вступительные заклятия, обращенные к природным стихиям, явлениям, сообществам (исследователи справедливо отмечают некую «научность» подхода Хлебникова к магии – поэт стремится адекватно соразмерять силу колдовских воздействий с масштабами решаемой задачи¹). Далее, народным легендам, питавшим воображение Хлебникова, присуще отождествление мавы с русалкой. Сходные ассоциации возникали в повседневной жизни у членов футуристического кружка – поклонников «прекрасной дамы» Ксении Богуславской. «Когда бы мы ни приходили к ней, – вспоминал Б. Лившиц, – она плескалась в ванне, как nereida, давая повод любителю классических сравнений мысленно приращивать к ней, вместо средневекового шлейфа, эйдологически выверенный рыбий хвост» [17, 523]².

В связи с этим заслуживает внимания образ «девушки-лососа», появляющийся в стихотворении и отсылающий читателя к русалке из «Калевалы» Э. Леннрота. Между отмеченным образом и другими русалками, которых поэт вызывает из водной стихии («вернул утоплен-

¹ Характеризуя интерес Хлебникова к «чародейству» в целом и оккультным практикам в частности, Х. Баран указывает: «...по крайней мере в ряде случаев поэт – для достижения своей цели – прибегает не к могуществу языка как такового, но сосредоточивает свое внимание... на отдельных элементах природного мира, тех элементах, которые в соответствии с традиционными представлениями имеют определенную власть над различными сферами. Для достижения своей цели „колдун“ должен был обращаться к миру тайных знаний в не меньшей степени, чем к миру словесных формул» [3, 65].

² В связи с отмечаемой параллелью «мава–русалка» А. Парнис допускает вероятность «...метафоры, основанной на поэтической этимологии имени „Оксана“ („фольклоризованная“ транскрипция „Ксении“. – К.Ж.) через древнерусское слово „ксень“ со значением „рыбья печень“ или „налимья икра“ (сибирское)» [22, 656].

ниц из рек» – излюбленный хлебниковский принцип «напротив»³), имеется принципиальное различие. Фольклорные русалки-утопленницы, подобно героине А. Пушкина и А. Даргомыжского, решались на самоубийство от несчастной любви. «Девушка-лосось» в «Калевале», наоборот, лишает себя жизни вследствие нелюбви, отказываясь стать женой одного из главных героев эпической поэмы – Вяйнямейнена. А затем, пребывая в рыбьем облике, еще и насмехается над ним, упрекает в неумении обращаться со своей норовистой суженой (см.: [12, 50–67]). Здесь возникает явная параллель с обликом Богуславской, фигурирующим в мемуарных источниках. Так, Б. Лившиц и М. Матюшин упоминают о весьма привлекательной «музе» футуристического кружка, демонстративно любезничающей со своими «воздыхателями» и склонной «эксплуатировать» их по мере надобности: «Остроумная, полная энергии, внешне обаятельная Ксана... очень скоро сумела оказаться центром, к которому тяготели влачившие довольно неуютное существование будетляне»; «в красивую и кокетливую Богуславскую был влюблен Хлебников, но она любила только своего мужа и думала только о том, чтобы устроить для него „бум“ (подразумевается эпатажирующая скандальная реклама. – К.Ж.), как у нас, так и за границей» [17, 522; 18, 168].

Аналогичная параллель формируется на эмоциональном уровне: «смерч улыбок», «крики», «слова, молчаний Каины» ассоциируются с известными чертами натуры Богуславской – темпераментной, разговорчивой, нередко язвительной хохотушки, любившей посмеиваться над своими поклонниками. Напротив, для Хлебникова, феноменально, до крайности неразговорчивого, молчание обладало глубинной магической силой. Юрий Анненков вспоминал о Хлебникове: «Иногда у меня – в Петербурге или в Куоккале – мы проводили длинные бессонные ночи, не произнося ни одного слова. Забившись в кресло, похожий на цаплю, Хлебников пристально смотрел на меня, я отвечал ему тем же. Было нечто гипнотизирующее в этом напряженном молчании и в удивительно выразительных глазах моего собеседника» [1, 145]⁴. Закономерно, что и Богуславская на склоне лет

подчеркивала свое фатальное несовпадение с Хлебниковым: «Он бывал у нас... каждый день, сидел, как унылая взъерошенная птица, зажав руки в коленях, и либо упорно молчал, либо часами жонглировал вычислениями. <...> Я же была менее настроена к созерцательному существованию» (цит. по: [22, 654]). Из этого антагонизма и проистекает поэтический образ «слов, молчаний Каинов» – непринужденно-игрового общения (на грани флирта), «убивающего» любовное признание (для которого требуется атмосфера «сокровенной тишины»).

Все приведенные параллели и аналогии, разумеется, выглядят лишь гипотетическими, поскольку, на первый взгляд, в стихотворении едва угадывается реальный прообраз «девушки-лосося»⁵. Однако представляется вполне вероятным, что подобная отсылка дана Хлебниковым в зашифрованном виде. Речь идет о заключительном двустии, где неожиданно и без видимой связи с предыдущим появляется персонаж античной истории по имени Гасдрубал (или Газдрубал). Так звали троих карфагенских полководцев, которые участвовали в длительных войнах с Римом (III–II ст. до н. э.). Упомянутые войны, как известно, получили название Пунических; сами же карфагеняне в римских источниках именовались пунийцами – Puni (см.: [8, 835]). Вместе с тем, Пуни – вторая фамилия Ксении Богуславской, вышедшей замуж за художника Ивана Пуни задолго до знакомства с Хлебниковым.

Подобная трансформация родоплеменного названия в семейно-родовое могла и не принадлежать автору «Усадьбы ночью...», что явствует из цитируемого ниже фрагмента воспоминаний И. Одоевцевой: «Поздней осенью 1922 года... в Берлине, на вечеринке у художника Пуни... Шкловский (речь идет о теоретике искусства и беллетристе Викторе Шкловском. – К.Ж.) уверял, что когда-нибудь наше время будут называть Пуническим, по „знаменитому Пуни“» [21, 43]⁶. Согласно мнению специалистов, первая половина 1920-х годов действительно ознаменовала расцвет творчества Пуни, берлинский период оказался для него, пожалуй, наиболее продуктивным (см.: [4, 228]). Но Шкловский поддерживал приятельские отно-

³ В поэме «Тиран без Тэ» указанный принцип своеобразно «манифестируется» Хлебниковым: «Я – Разин напротив, / Я – Разин навыворот. / <...> Разин деву / в воде утопил. / Что сделаю я? / Наоборот? Спасу!» [26, 350].

⁴ Ср.: «Его молчаливость и замкнутость были невероятны. Он приходил к едва знакомым людям и сидел, не говоря ни слова, час, два и так же молча уходил» [18, 157].

⁵ Для сравнения замечу, что в стихотворении «Гевки, гевки, ветра нету...» Хлебников прямо называет имя Богуславской – «Оксана» (см.: [22, 657]).

⁶ Разумеется, сколько-нибудь серьезных «этногенетических ассоциаций» при этом не возникало: дед художника, итальянско-русский композитор Цезарь Пуни, у себя на родине был известен как Чезаре Пуньи (Pugni), и в его родословной заведомо отсутствовали «предки из Карфагена».

шения со «святым семейством» (так он именовал Пуни и Богуславскую) еще в «будетлянские» времена, и остроумный комплимент «пунической эпохе», скорее всего, инспирировался тогдашней атмосферой горделивой самоуспоенности, окружавшей российских футуристов.

Кстати, именно в эти годы, разрабатывая собственную историософскую концепцию развития человечества, Хлебников изучал фундаментальные труды по истории Античности. Его внимание в первую очередь было устремлено к поворотным моментам исторического процесса, среди которых важнейшее место занимали Пунические войны. Так, 1913 годом датирован заключительный раздел «сверхповести» (особый хлебниковский жанр) «Дети Выдры», в котором разворачивается философско-поэтический диалог между Ганнибалом и Сципионом – вольная «фантазия по мотивам» реального эпизода, запечатленного во «Всеобщей истории» Полибия и в «Истории Рима» Тита Ливия. Здесь же Хлебниковым упоминается Гасдрубал, брат Ганнибала, использовано прилагательное «пунический», и т. д. [26, 449–454]⁷. Следовательно, античные мотивы в стихотворении «Усадьба ночью...» представляются вполне осознанными. «Голубой» (то есть благородный⁸) Гасдрубал вызывает параллели с Иваном Пуни, человеческие качества которого все вышеперечисленные мемуаристы оценивали чрезвычайно высоко (хотя Пуни-художник лишь немногим из них был симпатичен – см.: [29, 164–165; 1, 463; 17, 522–524; 18, 167–168]). Напротив, Ганнибал – олицетворение «пунийского вероломства» (распространенная поговорка у римлян в эпоху поздней Республики) – сближается с «бессердечной» и расчетливо-конъюнктурной К. Богуславской-Пуни (ср.: [16, 8, 685–686; 23, 104–107, 159–160]).

Выявив истоки мифопоэтического «сюжета» рассматриваемого стихотворения в целом, обратимся к начальному разделу – последованию «заклятий», произносимых поэтом-«чародеем» в ходе противостояния обольстительному и жестокому чудовищу (маве–русалке). Путь к интерпретации данного раздела, намеченный Х. Бараном, предполагает формирование взаимодействующих друг с другом образно-смысловых цепочек. Например, Чингисхан, Батый и Мамай объединены фольклоризованным толкованием центрального образа, принадлежащим Хлебникову: Чингисхан – «...беспечный бог войны, надевший как-то раз на плечи одеяние

человеческой судьбы. Любимец степной песни, он до сих пор живет в степи, и слова славы ему сливаются со степным ветром» [26, 552]⁹. О том, что «война» трактуется Хлебниковым сугубо метафорически, свидетельствуют следующие строки: «Скорее учитеесь играть на ладах / Войны без дикого визга смерти – / Мы звуколюди! / Батый и Пи! / Скрипка у меня на плече!» (цит. по: [7, 133])¹⁰. По-видимому, указанная цепочка в духе фольклорных источников соотносится Хлебниковым с природными стихиями («степные ветры» Чингисхана, «сосны бурей омамаены», «тучи движутся Батые»), не лишенными своего рода музыкальности («игра на ладах войны-скрипки», «степные песни славословия») и призванными к судьбоносным переменам человеческого существования, к устранению всего отжившего, мертвенно-рокового¹¹.

Другая образно-смысловая цепочка объединяет художников Ф. Гойю и Ф. Ропса (Роопса). В цитированной статье Х. Барана весьма обстоятельно аргументируется тезис о преломлении Хлебниковым целого ряда мотивов из живописных и графических работ Ропса [2, 212–220]. Наряду с «макабрными» сюжетами – прямым продолжением «Капричос» Гойи (недаром в Париже именовали Ропса «нашим Гойей»), – Хлебников проявлял интерес к «порнографической» линии творчества Ропса; в частности, заслуживают упоминания скандально известные работы последнего «Женщина со свиньей», «Колдунья» и др. Эта линия, в свою очередь, переключалась с «черными картинками» позднего гойевского периода. «Неистовый Фелисьен», как называли Ропса в России 1910-х годов, изобличал женщину – порождение Дьявола, наделенное сатанинскими чарами (помимо Гойи, здесь уместна параллель с «Цветами зла» Ш. Бодлера, к которому Ропс был близок). Исходя из этого, «сумрачные» или «ночные облака» Гойи и Ропса ассоциируются с «кошмарными видениями», пробуждающими человеческое сознание к трезвому и критичному восприятию действительности (ведь именно «сон разума», внушаемый обольстительницей-мавой, «рождает чудовищ»!).

Наконец, третья образно-смысловая цепочка связывает Моцарта и некоего Заратустру.

⁹ Кроме того, в стихах Хлебникова встречается выражение «дорога Батыея», согласно комментарию А. Парниса и В. Григорьева – «народное название Млечного Пути» [26, 152, 674].

¹⁰ «Пи» (π) – иррациональное число, неоднократно встречающееся в космологических рукописях Хлебникова.

¹¹ В связи с этим, как отмечает В. Григорьев, «председатели земного шара», повелевающие мировыми стихиями, уподобляются «космическим скрипачам» [7, 133].

⁷ Указанная «сверхповесть» была включена в знаменитый сборник «Рыкающий Парнас» (СПб., 1914), издателями которого являлись И. Пуни и К. Богуславская.

⁸ Как известно, Хлебников называл себя «голубым бродягой» (см.: [7, 171]).

Резонно предположить, что дилемма, формулируемая современными исследователями: в стихотворении упомянут персонаж Ницше или его легендарный прототип, вероучитель и пророк? – вполне поддается разрешению. С одной стороны, зороастризм как учение, исконно связанное с культом Солнца, чуждается ночной образной символики¹²; между тем, упомянутая символика безусловно доминирует в начальном разделе стихотворения. С другой стороны, бесспорных свидетельств о тяготении Хлебникова к зороастризму до начала 1920-х годов обнаружить не удастся. Напротив, явные и многообразные отголоски ницшевских сочинений прослеживаются в творчестве Хлебникова 1900–1910-х годов вплоть до советского периода, причем центральное место в подобных «диалогах» и «вариациях на тему» должно быть отведено книгам «Так говорил Заратустра» и «Утренняя заря». Поэтическая строка «Заря ночная, заратустрь!» представляет собой вольную парафразу именно этих заглавий. По сути, влияния «Заратустры» здесь распознаются довольно легко – вот лишь наиболее важные из них:

- особая роль ночной символики в поэтических разделах «Песнь опьянения» или «Перед восходом солнца», где ночь предстает порождением «дионисийской» стихии, сулящей поэту и философу необычайные открытия и переживания, освобождающей его от «тяжести земли», наделяющей сверхчеловеческой мощью;
- «лазурь» или «синева» небес (у Ницше), земных и небесных явлений и сущностей (у Хлебникова) – цвет упомянутой стихии;
- «заклинательная» стилистика и соответствующие структурно-композиционные приемы (ранее подхваченные и развитые А. Блоком в цикле стихотворений «Заклятье огнем и мраком», ощутимо воздействовавшем на Хлебникова);
- «нигилистическая» тональность высказываний о женщинах как существах злобных и опасных, враждебных истинному философствованию и пророчествованию, а потому достойных «плетки» (ницшевская метафора, подразумевающая некое духовное – отчасти психотерапевтическое – «насилие»).

Однако не менее значимы смысловые параллели «Усадьбы ночью...» с ницшевской

«Утренней зарей». В частности, следует упомянуть фрагмент «Любовь делает равными», исполненный глубочайшего скепсиса по поводу взаимоотношений мужчины и женщины («Любовь... играет в равенство, которого в действительности нет»; взаимность любовных чувств – «прекрасное безумие», которое «слишком хорошо для этого света и слишком тонко для человеческого глаза»; как правило, истинно любящий пребывает в одиночестве, другая сторона лишь позволяет любить себя, эксплуатируя житейские выгоды собственного положения) и неизбежно воспринимавшийся Хлебниковым с автобиографическим «подтекстом» [20, 205]. Далее, примечательна «басня» о гносеологическом «Дон Жуане», лишенном «любви к вещам, которые он познает», движимом лишь «страстью и увлечением» безостановочного процесса «погони за познанием». В конце концов, пресытившись указанной «погоней» и разочаровавшись ее плодами, герой «басни» жаждет «...ада, это – последнее познание, которое его увлекает». По мысли Ницше, Дон Жуан, охваченный адским пламенем, подобен живому мертвецу – «каменному гостю», чьи беспредельные амбиции не может удовлетворить даже целая Вселенная [20, 224].

Жутковатый облик ницшевского Дон Жуана явственно корреспондирует с фантастически-обольстительным чудовищем, порождением ада, не способным любить, – оно стремится лишь поработать людей, завладевая их душой и телом. Кроме того, здесь обнаруживается прямая параллель с оперой «Дон Жуан» Моцарта, недвусмысленно утверждающей идею справедливого возмездия легендарному обольстителю¹³. Аналогичное возмездие постигает Дон Жуана в рассказе Хлебникова «Октябрь на Неве», последовательно «демонтирующем» стереотипы романтической «моцартианы»; заслуживает внимания и подчеркиваемая автором женственность «нового» Дон Жуана (см.: [10, 60–66]). Этот же мотив (редуцируемый в условиях иного мифопоэтического сюжета) характерен для стихотворения «Усадьба ночью...»: и «заратустрящая» ночная заря, и «моцартящее» синее небо являются источниками духовно-чародейской мощи художника, а в перспективе – сурового воздаяния, ниспосылаемого свыше «адскому отродью».

¹² «В зороастризме существовали две принципиальные абстракции Первоначала: „бесконечное время“ и „беспредельный свет“ <...> Вся вселенная, природа, вся жизнь наполнена Светом, от него исходит, ему подчинена. <...> Поскольку Свет – это величайшее благо, то он побеждает величайшее зло – Тьму; Свет обладает наивысшим разумом, а потому он справедлив...», и т. д. [5, 105].

¹³ Учитывая сказанное выше, следует признать весьма уязвимым «судьбоносное» толкование образа мавы, наподобие моцартовского Командора: «она... является манифестацией Смерти, предупреждением людям, которое побуждает задуматься над тем, что их неизбежно постигнет; она – воплощение духа Апокалипсиса» [3, 172].

Осветив названные параллели, представляется необходимым более подробно рассмотреть смысловую структуру заключительного двустипия. Прежде всего, как истолковать словосочетание «каменный бал» в обозначенном мифопоэтическом «окружении»? Некоторые исследователи – например, Д. С. Уорт – склонны обнаруживать здесь «отсылку» к моцартовскому «Дон Жуану» и «Каменному гостю» Пушкина (см.: [30, 384]); тогда «голубой Газдрубал», естественно, олицетворяет жертвенность, «обреченность на гибель» и т. п. [2, 210]. Подобное истолкование выглядит явно проблематичным, исходя из отсутствия каких-либо ассоциаций с «каменным балом» в хрониках Пунических войн, описывающих гибель Гасдрубала. Да и реальные обстоятельства жизни Ивана Пуни вряд ли позволяли Хлебникову «пророчествовать» о скорой гибели художника. По-видимому, расшифровка данного словосочетания логически вытекает из мотива «Газдрубал-полководец». Известно, что на протяжении 1913–1915 годов супруги Пуни, располагавшие определенными финансовыми возможностями (в отличие от подавляющего большинства собратьев по кружку) и не лишённые организаторских дарований, «предводительствовали» на выставках русского авангарда «Трамвай В» и «0,10», руководили издательским проектом «Рыкающий Парнас» etc. Следовательно, «шествие на бал», упоминаемое в стихотворении, так или иначе связано с одним из этих мероприятий.

Идентификации же реального события, осмысляемого Хлебниковым сквозь призму античной истории, способствует «персонализованное» толкование слова «каменный» – по образцу освещаемого выше «пунического». Искомым «адресатом», очевидно, являлся Василий Каменский, один из лидеров отечественного футуризма, принадлежавший к числу давних и наиболее близких друзей Хлебникова. В должной мере учитывая образно-экспрессивный «потенциал» своей фамилии, наглядно «резонировавшей» устремлениям «будетлянства»¹⁴, Каменский целенаправленно эксплуатировал соответствующую «персонализованную» лексику. Упомяну, в частности, его «графически-словесные» эксперименты – «железобетонные поэмы»; знаменитый сборник стихов «Звучаль

Веснеянки» (1918), где несомненно доминирует «каменная» образность; примечательные «декларации», воспроизводимые в «художественной автобиографии» Каменского «Путь энтузиаста»: «Мы великолепно понимали, что этой книгой («Садок Судей». – К.Ж.) кладем *гранитный камень* в основание „новой эпохи“ литературы...»; «Если поэт умен – мости / *Словом, / Как булыжником, / Улицу великой современности*», и т. п. ([14, 443, 513]; курсив мой. – К.Ж.). Разумеется, Хлебников также проявлял интерес к подобному словотворчеству. Летом 1911 года будущий автор «Усадьбы ночью...» завершил письмо, адресованное Каменскому, поэтическим резюме: «Руку, товарищ Василий, пожаращ веселий. / Венок тебе дам и листвою серебра / *Чела строгий камень одену. / От В. Хлебникова*» (цит. по: [14, 449]; курсив мой. – К.Ж.). Можно полагать, что формула «Камень=Каменский», вполне естественная для характеризваемого текста, согласуется и с *общим контекстом* хлебниковского наследия.

Итак, словосочетание «каменный бал» подразумевает некое «хореопластическое действие», разыгрываемое Каменским и созерцаемое «Газдрубалом»-Пуни вместе с его собратьями по кружку. В автобиографических книгах «великого футуриста» упоминаются внешние обстоятельства неоднократных встреч «дружины будетлян», включая Пуни, и Каменского: «Я переехал в Петроград и был *секретарем нескольких левых выставок*, где участвовал со своими картинами, – [например,] на Трамвае Б (Пуни И., Богуславская К., Малевич, А. Экстер, В. Татлин)»; или: «В это время (1915 год. – К.Ж.) в Петрограде бурно шумели наши „левые“ выставки, где я также выставлял свои железобетонные поэмы, где обычно меня избирали *секретарем-объяснителем*», – приводимый затем перечень наиболее «изобретательных» участников описываемых экспозиций содержит фамилию Пуни ([13, 136; 14, 498]; курсив мой. – К.Ж.).

Обязанности «секретаря-объяснителя», как свидетельствует Валентина Ходасевич, воспринимались Каменским отнюдь не тривиально. «Великий футурист» мог, в частности, пообещать накануне очередного вернисажа: «Валечка, у меня будет передвижная выставка во всех залах» – и объявить себя, ни много ни мало, «синтетическим экспонатом». Упомянутый «экспонат», прибыв на открытие выставки, действовал с подобающим размахом – «...распевал частушки, говорил прибаутки, аккомпанировал себе ударами поварешки о сковородку, на веревках через плечо у него висели – спереди и сзади – две мышеловки с живыми мышами. Сам Вася,

¹⁴ Характеризуя магистральные пути развития современной литературы, Каменский указывал на первостепенное значение «самоцветного слова» в новейшей поэзии: «Здесь каждое слово отвечает за себя. Здесь каждое слово – краска, драгоценный камень, отдельная величина, законченный рисунок» (цит. по: [24, 585]; курсив мой. – К.Ж.).

златокудрый, беленький, с нежным розовым лицом и голубыми глазами, мог бы привлекать симпатии, если бы не мышцы. От него с ужасом шарахались, а он *победно шел по залам*. Это и была его „передвижная выставка“» ([27, 105–106]; курсив мой. – К.Ж.). По мнению современного исследователя, «такая... необычная выставочная акция, рассказ о которой сам по себе – произведение на тему художественной жизни 1910-х годов, описана, может быть, не во всех деталях точно, но в соответствии с колоритной атмосферой футуристических „эпатажей“» [24, 512]. Необходимо лишь скорректировать время и место уникального «перформанса»¹⁵, по своей сути конгениального хлебниковскому «балу»: мемуаристка пишет об экспозиции «1915 год» в Москве, тогда как речь должна идти, скорее всего, о «Трамвае В» в Петрограде¹⁶.

Помимо биографических «маршрутов», вероятно, посетившему «каменного бала» Иванову Пуни способствовала и тогдашняя близость художественных устремлений двух «будетлян». Как известно, к середине 1910-х годов «...в некоторых произведениях (авангардных. – К.Ж.) русских живописцев буквы, слова, целые тексты получили значение не второстепенных, а важнейших деталей композиции. Думается, что в отдельных случаях тут сказалось прямое влияние „стихокартин“ (особенно „железобетонных поэм“. – К.Ж.) Каменского, например,

¹⁵ Впрочем, нельзя не отметить преемственность связей этой акции с нашумевшим «футуристическим балаганом» – гастрольным «турне» Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского и других «будетлян» по городам России в декабре 1913 – марте 1914 гг. (см.: [28, 322–323]).

¹⁶ Приведу основные аргументы в пользу отмеченной корректировки. Для Каменского, проживавшего в Петрограде, наиболее значимыми представлялись именно столичные выставки (о чем «великий футурист» прямо заявлял на страницах собственных автобиографических книг, даже не обмолвившись о подобных мероприятиях в Москве). Кроме того, уделяя внимание в основном литературному творчеству, Каменский не располагал достаточным «запасом» экспонатов для фактически одновременной презентации на двух выставках («Трамвай В» датируется промежутком с 3 марта по 2 апреля, «1915 год» – с 23 марта по 26 апреля). Наконец, участие Каменского в «Трамвае В» было подтверждено крупнейшими деятелями отечественного авангарда. К примеру, Н. Евреинов назвал «железобетонные поэмы» и другие работы Каменского «украшением наших левейших выставок „Трамвай В“ и „0,10“» [9, 78]. Аналогичные свидетельства применительно к «1915 году», за вычетом цитируемых воспоминаний Вал. Ходасевич, обнаружить не удалось. Да и «секретарские» обязанности на выставке в Петрограде вряд ли позволяли Каменскому подолгу отсутствовать дома (тогда как «рядовые» участники – например, К. Малевич, В. Татлин, А. Моргунов – успешно «курсировали» между Петроградом и Москвой, предложив свои работы организаторам обеих экспозиций).

в живописи его близкого друга И. Пуни, автора нескольких картин, где буквы или слова – единственные „предметы“ изображения... или составляют тексты из нескольких строк, сочетающихся с предметным изображением <...>» [25, 515]. Датировки соответствующих композиций Пуни – 1915 год – безусловно подтверждают сказанное, однако воздействие Каменского этим не исчерпывалось. Несколько лет спустя, проживая за границей, бывший футурист Пуни представил общественности иное воплощение «буквенной» тематики. На проектировавшихся им эксклюзивных моделях костюмов для работников-«сэндвичей», живой рекламы персональных выставок Пуни в берлинском «Der Sturm» (1921 и 1927 гг.), красовались «...буквы и слоги, которые... образовывали слова [A]usstellung [I]van [Puni] [Stu]rm» и порождали ассоциации с «неким живописным „bal lettriste“ („буквенным балом“ (фр.). – К.Ж.)» [4, 230]. Учитывая специфику подобной рекламы («сэндвичам» надлежало проявлять активность и всячески обращать на себя внимание – разгуливать по обозначенному району, заговаривать с прохожими etc.), параллель между «каменным балом» и «bal lettriste» не вызвала сомнений¹⁷.

На первый взгляд, в характеризуемой интерпретации заключительных строк «Усадьбы ночью...» обнаруживается некий «диссонанс». Коль скоро Пуни представлен здесь ближайшим союзником и даже, в какой-то мере, продолжателем дерзновенных творческих экспериментов Каменского, упомянутая Хлебниковым «тяжелая походка Газдрубала» требует специального истолкования. Организатор эпохальной выставки, убедительно продемонстрировавшей лидерство «будетлян» среди авангардных художественных группировок России¹⁸, отправляется на вернисаж «Трамвай В» с видимой неохотой. Пуни-«Газдрубал» исполнен мрачных предчувствий, которые, возможно, таят в себе нечто «роковое»... Фактическим же источником подобных страхов и предчувствий (разумеется, лишенных какого бы то ни было трагизма), скорее всего, явилась нервная атмосфера, сопутствовавшая открытию данной выставки.

¹⁷ Помимо этого, на протяжении 1920-х годов Пуни создавал «буквенные картины», явственно перекликавшиеся с «железобетонными поэмами» и футуристическими языковыми экспериментами в целом (см.: [4, 231]).

¹⁸ По мнению А. Крусанова, экспозиции «левого» искусства, демонстрировавшиеся в Москве и Петрограде весной 1915 года, свидетельствовали об изменившемся «...положении (футуристического. – К.Ж.) авангарда среди других художественных течений <...> Как отмечали некоторые критики, „температуре момента“ всецело отвечал лишь футуризм» [15, 259–260].

Следует учитывать, что организация «Трамвая В» стала дебютом Пуни и Богуславской на указанном поприще. Энергия молодости и традиционное везение, сопутствующее новичкам, обширные связи «пунического» семейства в официальных кругах и благотворительный статус мероприятия¹⁹, – благодаря сочетанию этих факторов был достигнут невероятный успех: «левое» искусство демонстрировалось в здании Императорского Общества поощрения художников, одном из престижнейших выставочных комплексов Петрограда. Тем более важным представлялся дальнейший резонанс «Трамвая В» в культурной среде: наплыв или отсутствие посетителей служили бы мерилom действительного интереса столичной общестственности к авангардному искусству, независимо от суждений рецензентов²⁰. Напряженная ситуация усугублялась отсутствием единства в рядах самих участников выставки, ради обеспечения персональных «триумфов» нередко враждовавших друг с другом.

По воспоминаниям Вал. Ходасевич, своего рода «коллизия» наметилась и в отношениях Каменского с В. Татлиным (см.: [27, 102–106]). С одной стороны, «синтетический экспонат», заявленный «великим футуристом», не без оснований мог рассматриваться «...как пародийный отклик на „материальные подборки“ Татлина (дважды выставлялись в 1914 году) и волну подражаний им в начале 1915 года». С другой стороны, Татлин, «отличавшийся неврастенической мнительностью», вообще требовал к себе повышенного внимания организаторов. Накануне открытия профессиональный живописец «...ревниво ожидал, что выставят одновременно с ним – кто же? – поэты Каменский и Маяковский²¹; в случае же очевидной пародийности

¹⁹ Согласно информации, размещаемой на афишах, «весь чистый сбор» от продажи билетов адресовался петроградскому Лазарету деятелей искусства (см.: [15, 258]).

