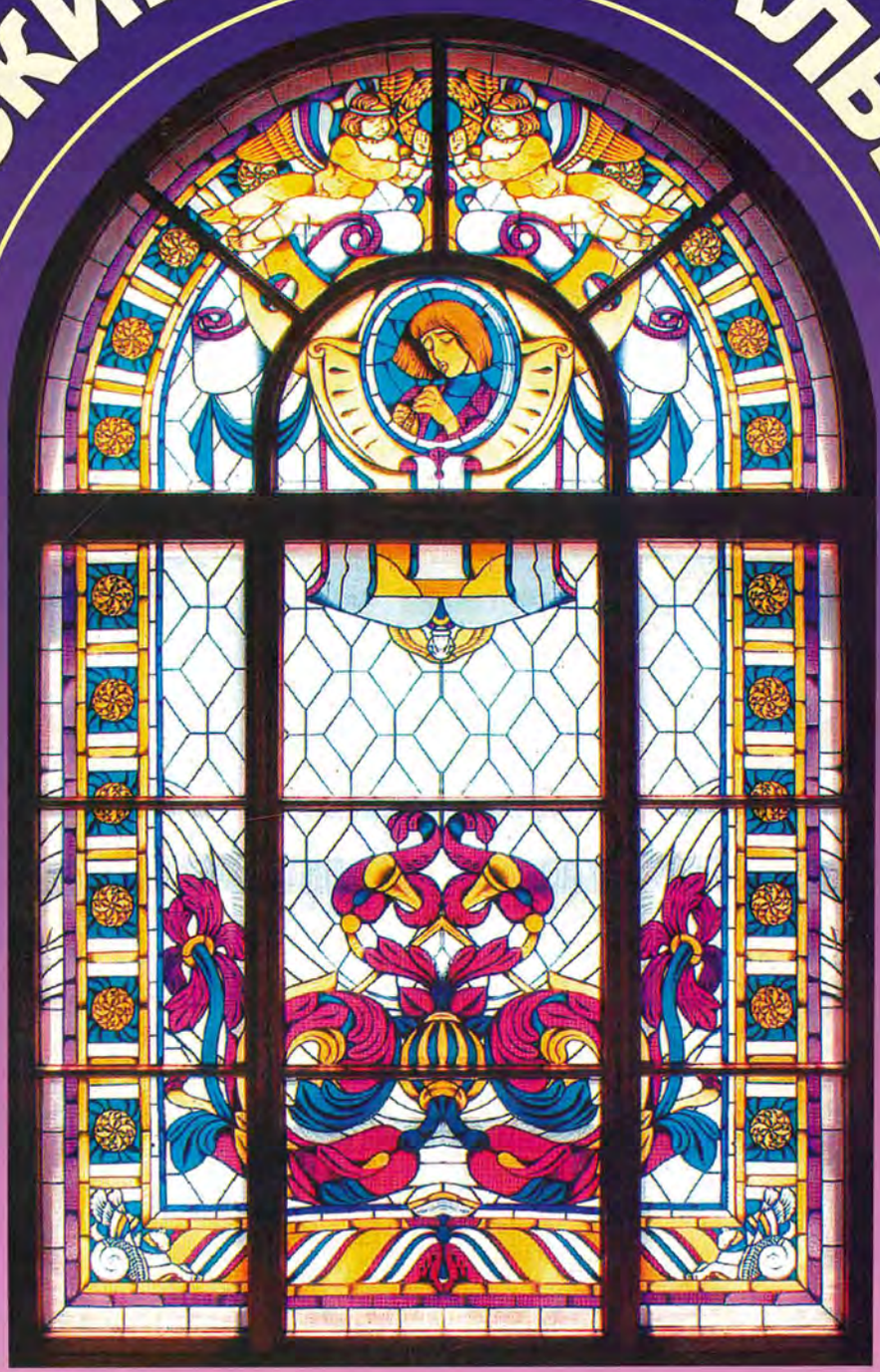
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2015 `1 (18)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2015’1 (18)

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Исполнительское искусство

Аспекты современной музыкальной культуры

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Публикации

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор – Наянова Влада Евгеньевна

Редактор-корректор – Жабинский Константин Анатольевич, старший библиограф

Редактор-переводчик – Горочная Василиса Валерьевна, кандидат экономических наук

Члены редакционной коллегии:
П. С. Волкова, д-р иск., д-р филос. наук, канд. филол. наук, проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Н. И. Ефимова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Холопова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
И. П. Дабаева, канд. иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, доктор (PhD), проф. (Великобритания)
В. Гуменная, doctor of FA, проф. (Колумбия)
М. Джулиани, доктор (PhD), проф. (Италия)
Е. Дулова, д-р иск., проф. (Беларусь)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
В. Исмаилов, doctor of philosophy, проф. (Азербайджан)
Т. Майтесян, doctor of FA, проф. (Бельгия)
Е. Мироненко, doctor of FA, проф. (Молдова)

Дизайн Н. В. Самоходкина, канд. иск., доцент. Обложка А. А. Селицкий
Верстка В. А. Козяков

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23
E-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 31.03.2015. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12. Тираж 500.