²⁰ «Реакция газетных критиков ничего неожиданного из себя не представляла, большинство из них ни на йоту не изменило своих мнений, – указывает А. Крусанов. – А некоторые с упорством, похожим на самогипноз, уже более пяти лет предрекали скорый крах всех футуристических начинаний. Иначе вела себя публика. Некоторые критики отмечали, что ни ругани, ни смеха на выставке не слышно уже. Это можно было бы расценить как равнодушие, но публика с интересом шла и шла на выставку» [15, 258].

²¹ Объединяя Каменского, участвовавшего в работе «Трамвая В», с Маяковским («1915 год»), Вал. Ходасевич, естественно, допускает характерную для «Портретов словами» (чья временная дистанция по отношению к воссоздаваемой эпохе слишком уж значительна) фактическую ошибку. Впрочем, указанная контаминация (мотивируемая участием В. Татлина в обеих выставках)

выступления Каменского, Татлин – герой и лидер „Трамвая В“ – мог выражать понятное раздражение, запавшее в память мемуаристки» [25, 512, 534–535]. Иначе говоря, «каменный бал» в преддверии футуристического вернисажа недвусмысленно ассоциировался с угрозой скандального «выяснения отношений». Последствия же вероятного скандала на церемонии открытия, бесспорно, оказались бы очень серьезными – и для супругов Пуни, и для экспозиционной деятельности российских «будетлян». Столь удручающая перспектива должна была вызывать у миролюбивого и рассудительного Ивана Пуни категорическое отторжение – «поспешать» на вернисаж «голубому Газдрубалу» совсем не хотелось.

В свою очередь, Хлебникову, страстно увлеченному разработкой глобальной концепции мирового исторического процесса, удалось обнаружить неявную параллель между новейшей «хроникой будетлянства» и Античностью. Согласно комментариям Полибия и Тита Ливия, итальянский поход «древнего» Гасдрубала завершился катастрофой из-за вопиюще слабой организации – в наибольшей степени, отсутствия надежных проводников, квалифицированной агентуры на вражеской территории, бесперебойной связи с армией Ганнибала etc. Высказывались претензии Ганнибалу, якобы не поддержавшему брата своими наступательными действиями в трудный момент; тем самым Гасдрубал и его войско заведомо обрекались на гибель [16, 382; 23, 159–160]. Так благородное стремление Гасдрубала помочь близкому человеку и воинам-соплеменникам обернулось фатальными просчетами, а в перспективе – разгромом карфагенской армии и падением одной из могущественнейших держав Средиземноморья. Вдохновляясь подобными же мотивами, «голубой Газдрубал»-Пуни возложил на себя тяжкое бремя ответственности за успех или провал масштабной футуристической акции. Разумеется, новоиспеченный «проводитель» не имел сколько-нибудь весомого опыта и организаторских навыков, специалисты соответствующего профиля к работе над экспозицией не привлекались; быть может, и участие «Ганнибала» (Ксении Богуславской) в подготовке выставки не слишком воодушевляло Хлебникова...

Упомянутые «роковые параллели» и дурные предчувствия в дальнейшем не отразились

по-своему любопытна. За ней может скрываться вынужденное «признание» художником действительно впечатляющего успеха «железобетонных поэм» и «каменного бала», а также намерение воспрепятствовать аналогичному успеху «экспериментальных» работ Маяковского.

на фактической ситуации вокруг «Трамвая В». Это мероприятие, будто повинувшись хлебниковскому «напротив»-принципу, вошло в историю отечественного авангарда как одно из наиболее продуктивных в творческом отношении и благополучных – в организационно-финансовом плане. Супругам Пуни удалось предотвратить и назревавший конфликт между Каменским и Татлиным²². Отголоски же «каменного бала» в знаменитом стихотворении Хлебникова представляются бесспорно важными для исследователей, намечающих пути к современной хронологической атрибуции данного текста.

Предлагаемое истолкование хлебниковского стихотворения может показаться и удручающе прозаичным (заклятие «Дон Жуаном» как «отмщение за поруганную любовь»), и лишенным концептуального размаха – «недостойным» великого Моцарта. В отечественной литературе встречается диаметрально противоположная «космическая» трактовка, уподобляющая Моцарта едва ли не «центру» художественного мирозерцания Хлебникова²³. Между тем, указанное «мифотворчество» не выдерживает мало-мальски вдумчивой критики, да и проистекает из явно односторонних «реконструкций» хлебниковского поэтического мышления. К примеру, в наши дни выглядит заведомо неприемлемой исследовательская установка, согласно которой поэзия Хлебникова сплошь и рядом отождествляется с алогическим, стихийным

²² Упомянув сходную «коллизию» (В. Татлин – К. Малевич), обнаружившуюся в процессе работы над выставкой «0,10» (декабрь 1915 года), А. Иньшаков замечает: «...помимо чисто художественных дарований, ему (И. Пуни. – К.Ж.) пришлось проявить *незаурядные дипломатические способности*, чтобы убедить принять участие в этой экспозиции одновременно и Малевича, и Татлина» ([11, 68]; курсив мой. – К.Ж.). Вероятно, для успешного разрешения подобных конфликтов организаторами использовались и вышеперечисленные «дипломатические способности», и «мавьи чары» Ксении Богуславской, легко «утихомиривавшей» самых амбициозных и несговорчивых «будетлян».

²³ В частности, показательна интерпретация «Усадьбы ночью...», принадлежащая Л. Гервер: «Поэт, как демиург, сотворяя, именуется мир и все вещи, что входят в его состав. Он велит природе быть, действовать согласно данным ей именам. В акте именовании снимается противоположность природы и культуры: мрачной ночью усадьба, сосны вокруг и грозно движущиеся тучи оказываются воплощениями Чингисхана, Мамай, Батя, и сумеречные видения – творениями Гойи, Ропса. Повелитель стихий велит ночной заре: заратустры! Это имя – светлое среди темных, но еще близкое к земле. И лишь „Моцарт“ – имя высокого синего неба, оно – за тучами и облаками, может быть, за пределами видимости того, кто смотрит снизу, с земли. <...> Небо, которому велено: моцарты! – небо самого поэта, называвшего себя „художником числа вечной головы вселенной“, возглавлявшего „Летучее правительство солнечного мира“ <...>» [6, 115–116].

«поток сознания» или даже «бессознательного». Как свидетельствуют новейшие изыскания, стихийность в целом ряде хлебниковских текстов уравнивается рационально-логическими сопряжениями, хотя упомянутое равновесие отнюдь не всегда «акцентируется» для сведения читателя. Этим обуславливаются и существенная роль композиции поэтического текста, и заметное тяготение Хлебникова к определенной смысловой упорядоченности лексики.

Равным образом постепенно преодолевается отечественными исследователями недооценка автобиографической составляющей в творчестве Хлебникова. Проблема, естественно, заключается не только в разрываемой художником мифопоэтической интерпретации каких-то реальных фактов собственной биографии. Современники, запечатлеваемые в хлебниковских стихах и прозе, органически связаны с «персонализированными» областями знания: так, Ксении Богуславской сопутствуют труды по славянской мифологии, литература о колдовстве, заговорах, демонологические трактаты, etc. Здесь, по-видимому, и коренится специфическая *книжность* многих произведений Хлебникова, буквально перенасыщенных цитатами, прямыми и завуалированными отсылками, аллюзиями, «напротив»-трансформациями разнообразных источников. Более того, именно сплавом автобиографичности и книжности предопределяется кажущийся «алогизм» хлебниковской поэтической речи: текст, не обладающий видимой смысловой целостностью, «открывается» читателю в процессе сложной многоуровневой «расшифровки» с использованием нескольких взаимодействующих кодов²⁴.

Если же принять во внимание, что подобная специфика художественного текста – его затрудненность для восприятия, «зашифрованность»,

²⁴ Учитывая сказанное, представляются излишне категоричными рассуждения о «принципе нулевой и отрицательной мотивировки», репрезентируемом в качестве некоей «квинтэссенции» художественного мышления Хлебникова: «Нулевая мотивировка заключается во внутреннем сцеплении разнозначных фактов; отрицательная – в сочетании несоединенных явлений. В произведениях Хлебникова... события соотносятся по их родству и значению в историческом процессе. Так как поэтический текст мыслится Хлебниковым... как непосредственный факт жизни, то нет необходимости в причинно-следственной цепи, в линейности движущегося текста. Внутренняя мотивировка основывается на алогизме и случайности» [24, 579–580]. Однако смысловая структура «заклятий» изначально подразумевает главенство причинно-следственной логики. В противном случае «поэт-чародей» рискует оказаться посмешищем для собственной же аудитории.

изначально присущая многовековой европейской традиции, – является доминирующей в XX столетии²⁵, то мифотворчество поэта «будетлянина» предстанет зримым воплощением уникального личностного «бытия-в-культуре». Сам Хлебников писал об этом:

«Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной „второй смысл“, когда оно <–> стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним. Тогда через слюду обыденного смысла светится второй, сверкая темной избой в окне слов» (цит. по: [3, 119]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – М.: Вагриус, 2005.
2. Баран Х. К истолкованию одного стихотворения [«Усадьба ночью, чингисхань!..»] Вел. Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове: Контексты, источники, мифы: [избр. ст.]. – М.: РГГУ, 2002. – С. 199–232.
3. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: сб. ст. – М.: Прогресс, 1993.
4. Боулт Дж. Бегство форм: Иван Пуни в Берлине (1920–1923) // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте: [сб. ст.] / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2000. – С. 228–233.
5. Брагинский И. Древний Иран // История эстетической мысли: В 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Том 1: Древний мир. Средние века в Европе / ред.-сост. В. В. Бычков. – С. 97–106.
6. Гервер Л. «А небо синее, моцарты!»: Моцарт и Хлебников // Моцарт – XX век: межвуз. сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1993. – С. 114–125.
7. Григорьев В. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. – М.: Наука, 1983.
8. Дворецкий И. Латинско-русский словарь. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1976.
9. Евреинов Н. Оригинал о портретистах: [очерки.] – М.: Гос. изд-во, 1922.
10. Жабинский К. «Октябрь на Неве» Велимира Хлебникова в контексте литературной «моцартианы» XIX – начала XX века // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. ст.–Ростов н/Д: Б. указ. изд., 2010. – Вып. 4. – С. 59–75.
11. Иньшаков А. Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900–1920-е годы // Пикассо и окрестности: сб. ст. / отв. ред. М. А. Бусев. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 57–76.
12. Калевала [в обработке Э. Леннрота.] –Л.: Лениздат, 1984.
13. Каменский В. Его – моя биография великого футуриста. – М.: Китоврас, 1918.
14. Каменский В. Сочинения. – М.: Книга, 1990.
15. Крусанов А. Русский авангард, 1907–1932: Исторический обзор: в 3 т. – М.: Новое лит. обозрение, 2003. – Том 2.
16. Ливий Тит. История Рима от основания города: в 3 т. – М.: Ладомир, 2002. – Том 2.
17. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989.
18. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. – М.: РА, 1997. – Том 1.
19. Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избр. ст. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. – С. 128–146.

²⁵ «Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а *состояние закрытости*. К этому трудно привыкнуть. Но, по всей видимости, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры, – пишет А. В. Михайлов. – <...> И если текст хранит в себе некоторый смысл, то этот смысл вовсе не претендует на то, чтобы вдруг раскрываться перед нами во всей своей полноте. Он только приоткрывает себя до какой-то степени и требует больших усилий по его раскрытию, расшифровке и т. д. <...> Настоящие произведения искусства, которые создаются в XX веке, они ведь до конца никогда не раскроются перед нами. Они только раскрываются перед нами и предстают как некоторый облик смысла, наделенного некоторой сакральностью независимо от жанра» [19, 135–136].

20. Ницше Ф. Утренняя заря; Предварительные работы и дополнения к «Утренней заре»; Переоценка всего ценного; Веселая наука. – М.: АСТ, 2006.
21. Одоевцева И. На берегах Невы: [воспоминания.] – М.: Худ. литература, 1988.
22. Парнис А. О метаморфозах мавы, оленя и воина (К проблеме диалога Хлебникова и Филонова) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования / под ред. А. Е. Парниса. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 637–695.
23. Полибий. Всеобщая история: [в 3 т.] – СПб.: Наука, 1995. – Том II.
24. Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Сочинения. – М.: Книга, 1990. – С. 572–591.
25. Стригалева А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1–2. – С. 505–539.
26. Хлебников Вел. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986.
27. Ходасевич Вал. Портреты словами: очерки. – М.: Сов. писатель, 1987.
28. Шевченко Е. Концепция театральности русских футуристов: размыкание границ искусства // Пограничные процессы в литературе и культуре : сб. ст. по матер. Международ. науч. конф. / общ. ред. Н. С. Бочкарева, И. А. Пикулева.– Пермь: ПГУ, 2009. – С. 322–324.
29. Шкловский В. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени. – М.: Сов. писатель, 1964.
30. Worth D. S. Some Old Russian Glosses to Khlebnikov's «Usad'ba noch'yu, chingiskhan'!» // Культура русского модернизма: статьи, эссе, публикации / под ред. Дж. Мальмстада и др. – М.: Наука, 1993. – С. 378–389.

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА:
ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПОДГРУППА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

Е. Savelyeva

ENGLISH PHRASEOLOGICAL UNITS: THE THEMATIC SUBGROUP
«MUSICAL INSTRUMENTS»

Данная статья посвящена проблемам фразеологии английского языка, которые рассматриваются на материале тематической подгруппы «музыкальные инструменты» (тематическая группа «музыка»). На примере идиоматических выражений автором рассматриваются проблемы перевода английских фразеологизмов на русский язык. Дана классификация фразеологических единиц тематической группы «музыка», анализируется наиболее многочисленная ее подгруппа – «музыкальные инструменты».

Ключевые слова: английский язык, фразеология, фразеологическая единица, музыка, музыкальные инструменты, перевод.

This article is devoted to the issues of English phraseology which are studied on the material of the thematic subgroup «musical instruments» (thematic group «music»). The author examines some problems of translation of English phraseological units on example of presented idiomatic expressions. She classifies the phraseological units of the thematic group «music» and analyses its major subgroup – «musical instruments».

Key words: English, phraseology, phraseological unit, music, musical instruments, translation.

Данная статья посвящена проблемам фразеологии английского языка, которые рассматриваются на материале подгруппы «музыкальные инструменты» тематической группы (ТГ) «музыка». Статья является обобщением многолетнего опыта работы автора в качестве преподавателя английского языка в музыкальном вузе. Актуальность данного исследования состоит в выявлении и классификации фразеологических единиц (ФЕ) тематической группы «музыка» и рассмотрении специфики их перевода. Статья содержит теоретическое обоснование используемых методов, но имеет и практическую ценность, поскольку изучаемый материал широко применяется автором данной работы в процессе преподавания иностранного языка.

Под тематической группой «музыка» мы будем понимать слова, относящиеся к музыкальной культуре (музыкальные профессии, музыкальные инструменты, музыкальные объединения, музыкальное исполнительство и т. д.), то есть лексемы, которые тем или иным образом связаны с музыкальным искусством. Метод сплошной выборки из словаря [1] позволил нам выделить данную группу ФЕ из общего ряда фразеологии.

В целом фразеологизмы – это высокоинформативные единицы. И если учитывать все аспекты семантического и структурного анализа фразеологической единицы (объем значения, структуру значения, семантический тип, структурный тип, лексико-грамматический состав, порядок компонентов, формоизменение, вариантность), то в дальнейшем представляется возможным развернуть предмет данного исследования в более объемную и детальную работу. На данном этапе считаем целесообразным предложить классификацию фразеологических единиц тематической группы «музыка» и, выделив наиболее многочисленную подгруппу, осуществить ее краткий анализ, осветив проблемы перевода ее компонентов на русский язык.

Следует отметить, что перевод является особенно важной отраслью фразеологии и требует немалого опыта. Будучи самой сложной в семантическом плане группой языковых единиц, фразеологические единицы вызывают у учащихся значительные трудности при чтении художественных текстов, газет, журналов и, что наиболее важно, – при непосредственном общении с носителями языка. Поэтому изучение музыкальных фразеологических единиц необходимо не только студентам музыкальных

вузов и средних профессиональных учебных заведений, но и практикующим в этих учебных заведениях преподавателям с точки зрения реализации многоаспектного подхода к обучению иностранному языку в высшей школе.

В период становления фразеологии как самостоятельной науки ее предмет и методы исследования подвергались многочисленным трактовкам и становились предметом споров как отечественных, так и зарубежных исследователей. Родоначальником основ фразеологии принято считать швейцарского лингвиста французского происхождения Шарля Балли. Свой вклад в развитие фразеологии внесли такие известные отечественные ученые, как В. Виноградов, Н. Шанский, А. Кунин, А. Смирницкий, Н. Амосова и другие. Принимая во внимание опыт названных ученых и основываясь на их идеях, считаем целесообразным выявить фразеологические единицы тематической группы «музыка» в целом и ее подгрупп в частности, определить их основные структурно-семантические и функциональные признаки, а также доступным для читателя языком прокомментировать особенности их употребления и перевода на русский язык.

Анализ фразеологического состава английского языка позволил выявить около 70 фразеологических единиц тематической группы «музыка». Используя метод сплошной выборки из словаря, мы систематизировали данную тематическую группу по следующим подгруппам:

- музыкальные инструменты («horn» – горн, валторна, «fiddle» – скрипка, «string» – струна, «drum» – барабан, «bell» – колокол, «whistle» – свисток);
- звукоизвлечение («accord» – аккорд, «beat» – удар, ударять, «tune» – мелодия, настраивать, «song» – песня, «bang» – удар, «voice» – голос);
- музыканты («fiddler» – скрипач, «trumpeter» – трубач, «artist» – артист);
- музыкальные объединения («chorus» – хор, «band» – группа);
- слова общего значения («music» – музыка, «score» – партитура).

Выполнить анализ каждой из названных подгрупп – задача другого, более детального исследования. В рамках данной научной статьи позволим себе ограничиться подгруппой «музыкальные инструменты», которая является самой многочисленной в ТГ «музыка» и представляет для нас особый интерес. Анализируя и комментируя ту или иную ФЕ, мы приводим дословный (авторский) перевод каждой единицы для того, чтобы читатель, не владеющий английским языком, мог оценить степень

переосмысления фразеологизма. Далее – перевод, предлагаемый А. В. Куниным в англо-русском фразеологическом словаре, из которого мы осуществляли подборку. В квадратных скобках указываются источник, страница и буквенный шифр того или иного фразеологизма.

Для достижения максимальной адекватности при переводе фразеологизмов с английского языка на русский переводчик должен уметь использовать различные способы перевода. А. В. Кунин [1, 10] называет следующие виды перевода:

1. **Подбор эквивалента**, при котором осуществляется поиск имеющегося в русском языке адекватного фразеологического оборота, совпадающего с английским оборотом по смыслу и образной основе. В рассматриваемой тематической группе встречаются различные примеры, относящиеся к данному виду перевода.

To change one's tune: дословно – «сменить мелодию»; перевод из фразеологического словаря – «запеть на другой лад, сбавить тон, притихнуть» [1, 869, T-698].

At sb's whistle: дословно – «по чьему-либо свистку»; словарь – «стоит только свистнуть» [1, 819, W-384].

2. **Подбор аналога** – при данном способе перевода происходит замена английского фразеологизма русским устойчивым оборотом, который по значению адекватен английскому, но по образной основе отличается от него полностью или частично.

If you dance you must pay the fiddler: дословно – «Если танцуешь – плати скрипачу»; словарь – «любишь кататься, люби и саночки возить» [1, 272, F-262].

3. **Описательный перевод**, то есть перевод путем передачи смысла английского оборота свободным словосочетанием. Данный вид перевода осуществляется, когда в русском языке отсутствуют эквиваленты и аналоги.

The tune the old cow died of: дословно – «мелодия, от которой старая корова померла»; словарь (шутл. разг.) – «режущий слух мотив, какофония, скучно, плохо исполненная музыка» [1, 781, T-704].

4. **Антонимический перевод**, то есть передача негативного значения с помощью утвердительной конструкции или наоборот. К сожалению, среди выбранных нами фразеологизмов ТГ «музыка» примеров антонимического перевода не нашлось.

5. **Калькирование**. Метод калькирования применяется в тех случаях, когда переводчик хочет выделить образную основу фразеологизма, или когда английский оборот не

может быть переведен при помощи других видов перевода.

Soap opera: дословно – «мыльная опера»; словарь – «мыльная опера» (данное выражение вошло в русский язык после появления на ТВ сериалов для домохозяек) [1, 554, O-103].

Swan song: дословно – «лебединая песня»; словарь – «лебединая песня» (английский вариант, который, в свою очередь, был заимствован из немецкого языка – «Schwanengesang») [1, 703, S-872].

6. **Комбинированный перевод.** В тех случаях, когда русский аналог не полностью передает значение английского фразеологизма или же имеет иной специфический колорит места и времени, дается калькированный перевод, а затем – описательный перевод и русский аналог для сравнения.

To beat (thump) the (big) drum(s): дословно – «бить в большие барабаны»; словарь – «трубить о чем-то, шумно рекламировать или звонить во все колокола» [1, 228, D-576].

To fiddle while Rome burns (is burning): дословно – «играть на скрипке, пока Рим горит»; словарь – «развлекаться во время народного бедствия или пировать во время чумы» [1, 640, R-353].

Допуская полное или частичное калькирование, в отдельных случаях переводчик исключает всякую возможность использования буквализмов, т. е. неоправданных дословных переводов, искажающих смысл английских фразеологизмов или не соответствующих нормам современного русского языка.

Перейдем к рассмотрению фразеологических единиц, относящихся к подгруппе «музыкальные инструменты» тематической группы «музыка», с точки зрения названных методов.

В избранной подгруппе «музыкальные инструменты» (а также их составляющие) нас более всего интересовала парадигма ФЕ с ключевой лексемой «string» – струна. В трех последующих примерах наблюдается явная семантическая связь: первые две единицы антонимичны, в то время как третья соединяет в себе значения первых двух.

1. *The first strings*: дословно – «первые струны»; словарь – «основное средство, основной ресурс» [1, 732, S-1399].

2. *A second string (to one's bow)*: дословно – «вторая струна (на один смычок)»; словарь – «что-либо запасное, дополнительные средства» [1, 732, S-1408].

3. *Two strings to one bow*: дословно – «две струны на один смычок»; словарь – «две возможности» (обычно с глаголом «to have» – иметь) [1, 732, S-1411].

Эти ФЕ метафорично переосмыслены, частично мотивированы, отличаются высокой степенью идиоматичности. Первый и третий фразеологизмы устойчивы, не допускают вариантов; второй, напротив, относительно устойчив, допуская квантитативные и грамматические варианты.

Другой пример, содержащий лексему «drum» (барабан), интересен своей полисемантикой. *As tight as a drum*: дословно – «тугой, как барабан»; словарь – 1) «тугой, как барабан, туго натянутый» (ср. с аналогом в русском языке: «сидит (платье), как на барабане». – Е.С.); 2) разговорный вариант – «дрезбег, мертвецки пьяный» [1, 761, T-342].

Во втором значении данный фразеологизм не мотивирован, отличается абсолютной идиоматичностью, которая стала результатом семантического сдвига. По структурным свойствам – это компаративный фразеологизм («as... as» – «такой... как»). Кроме того, второе значение фразеологизма вступает в отношения синонимии внутри тематической группы «музыка». Следовательно, рассматриваемый фразеологизм является фразеологическим синонимом нескольких ФЕ. *«As drunk as a fiddler»*: дословно – «пьян, как скрипач»; словарь – «мертвецки пьян» [1, 228, D-577]. *«Lit up like a Christmas tree»*: дословно – «горящий огнями, как Рождественская елка». Или американский жаргонный вариант данного фразеологизма – *«Lit up like a Broadway»*: дословно – «ярко освещенный, как Бродвей»; словарь – «пьян в стельку» [1, 465, L-543].

Перечисленные фразеологизмы также отличаются немотивированностью семантики, они высоко идиоматичны, абсолютно устойчивы в выборе переменных компонентов и компаративны по своей структуре. В данных примерах налицо игра слов, так как в английском языке «lit up» имеет два возможных перевода – «ярко освещенный» и «сильно пьяный».

Продолжая анализ подгруппы «музыкальные инструменты», выделим очередные ФЕ. *To blow one's horn / to toot one's horn* (американский вариант): дословно – «трубить в свой горн». Это метафорически переосмысленная единица со значением «хвалиться, хвастаться, бахвалиться» [1, 396, H-735]. Здесь присутствует явная функциональная и грамматическая вариативность фразеологизма, что проявляется в особенностях употребления британского и американского аналогов, а также в грамматическом варианте притяжательного местоимения (one's – my – his и т. д.).

Слабо мотивированными и высоко идиоматичными можно назвать приводимые далее ФЕ семантического поля «скрипка». *To fret oneself*

to fiddlestrings: дословно – «довести себя до состояния скрипичных струн»; словарь (редк.) – «изводить себя, есть себя поедом» [1, 272, F-264]. Это фразеологическое единство характеризуется относительной устойчивостью своих компонентов, о чем говорит грамматический вариант возвратного местоимения (oneself – myself – yourself – himself и т. д.) и спряжения глагола «to fret» (to fret – frets). *As fit (fine) as a fiddle*: дословно – «стройный, как скрипка»; словарь (разг.) – «в добром здравии, как нельзя лучше» [1, 272, F-255]. В данном компаративном фразеологизме налицо лексические варианты. При этом употребление варианта «fit – fine» обусловлено британским и американским вариантами языка.

Своим «двойным» переосмыслением интересен следующий фразеологизм. *To harp on one (and the same) string*: дословно – «щипать одну и ту же струну на арфе»; словарь – «твердить одно и то же», что равнозначно русскому фразеологизму «завести волынку», «тянуть одну и ту же песню» [1, 732, S-1401]. Этот фразеологизм с основным глагольным компонентом обладает абсолютной идиоматичностью и допускает квантитативные варианты – «one string» или «one and the same string». Здесь наблюдается двойное переосмысление за счет семантического сдвига глагола «to harp» (часто с послелогами «on» или «about»): имея прямое значение «играть на арфе», данный глагол обозначает «надоедливо твердить (о чем-либо), занудствовать, завести волынку». Например: *to keep harping on the same old theme* – «продолжать говорить на ту же тему».

Функциональность глагола «to harp» иллюстрирует еще один фразеологизм, в структуре которого содержится данный глагол. *To harp on a damp string*: дословно – «щипать заглушенные струны арфы». Здесь прилагательное «damp» образовано от глагола «to damp»: дословно – уменьшать амплитуду колебаний, заглушать звук; перевод из фразеологического словаря – «не добиться отклика» [1, 732, S-1400]. Как видим, данная ФЕ частично мотивирована, высоко идиоматична, устойчива по составу компонентов, хотя допускает грамматические варианты при спряжении глагола (to harp – harps – harped).

Этимология следующего фразеологизма далека от музыки и, на наш взгляд, имеет связь с психофизиологией и теорией условных рефлексов (звонок – рефлекс). Тем не менее, лексема «bell» – «колокол, колокольчик» – позволила нам включить данную ФЕ в подгруппу «музыкальные инструменты» тематической группы «музыка». *To ring a bell*: дословно – «позвонить

в колокольчик»; словарь – «напомнить, навести на мысль, заставить кого-либо вспомнить что-либо» (первоначально американский вариант) [1, 76, B-357].

Следующий фразеологизм также является метафорическим переосмыслением, хотя и частично мотивирован. *To hang up one's fiddle*: дословно – «повесить свою скрипку» (на стену, на гвоздь, то есть перестать пользоваться скрипкой); словарь – «оставить работу, уйти на покой, редко – уйти в отставку» (первоначально американский вариант) [1, 271, F-256]. Данная ФЕ относительно устойчива, то есть допускает грамматические варианты, представленные спряжением глагола и вариантами притяжательных местоимений.

Следующая группа фразеологических единиц имеет как прямое, так и переносное значение. Например: «исполнять главную или второстепенную партию в оркестре». Эта фразеологическая единица предполагает метафорическое переосмысление, в результате которого появляется семантика ведущей, второстепенной или совсем незначительной роли в чем-либо. *To play first fiddle*: дословно – «играть первую скрипку»; словарь – «играть первую скрипку, занимать лидирующее положение» [1, 272, F-258]. *To play second fiddle*: дословно – «играть вторую скрипку»; словарь – «играть вторую скрипку, занимать второстепенное положение» (ср. с русским аналогом «быть на вторых ролях». – Е.С.) [1, 272, F-259]. *To play third fiddle*: дословно – «играть третью скрипку»; словарь – «занимать незначительное положение» [1, 272, F-260]. В русском языке данный фразеологизм отсутствует; мы можем понять его значение, следуя парадигме родственных ФЕ.

Данная парадигма обладает высокой функциональностью как в прямом, так и в переносном значении. Сравним следующие примеры:

1. At A. Ivanov's birthday concert B. Sidorov played second fiddle.

На концерте, посвященном дню рождения А. Иванова, Б. Сидоров играл вторую скрипку (то есть исполнял партию второй скрипки).

2. Why should I always play second fiddle to John? I'm better trained and more experienced than he is.

Почему я всегда на вторых ролях после Джона? Я лучше подготовлен и более опытен, чем он.

В заключение рассмотрим фразеологизмы, содержащие лексему «string» (струна). Эти фразеологизмы выделены нами в отдельную группу по следующим признакам: они абсолютно идиоматичны, отличаются двойным переосмыслением (чувства – струны, касаться струн

души – волновать), имеют высокую художественно-выразительную ценность.

To play upon sb's heart strings (heartstrings): дословно – «играть на чьих-либо сердечных струнах»; словарь – «играть на чьих-либо чувствах» [1, 732, S-1406]. Эта фразеологическая единица относительно устойчива, что видно из грамматического варианта неопределенного местоимения «somebody's» – «his», «Mary's» и т. д.

To pull at (tear) sb's heart strings (heartstrings): дословно – «тянуть за чьи-либо сердечные струны»; словарь – «растрогать кого-либо, взволновать до глубины души» [1, 732, S-1407]. *To touch a string (to touch sb on a (tender) string)*: дословно – «дотронуться до струны, тронуть нежную струну»; словарь – «затронуть за чью-либо слабую струнку» (ср. с русским аналогом «задеть за живое». – Е.С.) [1, 732, S-1410].

Итак, мы рассмотрели наиболее интересные примеры, представленные в подгруппе «музыкальные инструменты» тематической группы «музыка». Нам удалось установить высокую степень их идиоматичности, различную степень мотивированности, прокомментировать устойчивость или вариативность структурных компонентов фразеологических единиц данной ТГ, показать основные способы их перевода на русский язык. Мы квалифицировали основные подгруппы тематической группы «музыка» и указали на их многочисленность и семантическую наполненность.

Ограничив предмет исследования подгруппой «музыкальные инструменты», мы имеем возможность продолжить изучение тематической группы «музыка» в других, более детальных и развернутых исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кунин А. Большой англо-русский фразеологический словарь. – М.: Русский язык, 1984.

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Е. Андрущенко

«ПЕСНЯ И ТАНЕЦ» – «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» МЮЗИКЛ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Е. Andruschenko

A. LLOYD-WEBBER'S «SONG AND DANCE» AS AN «EXPERIMENTAL» MUSICAL: THIRTY YEARS LATER

Статья посвящена сравнительно малоизвестному «экспериментальному» мюзиклу Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов. В центре внимания автора – характерные особенности «Песни и танца» как «пограничного» феномена, преломляющего некоторые черты академического музыкального мышления. Отмечены позднейшие «отголоски» данного «эксперимента» в уэбберовском творчестве и современной музыкально-театральной практике.

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, мюзикл, «Песня и танец», моноопера, балет, Ф. Пуленк, С. Рахманинов.

The article is devoted to comparatively not popular «experimental» musical by A. Lloyd-Webber of 1980s. Characteristic features of art conception of «Song and Dance» as boundary phenomenon interpreting some peculiarities of academic thought of music are in the centre of author's attention. Subsequent echoes of this «experiment» in Lloyd-Webber's works and contemporary practice of musical theatre are noted.

Key words: A. Lloyd-Webber, musical, «Song and Dance», monoopera, ballet, F. Poulenc, S. Rachmaninov.

Мюзикл «Песня и танец» не принадлежит к числу наиболее популярных сценических проектов Э. Ллойда-Уэббера. В монографиях, посвященных композитору, а также в работах по истории жанра «Песня и танец» вплоть до 2000-х годов именуется творческой неудачей композитора (см.: [4, 23]), что, на первый взгляд, убедительно подтверждают объективные показатели (количество сыгранных спектаклей, доходы от постановки, отзывы критиков и т. п.). При этом специалисты отмечают своеобразный подход к проблеме взаимодействия различных искусств – драматического театра, музыки и хореографии, – присущий данному проекту. Названный аспект авторского замысла, безусловно, заслуживает более подробного рассмотрения.

Мюзикл «Песня и танец» создавался Э. Ллойдом-Уэббером в содружестве с либреттистом Д. Блэком и продюсером К. Макинтошем в 1981–1982 годах. Исходным материалом «концерта для театра» (так определялся жанровый профиль сочинения) явились два уэбберовских опуса, написанных несколько ранее. Первая

часть, «Расскажи мне в воскресенье» (1979), представляла собой одноактный «мономюзикл» для солирующей вокалистки [5, 8] – рассказ о провинциальной английской девушке, в поисках счастья отправившейся за океан, в Нью-Йорк и Голливуд. Музыкальной основой второй части – «хореографического монолога», исполняемого мужчиной-танцовщиком, – послужили знаменитые уэбберовские «Вариации» (1977) на тему ля-минорного каприза Н. Паганини.

Таким образом, концепция мюзикла изначально содержала в себе ряд антитез: женского и мужского начал, вокальной и инструментальной музыки, камерного пения и концертно-виртуозной хореографии. При этом сквозной идеей спектакля должно было стать обретение подлинного любовного чувства после нелегких жизненных испытаний и заблуждений. Вопреки отсутствию последовательно разработанного сюжета, здесь «складывался волнующий рассказ о человеке, о жизни, о любви» [5, 8]. На жанрово-стилистическом уровне данная идея реализовывалась при помощи постепенного «прорастания» танцевальности в первой части

(дважды проводимая тема «Capped Teeth and Caesar Salad») и песенности во второй (вариация № 18 основывается на мелодии песни «The Likes of Us» из одноименного мюзикла Ллойда-Уэббера, а вариация № 5, из которой затем произрастает финальный дуэт «When You Want To Fall In Love», – на материале песни «Literary Man» из мюзикла «Jeeves»).

Премьера мюзикла «Песня и танец» состоялась 7 апреля 1982 года в лондонском театре «Palace». Специалисты сочувственно отозвались о музыке Э. Ллойда-Уэббера и хореографии Э. Ван Лааста, подвергнув драматургию спектакля уничтожающей критике. По их мнению, сюжет мюзикла оказался вопиюще банальным, к тому же авторам не удалось достичь подлинной целостности сценической композиции. У широкой аудитории рассматриваемое произведение также не вызвало особого энтузиазма (мюзикл продержался на сцене около двух лет). Исходя из этого, композитор решил переработать «Песню и танец» для постановки на Бродвее.

Новый вариант либретто был подготовлен известным американским режиссером и драматургом Р. Молтби-младшим, который постарался придать сюжетной канве мюзикла логическую мотивированность и единство. Со своей стороны, Ллойд-Уэббер сочинил для «бродвейской» редакции мюзикла две дополнительные песни, акцентирующие «танцевальную линию» первой части, прибавив к ним упоминавшуюся ранее «вокальную» версию вариации № 5 из второго акта (под названием «Unexpected Song» и с новым текстом). Перечисленные изменения способствовали более рельефному и последовательному воплощению авторской «диалогической» концепции. В результате мюзикл «Песня и танец» удостоился ряда благосклонных отзывов со стороны американских театральных критиков и даже был отмечен премией «Tony Awards»¹. К сожалению, в «бродвейской» версии рассматриваемого произведения содержалось немало компромиссных моментов, над ней довлела «инерция» первоначального – во многом драматургически уязвимого – сценария, и это предопределило сравнительно короткую жизнь «Песни и танца» на театральных подмостках Нью-Йорка.

Сценическая «биография» мюзикла была завершена; вместе с тем, судьба оказалась куда более благосклонной к вокальной и хореографической «составляющим» данного проекта по отдельности. «Вариации» не только завоевали репутацию одного из популярней-

ших инструментальных опусов «третьего направления», но и многократно исполнялись рядом «неакадемических» танцевальных и балетных трупп. Дополненная и переработанная редакция «Расскажи мне в воскресенье» на протяжении сезона 2003–2004 годов с успехом демонстрировалась в Лондоне, после чего был организован гастрольный тур мюзикла по Великобритании. Спустя пять лет уже первоначальная версия спектакля исполнялась в Нью-Йорке (так называемая премьера «Off-Broadway»). Одновременно с этим, значительный резонанс сопутствовал австралийской постановке «Расскажи мне в воскресенье» (Сидней и Мельбурн, 2008). Наконец, осенью 2010 года состоялся новый гастрольный тур «мономюзикла» по Великобритании, опять-таки признанный весьма успешным... Бесспорное «возрождение» уэбберовского «экспериментального» сочинения не только свидетельствует о сценических перспективах соответствующей постановки, но и представляет интерес в контексте исторической эволюции данного жанра.

Напомним, что проект Э. Ллойда-Уэббера – К. Макинтоша фактически являлся попыткой «ревизии» фундаментальных законов жанра. «Достаточно жесткая нормативная драматическая структура» последнего, как известно, «...предъявляет столь же жесткие требования к драматургическому, музыкальному и хореографическому материалу. Если они не выполняются при создании... и постановке мюзикла, то спектакль... уже не соответствует этому жанру. В результате исчезают магнетическое воздействие на зрителя, особая атмосфера воодушевления и заразительности, присущая подлинным мюзиклам» [2, 6–7]. Первое из упомянутых требований – органическая взаимообусловленность музыки, драмы и танца – «...заключается в том, что в мюзикле следующий за драматическим вокальный эпизод и сменяющий его хореографический номер должны быть необходимым продолжением друг друга, являясь полноправными частями единого целого. Кроме того, они должны активно работать на идею спектакля, постоянно подхватывая и развивая сюжет» [3, 38].

Подобные сопряжения художественного материала не только позволяют убедить аудиторию в достоверности происходящего на сцене, – благодаря «комплементарным» взаимодействиям различных искусств достигается «множественность и концентрированность» (Л. Мазель) рецепции музыкально-театрального произведения. Создатели «Песни и танца», используя в основном «дуэтные» сочетания искусств (музыка – поэтическое слово, музыка – танец)

¹ Эта награда в 1986 году была вручена Бернадетт Питерс за исполнение главной женской роли.

при незначительной роли драмы, неизбежно обрекали постановку на «рассредоточенность» и «дисконцентрированность» слушательско-зрительского восприятия. Утверждение о том, что Ллойд-Уэббер и Макинтош «не смогли предугадать» вполне очевидных последствий своего «эксперимента», выглядит явно абсурдным. Вероятно, авторский замысел предусматривал целенаправленную эксплуатацию неких «альтернативных» факторов, освещаемых ниже.

Прежде всего, одноактный мюзикл «Расскажи мне в воскресенье» создавался как телевизионное (не театральное!) «шоу одной актрисы» и в этом качестве был признан вполне успешным: соответствующий показ на канале Би-Би-Си вызвал немало энтузиастических откликов и вскоре транслировался повторно, благодаря чему «концепционный альбом»² упомянутого мюзикла, выпущенный в ноябре 1979-го, закрепился на лидирующих позициях в национальных чартах. Все это, казалось бы, гарантировало постановке «Песни и танца» массовую аудиторию. Однако реализация проекта, увы, несколько запоздала – по прошествии более чем двух лет радужные впечатления британских меломанов и широкой телеаудитории заметно потускнели. Тех же, кто посетил указанный спектакль, ожидало разочарование: в условиях театральной постановки общепризнанные достоинства киномюзиклов и музыкальных «телешоу»³ неминуемо утрачивались, выдвигая на первый план вышеназванные слабости либретто и подчеркивая драматургическую статику. Но почему Ллойд-Уэббер и Макинтош, прекрасно зная, что «...музыкальный спектакль на сцене и он же, перенесенный на экран, – вовсе не одно и то же» [2, 11], отказались от само собой разумеющейся адаптации «шоу одной актрисы» к новым условиям? По

² «Концепционный альбом» – фонограмма, включающая в себя основной музыкальный материал будущего спектакля и, как правило, издаваемая до начала работы над постановкой.

³ «Показ разговаривающего, поющего и танцующего актера крупным планом – во весь экран – давал зрителю то, что он не мог в принципе рассмотреть в деталях, глядя на сцену из зрительного зала в театре или слушая по радио в записи песенки-шлягеры. В мимике лица, в пластике тела зрителю становилась наглядной в актер-персонаже „диалектика души“: изменчивость и многозначность чувства, проживание исполнителем эмоциональности исполняемой мелодии, артистичность движений и их виртуозность. <...> А поскольку в кино (и на телевидении. – Е.А.) не было непосредственной вовлеченности в сценическое действие, то не только исполнение вокальных и танцевальных номеров выглядело ярче из-за возникающей дистанции, но сам актерский рисунок роли становился для зрителей более отчетливым, а потому – понятным», при заведомой «рудиментарности» сценарно-драматургической основы [2, 11].

нашему мнению, вероятная мотивировка авторского решения связана с воздействием сферы академических музыкальных жанров.

К началу 1980-х годов камерная лирико-психологическая драма, фигурирующая в качестве внутрижанровой разновидности мюзикла, уже не воспринималась и специалистами, и широкой публикой наподобие «экзотического» зрелища. О перспективах упомянутой разновидности жанра свидетельствовали, в частности, «Леди во мраке» К. Вайля и «Суини Тодд» С. Сондхейма, украсившие «золотой фонд» легкожанрового театра и наглядно продемонстрировавшие возможность плодотворных «диалогов» мюзикла с камерной оперой. К аналогичным «диалогам» с классикой, несомненно, тяготел и Ллойд-Уэббер, весьма изобретательно преломивший указанные тенденции в рок-операх «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита», мюзикле «Кошки» (см.: [1, 160–166, 172–183]). Разумеется, в освещаемой конкретной ситуации довольно специфический облик телевизионного «мономюзикла» предопределял и направленность оперных воздействий. Апелляции к «высокому стилю» и сходного плана жанровые аллюзии в контексте «обыкновенной истории» девушки-провинциалки выглядели бы заведомо неуместными, тогда как преобразования, осуществляемые на сюжетно-драматургическом и композиционном уровнях, оказались бы сравнительно малозаметными.

Сопоставим, например, сюжетную линию «Расскажи мне в воскресенье» с типовыми схемами, утвердившимися в «классических» мюзиклах (см. об этом: [1, 49–52, 64–65; 2, 22–23]). Развертывание исходной фабулы («мюзикл любви–ненависти») вначале прерывается благодаря внедрению побочных мотивов («голливудский» эпизод, словно заимствованный из «мюзикла Золушки»), а в дальнейшем как бы «движется по кругу»: главная героиня четырежды (!) влюбляется, мечтает о светлом будущем, после чего «внезапно» обнаруживает ущербность очередного возлюбленного. Аналогичная «повторность» свойственна и «хореографическому» акту, на протяжении которого освещается бурная личная жизнь некоего юноши; встреча последнего с героиней и окончательное «обретение любви» демонстрируются «под занавес», когда событийная «чехарда» уже выглядит явной пародией. Иными словами, типовые «сценарные клише, выработанные всей историей жанра» (Л. Березовчук) предстают не более чем «фоном» для запечатления психологических «метаморфоз юности».

Подтверждением сказанному являются и некоторые примечательные детали сценария. Главная героиня (Девушка) лишена имени,

определенного возраста и конкретных биографических примет. Исполнительница не покидает сцены до завершения «вокальной» части мюзикла; при этом другие персонажи здесь отсутствуют – их реплики, зафиксированные в отдельных эпизодах (переписка с матерью, разговоры по телефону), звучат из-за кулис. Далее, в текстах «песен-повествований», фактически направляющих развитие действия, не всегда выдерживается принцип связного изложения. Произвольно чередуемые всплески эмоций, комментарии к событиям «внешней жизни», обращения героини к минувшему зачастую образуют некий «поток сознания», интерпретируемый аудиторией в психологическом ключе («Capped Teeth and Caesar Salad», «I Love New York», «Let's Talk About You»).

Упомянутые особенности, не свойственные драматургии «классического» мюзикла, усугубляются композиционным строением характеризуемого «шоу одной актрисы». Доминирующая роль сюитности (контрастных сопоставлений завершенных вокальных номеров, как правило, куплетно-строфического типа) здесь обуславливается параллелями с «монологическим» вокальным циклом или «песенной» кантатой. Помимо этого, в «мономюзикле» активно используются репризная трехчастность («возвращение» уже прозвучавшего музыкального материала по окончании последующего номера), различные типы рондальности, обрамления «арочного» плана. Ллойд-Уэббер не только стремится достичь композиционной упорядоченности вокально-оркестровой «сюиты»; отдельные песни, приобретающие ключевую роль в образно-смысловом развитии, уподобляются лейтмотивам («Let Me Finish», «It's Not the End of the World») – «индикаторам» сценических ситуаций и сюжетных перипетий.

Исходя из вышеупомянутых черт «оперности», представляется возможным указать на вероятную «порождающую модель» уэбберовского «Расскажи мне в воскресенье». Речь идет о шедевре музыкального театра второй половины XX столетия – моноопере «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Прежде всего, совпадают общие композиционные параметры названных сочинений – это одноактные спектакли протяженностью 45–50 минут для высокого женского голоса и симфонического оркестра. Как и «мономюзикл» Ллойда-Уэббера, «Человеческий голос» характеризуется незначительным удельным весом сценического действия при большой интенсивности образно-эмоционального развития. В опере Пуленка рельефно очерчивается «...широчайший диапазон человеческих переживаний... огромный по

насыщенности монолог предполагает мгновенные смены чувств, быстрые переходы от одного настроения к другому. <...> В разговоре героиня словно перескакивает с одной мысли на другую, вспоминает мелкие, казалось бы, никого не интересующие подробности... и тут же слышится крик боли и страдания: настоящее не позволяет забыть себя; за обыденными и ничего не значащими фразами скрываются раздирающие ее чувства» [6, 189].

Придав облику женщины – молодой, красивой, элегантной парижанки – впечатляющую психологическую достоверность, автор пьесы Ж. Кокто ограничился лишь несколькими штрихами к «биографии одиночества». Как отмечают исследователи, «собирательный и обобщенный образ героини подчеркивается отсутствием у нее конкретного имени – это просто одна из многих, Она, Женщина» [6, 179]. Замечательное мастерство Пуленка-драматурга предопределило многогранность восприятия происходящего слушателем: «...грандиозный, широко развернутый монолог... практически превращается в диалог с отсутствующим на сцене собеседником. <...> Мы начинаем воображать себе невидимого, незримо присутствующего собеседника женщины, который становится реальным действующим лицом, причем его присутствие все время подчеркивается музыкой» [6, 182]. Так же поступает и Ллойд-Уэббер, «мобилизуя» зрительское-слушательское воображение для репрезентации второстепенных действующих лиц «с помощью» главной героини. В контексте уэбберовского мюзикла, безусловно, приобретает важное значение свойственная Пуленку психологически мотивированная интерпретация бытовых жанров, порой наделяемых ролью обобщающих «звуковых символов» («колыбельная смерти» – см.: [6, 188]). Для сопоставляемых оперы и «мономюзикла» в равной мере характерны взаимодействия «импровизационности» и «архитектоничности», волнообразные драматические нарастания etc. [6, 180, 182–183].

Освещая вероятные сопряжения «Песни и танца» с академической сферой, необходимо рассмотреть и «порождающую модель» хореографической трактовки «Вариаций». Существование указанной «модели» представляется бесспорным – ведь жанровая традиция мюзикла к тому времени попросту не располагала подобными образцами «бессловесно-хореографических» мюзиклов. Даже постановки крупнейших мастеров – «На пуантах» Дж. Баланчина (композитор Р. Роджерс), «Вестсайдская история» Дж. Роббинса (Л. Бернстайн), «Кордебалет» М. Беннета (М. Хэмлиш), в которых безраздельно господствовал танец, – все-таки не могли

«игнорировать» пение и разговорную речь. Продолжая «волнующий рассказ о человеке, о жизни, о любви» (А. Журбин) только языком танца, полностью купирова словесный ряд, «экспериментаторы» должны были учитывать заведомую ограниченность хореографического «лексикона» легкожанровых шоу, чей выразительный потенциал едва ли соотносился с масштабами лирико-психологической драмы – пускай и «адаптируемой» к традициям мюзикла. Жанрово-стилевым «ориентиром» в данном случае закономерно выступал балет XX века, тяготеющий к ассоциативному отображению чрезвычайно широкого спектра эмоциональных состояний.

Исходя из этого, наиболее вероятной «порождающей моделью» рассматриваемой хореографической постановки является «Паганини» М. Фокина. Сценарий прославленного балета, создававшийся Фокиным «в дуэте» с автором музыки – С. Рахманиновым («Рапсодия на тему Паганини»), бесспорно, тяготеет к «монологичности», что наверняка учитывалось Ллойдом-Уэббером и Ван Лаастом. Большое внимание уделялось Фокиным и Рахманиновым «демонической любовной истории» заглавного героя. Одноактная композиция сюжетно-повествовательного типа, со сквозным развитием и ярко выраженным драматическим нарастанием, также соответствовала замыслу «экспериментаторов». Однако наиболее весомым аргументом в пользу упомянутой «модели», несомненно, являлся музыкальный «первоисточник» будущего хореографического «монолога». Уэбберовский вариационный цикл, опиравшийся на полутрагическую академическую традицию, в первую очередь был вдохновлен именно «Рапсодией...». Об этом свидетельствуют и общая протяженность «Вариаций», и жанрово-характеристические преобразования данного музыкального материала в «сюитном» духе, и целенаправленное «вращивание» производных тем, чередуемых или сопутствующих главной. Ее «трансформации... осуществленные здесь с предельной контрастностью, являются предпосылкой зрелищности. На основе внутренней организации вариаций в субциклы... возникает форма второго плана: складывается одночастная структура поэмого типа...» [9, 27], – приведенная характеристика «Рапсодии», безусловно, справедлива и по отношению к уэбберовскому опусу.

Более того, есть основания утверждать, что хореографическая версия «Рапсодии...» имела первостепенное значение для английского композитора. Во всяком случае, Ллойд-Уэббер не только сохранил «театрализованное» построение цикла, предлагаемое Рахманиновым (интродукция –

тема – ряд контрастных ее «метаморфоз» – финал «подытоживающего» плана). Заслуживают внимания измененные «репризы» отдельных вариаций (№№ 6, 14, 15), «дополняющие» традиционную схему. Естественно, оригинальная композиция «Рапсодии...» не содержит таких повторений, однако «репризы» наличествуют в музыкальном тексте балета⁴. Благодаря названному «расширению» суммарное число вариаций в уэбберовском цикле оказывается идентичным «порождающей модели».

Преимущества связи, о которых идет речь, были не без умысла акцентированы в «балетной» версии «Вариаций». Авторская партитура для инструментального ансамбля – своеобразного «джем-сейшна» с участием рок-группы, виолончели и нескольких инструментов «двойного предназначения»⁵ – уступила место полномасштабной академической редакции Д. Каллена для солирующей виолончели и симфонического оркестра. Тем самым и жанровый «профиль» обновленной версии (инструментальный концертштюк), и образно-смысловой «ореол» сольной партии (у Рахманинова – фортепиано, «подражающее» легендарной «скрипке Паганини»; близкая ее «родственница» – виолончель – у Ллойда-Уэббера) неминуемо должны были ассоциироваться с популярным балетом.

Отметим, кстати, что неповторимое своеобразие «Песни и танца» как «пограничного» феномена, ассимилирующего характерные особенности академической и массовой сфер (мюзикл – моноопера, поп-кантата – вокально-оркестровый цикл, танцевальное шоу – балет, инструментальный концертштюк – «большая композиция» в арт-роковом стиле), запечатлелось и в удивительно емком метафорическом определении «концерт для театра». Во-первых, посредством этой формулировки анонсировались многогранные сопряжения музыкально-театрального проекта с концертными (инструментальными и вокальными) жанрами. Во-вторых, при помощи завуалированной отсылки к современному «концерту для оркестра» утверждалось главенство расширительно трактуемого концертирования: гибкие взаимодействия и непринужденные смены различных жанров и стилей представлялись авторами наподобие чередующихся и взаимодействующих инструментов *solī*, их групп и сочетаний. Впрочем,

⁴ Откликаясь на просьбу Фокина, композитор разрешил в интересах сценического действия повторить вариации №№ 12 и 18, но без каких-либо изменений (за вычетом транспонирования одного эпизода – см.: [9, 27–28]).

⁵ Подразумеваются фортепиано, большая и альт-вая флейта, альт- и тенор-саксофон, активно применяемые как в массовой, так и в академической музыке.

столь масштабный «диалогический» проект, воплощаемый в условиях легкомысленного музыкального театра, скорее всего, не мог быть адекватно воспринят ни массовой аудиторией рубежа 1980-х годов, ни приноравливающимися к ее запросам консервативными критиками.

Допустимо ли сегодня, по прошествии трех десятилетий, говорить о неких художественных «последствиях» вышеупомянутого «эксперимента»? Применительно к творчеству Ллойда-Уэббера – вне всякого сомнения. «Театрализованное» прочтение «Вариаций», вслед за «Кошками», явилось определенным этапом развития современного «хореографического» мюзикла – «сложно организованного спектакля с довольно условным сюжетом» и «необычной феерической постановкой» [8, 575, 586]. Многообразные «диалоги» мюзикла с камерной лирико-психологической драмой, легкомысленного музыкального театра – с оперой и балетом преломились в большинстве уэбберовских произведений 1980–1990-х годов («Призрак Оперы», «Аспекты любви», «Бульвар Сансет», «Свистни по ветру»). В известной мере указанный «эксперимент» принес пользу и коллегам Ллойда-Уэббера по «цеху»: упомянем хотя бы такие проекты, как «Стомп» Л. Кресвелла – С. Мак-Николаса («хореомюзикл» в духе Postmodern Dance) и «Терье

Виген» К. О. Хауне – К. Макинтоша («мономюзикл» по драме Г. Ибсена).

Трудно сказать, соотносятся ли отмеченные тенденции с недавним успехом «шоу одной актрисы» на сценических площадках Великобритании, США и Австралии. Скептики объясняют осязаемый интерес к «мономюзиклу» Ллойда-Уэббера прежде всего «неувядаемыми» песенными хитами: «Возможно, это самое скромное его создание... но (как не вспомнить лирику Дона Блэка) оно содержит несколько лучших уэбберовских песен» (цит. по: [7]). Современная эстрада и легкомысленный театр действительно ощущают острый дефицит оригинальности и новизны в создаваемой музыкально-поэтической «продукции». Отсюда фактически произрастает широкая востребованность «ретро» 1970–1980-х годов, пленяющего массовую аудиторию мелодическим богатством и эмоциональной непосредственностью. Итак, «Расскажи мне в воскресенье» для сегодняшнего зрителя – попросту собрание замечательных песен, «концерт без театра»? Или переусложненная, избыточная цитатами и аллюзиями постмодернистская массовая культура вдруг уловила нечто родственное в «экспериментальном мономюзикле» тридцатилетней давности? Будущее покажет...

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера концп 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. – Ростов н/Д, Книга, 2007.
2. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003.
3. Бертман Д. Российский мюзикл: реальность или возможность? // Итоги. – 2002. – № 11. – С. 38–39.
4. Журбин А. Сэр Эндрю: Предварительные итоги // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 3. – С. 20–24.
5. Журбин А. Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6–8.
6. Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: Сов. композитор, 1969.
7. Медкова М., Сапронов В., Бутовская С. Эндрю Ллойд-Уэббер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicals.ru/persons/lloyd>.
8. Труфанова Е. «Звездный Экспресс» [Э. Ллойд-Уэббера] // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 573–594.
9. Цветкова Е. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2004.

НОВЫЕ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА: ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И ЕГО НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Е. Kiseyeva

NEW FORMS OF MUSICAL THEATRE: POSTMODERN DANCE AND STUDY COMPREHENSION OF IT

Статья посвящена новым явлениям современного музыкального театра, мало изученным в отечественном искусствоведении. Автор акцентирует внимание на танце постмодерн, обозначая его художественные свойства и освещая взаимодействия с различными сферами культуры и социальными движениями. В статье рассматриваются основные этапы развития научных воззрений на термин «танец постмодерн», уточняется значение данного термина.

Ключевые слова: музыкальный театр постмодерна, новые синтетические формы, современный музыкально-хореографический театр, современная наука о танце.

The article is devoted to some new phenomena of contemporary musical theatre, which are insufficiently explored by Russian Arts. The author focuses attention on postmodern dance: denotes its artistic features, throws light upon interactions of dance and different cultural areas or social movements. Main stages of evolution of study view on the term «Postmodern Dance» are considered and the meaning of this term is refined in the article.

Key words: musical theatre of Postmodern, new synthetic forms, contemporary theatre of music and choreography, contemporary dance study.

В музыкальном театре второй половины XX века возникают новые формы музыкально-хореографического искусства, альтернативные академическому балету и представляющие собой сложные соединения хореографии, музыки, слова, пантомимы, кино; среди них – танец постмодерн (Postmodern Dance) и современный танец (Contemporary Dance), пластический и танцевальный театр (Dance Theatre). Тенденция эта, зародившись в конце 1950-х годов, на протяжении следующих трех десятилетий стремительно развивается и к концу 1980-х получает широкое признание. На рубеже 1990–2000-х годов она обретает глобальные масштабы (географические границы охватывают США, страны Западной и Восточной Европы, Японию, Китай, Северную Корею, Южную Африку), что позволяет говорить о формировании нового пласта современной художественной культуры.

Появление и развитие новых форм музыкального театра обусловлено сменой культурной парадигмы. В ситуации постмодерна мир предстает ошибочным, уподобляется лабиринту (У. Эко), совокупности неразрешимых коллизий (Ж. Деррида). В игре случайностей и в условиях радикального плюрализма оказывается неприменимой традиционная система ценностей. Существенные трансформации в

контексте постиндустриальной культуры переживает искусство, переориентирующееся с художественного произведения на процесс его создания, с автора – на массовую аудиторию, с вербальности – на визуальность, телесность, жест, ритуал. Искусство стремится не подражать жизни, но быть ею, формируя игровой, альтернативный тип личности.