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

Все архивные комплекты Южно-Российского музыкального альманаха также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных WorldCat OCLC и входит в библиографический указатель Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2015'1 (18)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766

Founder and publisher:
Rostov State Rachmaninov Conservatoire

The journal is registered with Federal Service for Supervision in the Sphere of Mass Communication, Communications and the Protection of Cultural Heritage
Registration Certificate: ПИ № ФС77-29002

Academic supervisor of the project – Alexandra Krylova, Grand PhD in Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor

Editor in chief, Manager – Elena Andruschenko, PhD in Art Studies, Associate Professor

Executive Editor – Vlada Nayanova

Proofreader – Konstantin Zhabinsky, Senior bibliographer

Editor and Translator – Vasilisa Gorochnaya, PhD in Economics

Members of the Editorial Board:
Polina Volkova, Grand PhD in Art Studies, Grand PhD in Philosophy, PhD in Philological Studies, Professor (Russia)
Andrey Denisov, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Natalya Yefimova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Naumenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Rudichenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lyudmila Savvina, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Sidneva, Grand PhD in Cultural Studies, Professor (Russia)
Tatyana Frantova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Valentina Kholopova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Anatoly Tsuker, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Tatyana Shak, Grand PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Irina Dabayeva, PhD in Art Studies, Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Juliani, PhD in Musicology, Professor (Italy)
Ekaterina Dulova, Grand PhD in Art Studies, Professor (Belarus)
Elena Zinkevich, Grand PhD in Art Studies, Professor (Ukraine)
Vilayat Ismail Oglou Ismailov, Grand PhD in Philosophy, Professor (Azerbaijan)
Tigran Maytesyan, Doctor of FA, Professor (Belgium)
Elena Mironenko, Grand PhD in Art Studies, Professor (Moldova)

Design by N. V. Samokhodkina, PhD in Art Studies, Associate Professor
Cover design by A. A. Selitsky. Layout by V. A. Kozyakov

The mailing address of the editorial board: 23 Budyonnovsky av., Rostov-on-Don, Russia. Postal Code in Russia: 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the union catalog WorldCat OCLC and at the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

IN THE ISSUE:

Music culture of the South Russia

Problems of musical studies

Performing art

Aspects of modern music culture

Foreshortenings of popular music culture

Publications

Subscription index 79315 in Rospechat Agency catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

И. Палкина. Первый донской театр 5
I. Palkina. The first theatre on Don

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Е. Белаш. Скерцо-миниатюра в контексте фортепианного стиля А. Аренского (на примере «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» ор. 36) 10
E. Belash. Scherzo-miniature in piano style by A. Arensky (as an example of «Scherzino» from the cycle «Twenty-four characteristic pieces» op. 36)

М. Шиман. «Псковитянка» и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова: история и миф 17
M. Shiman. «The Maid of Pskov» and «The Snow Maiden» by N. Rimsky-Korsakov: history and myth

В. Юдина. Музыкальное наследие Василия Калинникова в контексте основных тенденций развития русской культуры конца XIX века 25
V. Yudina. Vasily Kalinnikov's musical heritage in a context of the basic tendencies of development of Russian culture in the end of the XIXth century

Т. Тимонен. О музыкальной поэтике образных сфер и истории героя в опере Б. Напреева «Песнь о пламенном цветке» 31
T. Timonen. On musical poetics of imaginative spheres and the history of the hero in B. Napreev's opera «A Song about Flamed Flower»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Н. Рябуха. Онтологическая специфика музыкального звука как исполнительской категории 40
N. Ryabukha. Ontological specificity of musical sound considered as a performance category

В. Мостицкий. Леонид Собинов: Заветы молодым певцам 47
V. Mostitskiy. Leonid Sobinov: Precepts to young singers

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Т. Новикова. Постмодернизм: теория и практика 53
T. Novikova. Postmodernism: theory and practice