Танец постмодерн, о котором пойдет речь, заявил о себе как масштабное и всеохватное явление мировой культуры второй половины XX – начала XXI веков, играющее важную роль в развитии магистральных течений музыкально-хореографической культуры. Его значимость обусловлена, с одной стороны, высокими художественно-эстетическими достоинствами, позволяющими включить его в ряд шедевров академического искусства, с другой, – коммуникативными функциями, ярко выраженным консолидирующим потенциалом.

Термин «Postmodern Dance» весьма расплывчато интерпретируется в искусствоведческих работах, включая исследования, посвященные современному танцу. Неоднозначность толкований и отсутствие единого подхода к данному явлению порождают широкое дискуссионное поле, не ограничивающееся обсуждением только художественных аспектов проблемы. Животрепещущими представляются вопросы,

обусловленные спецификой Postmodern Dance как феномена культуры второй половины XX – начала XXI столетий, его взаимоотношениями с другими явлениями музыкальной и хореографической культуры, связями с насущными проблемами постиндустриального общества, и многие другие. Полемика, подогреваемая новаторскими постановками (они зачастую граничат с экспериментализмом, осознанно ориентируются на эклектичность, мозаичность, пародийное переосмысление традиций), характеризуется пристальным вниманием к их стилевым и жанровым особенностям.

На протяжении 1970–2000-х годов сложился круг исследователей современной хореографии, разрабатывающих ее различные аспекты. Речь идет, в частности, о своеобразии танца постмодерн и его преломлениях в других областях искусства, в культуре, эстетике и философии, о путях сопряжения музыки и танца в спектаклях. Среди упомянутых исследователей наиболее известны: М. Кирби (Michael Kirby), С. Бейнс (Sally Banes), И. Райнер (Yvonne Rainer), Д. Макдона (Don McDonagh), С. Мэннинг (Susan Manning), С. Коэн (Selma Kohen), Дж. Андерсон (Jack Anderson) в США; Р. Бёрт (Ramsay Burt), Дж. Макрел (Judith Mackrell), Д. Крейн (Deborah Craine), Э. Х. Ливет (Ann Hodge Livet), Л. Эгжис (Liz Aggiss), С. Оу (Susan Au), Э. К. Олбрайт (Ann Cooper Allbright) в Великобритании; К. Верстег (Coos Versteeg) в Нидерландах, В. Малетич (Vera Maletic) в Германии; Е. Суриц, Ю. Чурко, В. Никитин, А. Чепалов, И. Мордовина, Е. Васенина в России и Украине.

Впервые словосочетание «танец постмодерн» («Postmodern Dance»), вошедшее затем в художественную и научную лексику, применила в начале 1960-х годов И. Райнер для обозначения нового танцевального стиля и течения в американской танцевальной культуре. Знаменитая танцовщица, композитор, писатель, режиссер в известном «Нет-Манифесте» 1965 года в художественной и отчасти эпатажной форме сформулировала новую парадигму в искусстве¹. Вероятно, И. Райнер

¹ «Нет-Манифест», включенный И. Райнер в одну из критических статей, провозглашал следующее: «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и превосходству образа звезды (нет – звездности), нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет – причастности (вовлеченности) исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению (соблазнению) зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым» («No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendence of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to

решила обратиться к термину «постмодерн» с целью репрезентации собственных работ и новаторских постановок молодых хореографов, работающих в церкви Джадсон (Judson Memorial Church). Последняя стала своеобразным местом паломничества для многих начинающих хореографов, художников, музыкантов, благодаря этому войдя впоследствии в историю искусства второй половины XX столетия. В церкви проходили бесплатные концерты и спектакли И. Райнер, С. Форти, С. Пэкстона. Здесь же с публичными лекциями выступали Дж. Кейдж, Э. Тюдор, демонстрировали новые формы хореографии М. Каннингем, Р. и Дж. Данн, Д. Гордон. Деятели джадсоновского общества с помощью приставки «пост-» намеревались также провести хронологическую границу между традиционными и новаторскими формами хореографии. Молодое поколение 1960-х, ощущая кризис хореографической культуры, противопоставило свои искания господствующим танцевальным стилям, активно развивавшимся в первой половине XX столетия и достигшим апогея к концу 1950-х. Речь идет, с одной стороны, о противостоянии традициям танца модерн, экспериментальным поискам М. Вигман, Т. Шоуна, Д. Хамфри, М. Грэхем; с другой, – академическому балету, точнее, господствовавшему в нем направлению неоклассики.

Термин «Postmodern Dance» закрепился в искусствоведении не сразу. Критики, вслед за И. Райнер, применяли его скорее как образное выражение, относящееся к реакции на Modern Dance. В исследовательской литературе отмечается, что публикации 1960-х годов не обнаруживали единства с эстетической точки зрения, их в большей мере объединял радикальный подход к хореографии, желание переосмыслить способ подачи танца и его среду бытования. В 1975 году М. Кирби впервые употребил данный термин для определения нового жанра [12, 18–25]. При этом предлагалась достаточно узкая трактовка «Postmodern Dance», обозначающая лишь определенный круг художественных явлений 1960-х годов на грани экспериментализма, а также музыкально-хореографические опыты, которые отвергали музыкальность, характеристичность и в строго функциональном плане интерпретировали традиционный арсенал сценических средств.

В дальнейшем термин приобрел широкую известность благодаря многочисленным публикациям С. Бейнс – автора крупнейших исследований о танце постмодерн, ведущего эксперта

camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved» – см.: [17]).

в области хореографии второй половины XX века. В монографии «Терпсихора в кроссовках: Танец постмодерн» С. Бейнс существенно расширила границы «Postmodern Dance», включив данное явление в контекст 1960–1990-х годов и связав его с художественными стратегиями культуры и теорией искусства постмодернизма [6]. Следует заметить, что исследования С. Бейнс хронологически совпали с ощутимо возросшим интересом искусствоведов и культурологов к термину «постмодернизм». Н. Маньковская, в частности, констатирует повышенное внимание к постмодернизму на протяжении 1970-х годов [3, 109–110]. В этот период, благодаря монографии Ч. Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», упомянутый термин получил распространение в принципиально новом толковании. Важнейшими качествами постмодернизма Ч. Дженкс назвал отход от экстремизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли. Особое внимание уделялось двойному коду, подразумевающему массовую доступность в соединении с историческим подтекстом «для профессионалов» и предполагающему создание эстетизированного артефакта [11]. Работы Ч. Дженкса явились фундаментом для интерпретации С. Бейнс, более масштабной в хронологическом плане по сравнению с М. Кирби. Исследователь предложила объединить «новые танцы» 1960–1990-х, рассмотрев их в контексте проблематики постмодерна.

Важное место в рассуждениях С. Бейнс занимала проблема сопоставления Modern Dance и Postmodern Dance. Автор указывала, что линия танца модерн не имела безусловно модернистской направленности (под модернизмом здесь подразумевалось радикальное новаторство), тогда как последняя в значительной мере была присуща танцу постмодерн. Согласно мнению С. Бейнс, проблема модернизма была связана с включением в искусство разнообразных элементов реальной жизни, окружающей среды, уходом от субъективности, психологизма, разделением составляющих синтетического целого, с внедрением новых абстрактных форм. В числе характеристик, соотносимых с важнейшими особенностями постмодернизма в других искусствах, также упоминались стилизация, ирония, игровое начало, цитирование прошлого, интерес к процессу создания опуса, размытие границ между видами искусств в новом танце, а также между искусством и жизнью, новые отношения между художником и аудиторией [6, 11–20]. Вслед за С. Бейнс, данный термин стали применять многие исследователи хореографии второй половины XX века.

Между тем, в американском искусствоведении 1970–1990-х годов данная терминологическая новация вызвала бурную полемику. В частности, Р. Бёрт подверг термин «Postmodern Dance» жесткой критике за его чрезмерно широкое толкование, предложенное С. Бейнс. В качестве альтернативы Р. Бёрт рассматривал исторически устоявшееся понятие «Modern Dance» [7]. Последнему отдавал предпочтение и крупнейший историк танца Д. Макдона [16, 10]. Возможной заменой «Postmodern Dance» представлялось также словосочетание «Contemporary Dance», исторически пришедшее на смену «Modern Dance» в начале 1970-х. Импульсами, способствовавшими распространению названного термина в научной сфере, явились ежегодники «Contemporary Dance», публиковавшиеся в 1951–1966 годах, создание лондонского «Contemporary Dance Theatre» (1967) и первая обстоятельная монография Э. Х. Ливет о Contemporary Dance (1978). В дальнейшем «Postmodern Dance» и «Contemporary Dance» как синонимичные понятия закрепились в лексиконе искусствоведов и хореографов. Критикой и публицистикой обозначенного периода также использовались термины «New dance», «New wave», «Tanz aktuell», не получившие столь широкого применения.

В данном контексте обращают на себя внимание навязчивые попытки «осовременивания», актуального преподнесения хореографических композиций, появившихся как реакция на «кризис жанра» и связанную с ним смену моделей сценического танца. Наиболее ярко это проявилось в сопоставлении традиционного Modern Dance и новаторского Postmodern Dance, пересматривающего сложившиеся представления о выразительности ради создания чистого танца. Ситуацию осложняли аналогичные сопоставления балета с танцем модерн, фигурировавшие еще с 1940-х годов: первый ассоциировался с европейской традиционной хореографией, исчерпавшей свою экспрессию, второй расценивался как современный, абстрактный, американский (см.: [17]).

Идеи, выдвигаемые приверженцами «осовременивания» в ходе полемики с концепцией С. Бейнс, спровоцировали новую волну дискуссий. Кульминацией последних явились критические статьи С. Мэннинг, указывавшей, что целый ряд формальных «открытий», приписываемых хореографии 1960–1970-х годов, обнаруживается и в постановках начала XX века. Оспаривая правомерность утверждения С. Бейнс о новаторстве хореографов-постмодернистов, преодолевая экспрессивность танца модерн, С. Мэннинг писала о формировании в творчестве

М. Вигман новой парадигмы, порывавшей с балетной традицией XIX века [14, 13–16]. По мнению С. Мэннинг, различия между танцем модерн 1930-х и 1960-х годов предопределялись опосредованными воздействиями социальных и политических «идей времени». Это относилось, в частности, к проблемам национальной самоидентификации, феминизма и мужской свободы (nationalism, feminism, and male liberation), по-разному воспринимаемым и трактуемым хореографами 1930–1940-х и 1960-х годов [15, 32–39]. Впрочем, критика С. Мэннинг, адресованная термину «Postmodern Dance», лишь создала благоприятную почву для его последующего укоренения и распространения.

В отечественном искусствознании первые специальные работы, посвященные современным исканиям неакадемической (не связанной с балетом) зарубежной хореографии, появились только на рубеже 1990–2000-х годов. Перечень соответствующих публикаций фактически исчерпывается исследованиями Е. Суриц, В. Никитина, И. Мордовиной, отчасти Е. Васениной, М. Жиленко, Н. Бабича. Терминологические проблемы в указанных работах приобретают особую остроту, что объясняется, прежде всего, двумя причинами. Одна из них связана с ситуацией, сложившейся в российской культуре. Если в США и Германии хореография постмодерна развивалась с 1960-х годов, то в России (где с 1920-х годов существовал запрет на зарубежные пластические эксперименты и хореографическая культура развивалась автономно от мирового процесса) первые аналогичные труппы появились лишь в конце 1980-х и долгое время находились в «андеграунде». Научная мысль отреагировала на новый феномен с еще большим запозданием. Кроме того, нельзя упускать из виду проблему информационного «голода», сложившуюся в русскоязычном балетоведении и, вслед за ним, музыковедении. Другая причина кроется в сложной структуре танца постмодерн, включающего, помимо традиционных компонентов хореографического спектакля, нетипичные для академического балета и танца модерн составляющие – элементы кино, цирка, вокальных искусств, бокса, художественной гимнастики, различных арт-практик. Отметим, что отечественный научный аппарат, помимо «Postmodern Dance», оперирует такими понятиями, как «современный танец», «постмодернистский балет», «пластический театр», «танцевальный театр» и их многочисленными производными.

Итак, в работах 1970–2000-х годов обнаруживаются четыре магистральные тенденции, связанные с пониманием Postmodern Dance. Одна из них, представленная публикациями

Р. Бёрта, С. Мэннинг, Д. Макдоны, характеризует танец постмодерн как продолжение танца модерн и своеобразную реакцию на экспериментаторские устремления модернизма. Иными словами, к середине XX века развитие танца модерн достигает своего апогея и далее продолжается в трансформированном виде. При этом соответствующие новации хореографов послевоенного периода рассматриваются в одном ряду с исканиями начала и первой половины XX столетия – Дж. Баланчина, М. Грэхем, Д. Хамфри, Н. Фореггера, К. Голейзовского. Для обозначения же ультрамодернистских и авангардных экспериментов вышеназванные специалисты применяют термин «Contemporary Dance», видя в новом танце ярко выраженные признаки упадка.

Другая тенденция, репрезентируемая работами С. Бейнс, Д. Крейн, Дж. Макрел, В. Никитина, связана с трактовкой танца постмодерн как вида хореографического искусства и как самостоятельного направления американской и западноевропейской танцевальной культуры второй половины XX века. Названные исследователи рассматривают танец модерн в качестве закономерного итога некоей линии поступательного эволюционного развития хореографии. Отмеченная поступательность предполагает безусловное единство характеризуемого процесса и наличие преемственной связи между его важнейшими этапами. Действительно, хореографам-новаторам предшествующих эпох были свойственны, при всех неизбежных различиях, и устремленность в будущее, и вера в прогресс искусства, и демонстративное его возвышение над реалиями повседневности, и критическое отношение к традициям, сочетающееся с индивидуальным преломлением наиболее значимых элементов художественного наследия классики. Танцу постмодерн, напротив, присущи индифферентность по отношению к традициям, ироническое осмысление прошлого, плюрализм, конформизм, различного рода «альянсы» с массовой культурой и т. д.

Третья тенденция в целом тяготеет к отождествлению творческих исканий хореографов-новаторов с американским экспериментализмом (Е. Суриц) и трактует Postmodern Dance как специфическое явление американской художественной культуры. Существует и четвертая тенденция, в русле которой неакадемические постановки принято соотносить с развитием современного балетного искусства и характеризовать их посредством терминологии, традиционной для этого жанра.

Освещаемые подходы, не лишённые внутренних противоречий, в равной мере склонны

анализировать данное явление как хореографическое искусство, обращаясь к его имманентным закономерностям и демонстрируя узконаправленное, сфокусированное восприятие различных составляющих. При таком рассмотрении в центре внимания оказываются экспериментальный характер танца постмодерн и его взаимодействия с отдельными видами искусств. На периферии заведомо пребывают специфические особенности танца как феномена культуры постмодерна, его взаимоотношения с массовой культурой, с общественными движениями. Отметим и тот факт, что в немногочисленных работах о роли музыки в танце постмодерн – в исследованиях П. Ходжинса, К. Тек, энциклопедических статьях («International Dictionary of Modern Dance», «International Encyclopedia of Dance») – интересующая нас проблема терминологии не рассматривается вовсе. Музыковеды свободно используют термины «Postmodern Dance», «Modern Dance», «Contemporary Dance» и многие другие, зачастую как синонимы, не стремясь к соответствующим разграничениям. Между тем, тесная взаимосвязь новейшей хореографии с музыкальным экспериментализмом конца 1950–1960-х годов, а в дальнейшем – с полистилистикой, концептуализмом и другими феноменами постмодерна – могла бы способствовать дифференциации применяемых терминов.

Учитывая вышесказанное, можно утверждать, что в настоящее время рассматриваемые проблемы терминологии далеки от разрешения. Понятие «танец постмодерн», часто встречается в исследовательской литературе и критике, широко употребляется хореографами, но до сих пор не имеет общепринятого, четко сформулированного определения. Исходя из этого, следует конкретизировать значение данного термина, уточнить границы явлений, им охватываемых, – в отличие от родственных, но далеко не идентичных терминов. Прежде всего, рассмотрим понятия «балет», «Modern Dance», «Contemporary Dance», «современный балет», употребляемые в качестве синонимов «Postmodern Dance» и обнаруживающие ряд совпадений с ним.

В определенных ситуациях танец постмодерн максимально приближается к расширительно трактуемому балету, выступая своеобразным антиподом последнего. Напомним, что в отечественном и зарубежном искусствоведении балет рассматривается как вид театрального искусства, объединяющий драму, музыку, живопись, хореографию и относящийся к области музыкального театра, который, в свою очередь, является родовым понятием [2, 26].

Балет характеризуется и расширительно – как вид искусства, жанр, форма театрального танца [13, 31–32], как театральное представление в форме танца [20, 35], где музыке отводится важная роль. Родовое единство балета и танца, присутствующие им специфические взаимодействия музыкального и немзыкального начал рассматриваются в авторитетном издании «Encyclopaedia Britannica»; при этом балет понимается как театральный (сценический) танец, комбинирующий академическую танцевальную технику с элементами других искусств. Впрочем, ту же академическую технику танца нередко называют балетной. В разделе «Искусство танца» названного издания балет противопоставляется танцу модерн [8, 617, 839].

В освещаемом аспекте показательно определение Н. Маньковской – «постмодернистский анти-балет», обозначающее новаторские поиски хореографов упомянутой эпохи, призванное очертить широкий круг явлений, включая Postmodern Dance и Contemporary Dance. По сути, «балет» и «анти-балет» образуют пару оппозиций, характеризующую важнейшие процессы, которые происходят в современной хореографической культуре Европы и Северной Америки. Иначе говоря, балет, танец модерн, «современный танец» и танец постмодерн являются родственными видами театрального искусства, определениями разновидностей сценического танца, могут рассматриваться как отдельные танцевальные техники, как типы спектаклей и, наконец, как музыкально-театральные жанры. Основой для их разграничения служат дифференцированные механизмы взаимоотношений с исторически сложившимися стилевыми традициями (эстетикой и техникой танца) – академической и неакадемической.

Важно учитывать, что балет является искусством прекрасного движения, он словно подчинен власти идеально-прекрасного². В основу балетного искусства полагается классический танец, чья пластика устремлена ввысь. Академической (классической) хореографии присущи выворотность, прямая постановка корпуса, канонизированные музыкально-хореографические формы (Pas de deux, Adagio, Вариация,

² Эта особенность подчеркивается авторитетными исследователями: «Балет – искусство, говорящее преимущественно о красоте чувств, поступков, чаяний и устремлений», – пишет Ю. Слонимский [5, 69]; «о балете часто говорят как об искусстве молодости и красоты», в его образном строе «...радость и горе, жизнеутверждение и подавленность, прекрасное и уродливое, эмоциональный подъем и скованность, динамика и статика не занимают равного положения; преимущественное значение принадлежит первым членам этих сопоставлений», – указывает В. Ванслов [1, 34–35].

Grand pas и т. д.). В свободном танце (включая танец модерн и танец постмодерн) различные проявления уродливого, безобразного, ужасного, воплощающие дисгармонию, алогичность бытия и главенствующие над прекрасным и гармоничным, обуславливают характер пластики – приземленной, изломанной, конвульсивной. Отрицание традиционных основ и акцентирование свободы, экспериментализм в соединении музыки и танца, приоритетная роль неклассических техник, благоприятствующих «высвобождению» тела, образуют фундамент неакадемической хореографии. Естественно, не следует забывать, что на протяжении XX столетия классический балет активно взаимодействовал с иными направлениями сценической хореографии. С одной стороны, крупнейшие мастера балета – М. Бежар, М. Барышников, Дж. Ноймайер, Р. Пети – не только сотрудничали с представителями танца модерн и танца постмодерн, но и воспринимали различные ответвления неакадемической традиции как источник существенного обновления балетного жанра. С другой стороны, М. Монк, Л. Чайлдс, М. Моррис и многие другие хореографы-«экспериментаторы» получили блестящее академическое образование, с успехом выступали в балетных труппах и привнесли определенные элементы академизма в танец постмодерн.

Особого внимания заслуживает проблема дифференциации Postmodern Dance, Modern Dance и Contemporary Dance. В целом, трактуя танец постмодерн как самостоятельный вид искусства и жанр, не являющийся продолжением танца модерн, мы придерживаемся позиции С. Бейнс. Тем не менее, для обоснования этой позиции представляется возможным соотнести рассматриваемые явления в контексте культуры эпохи модерн и постмодерн.

Развитие хореографического искусства новейшего времени, вплоть до середины XX столетия, связано со стилевыми исканиями модерн, в понимании которого художественное произведение находится в границах традиционной репрезентации. Невзирая на многочисленные противоречия между модерном и предшествующим ему романтизмом, квинтэссенция художественного творчества, как и в предшествующую эпоху, остается неизменной – это субъект, подвергающий переоценке традиционную систему ценностей. Под влиянием идей, утверждающих автономную ценность искусства, его противостояние социальной действительности, складывается культурный элитизм. Художник модерн, ощущая несовершенство окружающего мира, устремляется за пределы жизненной реальности, отрицает ее социальные и

моральные нормы, культивирует рафинированный артистизм. Предметом искусства становится субъективность, расширяемая до бесконечности. Субъективный мир художника абсолютизируется и служит источником возникновения уникальных образов, способных вызвать потрясение, шок. Модерн тяготеет к неприятию мира, самоуглубленности, мифотворчеству.

Танец модерн, сформировавшийся в период духовного кризиса и ставший одним из символов эпохи декаданса, укладывается в систему обозначенных эстетических ценностей. Искусство модерн не подражает действительности, не преобразует ее, целью творца является создание новой художественной реальности. Одной из специфических черт модерн является культивирование прошлого и совмещение на этой основе различных стилистических моделей, что приводит к многостильности (эклектике) и стилизации. Другая важнейшая черта – установка на декоративность – позволяет рассматривать украшение как самоцель (вне традиционных прикладных задач), как смысловую основу танцевальной композиции. Третья черта характеризуется стремлением к индивидуализации движения, раскрепощенности, многозначности, многоуровневости танца, к свободным взаимосвязям его составных частей. Показательно, в частности, переосмысление музыкального аспекта сценической хореографии путем использования «абсолютной музыки» – симфонических произведений, не предназначавшихся композиторами для пластического воплощения (А. Дункан, Л. Фуллер, Г. Визенталь). Подобная практика открывала новые возможности в сочинении танцевальной музыки, не опирающейся на детальные указания хореографа.

На протяжении второй половины XX столетия танец являлся активным участником художественных процессов, многообразие и противоречивость которых осмысливаются искусствоведами сквозь призму культурной ситуации постмодернизма либо соответствующего стиля. Если индивидуализм, психологизм, устремленность к формотворчеству отличали танец модерн первой половины XX столетия, то на рубеже 1960–1970-х годов обнаружили иные закономерности. Танец, подобно литературе, философии, живописи и дизайну, обратился к синтезу техник, жанров, форм прошлого и настоящего, вбирая в себя стилевые качества визуальных и пластических искусств. Интенсивность обозначенных процессов позволила танцу стать едва ли не самым выразительным искусством формирующейся посткультуры. Напомним, что именно в конце 1960-х годов

происходит кристаллизация художественного постмодерна, предопределяемая глобальным кризисом культуры. Радикальные новации предшествующих десятилетий, исчерпав свои ресурсы, утрачивают актуальность, что приводит к нарушению сложившейся коммуникации между искусством и реципиентом.

Основная проблема постмодернистского творчества заключается в преодолении иллюзорного статуса искусства и демифологизации действительности. Постмодерн охотно обращается к классике, цитирует ее. Если модернизм понимал культуру как духовность субъекта, то постмодернизм, с приходом информационного общества, утверждает понимание культуры как текста. Субъект перестает быть центром мира и погружается в текст; эффект субъективности воссоздается структурой текста. Проблематика творчества обуславливается поисками разнообразных маргинальных смыслов и «диалогами» с самой действительностью, с телесностью и текстуальностью, с объектами и знаковыми системами.

Основополагающие принципы художественного постмодернизма – новая эклектика и цитатность, уход от традиционных форм, раздвижение границ времени и пространства – нашли специфическое преломление в хореографии. В ситуации постмодерна сценический танец обретает следующие особенности: неопределенность, культ «ошибочных ощущений», поверхностность, отсутствие психологической глубины (на смену которой приходит ирония, утверждающая плюралистичность) отличают его чувственное восприятие; фрагментарность и принцип монтажа становятся основополагающими принципами построения композиции; смешение высокого и низкого отличает жанровые миксты и стилевой синкретизм. В постановках теряется сквозной смысл и устраняется означающее, что становится благоприятным условием для многообразных коннотаций: вокруг пустой формы видимости складывается «интерпретационное поле», нулевое означающее становится исходным для вторичного смыслообразования, ничего не выражающие образы рождают туманный ступор ассоциаций, обусловленный контекстом культуры.

Танец постмодерн, подобно пластическим искусствам, предполагает деконструкцию пространства – интерполяцию, включение случайных элементов, разрушающих смысл, избегание взаимообусловленных значений, создание немотивированных образов. Танец становится социокультурной реальностью, утрачивает прежнюю условность, характерную для искусства модерна, сближается с областью арт-практики,

становится акцией, эпатажным актом, где акцент переносится с результата деятельности на процесс. Перформанс и хэппенинг становятся ключевыми формами его преподнесения.

Музыка Postmodern Dance, развиваясь в русле американской и западноевропейской культуры, специфически отражает историко-эволюционные процессы, характерные для музыкального искусства обозначенного периода, и предстает художественно целостным явлением с оригинальным узнаваемым стилем и самобытной жанровой системой. В постановках намечаются как минимум две тенденции, характеризующие диалог музыки и хореографии. Одна из них, хронологически более ранняя, связана с принципиальной их независимостью, по сути – разобщенностью отмеченных составляющих спектакля. Музыка, танец, свет, дизайн костюмов сочетаются по принципу случайности и развиваются по имманентным законам, хотя спектакль при этом не теряет своей целостности. Другая тенденция связана с отказом от диктата хореографа, опорой на концептуальность и установкой на равнозначную роль танца и музыки. Становлению такого «диалога» способствуют кардинальные изменения, происходящие в музыкальном искусстве и художественной культуре в целом. Многие новаторские спектакли возникают в процессе активного сотрудничества хореографов с ведущими композиторами – Дж. Кейджем, Ф. Глассом, С. Райхом, Д. Тюдором, М. Найманом – и не без существенного художественно-эстетического влияния последних. Названные тенденции позволяют рассматривать танец постмодерн как феномен музыкального театра постмодерна, в котором хореография не выражает композиторского замысла, музыкальных эмоций, музыка не стремится быть удобной для танца, благодаря чему создается концептуальный, стилевой, жанровый, драматургический «контрапункт» музыки и движения.

Танец постмодерн уже на ранних стадиях своего существования тяготеет к взаимодействиям с массовой культурой. М. Каннингем, И. Райнер, Т. Браун в творческих экспериментах 1960-х годов размыывают границы искусства, вбирающего в себя жизненные реалии. С конца 1970-х танец постмодерн обращается к социальным проблемам. Спектакли Т. Браун, Л. Чайлдс, П. Бауш, Л. Ньюсона, Д. Гуда, Б. Т. Джонса нередко демонстрируются за пределами сцены, на открытых пространствах, в городской среде, уподобляясь манифестам радикальных общественных течений (феминизм, экологическое движение, «черный расизм»). Вбирая актуальные творческие, социальные, психологические идеи современно-

сти, откликаясь на животрепещущие проблемы культуры, танец постмодерн становится определенным стилем жизни индивида, социальных групп и сообществ, выполняет консолидирующие функции. Выработывая универсальный язык, танец постмодерн способствует преодолению национальных, возрастных, социальных, порой даже гендерных различий.

В целом, изменения основ сценического танца как вида искусства, его форм бытования, стилевых и жанровых закономерностей, системы коммуникации внутри танцевальной сферы и за ее пределами оказываются чрезвычайно существенными, что позволяет говорить о рождении новой разновидности музыкально-хореографического театра – танца постмодерн, коренным образом отличающегося от танца модерн. В соответствии со сложившимися историко-стилевыми традициями, используя термины «Postmodern Dance» и «Contemporary Dance», хореографы-практики, а затем и многие исследователи дифференцируют американское и европейское направления в развитии сценического танца.

Следует отметить, что родственные понятия («Plastic Theatre», «Total Theatre», «Experimental Theatre», «Theatre of Participation», «Minimalist Theatre», «Poor Theatre»), нередко применяемые искусствоведами в качестве синонимов «Postmodern Dance», характеризуют ряд явлений, сопряженных с хореографическим искусством, но относящихся к смежной области драматического театра³. Возможно, одной из веских причин для соотнесения хореографии постмодерна с областью драматического театра стало распространение многочисленных явлений немецкой танцевальной культуры, получивших название «Tanztheater». Его зачинателями стали

молодые немецкие хореографы – Г. Бонер, Р. Хофман, С. Линке, И. Кресник и П. Бауш, которые в начале 1970-х годов стремились к созданию оригинального пластического языка. Опираясь на идеи «тотального театра» А. Арто и принципы немецкого экспрессивного танца, П. Бауш создала новую форму танцевального искусства – синтез элементов, принадлежащих эстетике симулякра, «кодексу жестов», теории кинематографического монтажа. Благодаря использованию элементов драматического спектакля танцевальные композиции П. Бауш обрели новую чувственность; наряду с этим, сложная игра с фрагментами «готовой реальности» способствовала акцентированию символического смысла происходящего. И все же «Tanztheater», безусловно, принадлежит сфере хореографии, его причисление к вышеупомянутой группе было бы ошибочным.

Таким образом, мы предлагаем рассматривать танец постмодерн как крупнейшее явление мировой музыкально-хореографической культуры, сформировавшееся в американском и западноевропейском искусстве 1960-х годов и продолжающее развиваться сегодня. Танец постмодерн обладает константными свойствами, демонстрируя новый тип универсальной культуры. Сфера влияния танца постмодерн охватывает балет, социальный, клубный, спортивный танец, практики фитнес-клубов⁴. Под его воздействием происходят глобальные трансформации в танцевальной культуре, которая тяготеет к максимальной плюралистичности. При этом танец наделяется метафизическими свойствами, превращаясь в культурную игру, стиль жизни, бесконечный «поток бытия», ограниченный лишь временными рамками.

³ Показательно, что термины «Plastic Theatre» и его отечественный аналог «пластический театр» принадлежат крупным театральным драматургам. Так, словосочетание «plastic theatre» впервые применил Т. Уильямс, характеризуя свою знаменитую пьесу «Стеклозверинец». Стремясь к усилению драматической выразительности, драматург противопоставил новый театр «выдохшемуся» театру реалистических традиций. Термин «пластический театр», вошедший в обиход российской театральной жизни 1970-х годов благодаря Г. Мацкявичусу, применялся последним для обозначения особого драматического мастерства актёра, в котором пластика становилась главным выразительным средством. Широко применяя указанный термин в своей книге «Преодоление», выдающийся театральный режиссер-новатор не предложил соответствующих толкований, что позволило исследователям трактовать «пластический театр» с различных позиций [4].

⁴ Например, немецкий хореограф Г. Кох (Gabriele Koch) осваивает танец в воздухе (направление Aerial Dance), комбинирует танцевальные техники со скалолазанием. Творческие эксперименты Л. Вейс (Leilani Weis) объединяют контактную импровизацию и танго. В числе техник, активно эксплуатируемых в практике фитнес-клубов и включающих элементы танца постмодерн, представлены Alexander Technique, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering, Cunningham Technique, Contact Improvisation, Dance Improvisation, Feldenkrais Technique, Girotonic and Gyrokinesis, Hawkins Technique, Kinesiology, Movement Ecology, Release Technique, Skinner Releasing Technique, Somatic Movement Studies.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. О музыке и о балете. – М.: Памятники исторической мысли, 2007.
2. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. – Л.: Искусство, 1979.
3. Маньковская Н. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. – М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009.
4. Мацкявичус Г. Преодоление. – М.: Рипол Классик, 2010.
5. Слонимский Ю. В честь танца. – М.: Искусство, 1968.
6. Vanes S. Terpsichore in sneakers: Postmodern Dance. – Lebanon: Wesleyan University Press, 2011.
7. Burt R. Judson Dance Theater: Performative Traces. – London: Routledge, 2006.
8. Encyclopaedia Britannica / ed. by W. Doniger, B. M. Friedman, L. H. Gelb and oth. – London: Encyclopaedia Britannica inc., 2011. – [2] Micropaedia Vol. 6.
9. Hodgins P. Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement, and Metaphor. – New York: Edwin Mellen Press, 1992.
10. International dictionary of Modern Dance / ed. T. Benbow-Pfalzgraf, D. McDonagh. – Detroit: St. James Press, 1988.
11. Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. – New York: Rizzoli, 1977.
12. Kirby M. Introduction // The Drama Review (Post Modern Dance Issue). – 1975. – Vol. 19. – № 1. – P. 18–25.
13. Koegler H. Ballet // Concise Oxford Dictionary of Ballet. – 2nd ed. / ed. H. Koegler. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – P. 31–32.
14. Manning S. Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. – 1989. – Vol. 33. – № 1. – P. 13–16.
15. Manning S. Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. – 1988. – Vol. 120. – № 32. – P. 32–39.
16. McDonagh D. The Rise, and Fall, and Rise of Modern Dance. – Pennington: A Cappella Books, 1990.
17. Rainer I. Some Retrospective Notes // Tulane Drama Review. – 1965. – Vol. 10. – № 2. – P. 168–178.
18. Siegel M. Shapes of Change New York: Images of American Dance. – Berkeley: University of California Press, 1979.
19. Teck K. Music for the Dance: Reflections on a Collaborative Art. – Westport: Greenwood Press, 1989.
20. The Hutchinson Dictionary of the Arts / пер. с англ.; ред. Р. А. Лидин. – М.: Внешсигма, 1996.

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ КАЙДАНОВСКОМ

А. Orekhov

MEMOIRS ABOUT ALEXANDER KAIDANOVSKY

Представлены воспоминания о знаменитом российском кинорежиссере – уроженце Ростова-на-Дону. Данный текст был написан для мемориального альбома, посвященного А. Кайдановскому (2002). Вступительный очерк содержит краткую характеристику творческой деятельности А. Орехова – пианиста и педагога.

Ключевые слова: А. Кайдановский, А. Орехов, Ростов-на-Дону, Ростовское училище искусств.

Here are presented memoirs about the famous Russian film director who was Rostov-on-Don born. This text was written for the memorable album dedicated to A. Kaidanovsky (2002). The introductory essay characterizes in brief the creative activity by A. Orekhov – a pianist and teacher.

Key words: A. Kaidanovsky, A. Orekhov, Rostov-on-Don, Rostov College of Arts.

Александр Григорьевич Орехов – талантливый музыкант, превосходный пианист – родился в Ростове-на-Дону в 1946 году. Он окончил Ростовское училище искусств (1965), где учился у прекрасного педагога Эмиля Борисовича Короглуева, затем – Московскую консерваторию им. П. И. Чайковского (1970) под руководством профессора Владимира Александровича Натансона, у которого в дальнейшем обучался в аспирантуре МГК.

По окончании консерватории А. Г. Орехов несколько лет работал в Киргизском институте искусств (г. Фрунзе, ныне – Бишкек), после чего вернулся в родной город и был приглашен на кафедру специального фортепиано Ростовского музыкально-педагогического института, впоследствии преобразованного в Ростовскую консерваторию им. С. В. Рахманинова. Здесь Александр Григорьевич работал на протяжении почти трех десятилетий – с 1974 по 2002 годы.

А. Г. Орехов часто выступал с сольными программами, участвовал в сборных концертах кафедры специального фортепиано. Его репертуар состоял преимущественно из сочинений композиторов-романтиков, очень своеобразная исполнительская манера отличалась изысканным вкусом и чрезвычайно бережным отношением к фортепианному звуку. Игра Орехова, при внешнем аскетизме, была наполнена яркими и сильными чувствами. Навсегда запомнились мне в его исполнении Соната До мажор И. Брамса, Соната си минор и Баркарола Ф. Шопена, «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля, Соната си минор и Концерт № 1 Ф. Листа (прозвучавший в сопровождении

симфонического оркестра РГК под управлением Олега Зубченко).

На заседаниях кафедры или при обсуждениях выступлений студентов на экзаменах Александр Григорьевич всегда был немногословен, однако его редкие и короткие реплики отличались снайперской точностью.

Рассказывая об А. Г. Орехове, нельзя не отметить его широчайшую эрудицию в различных видах искусств. Он прекрасно разбирается в живописи, очень любит театр и кино, великолепно знает русскую и зарубежную литературу. В советские годы наших студентов во время летних каникул заставляли выезжать на сельскохозяйственные работы в совхозы Ростовской области (это называлось «трудовым семестром»), а нас, молодых тогда педагогов, отправляли вместе с ними в качестве «бригадиров-воспитателей». Несколько раз я попадал в одну смену с Сашей Ореховым, и он поражал меня тем, что под палящим солнцем в донской степи вдруг начинал декламировать наизусть Пушкина, Пастернака, Мандельштама... Его чтение стихов тоже было своеобразным: каким-то застенчивым, почти без интонационной выразительности. Он смаковал красоту самих слов, как бы предоставляя слушателю «дочувствовать» остальное.

Жалко и обидно, что такому талантливому, образованному, порядочному человеку, как А. Г. Орехов, пришлось уйти из нашей консерватории. Для кафедры специального фортепиано, да и для всего вуза, это явилось большой потерей.

«Воспоминания об Александре Кайдановском», публикуемые ниже, – замечательное свидетельство широты и многогранности

художественных интересов А. Г. Орехова. Вместе с тем, перед нами – яркий документ эпохи, воссоздающий некоторые интересные страницы истории отечественной культуры 1960–1980-х годов. Облик Ростова-на-Дону, представленный в «Воспоминаниях...» несколькими колоритными штрихами, также по-своему выразителен и узнаваем, что придает этим мемуарным заметкам особое очарование.

Владимир Дайч

История нашего с Сашей знакомства необычна. Я учился в Ростовском музыкальном училище, которое занимало тринадцать или четырнадцать комнат на первом этаже так называемого Дома актера. В этом полукоммунальном доме проживали также часть наших преподавателей, музыканты и артисты филармонии и театра, художники и обычные люди разных профессий.

Перед началом занятий на третьем курсе мы узнали, что нас объединили с театральным училищем и отныне мы именуемся Ростовским училищем искусств¹. Особого сближения не произошло – занятия по специальности у театралов шли в театре, а на общие предметы они приходили два-три раза в неделю. К тому же они были в большинстве своем на пять-шесть лет старше нас. Только Саша Кайдановский был нашим ровесником. И так мы с Сашей проучились параллельно два года. Друг друга мы, конечно, в лицо знали. Здоровались. Не более.

В разгар выпускных экзаменов Саша «прогрел». Он слетал на один день в Москву, чтобы посмотреть фильм «8½» Федерико Феллини. Естественно, ни у кого не спрашивая разрешения. Руководитель их курса Молчанов за пропуски отстранил его от занятий. Состоялось три или четыре собрания, на которых однокурсники (за исключением двух-трех человек) требовали наказать Кайдановского, то есть отчислить его из училища. Как ни странно, но спасло его руководство училища. Его перевели к другому мастеру, и в результате все окончилось благополучно².

¹ А. Орехов учился в РМУ–РУИ с 1961 по 1965 годы. Объединение учебных заведений, о котором идет речь, было санкционировано Министерством культуры РСФСР в январе 1963-го и фактически осуществлено в июне–июле (см.: [1, 20–21]).

² Творческими руководителями курса, на котором обучался А. Кайдановский, являлись В. А. Молчанов, режиссер Ростовского драматического театра им. М. Горького, и актер того же театра М. И. Бушнов (впоследствии – народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР). Для разрешения возникшей конфликтной ситуации Александр был переведен в группу, руководимую Бушновым, что позволило выпускнику успешно подготовиться и сдать государственные экзамены.

Познакомились мы с Сашей в аэропорту «Внуково» вечером 5 ноября 1965 года. Была нелетная погода. Рейс все время переносится. Все суетятся около справочной. В конце концов объявляют, что самолет полетит только завтра утром. Народ начинает расходиться. Ко мне подходит знакомый молодой человек с гитарой: «Вы Саша Орехов? Я о вас много слышал». – «Да, – говорю, – я о вас тоже. Саша Кайдановский?» – «Он самый. Ну, и где вы сейчас?» – «В Московской консерватории. А вы?» – «В студии МХАТ. Кстати! Сидеть нам до утра, а у меня есть бутылка вина и кисть винограда». Устроились мы в укромном месте, Саша расчехлил гитару, сказал, что ему вчера показали замечательную песню Александра Галича, и запел: «Облака плывут, облака...» Потом он еще пел, и так в разговорах незаметно прошла ночь. Наутро мы договорились встретиться в Ростове, поскольку летели разными рейсами. Так началась наша дружба.

В Ростове мы провели тогда три дня. Саша познакомил меня с Алексеем Чарским, который учился в Суриковском художественном институте, и его родителями – известными ростовскими художниками.

В Москве Саша ввел меня в мастерскую скульптора Никиты Лавинского. Это был талантливый и обаятельнейший человек. Саша считал его своим духовным отцом и в это время жил у него в мастерской. Там почти каждый день бывали люди самых разнообразных профессий, но в первую очередь художники – и московские, и приезжие. Отца Никиты, Антона Михайловича Лавинского, упоминает Валентин Катаев в «Траве забвения». С Антоном Михайловичем связан один забавный эпизод.

На углу улиц Герцена и Семашко есть так называемый Дом Метростроя с двумя скульптурными композициями по обеим сторонам фасада. В первые же дни моего пребывания в консерватории, когда мы все – студенты-пианисты – перезнакомились, москвичи повели нас, иногородних ребят, а потом и девушек, осматривать «достопримечательности» этого дома. Дело в том, что если встать на ступеньки главного входа на одной линии между этими скульптурными группами и, повернувшись направо, посмотреть в сторону улицы Семашко, то правая скульптурная группа предстает в каком-то, если так можно выразиться, «смелом», даже слишком «смелом» решении. И вот, уже в декабре (а я был уверен, что в Москве все знают об этом, и тем более Никита) я вспомнил об этих скульптурных композициях.

К тому времени Саша успел бросить Школу-студию МХАТ и, несмотря на уговоры, не хотел

нигде учиться. В мхатовской студии, где он должен был со старшекурсниками здороваться на «Вы», ему не понравилось. После долгих увещаний в конце первого семестра Саша пошел в Щукинское училище и, к удивлению всех, был зачислен³.

Так вот, о Доме Метростроя. Сидим мы у Никиты Лавинского в мастерской – я, Саша и Леша Чарский. Никита пошел в МОСХ. Делать нечего, и я повел их посмотреть эти скульптуры. Ребята говорят: «Да мы их знаем». Я говорю: «Знаете, да не все». Пришли. Поставил я их на ступеньках, как надо. Показал. Оба в восторге. Пошли обратно, благо мастерская рядом, на улице Мяскового. Никита уже дома. Он, как выяснилось, тоже об этом не знал и говорит: «Так это же отца работа». Повели мы туда Никиту. Поставили. Показали, как смотреть. Никита с минуту молчал. Потом протянул: «Хоро-ош папочка!» Разумеется, Антону Михайловичу ничего не сказали.

Потекли дни учебы. Саша сдружился с Ваней Дыховичным – талантливым, очень интеллигентным человеком. Такой библиотеки, как у Ваниного отца, я больше ни у кого не видел. Постепенно через Сашу я перезнакомился со всем его курсом. Курс у них был замечательный: Леня Филатов, Боря Галкин, Володя Качан, Стас Холмогоров, Нина Русланова... Долго всех перечислять. Все ребята отлично играли на гитаре. Пели песни на стихи наших и зарубежных поэтов. Только Леня Филатов пел и на свои стихи, но очень редко и только среди своих. Стеснялся, а напрасно. У него много замечательных стихов.

Песни пелись на «бесхитростные», как говорил Высоцкий, «простые мотивы». Но некоторые выделялись. Особенно запомнилась мне своей необычностью Сашина песня на слова Б. Пастернака «Давай ронять слова». Но даже на этот, довольно оригинальный мотив стихи Пастернака полностью не ложатся. Все строфы этого стихотворения состоят из четырех стихов, а седьмая – из семи. И эта седьмая строфа никак не вписывается в мелодию. Когда я сам начал петь это стихотворение, я спросил у Саши: «А как здесь петь? Ведь не сходится!» Он ответил: «А как хочешь, так и пой. Я здесь всегда пою по-разному».

Кроме Никиты Лавинского, мы постоянно общались с Инессой Травкиной, литературным критиком, регулярно печатавшейся в «Новом

мире». Жила она тогда далеко, в Бескудниково, тем не менее, мы ее часто навещали. Инесса была в курсе событий шедшего тогда процесса Синявского – Даниэля. А на следующий год мы у нее (сколько успели за ночь) прочитали в машинописи одну треть романа Солженицына «В круге первом».

После зимних каникул, которые мы обычно проводили в Ростове (да и не только каникул – ездили и на праздники), в начале марта я зашел в мастерскую к Никите Лавинскому. Сидим, беседуем. Я спрашиваю: «Саша скоро будет?» Никита отвечает: «Да он в Ростове. Уехал примерно на неделю». Захожу через неделю. Сидит Саша. Спрашиваю: «А что ты в Ростове делал?» Он спокойно говорит: «Как что? Я женился». Я не поверил, более того, опешил. Мне казалось невероятным жениться в 19 лет. Я подумал, что Саша меня разыгрывает, но все оказалось правдой. Вскоре в Москву приехала Ира. Позже она поступила в МГУ на факультет психологии.

После женитьбы Саша стал снимать квартиры. Поначалу в Москве он жил в мастерской Никиты Лавинского, потом много лет мытарился в общежитиях, в каких-то жутких местах, вроде бывших барских конюшен в районе Никитских ворот. В Москве тогда актерам давали обыкновенные подвалы. Обустраивали их по самому жалкому минимуму – и это считалось общежитием. Общежитий, в которых он жил, пока учился, было несколько. Сколько – я не знаю точно. Чуть ли не десяток в разных местах. После училища, уже актером, он снова жил в подвале, прямо за Театром Вахтангова. Потом нашел комнату на втором этаже двухэтажного деревянного сруба во 2-м Банном переулке, на отшибе, рядом с железнодорожным депо. Это, можно сказать, была его первая московская квартира. Этих квартир тоже не перечесать: и Банный переулок, и Трифоновка, и Малая Бронная, и Пушкинская улица, и Димитрова – куда я только к нему не ездил! Где мы только не встречались!

Когда Кайдановский в последний раз работал в театре – во МХАТе, у Ефремова, – он жил уже не в подвале, а в полуподвале. Артист главного театра страны дорос до полуподвала на улице Станиславского, напротив греческого посольства. Саша говорил: «Смотри, какие шикарные люди греки!» В трехметровый забор, огораживающий посольство, были вмурованы большие и острые осколки бутылок.

Наша учеба шла своим чередом. Саша приходил к нам на студенческие концерты, я, в свою очередь, – на его сценические зачеты и экзамены. Саша очень хорошо (для непрофессионала)

³ Переход А. Кайдановского в Театральное училище им. Б. В. Щукина состоялся зимой 1965 года. Он был принят на курс, руководимый В. К. Львовой и Л. М. Шихматовым, получив диплом об окончании Щукинского училища в 1969 году.

разбирался в музыке. У Кайдановского было какое-то почти интимное отношение к музыке, особенно к классике. Даже среди музыкантов редко встречается такое маниакальное желание качества. Я много раз видел его фонотеку – она была подобрана с редчайшим вкусом! Он покупал в Москве такие вещи, которые мало у кого были. Причем не просто собирал – Саша их активно слушал.

Тогда как-то странно отрицали Бетховена, что меня очень злило. Люди театрального мира почему-то считали, что есть только Бах и Моцарт, ну и, отчасти, Шопен. И все. Больше никого. Даже тогдашние интеллектуальные лидеры – в театре, в кино – пользовались музыкой с только что появившихся пластинок. Например, Тарковский. Появилась пластинка «Страсти по Иоанну» в баховской серии – он тут же в «Зеркало» вставил «Страсти по Иоанну». Я тогда сказал, что в следующих фильмах обязательно будут «Страсти по Матфею». И угадал – в «Жертвоприношении» звучат «Страсти по Матфею». Тогда так использовали музыку⁴. «Страсти по Матфею» – эту сверхгениальнейшую музыку – Саша очень любил, я это знаю точно. У него были пластинки. Со временем фонотека у Кайдановского все увеличивалась. Мы с Сашей по всем магазинам ходили, искали пластинки. Знали, где и что можно найти.

Откуда это было в Саше, не знаю. Я бы не сказал, что это результат самообразования. В нем существовало природное ощущение музыки. Я не видел никого, кто бы так, как он, слушал музыку. Он слушал Барбару Хендрикс, Джоан Сазерленд, Кэтлин Ферриер, Хосе Каррераса, Владимира Горовица. Очень любил Герберта фон Караяна.

Однажды я долго объяснял Саше, как надо понимать Седьмую симфонию Бетховена. Он терпеливо слушал, ничего не говоря. А потом я смотрю – у него есть Седьмая, Шестая, Пятая. Я перебрал пластинки – а у него все симфонии Бетховена, да еще в разных исполнениях! Вот тогда я понял, насколько серьезно он относился к музыке. Саша потом сыграл в фильме «Жизнь Бетховена» его секретаря – Шиндлера, который

⁴ Сходный «полемический импульс», несомненно, присутствует и в творчестве А. Кайдановского-кинорежиссера. Например, саундтрек фильма «Простая смерть» (по рассказу Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», 1985) содержит двукратное проведение органной хоральной прелюдии f-moll BWV 639 И. С. Баха, завоевавшей в СССР огромную популярность после выхода на экраны «Соляриса» А. Тарковского. Звучание этой пьесы в «Простой смерти» разительно контрастирует не только «Солярису», но и в целом «бахинскому стереотипу», сложившемуся у «тогдашних интеллектуальных лидеров» под влиянием фильмов Тарковского.

спас многие произведения Бетховена. Саша считал этот фильм одним из лучших, в которых ему довелось сыграть. И эту роль, может быть, лучшей из своих работ.

Он очень любил Альбиниони, Йозефа Мыллвечека. Саша говорил, что это замечательные композиторы. В зрелые годы ему очень нравилось, как играет Глен Гульд, особенно поздняя, последняя запись «Хорошо темперированного клавира». Ранее он Глена Гульда избегал. Когда Саша жил в коммуналке на улице Воровского, в непосредственной близости от магазина «Мелодия», фонотека у него стала просто фантастической.

Библиотеку он собрал тоже блестящую. Литературу и особенно поэзию Саша знал в совершенстве. А как он читал стихи! Такого чтения я больше не слышал. Из Сашиних студенческих работ особенно запомнились две: сцены Гамлета и королевы (Нина Русланова) и Раскольникова и Порфирия Петровича (Володя Качан)⁵. Позже Саша сыграл Гамлета в постановке А. Поламишева в Зале Чайковского и Театре эстрады. После этого спектакля о Саше была положительная рецензия в журнале «Театр». С кино дело у Саши, да и у его сокурсников, дальше проб пока не шло.

Когда Саша перешел на четвертый курс, его взяли на работу в Театр на Малой Бронной. Наконец они с Ирой зажили в более или менее нормальных условиях общежития театра, по соседству с отличным актером Николаем Волковым. У него были огромный студийный магнитофон и качественные по тому времени записи. Мы очень любили слушать цыганские и русские романсы в исполнении Юла Бриннера, Алеши Дмитриевича и хора цыган-эмигрантов (с французских пластинок).

Работа в театре у Саши была чисто символической. Ролей не давали. Зато свободного времени было много. И вот одна из замечательнейших женщин, каких я встречал в своей жизни, преподаватель французского языка в Щукинском училище Ада Владимировна Брискиндова уговорила Сашу сделать то, что он сам давно хотел сделать, но не решался.

Начиная с первого курса, обсуждая любой просмотренный спектакль и с Инессой Травкиной, и с Никитой Лавинским, и с кем бы то ни было, Саша менее всего говорил об игре актеров. В основном он обращал внимание на постановку спектакля. Уже тогда его в первую очередь интересовала режиссура. Саша начал делать наброски литературно-сценической композиции,

⁵ Подразумеваются фрагменты из трагедии «Гамлет» У. Шекспира и романа «Преступление и наказание» Ф. Достоевского.

основанной на книге В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» и поэзии самого А. С. Пушкина. Ада Владимировна буквально заставила Сашу сделать на основе этих набросков сценарий выпускного спектакля. Весь первый семестр четвертого курса Саша с участием Ады Владимировны писал этот сценарий, охватывающий два первых раздела книги Вересаева – «Лицей» и «Петербург».

Со второго семестра начались репетиции. В них участвовал почти весь курс. По ходу дела многое менялось. Случались и конфликты, но это вещь неизбежная. Главное, что спектакль получился. Принимал в нем участие и я. После первой части спектакля – «Лицей» – антракта не было. В зале гасили свет, оставив только настольную лампу на рояле, и я играл до-минорный ноктюрн Шопена. Потом включали свет. Боря Галкин объявлял: «Петербург», и вторая часть начиналась торжественным фадиез-минорным полонезом Шопена в моем исполнении⁶. По ходу действия я еще что-то играл (уже не помню, что именно). В спектакле звучали не только стихи Пушкина. С потрясающим темпераментом, с горящими глазами, в две гитары Ваня Дыховичный и Стас Холмогоров пели «Я люблю кровавый бой, / Я рожден для службы царской...» Дениса Давыдова.

Заканчивался спектакль тем, что Саша читал элегию «Погасло дневное светило...». В конце элегии я начинал играть третий, завершающий раздел того же ноктюрна Шопена, гас свет, и Леня Филатов произносил заключительный текст: «Поэты и писатели всегда впереди – на всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. И не должны малодушные смущаться тем, что им вечно предопределено, – невзгоды, лишения и первая пуля в висок. Александр Пушкин». На сцене высвечивался автопортрет Пушкина, и спектакль заканчивался аккордами шопеновского ноктюрна.

Спектакль имел успех, и его повторили в Музее А. С. Пушкина на Кропоткинской, после чего то ли Леню Филатова, то ли Сашу, то ли их обоих (точно не помню) таскали в райком комсомола, где молодежь коммунисты допытывались, что они (а не Пушкин!!!) хотели сказать последними словами и на что они намекали?⁷

⁶ А. Ореховым исполнялись Ноктюрн c-moll op. 48 № 1 и Полонез fis-moll op. 44 Ф. Шопена.

⁷ Приведенная цитата – свободный пересказ фрагмента неоконченной статьи А. Пушкина «Опровержение на критики» (1830). Авторский текст в оригинале выглядит следующим образом: «...дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все

После окончания Шукинского училища Сашу и Нину Русланову распределили в Вахтанговский театр. Саше предоставили «комнату», которую иначе как конурой не назовешь. Открыв входную дверь, спустившись на три ступеньки вниз, вы оказывались в «кухне». Направо и налево – стены, прямо – дверь в узкую низкую комнату, которая заканчивалась окошком на уровне тротуара.

И в этом театре работы тоже почти не было. Саша написал продолжение композиции по Вересаеву. Спектакль назывался «Когда постиг меня судьбины гнев...». Шел он в зале филармонии и других местах. Играли Саша, Василий Лановой и Валентина Малявина. Потом был еще один спектакль – «Как в ненастные дни».

В Вахтанговском театре Саша долго не задержался и перешел во МХАТ. Общежитие МХАТа было значительно лучше, хотя помещалось в цокольном этаже. Через год Саша ушел и из МХАТа. Как он говорил: «Не для того я получил высшее образование, чтобы стоять истуканом на сцене с алебардой в руках». Я тогда работал по распределению в городе Фрунзе и учился в заочной аспирантуре Московской консерватории. Об уходе Сашу из МХАТа я узнал в один из приездов в Москву. Пришел в общежитие, а мне говорят, что он в театре не работает и где сейчас, никто не знает.

Нашел я Сашу через Никиту Лавинского, то есть пришел к Никите, а Саша у него. Сказал, что теперь он снимается на «Мосфильме». Я, закончив аспирантуру, вернулся в Ростов. Виделись мы очень часто. Билет «Ростов – Москва» в купе «Тихого Дона» стоил тогда восемнадцать рублей, а на самолете можно было долететь за девятнадцать рублей. В Ростове Саша бывал регулярно. Как-то летом приезжаем с друзьями на дачу художников на Левбердоне (так называют в Ростове левый берег Дона, где заливные дуга, леса и пляжи). На соседней даче слышен какой-то стрекот. Художник Бочаров говорит: «А вон Кайдановский сидит». И точно – как скворец в скворечнике, на втором этаже сидит Саша и стрекочет на машинке сценарий.

Фильм «Жена керосинщика» Саша хотел снимать в Ростове. Он как-то обратил внимание на то, что, когда умных людей сажали в психушки, в Ростове, по главной улице Энгельса (ныне – Большой Садовой), разгуливали тихие шизофреники «Мать», «Красоточка», «Нонка-дурочка» и другие, числом около десяти. Среди

невзгоды, все опасности» [3, 158]. Как видим, основания для «начальственного гнева» имелись, – в интерпретации А. Кайдановского цитируемый фрагмент приобрел весьма актуальное звучание, резонировавшее событиям отечественной истории XX века.

них выделялся благороднейшего вида высокий старик с седой шевелюрой и окладистой бородой. Никто никогда не слышал от него ни единого слова. Он подходил, молча делал ряд выразительных и энергичных движений руками во все стороны, после чего протягивал правую руку ладонью вверх. Ему подавали. Кличка его была «Марсель Марсо». И вот в один прекрасный день «Марсель Марсо» появился с кошелкой, набитой камнями, у здания Ростовского обкома партии и начал бить стекла. А окна этого замечательного по красоте памятника архитектуры конца XIX века, экспроприированного коммунистами, по размерам, как в московском «Метрополе».

После этого «Марселя Марсо» больше никто не видел. Из-за этого случая, который Саша собирался воссоздать в своем фильме, съемки в Ростове и сорвались. Если в Московской консерватории ему разрешили разжечь костер на сцене

в Малом зале, то бить стекла в Ростовском обкоме партии по второму разу да еще и снимать это ему не позволили. И снимал «Жену керосинщика» Саша в Калининграде (Кенигсберге). Но овальное окно над парадным входом в горком, в которое герой его фильма швыряет камень, – копия окна обкомовского здания в Ростове⁸.

Со временем встречаться мы стали реже. После смерти родителей Саша в Ростов не приезжал. В Москву в последние годы тоже просто так не прокатишься⁹. Но иногда мы все же виделись.

Я очень редко вижу сны, еще реже их запоминаю. Но вот однажды мне приснилось, что мы сидим с Сашей обнявшись, его голова у меня на плече, и он плачет, а я его утешаю: «Да ладно, – говорю, – все будет нормально...» Через день прихожу на работу. Мне говорят: «Радио слушал?» Я отвечаю: «У меня его вообще нет». – «Кайдановский умер»¹⁰.

ЛИТЕРАТУРА

1. История Ростовского училища искусств в документах, лицах и воспоминаниях / сост. И. Б. Ищенко, В. И. Павлова. – Ростов н/Д: Б. указ. изд., 2005.
2. Александр Кайдановский в воспоминаниях и фотографиях / сост. Е. В. Цымбал. – М.: Искусство, 2002.
3. Пушкин А. Опровержение на критики // Пушкин А. Мысли о литературе / сост. М. П. Еремин. – М.: Современник, 1988. – С. 138–158.

*Публикация и комментарии К. Жабинского
The publication and comments by K. Zhabinsky*

⁸ Фильм «Жена керосинщика», завершённый А. Кайдановским в 1988 году, содержит и «топонимическую отсылку» к реалиям донского края. В одной из финальных сцен упоминавшийся герой-«протестант», проведя некоторое время в психиатрической лечебнице, наотрез отказывается от предлагаемого освобождения. Он поясняет, что в больнице ему, как и другим пациентам («взаправдашним» безумцам), гарантированы питание и надлежащий уход, возможность «полноценного» общения, а летом планируется выезд «на природу» – в Семикаракорский район. Фраза «Мы поедим в Семикаракоры!» нарспев многократно произносится пациентами, приобретая все более фантастически-ирреальное звучание.

⁹ Публикуемый текст был написан в начале 2000-х годов для мемориального издания, выпущенного небольшим тиражом и уже ставшего библиографической редкостью (см.: [2]).

¹⁰ Это произошло в Москве 3 декабря 1995 года.

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

М. Гнесин

АНТОН РУБИНШТЕЙН (К сорокалетию со дня смерти)

М. Gnessin

ANTON RUBINSTEIN (Towards the 40th anniversary of the death)

В данной публикации представлен текст неизвестного доклада Михаила Гнесина, написанного к сорокалетней годовщине со дня смерти А. Г. Рубинштейна. Датированный 1934 годом, этот текст так и не был опубликован до настоящего времени.

Ключевые слова: М. Гнесин, А. Рубинштейн, просвещение, музыкальное образование, Русское музыкальное общество.

This publication contains the text of one of unknown papers of Michail Gnessin, which was written to the 40th anniversary of the death of Anton Rubinstein. The paper bearing a date 1934 was never published as a whole.

Key words: M. Gnessin, A. Rubinstein, enlightenment, musical education, Russian Musical Society.

МИХАИЛ ГНЕСИН ОБ АНТОНЕ РУБИНШТЕЙНЕ

(по материалам рукописного архива)

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) принадлежит к числу крупнейших представителей русской музыкальной культуры XIX века. Он занял почетное место в «партере истории» как первый из отечественных пианистов, покоривших своим талантом Европу. Однако среди плеяды русских композиторов его имя принято относить к числу не первостепенно значимых, хотя некоторые из созданных им сочинений и поныне украшают сокровищницу национальной музыкальной классики. Наряду с этим Рубинштейн стал одним из основоположников профессионального музыкального образования в России: благодаря его энтузиазму, преданности идеям просвещения и энергичным усилиям были открыты первые отечественные консерватории – в Петербурге (1862) и Москве (1866). Он также был инициатором создания Русского музыкального общества¹ – организации, сыгравшей ключевую

роль в развитии музыкальной культуры в России на протяжении второй половины XIX – начала XX века.

У своих современников Антон Рубинштейн вызывал противоречивое отношение: одни восхищались его талантом, другие находили повод для осуждения, но, пожалуй, никто не оставался равнодушным². По опубликованным работам о композиторе можно отследить интенсивность внимания к личности Рубинштейна и его деятельности [3, 737–738]. При этом открывается следующая картина: до 1929 года (100-летие со дня рождения Рубинштейна) практически все юбилейные даты, связанные с именем композитора, так или иначе были отмечены разными событиями: концертами, выходом в свет специально подготовленных книг и статей. Однако затем последовало затишье, прервавшееся лишь пятнадцать лет спустя (см.: [2]). Было ли это «молчание» случайным

1917-го (некоторые региональные отделения продолжали свою деятельность вплоть до 1922 г.).

² Восторженные отзывы о таланте Рубинштейна высказывали С. Танеев, Н. Кашкин, Э. Направник, Г. Ларош. Но в то же время А. Серов, напротив, проявлял особое упорство в крайне негативном отношении к А. Рубинштейну. Подробно эта тема освещена в статье Г. Абрамовского «А. Рубинштейн и А. Серов» [1, 47–61].

¹ Русское музыкальное общество (РМО; с 1869 года – Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) было создано в 1859 году, упразднено – после октября

стечением обстоятельств, сегодня доподлинно неизвестно, но в истории публикаций о Рубинштейне до сих пор имеются «непрочитанные» страницы.

В личном архиве Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957) – видного композитора, педагога, просветителя и публициста первой половины XX века – хранится рукопись вступительного слова к концерту, планировавшемуся, вероятно, в связи с 40-летием со дня смерти Антона Рубинштейна³. О том, что данный текст задумывался Гнесиным как вступительное слово к концерту, свидетельствуют специальная ремарка в начале рукописи и упоминание «сегодняшнего концерта» в последующем изложении. На листе бумаги, в который обернута рукопись, автором сделано примечание: «„Известия“, 17 ноября 1934 год[a]». Указанная дата вызывает особый интерес по двум причинам. Во-первых, на 20 ноября приходилась годовщина смерти Рубинштейна. Во-вторых, газета «Известия», вышедшая в указанный день (не 17 ноября), содержит небольшую заметку о Рубинштейне⁴. Заглавие последней в точности совпадает с названием гнесинского вступительного слова, имеется и ряд совпадений между рассматриваемыми текстами, хотя в целом содержание их кардинально различается. Сегодня восстановить истину в запутанной истории с рукописью Гнесина сложно, и это не является целью нашей публикации. Потому,

³ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 141. В личном архиве композитора хранятся два варианта этой рукописи. Один из них написан рукой автора, другой представляет собой машинописную копию первого, с правкой Гнесина. Как отмечено на рукописи, машинописный вариант статьи о Рубинштейне был подготовлен Е. Ю. Кистяковской (годы жизни не установлены).

⁴ Приводим полный текст заметки, опубликованной в «Известиях» 20 ноября 1934 года: «Сегодня исполняется 40 лет со дня смерти А. Г. Рубинштейна (1829–1894) – гениального пианиста, замечательного композитора и пионера музыкального образования в России. Как артист-исполнитель Антон Рубинштейн был одним из величайших пианистов, когда-либо существовавших; его имя стоит в ряду мировых виртуозов наравне с Листом. Композиторская продукция Рубинштейна, чрезвычайно обширная и многосторонняя, лишь в небольшой части сохранила свое художественное значение для нашего времени. Наиболее сильны его музыкальные иллюстрации Востока (популярная опера „Демон“, отдельные моменты в операх „Маккавей“ и „Фераморс“, в оратории „Вавилонское столпотворение“, а также ряд романсов, особенно „Персидские песни“ и „Азра“). Колоссальную роль сыграл Рубинштейн в деле насаждения в России музыкального образования и серьезной музыкальной культуры. Благодаря его исключительной энергии и фанатической преданности интересам музыкального искусства была открыта в Петербурге (в 1862 году) первая русская консерватория».

констатируя сей примечательный факт, мы оставим данную тему, не пытаясь досочинить историю.

Особого внимания заслуживает фигура самого автора статьи, поскольку в известной нам литературе Гнесин не представлен должным образом в качестве музыкального критика. Как правило, названная сфера его деятельности характеризуется весьма однопланово и кратко; до сих пор не существует полного списка литературных трудов композитора, включая статьи, лекции, заметки, оставшиеся в рукописи и хранящиеся в гнесинском личном архиве (РГАЛИ, фонд 2954). Некоторые из работ Гнесина были опубликованы в периодической печати, однако соответствующая информация по тем или иным причинам оказалась утерянной⁵. Впрочем, даже судя по известным сегодня текстам, круг тем и жанров, привлекавших Гнесина, был весьма широк: анонсы к концертам, информационные заметки и рецензии, мемуарные очерки, проблемные статьи по актуальным вопросам образования и науки, фольклористики и композиторского творчества, развития отечественной музыкальной культуры в целом.

На протяжении всей своей жизни отдавая много времени и сил просветительской деятельности, Гнесин неоднократно обращался к творческому наследию крупных музыкантов XIX–XX веков. Многим из них, в том числе А. Рубинштейну, Гнесин посвятил «персональные» очерки⁶. Вероятно, многое привлекало Михаила Гнесина в личности великого предшественника: и творческий гений, и общность взглядов на дело музыкального просвещения. Между двумя указанными деятелями можно увидеть и некоторое сходство судеб: оба были музыкантами еврейского происхождения, что нередко провоцировало негативное отношение к ним в обществе. Оба имели возможность заниматься становлением собственной музыкально-художественной карьеры, но при этом в значительной степени посвятили жизнь делу развития музыкального образования и просвещения в России.

Для Гнесина – глубоко образованного человека, преданного русской культуре, – было важно не только без искажений воссоздать творческий портрет великого музыканта, но и подчеркнуть актуальность идей Рубинштейна для советской

⁵ О музыкально-критическом наследии Гнесина см.: [6, 74–76].

⁶ Среди указанных работ – статьи о Р. Вагнере, Н. Римском-Корсакове, М. Мусоргском, А. Аренине, А. Скрябине, А. Лядове, М. Штейнберге, Комитасе, М. Олениной-д’Альгейм, Н. Забеле-Врубель и др.

эпохи. Вот почему, не ограничиваясь оценкой деятельности последнего в различных сферах, автор доклада подробно осветил современные проблемы отечественной музыкальной культуры.

Приводимый ниже текст работы М. Гнесина «Антон Рубинштейн (К сорокалетию со дня смерти)» публикуется по машинописной копии рукописи с учетом всех дополнений и поправок, внесенных автором. Гнесиным включено в текст большое количество цитат из различных литературных источников без указания страниц; мы приводим их со ссылками на современные издания. В публикации сохранены подчеркивания наиболее важных фрагментов текста и деление на абзацы, принятые Гнесиным. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными правилами русского языка; опечатки, допущенные копиисткой, исправлены без оговорок в комментариях.

Вступительное слово заслуженного деятеля искусств проф. Михаила Гнесина

На грани XIX и XX века в России не было музыкального имени более популярного, чем имя Антона Рубинштейна.

В квартирах у горожан, даже очень далеких по своим интересам от музыки, всегда имелись его портреты – на стенах в виде гравюр, фотокопий, фотографий, барельефов, на столиках и комодах в виде статуэток.

Его многочисленные сочинения: симфонии, оперы, камерные ансамбли, фортепианные пьесы и романсы – жили полной жизнью во всех театрах и на всех концертных эстрадах страны. Арии из его опер, а также романсы («Азра»⁷) исполнялись буквально в каждом концерте; но они же звучали сквозь открытые окна любой квартиры, и раздавались «на воле» во время пешеходных прогулок, и доносились с лодок. Некоторые из его вокальных сочинений («Пела, пела пташечка», «Я видел березку»⁸) распевались в свое время любителями почти как народные песни. Весьма популярны были его оперы. Что касается «Демона», то только лишь «Онегин» Чайковского мог сравниться с ним по совершенно исключительной популярности в различных кругах тогдашней публики⁹.

⁷ Романс «Азра» (ор. 32 № 6, на стихи Г. Гейне) был сочинен в середине 1850-х годов [3, 736].

⁸ Речь идет о романсах «Пела, пела пташечка» (стихи А. Дельвига) и «Я видел березку» (стихи Р. Левенштейна, перевод с немецкого В. Крылова).

⁹ С 1890 по 1913 годы в театрах Москвы и Петербурга «Демон» исполнялся более 300 раз, фактически не уступая аналогичным показателям оперы «Евгений Онегин» [11, 177–181].

Артистические выступления Рубинштейна остались незабываемыми для всех, кто когда-либо хоть раз его слушал. Те же, кто уже не застал его в живых, по рассказам и воспоминаниям его слушателей, как-то представляли себе характер исполнения этого великого артиста, глубокого, полного темперамента и воли, ярко эмоционального и монументального.

Профессора фортепианной игры в музыкальных школах, созданных Рубинштейном, давно уже позабывшие сами о том, что такое воодушевление и темперамент в исполнении, учившие своих учеников совершенно другому и даже противоположному, все же не смели подвергнуть рубинштейновскую игру какой-либо переоценке. Преклонение перед многогранной гениальностью этого могучего деятеля музыкального искусства и просвещения не имело себе пределов. Трудно было себе представить тогда, что это венчание лаврами не так-то легко далось ему и что, с другой стороны, популярности его, по крайней мере в некоторых отношениях, предстояло в ближайшем будущем значительно поколебаться!

Антон Рубинштейн казался почитателям необыкновенно цельной натурой «бетховенского» типа. Однако, по собственным его высказываниям («Афоризмы», Автобиография» и др.¹⁰), сильнейшие противоречия в нем самом и в соотношении между его личностью и кругом современников как раз являются одной из наиболее типических черт его облика¹¹:

«Для евреев я христианин; для христиан – еврей; для русских я немец, для немцев – русский; для классиков – представитель искусства будущего, для „будущников“ – ретроград».

«Попасть на свет в свое время – вот в чем штука. Только немногим это удастся!»

«Самому себе я кажусь нелогичным: в жизни я республиканец и радикал, в искусстве я консервативен и деспот».

Так говорит о себе Рубинштейн. В действительности список «противоречий» мог бы быть еще увеличен: для придворных кругов и знати

¹⁰ Гнесиным упоминаются и далее цитируются литературные сочинения Рубинштейна 1880–1890-х гг.: «Короб мыслей» – собрание афоризмов, размышлений и заметок, опубликованное посмертно в Германии (1897) и России (1904); «Автобиографические рассказы» («Автобиографические воспоминания»), увидевшие свет в 1889 году и затем неоднократно переиздававшиеся.

¹¹ Последующие цитаты приводятся Гнесиным по изданиям дооктябрьского периода. Расходясь в деталях с общепринятыми сегодня литературными редакциями Л. Баренбойма, упомянутые варианты авторского текста сохраняют общий смысл высказываний Рубинштейна (ср.: [8, 186, 201, 185]).

Рубинштейн – хотя и великий артист, но все же «третьей гильдии купеческий сын» и выходец из черты еврейской оседлости; для либеральной интеллигенции – он выскочка, вращающийся в высшем свете и узурпирующий «в пользу своей партии» меценатские склонности придворных кругов, и притом все же «Янкель» (как это выяснится дальше).

Меньше всего повредили Рубинштейну все эти противоречия как артисту-исполнителю. Поощряемый с юных лет Мендельсоном, Мейербером и Листом, объездив в несколько сезонов все мировые музыкальные центры, он быстро был признан одним из величайших артистов (считаясь «равным Листу»). На своем артистическом пути он почти совершенно не встречал препятствий, если не считать некоторых материальных невзгод в самом начале его деятельности в Вене и Берлине¹².

В юные годы он считался по преимуществу чрезвычайным виртуозом. Революция 1848 года произвела на него потрясающее впечатление, глубоко его захватила и, повидимому, сформировала его художественную личность: «Моя жизнь совмещает в себе две эпохи: до и после 1848 года», – пишет Рубинштейн («Автобиография»)¹³. Его стало занимать «исследование – может ли музыка и в какой степени не только передавать индивидуальность и душевное настроение сочинителя, но быть также отголоском времени, событий и культурного состояния общества?» И он пришел к убеждению, «что она это может до мельчайших подробностей; что в ней могут быть узнаваемы даже костюмы и моды современной сочинителю эпохи» («Музыка и ее представители»)¹⁴.

Рубинштейн последующих лет – это именно тот великий и глубокий артист, память о котором не умерла до сих пор и чьи художественные

¹² Об этом упоминается в «Автобиографических рассказах» Рубинштейна: «В течение полутора лет давал я в Вене уроки; большая часть из них грошовые. Я жил на самой вышке громадного дома, чуть не на чердаке; нередко случалось, что дня по два, по три почти ничего не ел. Это самое страшное время в моей жизни» [8, 72].

¹³ Подразумеваются революционные события 1848–1849 годов, охватившие целый ряд европейских стран. Приведем полностью данное высказывание Рубинштейна: «48-й год – это год революции не только в политическом мире, но и в искусстве. Изменился и вкус публики, и методы воспитания артиста, и воззрения артистов. Ничего общего с тем, что было до революции. Моя жизнь оттого и представляет некоторый интерес, что совмещает в себе две эпохи: до и после 48-го года» [8, 74].

¹⁴ Гнесин приводит цитату из книги Рубинштейна, в современных изданиях озаглавленной «Разговор о музыке» («Музыка и ее мастера»; ср.: [8, 112]).

заветы имеют огромное значение, в частности, и для нашего времени.

Чрезвычайно интересны политические комментарии Рубинштейна к различным эпохам в истории музыки и к деятельности отдельных композиторов.

Расцвет схоластическо-виртуозной музыки в двадцатых и тридцатых годах прошлого века (Гуммель, Мошелес¹⁵ и др.) он ставит в связь с эпохой Реставрации; двойственную по характеру деятельность Берлиоза объясняет всеми сложными перипетиями политической жизни 30–40-х годов – тут и след Июльской Революции, и новая династия, «свыше – выставление демократических и конституционных принципов с задней мыслью монархизма, снизу – приготовления к 1848 году»; процветание в последующий период «капельмейстерской музыки» – «торжество буржуазии в смысле материального благосостояния и оплота против всяких политических и культурных тревожных движений». Превращение виртуоза Листа в сочинителя ораторий Рубинштейн ставит в связь с воцарением императора Луи-Наполеона. С этим же связывает он начинающийся культ оперетки. Проблема Вагнера (синтетическое искусство, гипертрофированный оркестр и т. д.) находит себе объяснение в политической ситуации второй половины XIX века: «европейский мир основан на армии из 10.000.000 солдат»¹⁶ и т. д.

Кажется непонятным, что человек, столь политически передовой в оценке явлений искусства, был встречен в русских интеллигентских кругах чуть ли не как «реакционер» по своим воззрениям.

Однако в Рубинштейне многое было противоречиво, как мы уже знаем. Но и умонастроение у либеральной русской интеллигенции середины прошлого века, в свою очередь, не отличалось особой цельностью¹⁷.

На судьбе композиторской деятельности Рубинштейна все упомянутые «противоречия» сказались в очень сильной степени.

Артист-исполнитель по преимуществу имеет дело уже с искусством прошлого. Если

¹⁵ Гуммель Иоганн Непомук (1778–1837) – австрийский композитор, пианист, дирижер, педагог. Мошелес Игнац (1794–1870) – немецкий пианист, дирижер, композитор, педагог.

¹⁶ Гнесин пересказывает фрагмент из упоминавшейся книги «Разговор о музыке», посвященный взаимосвязи событий в европейской музыкальной культуре и политической жизни после Великой Французской революции 1789 г. [8, 161–162].

¹⁷ Данный абзац, написанный от руки, был внесен Гнесиным при корректировании рукописи.

он, подобно Рубинштейну, способен проникнуться идеями и переживаниями и всей общественной ситуацией, отраженными в исполняемом произведении, то получает он их уже воплощенными в искусство, как бы откристаллизовавшимися. Ему не приходится уже пачкаться в строительных материалах эпохи. Иначе обстоит с композитором – если он желает идти вровень с эпохой, ему естественно разделять даже и творческие заблуждения эпохи. Несомненно, крайности «натурализма» (воздействие естествознания, являвшегося своего рода культом в шестидесятых годах) и крайности «музыкального национализма» (след славянофильских влияний) – заблуждения русских музыкальных новаторов этой эпохи; но заблуждения эти лишь являются временной гипертрофией совершенно здоровых художественных устремлений, давших в русской музыке столь ценные плоды.

Проведший свои юные годы на Западе и оторванный от русской политической действительности, Рубинштейн, при всей своей передовитости, недостаточно ориентировался в идейных потребностях текущей художественной жизни страны; остро реагируя на эстетические «заблуждения» современников, апеллируя к вершинным достижениям прошлых времен, он брезгливо осуждал их и за «национальный музыкальный жаргон», и за недостойные музыкального искусства «натуралистические гримасы», за стремление к музыкальной живописи, за рационализм в творчестве и т. д., недооценивая имевшиеся достижения. Вступая в еще одно противоречие с самим собой, он даже отрицал в новом русском музыкальном течении «абсолютно художественный характер», вследствие его «реальности, тенденциозности, программности».

Обладая сам огромным композиторским дарованием, Рубинштейн тщательно оберегал свое творчество от всяческих злобредных уклонов, этим самым снижая и свежесть, и значительность своих произведений, превращаясь и в композиторской деятельности лишь в популяризатора классиков и романтиков. Немногие из этого типа его произведений, столь прославленных полвека назад, сохранили свое художественное значение для нашего времени. Некоторые из них исполняются в сегодняшнем концерте. Всего же парадоксальней то, что самые лучшие из написанных Рубинштейном сочинений совершенно противоречат его классическим художественным принципам. Таковы: «Дон Кихот» – превосходная симфоническая пьеса, весьма картинная и даже колоритная, полная подлинного юмора (пьеса, незаслуженно забытая

нашими концертными организациями); такковы его «Персидские песни», отдельные отрывки из «Фераморса», из того же «Демона» – словом, большая часть произведений Рубинштейна, имеющих национальный колорит, особенно еврейский – в «Маккавеях» и в «Вавилонском столпотворении», где имеются моменты первокачественной и вполне оригинальной музыки. Даже «Песня о купце Калашникове» и «Иван Грозный» – с элементами русского стиля, менее близкого Рубинштейну, – все же относятся к лучшим его произведениям¹⁸. Словом, композиторский талант Рубинштейна шел навстречу очередным задачам искусства вразрез с принципиальной позицией, занятой им. Упрекая современников в тенденциозности, он, как композитор, сам был рабом классических тенденций в искусстве и лишь временами, освобождаясь от этих тенденций, создавал лучшие свои произведения.

Но переоценка произведений Рубинштейна и значительное снижение их популярности произошли уже после смерти их автора – главным образом, в связи со сдвигами во вкусах публики после 1905 года, когда произведения с коллективистической направленностью (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский) стали прочно утверждаться в репертуаре, отодвинув временно на второй план даже Чайковского. Рубинштейну, таким образом, не пришлось и в области композиции переживать трагедии непризнания или – что еще тяжелее – постепенного развенчания. Наиболее тяжелые испытания выпали на долю Рубинштейна как насадителя музыкального образования в России. Деятельность его на этом пути является героической и не лишенной даже черт подлинного «подвижничества»¹⁹.

Если бы мы пожелали сравнить проблемы, которые стояли перед русским музыкальным обществом 50-х и 60-х годов, с проблемами, стоящими перед нами – советскими музыкальными

¹⁸ «Дон Кихот» (1870) и «Иван Грозный» (1869) – «музыкально-характеристические картины» для симфонического оркестра; «Фераморс» (1862) – лирическая опера по Т. Муру (поэма «Лалла Рук»); «Вавилонское столпотворение» (1869) и «Маккавей» (1874) – «духовные оперы» (театрализованные оратории) на ветхозаветные сюжеты; «Купец Калашников» (1879) – историко-бытовая опера по М. Лермонтову («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»).

¹⁹ Далее следует раздел, по неизвестным причинам вычеркнутый Гнесиным из рукописи. Возможно, композитор счел его неуместным во вступительном слове к проводившемуся концерту. Посчитав данный фрагмент важным, мы включили его в публикацию, выделив в тексте курсивом.

деятели, то, независимо от масштаба в задачах этих двух эпох, мы легко убедились бы, при всей яркости различий, и в известном естественном сходстве. Не случайность – то, что наиболее отзывчивые к задачам советского строительства в музыке наши молодые музыканты так сильно подчеркивали преемственность наших заданий от «Могучей кучки», в частности, от Мусоргского и Стасова. В противовес нашей современной формуле: «Искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию и реалистическое по способам выражения», музыкальная эстетика 60-х годов могла бы суммировать свои художественные идеалы в формулу: «Искусство национальное по форме, коллективистическое по содержанию и (опять-таки) реалистическое по способу выражения».

Все отдельные элементы для такого рода формулы действительно имеются налицо и в статьях передовых музыкальных писателей 60-х годов, и в музыкальных композициях эпохи. Однако целиком она не была и не могла быть выражена в теории и практике музыкантов-шестидесятников. «Национальная самобытность» нередко вторгалась и в содержание произведения, трактуемая не только как элемент формы, но и как особенности «духа» («Национально самобытный коллективизм»); реалистический способ выражения – в связи с увлечением естествознанием – трактовался как натуралистический и описательный.

И все же не приходится отрицать, что задача музыкальных реформаторов 60-х годов очень близка нам, и их пафос в борьбе за общественно-музыкальные идеи не может не вызывать величайшего с нашей стороны уважения и сочувствия. Есть и еще проблема уже практического характера, которая также является общей и для нас, и для передовых деятелей 60-х годов, – это проблема музыкальной педагогики и в тесном, и в широком смысле этого слова.

Разве перед нами не стоял вопрос о пригодности существующей старой профессиональной музыкальной школы для разрешения задач музыкального строительства; разве в стремлении очистить школу от рутинной и цеховой замкнутости мы не забывали даже порой заветы наших же политических наставников, ясно сознававших, что без серьезной профессиональной подготовки и глубокого изучения наследия прошлого невозможно никакое новое строительство?

Может ли нас сейчас удивить или возмутить то, что передовые музыканты шестидесятых годов, создававшие свое новое искусство на невозделанной почве, бунтовали против учреждения профессиональной школы по образцу немецких, уже успевших сделаться рассадником посредственного и штампового искусства; что открытая Г. Ломакиным Бесплатная школа элементарной музыкальной

грамоты и хорового пения вызвала с их стороны гораздо больше симпатии? Они не могли, конечно, предвидеть, что отсутствие теоретических знаний и техники у сильнейших талантов из их среды так быстро скажется прогрессирующим в понижении продуктивности, что единственному из них, своевременно это осознавшему – Римскому-Корсакову, – придется без конца оркестровать и «досочинять» за своих товарищей – по их же просьбе или вследствие практической необходимости. Им не хотелось задуматься и над тем, что отсутствие в стране собственных инструменталистов и необходимость постоянно выписывать из-за границы оркестрантов-исполнителей для их сочинений есть явление ненормальное.

Необходимо обо всем этом упомянуть, чтобы понять ту ситуацию, в которую попал Антон Рубинштейн.

Антон Рубинштейн приехал из-за границы в 1858 году с целью основания в России Музыкального общества и Музыкально-профессиональных школ. Учитывая мировую славу, которую он уже имел к тому времени, феноменальный успех, сопровождавший его выступления, постоянный крупный заработок от этих выступлений, – можно было бы, казалось, понять, что его переезд в страну, где концертные возможности были ничтожны, где избалованному вниманием просвещеннейших людей Запада Рубинштейну предстояло ради осуществления своих замыслов унижаться перед чванной и музыкально-необразованной знатью, что переезд этот мог быть продиктован только сильнейшим и благородным устремлением помочь развитию музыкального искусства на своей родине.

На самом деле эти его стремления поначалу не импонировали решительно никаким кругам тогдашнего общества.

Представителям аристократии мало нравилось то, что будущие «свободные художники», по проекту Рубинштейна, должны были «выходить в люди», то есть исключаться из податных сословий. Для либеральной интеллигенции принципиально был неприемлем пропагандируемый Рубинштейном профессионализм – притом лишенный национального оттенка. Рубинштейну, несмотря на всю его славу и артистическое обаяние, не так легко было добиться внимания придворных кругов, совершенно необходимого для проведения в жизнь его идей. Ведь и «Бесплатная школа Ломакина», так пропагандируемая нашими музыкантами-либералами, также находилась «под особым покровительством» наследника-Цесаревича – без участия придворных кругов, очевидно, немисливо было обойтись ни в каких общественных начинаниях. Рубинштейн ведь, как уже сказано, все же официально

именовался «третьей гильдии купеческим сыном», притом выходцем из еврейской среды.

Еврейское происхождение Рубинштейна, несомненно, сыграло свою роль в истории его взаимоотношений как с аристократией, так и с группами либеральных интеллигентов. Сам Глинка начал поход против него в письме В. Н. Энгельгардту: «Жид Рубинштейн взялся знакомить Германию с нашей музыкой и написал статью, в которой всем нам напакостил»²⁰. Надо сказать, что на самом деле в упомянутой статье в значительной степени отражено подлинное преклонение Рубинштейна перед талантом Глинки – наряду с некоторыми критическими замечаниями.

Молодая еще «Могучая кучка» крайне враждебно откликнулась на рубинштейновские музыкально-педагогические проекты, причем к принципиальным несогласиям присоединились и довольно неприкрытые враждебность к его личности и недоверие к чистоте его побуждений. С наибольшей яркостью эти мотивы прозвучали в статье талантливого критика эпохи, композитора Серова (в статье, восторженно встреченной «кучкистами», – хотя сами они состояли во взаимной и непримиримой вражде с Серовым).

«Мы охотно протягиваем шею под ярмо, которое вздумает на нас надеть любой заезжий шарлатан», писал Серов, «под гнет бездарных иностранцев, под гнет музыкальных янкелей»; «мы дремлем в своей славянской апатии, но господа янкели не дремлют, напротив того, то и дело что накидывают на всю музыкальную деятельность в С.-Петербурге и Москве то такую, то другую уздечку, и вот скоро, с основанием вожделенной для них консерватории, будущего рассадника бездарных музыкантов, станут хозяйничать в своем благоприобретенном воеводстве совершенно деспотично, стараясь задавить в России всякую музыкальность не из их янкельской партии!»²¹

Подобные, можно сказать, довольно бесстыдные выпады против Рубинштейна, насаждителя музыкального образования в России, продолжались еще много лет. Достоинны удивления и преклонения выдержка композитора в борьбе за свои просветительские идеи и не остывающее на протяжении десятилетий воодушевление.

²⁰ В цитируемом письме от 29 ноября 1855 г. далее следует: «...и задел мою старуху „Жизнь за царя“ довольно дерзко» [5, 102]. Сам Рубинштейн в «Автобиографических рассказах» признавался: «Написание статьи этой... с моей стороны было порядочной глупостью, хотя я в этом не раскаиваюсь...» [8, 85].

²¹ Гнесин приводит цитаты из статьи А. Серова «Залог истинного музыкального образования в С.-Петербурге» [10, 259].

Рубинштейну удалось, однако, дожидаться полного торжества своих музыкально-образовательных начинаний. Уже при его жизни страна покрыта была довольно большой сетью профессиональных школ, выпускавших многочисленных музыкантов-инструменталистов, певцов, педагогов и т. п. Учитывая это последнее обстоятельство, и Стасов позже стал отдавать известную дань уважения Рубинштейну, хотя и не переставал негодовать по поводу отсутствия национальной направленности в консерватории и по поводу царящего там духа формализма.

С начала семидесятых годов Римский-Корсаков начинает свою бесконечно плодотворную профессорскую работу в консерватории, пытаясь в известной мере сочетать заветы «Могучей кучки» с требованиями строгого профессионализма; Цезарь Кюи присоединяется к слушателям в консерваторском курсе Рубинштейна по истории фортепианной литературы, записывает его глубокие и тонкие замечания по поводу исполняемых произведений. Благодаря Кюи эти интересные мысли, впоследствии обнародованные, не пропали для следующих поколений²².

Что касается отрицательных сторон консерваторской системы, заранее предусмотренных Серовым и деятелями «Могучей кучки», то отрицать их совершенно невозможно.

Интересная критика консерваторского быта сделана была еще в 1891 году из недр самой консерватории Римским-Корсаковым в его замечательных статьях о музыкальном образовании в России²³. Советским музыкальным деятелям немало пришлось и приходится еще работать над постепенным изживанием отрицательных сторон консерваторской жизни, а именно – «формализма» и «цеховой замкнутости»²⁴.

Но для нас слишком ясно, что ответственность за эти особенности школьно-музыкального быта, так тесно (связанные. – Г.С.) с общественным

²² Речь идет о брошюре Ц. Кюи «История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна», опубликованной в 1889 году и содержавшей подробную характеристику упомянутого цикла лекций (см.: [9]).

²³ Подразумеваются статьи и заметки Н. Римского-Корсакова: «Теория и практика [и] обязательная теория музыки в русской консерватории», «Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях», «Заметка о преподавании курса композиции» [6, 175–219].

²⁴ Негативные явления, о которых идет речь, в равной мере связывались Гнесиным как с «наследием прошлого» (консерваторской рутинной 1900–1910-х гг.), так и с драматическими событиями рубежа 1920–1930-х (известным противостоянием композитора и «классовых доктринеров» РАПМа – Проколла [4, 132–140]).

строем конца XIX и начала XX столетия в России, никак не может быть возложена на Рубинштейна, человека не менее передового в своих политических воззрениях, чем наиболее радикальные из кучкистов.

Музыкальные интеллигенты середины прошлого века очень обижались на Рубинштейна за то, что он рассматривал музыкальную Россию лишь как страну богатейших возможностей, как невозделанное поле, на котором произрастают отдельные удивительные растения. Но ведь это так и было в действительности: и если пролетарская Россия, создавая свою музыкальную культуру, могла уже с самых первых шагов опираться на значительные группы профессиональных музыкантов, рассыпанных по всей стране, на довольно многочисленных

крупных специалистов, способных вести руководящую работу в этой области, то она обязана в этом отношении основным образом Рубинштейну с его фанатической преданностью делу насаждения музыкальной культуры.

Присоединив к этим его заслугам и образовательное воздействие его произведений, среди которых имеются вещи первокачественные и оригинальные, оказавшие в свое время огромное влияние на творчество Чайковского, вспомнив о деятельности гениального и исключительно просвещенного артиста, оставившей ценнейшие и полезнейшие для нашего времени следы, мы не можем не признать в личности и в многообразной подвижнической деятельности Антона Рубинштейна подлинно великого человека в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамовский Г. А.* Рубинштейн и А. Серов // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова. – СПб.: Канон, 1997. – С. 47–61.
2. *Асафьев Б.* Антон Григорьевич Рубинштейн (К пятидесятилетию со дня смерти) // Советская музыка: Шестой сб. ст. / отв. ред. Д. Б. Кабалевский. – М.–Л.: Музгиз, 1946. – С. 3–11.
3. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – Ст. 731–738.
4. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. – М.: Классика-XXI, 2010.
5. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка: в 2 т. – М.: Музыка, 1977. – Том II-Б.
6. *Козева (Сычёва) Г.* Забытые слова Михаила Гнесина из «Ростовской речи» // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 74–85.
7. *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. – М.: Музгиз, 1963. – Том II.
8. *Рубинштейн А.* Литературное наследие: в 3 т. – М.: Музыка, 1983. – Том 1.
9. *Рубинштейн А.* Литературное наследие: в 3 т. – М.: Музыка, 1986. – Том 3.
10. *Серов А.* Статьи о музыке: в 7 вып. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 5.
11. *Скирдова А.* Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. иск. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. Рахманинова, 2011.

Публикация, вступительная статья и комментарии Г. Сычёвой
The publication, introductory article and comments by G. Sycheva

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Н. МЯСКОВСКОГО
В СВЯЗИ С ОБЩЕЙ ЭВОЛЮЦИЕЙ ТВОРЧЕСТВА

S. Arabkertseva

EVOLUTION OF N. MYASKOVSKY'S PIANO STYLE
IN CONNECTION WITH GENERAL EVOLUTION OF HIS CREATIVE LEGACY

В статье рассматриваются важнейшие особенности эволюции фортепианного стиля Мясковского, предопределяемые многообразными связями различных сфер его творческого наследия. Автор освещает отличительные черты «симфонической» и «камерной» трактовки фортепиано, представленной в сочинениях Мясковского. Во вступительной заметке подчеркивается актуальность данной статьи для современных пианистов.

Ключевые слова: Н. Мясковский, фортепианный стиль, творческое наследие, «симфоническая» и «камерная» трактовка фортепиано.

The article examines most important peculiarities of evolution of Myaskovsky's piano style which determine by varied connections of different spheres of his creative legacy. The author delights characteristic features of «symphonic» and «chamber» interpretation of piano in the works by Myaskovsky. The introductory essay emphasizes the actuality of this article for the contemporary pianists.

Key words: N. Myaskovsky, piano style, creative legacy, «symphonic» and «chamber» interpretation of piano.

Необозримо богатое творческое наследие Н. Мясковского на протяжении многих десятилетий привлекает внимание самых известных и авторитетных исследователей.

При всем разнообразии творчества одного из корифеев отечественной музыкальной культуры, Мясковский остается в первую очередь композитором-симфонистом. Быть может, поэтому российские музыковеды не столь часто обращаются к его камерно-ансамблевым, вокальным или сольным инструментальным (в частности, фортепианным) опусам.

Автором публикуемой статьи – профессором кафедры специального фортепиано Ростовской консерватории Сусанной Арабкерцевой (1946–2009) – убедительно доказывается ошибочность такого самоограничения. Исследователь подчеркивает, что становление и эволюция композиторского стиля Мясковского в значительной мере связаны с интенсивным взаимодействием различных сфер творчества, с «диалогами» симфонических и камерных жанров.

Значимость подобных изысканий для концертирующего артиста, конечно же, не исчерпывается освещением упомянутой научной проблематики. Автор статьи, вдохновляемая бесконечной преданностью классическому музыкальному наследию, исподволь

подготавливает коллег-исполнителей к пересмотру укоренившихся стереотипных оценок фортепианного творчества Мясковского, к более активному включению соответствующих произведений в современный репертуар.

Из публикуемой статьи, демонстрирующей чуткий профессиональный подход к художественному материалу, искреннее желание постигнуть тайны самобытного композиторского языка Мясковского, закономерно вытекает мысль о том, что фортепианные шедевры Мастера – не только плоды напряженного творческого труда и кипучей энергии мысли, но и богатейший источник, питающий прославленную композиторскую школу. Недаром Мясковский, приняв эстафету творчества от А. Лядова и Н. Римского-Корсакова, сумел передать ее своим ученикам – А. Хачатуряну, Д. Кабалевскому, В. Шебалину, А. Эшпаю, Б. Мокроусову, В. Мурадели и многим другим.

Настоящая статья, несомненно, вызовет живой интерес у специалистов. Наряду с этим, авторские наблюдения и выводы представляются безусловно ценными для всех, кому небезразличны исторические судьбы русского музыкального искусства XX века и отечественной музыкальной культуры в целом.

Владимир Орловский

В историю русской советской музыки Н. Мясковский вошел как выдающийся композитор-симфонист, один из основоположников советской симфонической школы. На протяжении свыше четырех десятилетий (с 1908 по 1950 годы) им было написано 27 симфоний, многие из которых являются неотъемлемой частью золотого фонда советской музыки.

Если крупные оркестровые циклы образуют магистральную линию в творчестве Мясковского, то камерные сочинения остаются как бы в тени; порой им не уделяется должного внимания и современными исполнителями, и музыковедами-исследователями¹. Между тем, Мясковский – автор 13 струнных квартетов, большого количества романсов, фортепианных сонат и миниатюр. Лучшие его сочинения в этих жанрах завоевали признание слушателей и, несомненно, принадлежат к числу ярких образцов русской камерной музыки.

Прежде чем обратиться к основной проблематике статьи, необходимо определить место, которое занимает фортепианная музыка в творчестве Мясковского.

К работе над первым оркестровым циклом – Симфонией до минор – Мясковский приступил, уже будучи автором большого количества миниатюр, а также шести сонат для фортепиано². До 27-летнего возраста композитор пробовал свои силы только в сферах фортепианной и отчасти вокальной музыки³. «Фортепианная

¹ Публикуемая статья была написана в 1986 году. Естественно, высказываемые автором суждения и оценки неразрывно связаны с тогдашней ситуацией в отечественной музыкальной культуре. Между тем, по прошествии четверти столетия каких-либо позитивных изменений в постсоветской фортепианной «мясковскиане» обнаруживается немного. Среди них – юбилейный цикл концертов «Н. Мясковский. Все сонаты для фортепиано» (март–апрель 2006 года, Рахманиновский зал Московской консерватории), приуроченный исполнителем, замечательным российским музыкантом Михаилом Лидским, к 125-летию со дня рождения композитора (см.: [9, 21]). В аналогичной же сфере музыковедческих исследований воцарилось некое «затишье», о чем свидетельствуют программа Международной научной конференции «Неизвестный Н. Мясковский: взгляд из XXI века» (Москва, 2006) и сборник статей аналогичного названия, выпущенный издательством «Композитор»: фортепианное творчество «юбиляра», по сути, оказалось вне поля зрения специалистов из России и ряда стран СНГ (см.: [8, 7; 9, 27]). Фактически не изменилось положение в данной сфере и сегодня, что придает безусловную актуальность настоящей публикации (Примеч. ред.).

² Рукописи двух из них – трехчастной ми минор (1905) и одночастной до минор (1907) – утеряны. Соната Соль мажор (1907) впоследствии была переработана в Увертюру для симфонического оркестра (1909).

³ Здесь сыграл свою роль и поздний выбор музыкальной профессии: только в возрасте 30 лет Мясковский

соната была первым этапом в овладении Мясковским крупной формой (так же, как для Брамса и некоторых других симфонистов)», – указывает А. Алексеев [1, 296].

Наряду с ранними сонатами, значительную роль в формировании творческой индивидуальности художника сыграли пьесы малой формы. Работая над фортепианными миниатюрами, композитор овладевал техникой письма, законами музыкальной драматургии, формы. Впоследствии найденное в этих пьесах получило развитие в будущих сочинениях. Не случайно многие пьесы из восьми рукописных сборников «Flofion» (1899–1917)⁴ позднее обрели вторую жизнь на страницах симфоний и симфониетт, сонат и циклов фортепианных миниатюр.

После 1908 года оркестр быстро завоевывает доминирующее положение в творчестве Мясковского. Однако интерес к камерно-инструментальной сфере – в частности, к музыке для фортепиано – у композитора сохраняется. В 1912 году он завершает Вторую сонату, удостоенную впоследствии Глинкинской премии. Именно это сочинение приносит молодому автору первый по-настоящему большой успех, знаменует приход в русскую музыку зрелого и самобытного мастера.

На протяжении всего творческого пути Мясковского фортепианное сонатное творчество как бы переплетается с симфоническим. Круг образов и драматургические принципы некоторых циклов тесно связаны с теми или иными симфониями. Так, Первая соната соч. 6 (1907), вместе с сонатами Си мажор и Ля-бемоль мажор (1907–1908), в чем-то уже предвещает Первую симфонию. Столь же явственна близость уже упоминавшейся нами Второй сонаты с Третьей симфонией, Третьей сонаты – с Шестой симфонией, а Сонатина соч. 57 или «Песня и Рапсодия» соч. 58 напоминают о симфониях военных лет. Как видим, для Мясковского представляется вполне естественным процесс

окончил полный консерваторский курс. Видимо, обращение к оркестру требовало более широкого музыкального кругозора и запаса знаний, чем те, которыми обладал автор до поступления в консерваторию.

⁴ «Flofion» – рукописное собрание фортепианных пьес Мясковского (8 тетрадей, 1899–1917), рассматривавшихся автором в качестве «лабораторных работ» – набросков и тематических «заготовок» для крупных оркестровых и камерно-ансамблевых сочинений. Слово «Flofion», придуманное композитором «на французский манер», обычно трактуется исследователями как «шалости», «безделки» [4, 122, 125]. О вероятном происхождении этого названия пишет С. Шлифштейн: «„Flofion“, по-видимому, „Flopfion“, в переводе с французского – припев водевильной песни, избитый напев; в иносказательном смысле – пустячок» [7, 524] (Примеч. ред.).

взаимовлияния жанров; при этом, если в сонатах складываются и оттачиваются тематизм, а также композиционные приемы, которые впоследствии обретут симфоническое воплощение, то из оркестровых циклов в фортепианную музыку переходят стиль изложения, подлинно симфоническая масштабность письма.

Несколько иначе обстоит дело с пьесами малой формы. А. Соловцов проводит, в частности, параллель между фортепианными миниатюрами и романсами Мясковского, что представляется справедливым [12, 162]. Тонкий, своеобразный лиризм, углубленная психологичность, наконец, зачастую «инструментальный» характер вокальной партии в романсах – все это позволяет говорить о чертах родства в трактовке обоих жанров. Существует и более конкретный пример данной связи: «Шесть стихотворений на слова Блока» (1921) и фортепианный цикл «Причуды», вышедший в свет годом позднее.

Указанные параллели обязывают нас рассматривать все музыкальные жанры, в которых работал композитор, как неразрывное единство. Необходимо также учитывать, что творчество Мясковского в процессе своего развития претерпело значительную эволюцию. Именно поэтому фортепианный стиль в его сочинениях не является чем-то однородным, сложившимся раз и навсегда. Подобно симфонической, вокальной, камерно-ансамблевой музыке, здесь обозначаются исходные и завершающие этапы творческого пути. Развитие и кристаллизация наиболее типических черт стиля протекают непрерывно. В фортепианном творчестве, разумеется, можно обнаружить и периоды долгого молчания, порой охватывающего свыше десятилетия. Но внутреннее переосмысление принципов стиля при этом не прекращается, оно лишь происходит на материале других жанров – симфонического, вокального, квартетного. Четвертая соната и циклы миниатюр («Воспоминания», «Пожелтевшие страницы»), созданные во второй половине 1920-х годов, резко отличны от Сонатины ми минор или «Песни и Рапсодии» (1942) по кругу образов, музыкальному языку, манере письма. Но такая трансформация не покажется нам неожиданной, если учесть, что за годы, разделяющие эти группы сочинений, композитор прошел путь от Десятой до Двадцать первой симфонии.

Критики, характеризуя ранние фортепианные произведения Мясковского (вплоть до Второй сонаты), обнаруживают в них сплав самых различных влияний. В «Автобиографических заметках о творческом пути» композитор пишет о том, что его первые попытки сочинения «...имели печать никогда не бывшего мне

близким Шопена» (цит. по: [6, 14–15]). Это относится к прелюдиям, написанным еще в 1896 году и, к сожалению, до нас не дошедшим. Миниатюры, включенные в первую тетрадь «Flofion» (1899–1901), отличаются простой и безыскусственной мелодикой, ярко выраженным русским колоритом, лаконичностью фортепианной фактуры. Так, третья, ми-минорная пьеса, с ее пасторальными настроениями, характерным размером, перекликается с творчеством Лядова.

Влияние русских классиков – Чайковского, Лядова, Рахманинова – особенно ясно ощутимо в сонатах Си мажор и Ля-бемоль мажор. (Впоследствии, в 1946 году, эти сонаты были изданы под опусом 64.) Фактуре этих сочинений подчас свойственна романтическая пышность; она удобна, пианистична в общепринятом смысле слова, однако еще в значительной мере традиционна.

Важной вехой на пути становления молодого музыканта является Первая соната соч. 6. Здесь индивидуальность автора проступает уже более отчетливо. Нити преемственности связывают Первую сонату с целым рядом позднейших сочинений. К примеру, С. Скребков указывает на близость монотематических преобразований темы фуги Первой сонаты и темы вступления к I части Третьей симфонии [11, 44]. В интродукции к финалу Первой сонаты (*Non allegro*) берут свое начало «заклинательные», по выражению Б. Асафьева, интонации прологов ко Второй, Третьей, I части Четвертой сонат, Шестой симфонии. По-шумановски взволнованная главная партия II части Первой сонаты – прообраз основной темы *Allegro* из Первой симфонии, ре-минорной темы II части Виолончельной сонаты соч. 12. Лирические «островки» рассматриваемого цикла – побочная партия II части, средний раздел III части (*Andante*) – ясные и напевные мелодии романсного склада, напоминающие о соль-мажорной теме из «Аластора», побочной партии финала Третьей симфонии.

В одном из писем к Мясковскому С. Прокофьев, давая в целом положительную оценку упомянутой сонате, обращает внимание на ее «недостатки» – а именно, «...1) невероятную перегруженность всей вещи и 2) злоупотребление низкими регистрами (большой и малой октавами)»⁵. Первый из этих «недостатков» особенно показателен. Вряд ли, говоря о «перегруженности», Прокофьев имеет в виду лишь масштабы сочинения, встречающиеся в цикле некоторые длинноты и «рамплиссажи». Прокофьевский глаз, конечно же, улавливает в

⁵ Цитируется письмо С. Прокофьева от 7 августа 1911 года [7, 301].

фактуре цикла характерную плотность, особую «метнеровскую» полифоничность, впоследствии – определяющие черты стиля зрелого Мясковского.

Действительно, звуковая ткань Первой сонаты насыщена подголосками, тематическими имитациями. Краткие фугато в разработке финала – предвестники будущих стретт и других приемов полифонического развития, столь излюбленных композитором. Подобные фугированные эпизоды мы встретим и в Первой симфонии, и во Второй сонате, и в позднейших сочинениях. Мясковский – полифонист по складу своего музыкального мышления, по своей природе, что и сближает его с Метнером. Даже там, где фактура внешне четко разделяется на основной и соподчиненный пласты, наш слух зачастую фиксирует как бы несколько самостоятельных мелодических линий. Такая многоплановость – результат сильнейшей индивидуализации каждого голоса в аккорде. При этом в Первой сонате мы почти не встречаем вязкой, ползущей хроматики в голосоведении, которая станет весьма типичной для зрелого стиля Мясковского, хотя общая устремленность к данной хроматизации здесь, безусловно, намечена.

Вторая соната и Третья симфония, несомненно, – вершины дореволюционного творчества Мясковского. Стремление к светлому человеческому идеалу и, вместе с тем, недостижимость этого идеала; борьба, порой окрашенная в трагические тона, – вот какие темы стоят в центре внимания художника. Оба сочинения близки друг другу и в образно-эмоциональном плане, и по некоторым приемам драматургии. В частности, следует подчеркнуть особую роль вступлений. Отметим, впрочем, что на протяжении симфонии соответствующая тема (*Non troppo vivo, Vigoroso*) в процессе своего развития подвергается различным психологическим преобразованиям, тогда как в сонате упомянутый музыкальный материал остается неизменным и вторично возникает лишь на грани разработки и репризы, в кульминационном разделе формы. В качестве заключительной партии сонаты Мясковский использует тему «*Dies irae*». В симфонии та же «роковая», зловещая окраска присуща короткому и очень выразительному мотиву *tristissimo* из вступления к побочной партии I части. Этот мотив грозно, с большой силой звучит перед кодой II части – в момент наивысшего драматического напряжения.

С точки зрения стиля одночастная Вторая соната наиболее ярко воплощает в себе черты, характерные для всего раннего периода

творчества Мясковского⁶. Данное произведение уже без каких-либо оговорок репрезентирует симфоничность фортепианных сонат Мясковского. Упомянутое качество прослеживается в нескольких аспектах.

Прежде всего, отметим кристаллизацию инструментального начала. Если лирическим темам ранних сонат в какой-то мере свойственна вокальность (примерами могут служить побочная партия II части и тема *Andante* из III части Первой сонаты), то во Второй сонате даже «поющая» мелодия побочной партии вряд ли мыслима для голоса. Скачок на большую сексту вверх соседствует здесь с восходящим и нисходящим малосекундовым движением. Столь значительная амплитуда интервального колебания вообще характерна для мелодики Мясковского. Впоследствии, например, подобные сочетания интервалов станут основой второй темы побочной партии из II части Третьей симфонии.

Инструментальный характер мелодики предопределяет и более сложную организацию «партитуры» произведения, призванную раскрыть симфоническую многогранность образов. Укажем, к примеру, на развернутое фугато в репризе, стреттообразные фигурации в конце первого раздела разработки, а также перед кодой *Allegro disperato* во Второй сонате.

Широко применяется композитором подголосочная полифония. Тематические мотивы, возникающие на разных «этажах» фактуры, буквально пронизывают ткань. Иногда какой-либо развитый мелодический подголосок обретает самостоятельное значение. В полифонических переключках и характерных «вторых», например, изложена тема главной партии Второй сонаты.

Под стать звучанию мелодии оказываются остигатные хроматические фигурации, сопровождающие «рассказ» главной темы; это, если так можно выразиться, «фон-гул», весьма часто встречающийся у романтиков. Сходный тип аккомпанемента будет использован Мясковским в первых тактах разработки Третьей сонаты и некоторых других сочинениях. В целом, для фортепианного творчества Мясковского чрезвычайно типичны самые разнообразные формы остигатности. Здесь также обнаруживаются связи с методами развития материала, используемыми композитором в его симфонической музыке.

Мелодизацию сопровождения, характерную для русской и славянской музыки (Чайковский, Рахманинов, особенно – Шопен и Скрябин), можно встретить в побочной партии Второй

⁶ Более подробная характеристика Второй сонаты Мясковского дана автором в специальной работе – см.: [2] (Примеч. ред.).

сонаты. Если в главной теме «сбегающие» по полутонам терции – лишь колористический штрих, всецело подчиненный развертыванию верхних голосов, то в дальнейшем аккомпанемент, по сути, наделяется и мелодической функцией, благодаря чему достигается эффект «контрапунктирования» нескольких линий фактуры.

Помимо этого, детализация ткани в духе Метнера сочетается во Второй сонате с колористическими приемами изложения, близкими Листу. Упомянутое сочинение Мясковского – одно из вершинных достижений русского романтизма. Даже композиционное решение одночастной сонаты-поэмы, естественно, сразу же напоминает о гениальной листовской Сонате си минор. Естественно, важнейшие особенности фортепианного письма здесь обнаруживают преломление влияний западноевропейского пианизма. Так, второе проведение побочной темы (*rosso tempo mosso*) дано Мясковским на фоне плавно льющихся фигураций тридцать-вторых в верхнем регистре.

Весьма эффектен тембровый контраст в разработке, где эпизод *L'istesso tempo* предстает как бы тихой кульминацией произведения. Здесь автор вновь прибегает к «чистым» звуковым краскам, избегая полифонической дифференциации фактурных пластов. Тема «*Dies irae*» излагается в сопровождении спокойно движущихся нисходящих трезвучий и септаккордов. Благодаря указанному использованию прозрачных тембров автор достигает известного равновесия между «светом» и «мраком». Во всяком случае, на протяжении Второй сонаты мы еще не найдем того сумрачного «моноколорита», что столь явственно доминирует в следующей, Третьей сонате.

Параллельно с творческими поисками в области сонатного цикла Мясковский продолжает создавать фортепианные миниатюры. Пьесы, вошедшие в состав сборников «*Flofion*», очень различны по стилю. Композитор пробует себя во многих «ролях»: лирика («Песенка», «Вальс») и былинного сказителя («Легенда», «Старинный напев»), интересного, тонкого колориста («*Plein air*»)⁷, порой – мрачного философа, словно пытающегося найти выход из психологического тупика («Уныние», «Меланхолия»). Некоторые из этих «ролей» вскоре исчерпываются.

⁷ «*Plein air*» (существующие варианты перевода – «Пленэр», «На открытом воздухе») – фортепианная миниатюра, датированная 1907 годом и включенная Мясковским в третью тетрадь собрания «*Flofion*». Переработанный вариант пьесы был положен в основу II части (*Andante quieto*) Симфонии Ля мажор, соч. 10 (*Примеч. ред.*).

Большая же часть найденного впоследствии будет использована автором в симфоническом и камерно-инструментальном творчестве.

На материале «*Flofion*» основываются такие циклы, как «Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Шесть импровизаций», наконец, замечательный педагогический опус 43. Естественно, готовя упомянутые пьесы к изданию много лет спустя, автор вносил различные изменения в первоначальные варианты текста. Короткие зарисовки, нередко в форме периода, обретали трехчастное строение. Более броской, концертной становилась фактура пьес. Отчасти поэтому в дальнейшем речь пойдет о вторых редакциях указанных миниатюр – дитяцах зрелого Мясковского. Пожалуй, главная причина подобных нарушений хронологии заключалась в том, что композитор, экспериментируя в своей творческой лаборатории, иногда не только предвосхищал будущее, но уже как бы находился в нем. Фортепианный стиль и музыкальный язык в «Причудах», «Воспоминаниях», «Пожелтевших страницах» оказывается гораздо ближе к Третьей и Четвертой сонатам, нежели к циклам раннего, романтического периода творчества⁸.

Начало 1920-х годов – время основательно переосмысления Мясковским собственных творческих принципов и взглядов. То новое, что принесла с собой революция, должно было найти специфическое отражение в творчестве художника. В произведениях тех лет запечатлен своеобразный отклик композитора на великие социальные потрясения, происшедшие в стране. Процесс формирования нового шел трудно, порой противоречиво. Чрезвычайная психологическая острота, мрачность колорита, высокий трагедийный накал музыки – вот что характерно для Третьей сонаты, Шестой симфонии и ряда других сочинений 1920-х годов.

Шестая симфония (1922) – цикл, в котором с наибольшей яркостью и силой воплощена тема революции⁹. Многие связывают это произ-

⁸ Несколько иначе воспринимаются «Шесть импровизаций»: подобно ранним сонатам Си мажор и Ля-бемоль мажор, изданным в 1946 году, этот цикл не вписывается в общую картину творчества 1940-х годов и выглядит обращением к прошлому.

⁹ Лаконичность авторского высказывания о Шестой симфонии, естественно, обусловлена цензурными ограничениями соответствующего периода. В музыковедческих трудах постсоветского времени обычно фигурируют более развернутые и совсем не «безоговорочно-оптимистические» суждения об этом же опусе. К примеру, С. Савенко характеризует Шестую симфонию как «...самое сильное и глубокое произведение о революции, сравнимое, пожалуй, только с поэмой Блока „Двенадцать“». Само восприятие революции у Мясковского

ведение с фортепианными опусами рассматриваемого периода. В Третьей сонате, созданной двумя годами ранее, зарождается и складывается тип драматургии, который позднее будет использован композитором в I части Шестой симфонии. Указанная линия получает продолжение в следующей, Четвертой сонате (1925) – имеется в виду также I часть. Важнейшая особенность перечисленных сонатных аллегро – столкновение главных и побочных партий с темами вступления. Последние используются здесь гораздо активнее, чем, например, во Второй сонате. Интонации темы-«пролога», грозные, разрушительные по своему образному смыслу, многократно прерывают развитие музыкальной мысли. В симфонии – это мощные аккорды *tutti*, весьма неустойчивые по своей гармонической функции. Многозвучностью, широким охватом клавиатуры выделяются подобные фрагменты и в фортепианном изложении. Интонации «заклинания», фатальной, неодолимой преграды занимают немаловажное место в сочинениях 1920-х годов, проникая и в фортепианные миниатюры – достаточно упомянуть третьи номера из «Причуд» и «Воспоминаний».

Естественно, обращение к новому образному пласту накладывает отпечаток и на стиль изложения. Композитором широко используется крупная аккордовая фактура, что позволяет достичь гармонической и тембровой целостности звучания. Порой указанное изложение напоминает фортепианные транскрипции оркестровых *tutti*, в чем также воплощается ярко выраженная симфоничность письма Мясковского.

Наряду с подобными звуковыми «монолитами», в его фортепианной музыке этих лет встречаются и примеры чрезвычайно детализированной, даже вязкой фактуры. Все большую роль приобретает здесь хроматическая фигурация, сочетаемая с неизменно плавным голосоведением. Каждая из линий фактуры обретает относительную самостоятельность, вследствие чего активизируется процесс полифонизации многоголосной ткани. В качестве примеров назовем побочную партию Третьей сонаты, фортепианную партию романса «Медлительной чредой нисходит день осенний» (на стихи А. Блока), шестую пьесу из «Причуд».

Для мелодического рисунка в отмеченных эпизодах характерен острый, прихотливый излом линий. Мелодия словно опутывается сетью хроматических подголосков, которые

«затуманивают» устойчивость ладовых центров или позволяют «отсрочить» на какой-то, иногда довольно длительный, период времени ожидаемое наступление тоники. В этом плане представляется весьма типичным нисходящее полутоновое движение в басовых голосах фактуры (заключительная партия Третьей сонаты, первый номер «Причуд» и многие другие). Все большее значение приобретает мелодический контрапункт и, в связи с этим, – линейные принципы письма.

В мелодике Мясковского теперь чаще, чем прежде, господствуют хроматизмы, ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы. По сравнению со Второй сонатой или Третьей симфонией, указанные мелодические обороты звучат более неустойчиво, напряженно. Это относится, в частности, к теме Сарабанды из Четвертой сонаты, главной партии I части Шестой симфонии. Типично инструментальный мелодизм такого рода проникает из симфонической музыки не только в фортепианную, но и, отчасти, в вокальную (назовем хотя бы романсы из блоковского цикла – «Ужасен холод вечеров» и ранее упоминавшийся нами «Медлительной чредой нисходит день осенний»).

Вместе с тем, в творчестве Мясковского первых послереволюционных лет намечается поворот к большей объективности, а благодаря этому – к иным принципам мелодизма. Уже скерцо (III часть) из Пятой симфонии воссоздает жанровую картину в духе Глинки и Римского-Корсакова. В сочинениях 1920-х годов национальные черты проступают все отчетливее. Так, в Шестой симфонии убедительным подтверждением сказанному является побочная партия I части – хоральная, диатоническая, близкая к раскольничьим хорам Мусоргского. В Третьей сонате заслуживает внимания диатоническая тема главной партии, с характерными квартовыми ходами; она воспринимается как «...русская по своему складу, близкая к народной песне едва уловимыми интонациями» [12, 163].

Сопоставляя данную тему с побочной, «задыхающейся в тисках» хроматики, Мясковский достигает яркого контраста. Отметим, что подобный композиционный прием: столкновение двух ладовых сфер, диатонической и хроматической, а в более широком плане – песенности и инструментализма, – вообще очень типичен для композитора. В дальнейшем этот прием используется, наряду с Шестой симфонией и Четвертой сонатой, в целом ряде фортепианных миниатюр. К примеру, в центральном разделе первого номера «Причуд» (*rosso tempo messo*) хроматические ходы, как бы исподволь

близко блоковскому. *Революция – это трагедия очищения, несущая гибель и завораживающая своей стихийной силой.* <...> Недавно совершившаяся перемена осмысливается как величайшее историческое потрясение...» и т. д. ([10, 158]; курсив мой. – Примеч. ред.).

вплетаемые в многоголосную ткань, привносят ощущение возрастающей напряженности и неустойчивости. Плавная кантиленная мелодия («Сказочка» – таково название пьесы в первоначальном рукописном варианте) уступает место более «дискретным», разрозненным интонациям. Аналогичные процессы наблюдаются в четвертом номере «Причуд», второй пьесе из «Пожелтевших страниц».

Для стиля зрелого Мясковского очень характерен «поющий» гармонический колорит. В первом номере «Воспоминаний» нижние голоса уподобляются «фону-краске», на которую накладывается «основной цвет» – верхний голос, ведущий основную мелодию. Буквально каждому полутоновому сдвигу в гармонии, каждому движению подголоска здесь придается особая колористическая выразительность. Благодаря этому звучащая вертикаль как бы изнутри перерастает в горизонталь.

Возвращаясь к теме главной партии Третьей сонаты, упомянем еще одну примечательную особенность: данная тема «...чрезвычайно симфонична – в том смысле, что включает в себе неисчерпаемые потенции развития...», – пишет А. Соловцов [12, 163]. Интонация чистой кварты, вычленяемая из темы, становится исходным «зерном» в процессе формирования не только связующей и заключительной партий, но и, по существу, всего центрального раздела сонатного аллегро, а также коды. Если в разработке Второй сонаты ясно обозначались три раздела, то применительно к Третьей сонате возможность соответствующего деления представляется весьма условной. Столь же цельной и единой в своем поступательном движении к кульминации выглядит разработка I части Четвертой сонаты. По сравнению с циклами, относящимися к раннему периоду творчества Мясковского, в Третьей и Четвертой сонатах возрастает роль имитационной полифонии. Самые разнообразные полифонические сплетения придают драматургии названных сонат особый динамизм, симфоническую масштабность. Подобные методы развития тематического материала проникают и в жанр фортепианной миниатюры – достаточно упомянуть третий номер из «Воспоминаний» (центральный раздел, реприза).

Употребление Мясковским остигатных приемов изложения (особенно в пьесах малой формы) нередко связано со стремлением воспроизвести в музыке сгущенные настроения мрака, скорби, тревоги. Неумолимое движение по замкнутому кругу слышится в назойливо повторяемой фигурации восьмых, формирующей образную атмосферу «Меланхолии» («Пожелтевшие

страницы», № 2). На ровный остигатный фон накладывается тема «Тревожной колыбельной» («Воспоминания», № 5), само название которой красноречиво говорит о характере музыки.

«Затемненным» эмоциональным колоритом предопределяется и выбор соответствующих средств выразительности. Так, Мясковским широко используются низкий и средний регистры фортепиано. Напомним о цитируемом выше письме Прокофьева, который отмечает «злоупотребление большой и малой октавами» в изложении Первой сонаты. Иными словами, на протяжении упомянутого раннего опуса, овеянного романтическим, «флорестановским» духом, рассматриваемая тенденция прослеживается более или менее отчетливо. В произведениях Мясковского, датируемых 1920-ми годами (особенно в Третьей сонате, «Причудах»), безоговорочно главенствуют низкий и средний регистры. Его фортепианному письму теперь совершенно чужда пространственная («воздушная») перспектива, которая возникает благодаря взаимной удаленности фактурных пластов, скажем, в произведениях Скрябина. Почти исчезает тембровая полифония, встречающаяся в Первой и Второй сонатах. В побочной партии Третьей сонаты тема вырастает из монолитного по тембру звукового пласта, выполняющего роль гармонического фундамента. В сумрачном фаготном регистре изложен почти целиком третий номер «Причуд»; мелодическая линия здесь неуклонно движется вниз. Как и в разработках Третьей и Четвертой сонат, композитор бережет верхний регистр для кульминационных моментов формы (появление многозвучных аккордовых комплексов).

Следует заметить, что упомянутая одноплановость фортепианной «инструментовки» порой вызывала нарекания со стороны критиков и исполнителей. Даже Б. Асафьев, горячий поклонник и пропагандист музыки Мясковского, в 1920-е годы писал, что «Мясковский – как инструментатор – не стилист, а временами хуже – плохой стилист» [3, 226]. Колористические эффекты, игра тембров, стремление к яркой красочности неизменно пребывали на периферии не только в фортепианном, но и в симфоническом творчестве композитора. В очерке «Н. Метнер», упоминая важнейшие качества, характеризующие этого художника, Мясковский отметил «бескрасочность», «неживописность» метнеровской музыки [7, 115]. Думается, эти слова можно было бы адресовать и творчеству самого Мясковского. Работая над его сочинениями, музыкант-исполнитель порой сталкивается с «сопротивлением материала».

При первом проигрывании музыка Мясковского «не звучит». Ей не свойственна подчеркнутая броскость изложения, характерная, к примеру, для сочинений Прокофьева и многих других выдающихся композиторов-пианистов, у которых фактура подчас буквально «озвучивается» глазами. Многие у Мясковского постигаются непосредственно за инструментом, в процессе работы над произведением. Необходимость тщательной слуховой расшифровки нотного текста предопределяется и другим обстоятельством: полюса контрастов – эмоционально-образных, тембровых, фактурных – у Мясковского, по сравнению с тем же Прокофьевым, заметно сближены. На первый план зачастую выдвигается деталь, полутон, какой-нибудь тонкий гармонический штрих (например, «поющая» гармония). Лишь постепенно, по мере вслушивания в насыщенную звуковую ткань произведения, музыка Мясковского раскрывает перед нами все богатство и глубину своего содержания.

Итак, на протяжении зрелого периода в фортепианном творчестве Мясковского получают дальнейшее развитие некоторые специфические приемы изложения, восходящие к эпохе позднего романтизма. Однако в целом ряде сочинений этого периода прослеживается и влияние неоклассицизма, в частности, одного из крупнейших его представителей – Прокофьева. Интерес к графически четкому рисунку ткани, простоте и ясности конструкции в фактуре, безусловно, присущ и ранним сочинениям Мясковского. В рукописных тетрадах «Flofion» упомянутая линия связана с «Rondolletto scherzoso», «Светским праздником»¹⁰, пьесами, написанными еще до поступления в консерваторию. Композитор пробует свои силы и в старинных танцевальных жанрах. Об этом свидетельствуют такие миниатюры, как «Маленький гавот», «Вроде ригодона». Стилизаторские тенденции, проступающие в них, весьма типичны для неоклассицизма. Уже в некоторых фрагментах Третьей сонаты (например, в заключительной партии или коде, где преобладает компактное изложение музыкального материала) обнаруживается стремление автора преодолеть вязкость, чрезмерную полифоническую насыщенность письма.

Линия дальнейшей объективизации художественного высказывания соотносится в середине 1920-х годов с такими произведениями, как Восьмая симфония и Четвертая соната.

¹⁰ «Светский праздник» (оригинальный вариант названия – «Fête profane») – фортепианная пьеса, датированная 1906 годом и включенная Мясковским в третью тетрадь «Flofion» (Примеч. ред.).

В первом из них композитор обращается к подлинным фольклорным мелодиям. Соната представляется более сложным явлением в стилевом аспекте. I часть цикла, о чем уже говорилось, по своей драматургии, образному строю во многом продолжает линию Третьей сонаты, I части Шестой симфонии. Впрочем, и здесь упругий ритмический импульс темы главной партии придает музыке черты классичности, близкой по духу к Бетховену¹¹. Далее, весьма показательное преломление жанровости, наблюдаемое во II части. Безусловно, тема Сарабанды, насыщенная хроматикой, изломами линий, в значительной мере утрачивает танцевальный облик. Зато в финале – стремительной, моторной токкате – прокофьевская графика, лаконичность письма различимы уже вполне отчетливо.

Подобная манера изложения свойственна многим быстрым, скерцозным по характеру миниатюрам, в частности, пятому номеру «Причуд», второму – «Воспоминаний», четвертому – «Пожелтевших страниц».

По сравнению с Третьей сонатой, в Четвертой возрастает роль тембровой полифонии. В Andante (II часть) и финале центральные разделы контрастируют крайним не только тематически, но и фактурно. Прозрачен и удивительно светел колорит в середине Сарабанды. На фоне типично фонового триольного орнамента, в высоком регистре (вторая и третья октавы) звучит ми-бемоль-мажорная тема. Одновременное сочетание двух чистых кварт придает ей мягкую колокольную окраску.

Предваряя анализ фортепианного стиля позднего Мясковского, отметим, что в 1939 и 1946 годах соответственно композитор возвращается к работе над Третьей и Четвертой сонатами. Если новая редакция последней из них ограничивается лишь сугубо пианистической доработкой текста, то с Третьей сонатой дело обстоит несколько иначе. Здесь переизложение главной партии в значительной степени обусловлено стремлением автора снизить накал эмоциональных порывов, присущих данной теме. На смену по-романтически широким волнообразным фигурациям шестнадцатых приходит более строгий и компактный рисунок сопровождения. В некоторых случаях фактура очищается от вязкости, чрезмерной многозвучности в изложении аккомпанирующих голосов. Это позволяет интерпретатору уделить надлежащее внимание тематическим элементам музыкальной ткани, подчеркнуть, особенно в разработке и коде, единую линию

¹¹ На бетховенское начало в этой теме указывают Б. Асафьев [3, 230] и А. Соловцов [12, 163].

драматургического развития и целенаправленного утверждения ключевой интонации чистой кварты. Пианистическому удобству призвано содействовать изъятие отдельных звуков из многоэтажной аккордики вступительного раздела. Иными словами, не отказываясь от фундаментальных составляющих художественной концепции, Мясковский достигает большей ясности и лаконичности фортепианного письма.

Этапным произведением в творчестве Мясковского явилась *Двадцать первая симфония* (1940). Она, по словам А. Иконникова, «...вобрала едва ли не самые характерные черты, присущие авторской индивидуальности» [5, 244]. Симфония знаменовала собой окончательное становление крупнейшего музыканта-мыслителя в неразрывном единстве с тонким поэтом-лириком. В музыке *Двадцать первой симфонии*, подобно оркестровым сочинениям Мясковского последующих лет, крепнут связи с истоками творчества – народным мелосом. Все большее место в мелодическом развитии занимает диатоника; происходит как бы слияние народно-песенного и инструментального начал. Заметно светлеют гармонический и тембровый колорит, музыкальный ритм в значительной мере лишается прерывистости, судорожной остроты, столь типичной для некоторых сочинений Мясковского 1920-х годов.

Указанная стилевая трансформация в творчестве Мясковского затронула, естественно, и фортепианные жанры. Наглядными тому примерами являются *Сонатина ми минор*, «*Песня и Рапсодия*» (1942), триада сонат средней трудности (1949).

В упомянутых сочинениях, наряду с квартетами 1940-х годов, композитор не прибегает к использованию фольклора – и тем не менее обозначает национальные русские истоки музыки с предельной ясностью¹². Характерна в этом плане II часть *Сонатини* соч. 57. Тема, выдержанная в духе былинных эпических сказов, воспринимается как подлинно народная. Если в главной партии Третьей сонаты русский колорит темы несколько «приглушен» хроматизированными фигурациями нервно-импульсивного сопровождения (подразумевается редакция 1921 года), то в *Сонатини* подобное контрастное сопоставление отсутствует. Мелодии и басовым октавам «вторят» выдержанные подголоски в терцию.

¹² См. темы главных партий I частей Седьмого и Девятого квартетов, II часть Восьмого квартета, первую тему вступления к *Двадцать первой симфонии*, ля-минорную тему из I части *Двадцать пятой симфонии* и др.

В процессе обновления интонационного строя фортепианной музыки Мясковского на смену изломанной хроматике все чаще приходит диатоника. Широко используются натуральные и народные лады (в частности, любимый композитором дорийский), а также переменный мажоро-минор. Особое значение приобретает субдоминантовая сфера, что обуславливается ясно выраженным плагальным колоритом некоторых тем. Отсюда, например, проистекают различные варианты альтерации аккордов двойной доминанты, призванные подчеркнуть субдоминантовые тяготения в побочной партии финала *Сонатини*. В данной теме обнаруживается, помимо этого, одна из типических черт стиля, присущих Мясковскому и в ранние, и в зрелые годы. Это – соединение мелодически главенствующей диатоники с хроматикой по вертикали (укажем хотя бы на первую тему II части *Двадцать второй симфонии*, вступление к *Двадцать пятой симфонии* и др.).

Столь же типичным для творчества Мясковского является использование выдержанных хроматических линий в басовых голосах фактуры. Линейные комплексы такого рода нередко придают звучанию многоголосной ткани более темную окраску. Названный прием встречается в побочной партии I части *Двадцать второй симфонии*, в «*Польке*» из цикла «*Стилизации*», во второй теме «*Песни*» из соч. 58.

Образно-эмоциональный строй в сочинениях Мясковского 1940-х годов претерпевает значительные изменения. Выражение чувств отличается здесь большей непосредственностью, открытостью, чем прежде, да и возникают они как бы в органической связи с впечатлениями самой жизни, природы, с богатым миром объективной реальности. Психологическая обобщенность, особенно в триаде сонат соч. 82–84, уступает место конкретно-жанровому началу. Отметим, например, стихию танца, по-русски удалого (финалы названных сонат) или просветленно-лирического (медленный вальс в побочной партии «*Песни-идиллии*» из соч. 83). Показательна и суровая архаика «*Повествования*» (II часть из соч. 84), напоминающая о главной партии *Двадцать пятой симфонии*. В цикле «*Стилизации*» соч. 73, состоящем из девяти разнохарактерных танцев, ясным русским колоритом отличаются «*Мазурка*» (№ 2) и «*Вальс*» (№ 4). Таким образом, в сочинениях Мясковского последних лет преломляются и народно-песенные, и народно-танцевальные элементы.

Если важнейшими разделами формы в сонатах раннего и среднего периодов творчества, как правило, являлись разработки, то

освещаемым циклам последних лет, напротив, не свойственны симфонические масштабы развития. Противоборство главной и побочной партий уступает место их взаимодополняющему сопряжению, в связи с чем разработочность, несомненно, утрачивает прежнюю роль.

Обратимся, в качестве примера, к разработке I части Сонатины. Данный раздел состоит из двух эпизодов сходного строения, варьирующих тематический материал главной партии. В сравнении с экспозицией, упомянутый раздел сонатной формы не вносит сколько-нибудь ощутимой новизны. Здесь отсутствует психологическое углубление и переосмысление важнейших образных сфер, чрезвычайно характерное для разработок в сонатных циклах Мясковского; особое внимание уделено статическому контрасту двух основных тем. В триаде последних сонат встречаются и сонатные аллегро без разработки – соч. 83 и 84. Исходя из этого, меняется трактовка тональных соотношений, представленных в экспозиции. Побочная партия зачастую продолжает мысль, высказанную главной. Ладовому конфликту (мажор – минор) теперь не придается более-менее серьезного значения: в двух случаях из трех автор ограничивается сопоставлением тоники и доминанты.

Для циклических опусов Мясковского, относящихся к военному времени, типичен несколько иной контраст основных музыкальных образов: главная партия (минорная) по преимуществу связана с грозными событиями тех лет – точнее, с определенными чувствами и настроениями, которые являются как бы откликом композитора на происходящее; побочная (мажорная), более светлая по характеру, переносит слушателя в мирное, безмятежное прошлое. Указанный принцип драматургии прямо или завуалированно воплощается в «Песне и Рапсодии», Двадцать второй, Двадцать четвертой симфониях, Девятом квартете.

Сонатные циклы 1940-х годов – произведения камерного плана. Стиль фортепианного изложения в них не тяготеет к симфоничности, особой масштабности оркестрового звучания, присущей сонатам 1910–1920-х годов. Исчезают трехстрочное письмо, массивные и многослойные аккордовые комплексы, фактура в целом становится более прозрачной.

Отметим, в частности, исчезновение массивной, разрушительной по своему образному смыслу аккордики, характерной для вступительных разделов. Так, в динамичной «преамбуле» к главной партии «Рапсодии» предвосхищается эмоциональный строй темы, формируется ее ритмический рисунок.

Существенной особенностью фортепианного изложения в указанный период является, прежде всего, последовательно реализуемая дифференциация главного и соподчиненного пластов. Как правило, ведущие мелодические голоса неизменно «дистанцируются» от аккомпанирующих. Это создает впечатление «воздушной» перспективы и подчеркивает тембровый контраст – например, во II части Сонатины.

Почти не встречаются в упомянутых сочинениях обильно хроматизированные фигурации, выписываемые короткими длительностями (обычно – шестнадцатыми) наподобие репризы Третьей сонаты (главная партия) или разработки I части Четвертой. Чаще всего Мясковский заменяет подобные фигурации арпеджиатными линиями с ясно выраженной опорой на трезвучие либо септаккорд. Таково, например, фактурное изложение в центральном разделе «Песни» из соч. 58, среднем разделе побочной партии финала Сонатины.

Глубоко национальный колорит освещаемых произведений в значительной мере обуславливается широким использованием двойных нот – терций и секст. Большие сексты доминируют в сопровождении обеих основных тем вышеназванной «Песни». Несколько иначе, в разложенном виде, представлены сексты и децимы в главной теме «Рапсодии» (партия левой руки).

Стиль изложения сонат соч. 82–84 еще более явно тяготеет к прозрачности, «кристаллической» ясности фортепианного письма, характерной уже для циклов военного времени. Так, в начале «Хоровода-рондо» из соч. 83, «Светлых образов – сонатины» и «Повествования» из соч. 84 используются унисонные звучности, ранее довольно редко встречавшиеся у Мясковского. Одноголосная ткань преобладает в фактуре главной партии финала соч. 84. Композитором активно применяются и гаммообразные последования, и трех-четырёхголосное письмо, близкое по складу к хоровому. Чередование «пустых» квинт и секст сопровождает незатейливую тему побочной партии I части сонаты соч. 82. Данный отрывок, ассоциирующийся с фольклорно-инструментальным наигрышем, весьма показателен для триады последних сонат Мясковского, в которых прослеживается тенденция к разнообразным сопряжениям песенно-танцевальных форм с классической сонатностью.

Подводя итог сказанному, отметим, что становление и развитие фортепианного стиля Мясковского протекает в интенсивном взаимодействии с его симфоническим, ансамблево-ин-

струментальным и камерно-вокальным творчеством. Если в ранних сочинениях для фортепиано формируются важнейшие музыкальные образы, а также некоторые композиционные приемы, характерные для будущих оркестровых

циклов, то симфонизм, в свою очередь, оказывает влияние на драматургию фортепианных произведений Мясковского и соответствующие принципы фактурного изложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка (Конец XIX – начало XX в.). – М.: Наука, 1969.
2. *Арабкерцева С.* Вторая фортепианная соната Н. Мясковского фа-диез минор, соч. 13 (особенности драматургии, проблемы интерпретации) // Произведения отечественной и зарубежной классики в репертуаре студентов вуза: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: сб. ст. / ред.-сост. Н. Н. Симонова. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1993. – С. 87–99.
3. *Асафьев Б.* Сонаты Мясковского // Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца десятих – начала тридцатых годов. – Л.–М.: Музыка, 1967. – С. 224–231.
4. *Долинская Е.* Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. – М.: Сов. композитор, 1980.
5. *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1982.
6. *Кунин И.* Н. Я. Мясковский: Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. – Изд. 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1981.
7. *Н. Я. Мясковский.* Собрание материалов: в 2 т. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2: Литературное наследие. Письма.
8. *Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века: сб. ст. / ред.-сост. Е. Б. Долинская.* – М.: Композитор, 2006.
9. *Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950): 125 лет со дня рождения: Буклет / ред.-сост. М. Д. Соколова.* – М.: МГК им. П. Чайковского, 2006.
10. *Савенко С.* История русской музыки XX столетия: От Скрябина до Шнитке. – М.: Музыка, 2008.
11. *Скребков С.* Симфонический тематизм Мясковского // Советская музыка. – 1946. – № 4. – С. 42–55.
12. *Соловцов А.* Фортепианная музыка // Очерки советского музыкального творчества / под ред. Б. В. Асафьева и др. – М.: Музгиз, 1947. – Том. I. – С. 160–197.

Публикация и комментарии К. Жабинского
The publication and comments by K. Zhabinsky

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Андрущенко Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena – Candidate of Art Studies, Associate Professor of Musical Management Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Арабкерцева Сусанна Борисовна (1946–2009) – заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры специального фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Arabkertseva Susanna (1946–2009) – Honoured Worker of Arts of Russian Federation, Professor of Special piano Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Аракельян Артем Египшевич – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, начальник оркестра Штаба Северо-Кавказского регионального командования Внутренних войск МВД России (Ростов-на-Дону)

metro-18@mail.ru

Arakelyan Artem – Honoured Worker of the All-Russian Musical Society, Head orchestra of the North-Caucasian Regional Command of Internal Troops of the Russian Interior Ministry (Rostov-on-Don)

Аракельян Египше Тачатович – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, ветеран труда (Ростов-на-Дону)

metro-18@mail.ru

Arakelyan Egishe – Honoured Worker of the All-Russian Musical Society, a veteran of work (Rostov-on-Don)

Гринченко Инна Викторовна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, педагог дополнительного образования Дворца Творчества Детей и Молодежи (МБОУ ДОД ДТДМ) г. Ростова-на-Дону

in.grinchenko@qmail.ru

Grinchenko Inna – postgraduate course student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy), teacher of additional education of the City Palace of Children and Youth (MBOU DTDM DOD) of Rostov-on-Don

Давлетшин Артур Федаилович – ассистент-стажер Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

arktur620@rambler.ru

Davletshin Arthur – assistant trainee of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Дайч Владимир Самуилович – заслуженный артист России, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

tandim75@mail.ru

Daich Vladimir – Honoured Artist of Russian Federation, Professor, Head of Special piano Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Жабинский Константин Анатольевич – старший библиограф, преподаватель кафедры баяна и аккордеона Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

bibliocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin – Senior librarian, lecturer of Bajan and accordion Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Зернина Анастасия Владимировна – аспирант, методист лаборатории (кабинета) народной музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
rostovfolkclub@mail.ru

Zernina Anastasia – postgraduate course student, research assistant of Folk music laboratory (cabinet) of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Кисеева Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena – Candidate of Art Studies, Associate Professor of History of Music Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Коростелёв Валерий Валентинович – профессор кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Киев)
takova@email.ua

Korostelev Valery – Professor of Department of Theory and history of musical performing art, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kiev)

Крылова Александра Владимировна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального менеджмента, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
a.v.krilova@rambler.ru

Krylova Alexandra – Doctor of Culturology, Candidate of Art Studies, Head of Musical Management Department, Professor of Theory of Music and Composition Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Кязимова Лала Тофик кызы – Doctor philosophiae, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства Института Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (Баку)
lalikkaz@yahoo.com

Kazimova Lala – Doctor philosophiae, Senior researcher at Department of Musical Art, Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of Science (Baku)

Ободова Юлия Юрьевна – Doctor philosophiae, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
ya-doma@yandex.ru

Obodova Julia – Doctor philosophiae, lecturer of Theory of music and Composition Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Орехов Александр Григорьевич – пианист, член Союза концертных деятелей (Ростов-на-Дону)

Orekhov Alexander – pianist, member of the Union of Concert Artists (Rostov-on-Don)

Орехова Анастасия Юрьевна – аспирант, лаборант научного отдела Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
anastasiaorehovarsc@ya.ru

Orekhova Anastasia – postgraduate course student, research assistant of Academic Affairs department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Орловский Владимир Владимирович – заслуженный деятель искусств Республики Мордовия, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Orlovsky Vladimir – Honoured Worker of Arts of Mordovia, Candidate of Art Studies, Professor of Special piano Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Рубахина Галина Анатольевна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова
rubaxina-evgl@rambler.ru

Rubakhina Galina – postgraduate course student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Савельева Елена Константиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

savelievaelena@rambler.ru

Savelieva Elena – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian disciplines of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Сычёва Галина Сергеевна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

cveto4ekk@mail.ru

Sycheva Galina – postgraduate course student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Тлехурай Зарина Муратовна – аспирант, концертмейстер кафедры духовых и ударных инструментов Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

zarina-t83@mail.ru

Tlekhuray Zarina – postgraduate course student, the accompanist of Wind and Drum instruments Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо:

1. Заполнить форму «Сведения об авторе».
2. Отдельным файлом к статье должны быть приложены аннотация и ключевые слова на русском и английском языках.
3. Обязателен английский перевод названия статьи и фамилии автора.

Публикация статей для аспирантов очной формы обучения бесплатная.

Соискатели ученых степеней, аспиранты, докторанты и подписчики журнала пользуются правом внеочередной публикации.

Все материалы высылаются по электронному адресу riocons@mail.ru с пометкой: «Для альманаха».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

На русском и английском языках:

Фамилия _____

Имя _____

Отчество _____

Ученая степень и звание _____

Место работы (учебы), занимаемая должность _____

На русском языке:

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес) _____

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.
2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.
3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется независимому рецензенту – специалисту в данной области.
4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.
5. Научное редактирование.
6. Верстка статьи.
7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

ПРАВИЛА РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.
2. Рецензент получает безличностный вариант статьи, без указания фамилии автора(ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).
3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степени обоснованности положений, выводов и заключений, изложенных в статье, их достоверности и новизны. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.
4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент дает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.
5. Автор(ы) получают копию рецензии без указания личности рецензента.

ОФОРМЛЕНИЕ СТАТЬИ

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. л.), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом № 12, Times New Roman.

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale и сохранены в формате *.mus или *.pdf. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, 23].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru.

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

1. Рудиченко Т. Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 3–8.

Статья или материалы из Интернета:

2. Корниенко М. Авангард на дефиле [Электронный ресурс] // Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова: Официальный сайт. URL: http://rostcons.ru/library_r/stud_147.htm.

Статья из сборника статей:

3. Фролов С. Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. / ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 11–21.

Монография:

4. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.

Учебное пособие:

5. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: [учеб. пособие]. – М.: Владос-Пресс, 2007. – (Учебное пособие для вузов).

ДЛЯ ЗАМЕТОК