Л. Бараш. Пространство и время постмодернистской музыкальной коммуникации 61
L. Barash. Space and time of postmodern musical communication

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

И. Яркина. Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «A Whole New Thing»..... 66
I. Yarkina. Funk style formation: S. Stone and his debut album «A Whole New Thing»

А. Скрябина. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью 74
A. Skryabina. «Pictures at an Exhibition» by M. Mussorgsky in the style dialogues with modernity

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

М. Ожигова. Воспоминания о блокаде Ленинграда. Публикация и комментарии *К. Жабинского*; вступительная статья *Г. Хорошайло* 80
M. Ozhigova. Memoires on blockade of Leningrad. The publication and comments by *K. Zhabinsky*; the introductory article by *G. Khoroshailo*

Правила оформления и публикации статей 94

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПЕРВЫЙ ДОНСКОЙ ТЕАТР

В год похода против турок и взятия Азова (1696) Петр I решил основать крепость, которая положила начало существованию Таганрога (1698). С 1769 года Таганрогское градоначальство находилось в подчинении Екатеринославского наместничества. Однако в том же году был сформирован Таганрогский казачий полк для несения службы в городе. Так обеспечивалось равновесие интересов Москвы и Дона в данном районе.

Таганрог как торговый город интенсивно развивался с конца XVIII века, что не в последнюю очередь было связано с появлением здесь греческих эмигрантов. Однако превращению заурядной морской крепости в региональную биржевую столицу более всего способствовала стабилизация обстановки на Дону, Приазовье, Кубани и в Крыму, обусловленная утверждением стратегических интересов России в данном регионе. Так или иначе, скромный уездный центр уже в 1806 году имел среднее учебное заведение, которое, согласно главному хозяйственному профилю городка, было названо коммерческой гимназией. И, вполне естественно, следующим шагом в развитии города стало учреждение театрального заведения.

В отечественной культуре XIX века театру принадлежала исключительно важная роль. С одной стороны, при отсутствии электронных средств массовой информации театр был наиболее действенным средством просвещения и воспитания широких слоёв общества, с другой, – являлся специфическим зеркалом, отражавшим культурный уровень определённой социальной среды. Помимо этого, театр как публичное место служил критерием формирования этических норм. Иначе говоря, он представлял собой главный центр культуры тогдашнего общества.

Первый постоянный театр на Дону открылся в Таганроге в 1827 году; население города к тому времени достигло 10 000 человек. Для старейшего из донских театров у помещика Корнеева выкупили 13 крепостных музыкантов вместе с женами и детьми (по-видимому, такова была численность его «приватного» оркестра). Вероятно, исполнителей-инструменталистов выкупали для театральных нужд и в дальнейшем, поскольку архивное «Дело о покупке музыкантов» окончено в середине 1830-х годов.

Впрочем, следует заметить, что временная труппа существовала в Таганроге ещё с 1825 года. Именно она в ту пору гастролировала в Новочеркасске[1].

Таганрогский театр стал первым городским центром культуры, имевшим собственный оркестр «гражданского» профиля. До сего времени главной достопримечательностью Таганрога в музыкальной сфере считался «хор музыки» полка регулярных войск русской армии.

Основное место в театральном репертуаре принадлежало водевилям и другим спектаклям камерного жанра. Очевидно, музыка являлась непременным атрибутом постановок того времени. В противном случае содержание оркестра при обязательной самоокупаемости театрального заведения превращалось в непозволительную роскошь.

Зрительный зал также был камерным. В нём насчитывалось 8 нижних и 15 верхних лож, 39 кресел и 36 стульев. Следовательно, общее количество мест в зрительном зале не достигало 200[2].

В 1840-е годы театральная труппа играла до сотни спектаклей в год (сезон длился с января по декабрь). Пятьдесят спектаклей составляли абонемент. Допускалась и половинная норма, т. е. предварительная оплата двадцати пяти

спектаклей. Полные абонементы регулярно приобретали наиболее зажиточные и влиятельные люди города – страстная любительница театра М. Варваци, директор гимназии и, наконец, градоначальник, для которых бронировались персональные ложи. Двадцать пять спектаклей оплачивали Алфераки, Кобылина, Потапова[3].

В Таганроге тех лет уже существовал «симбиозный театр» (термин Н. А. Мещеряковой; см.: [1, с. 11–14]). К примеру, в 1844 году здесь, наряду с драматическими спектаклями, шла опера «Днепровская русалка» Ф. Кауэра, С. Давыдова и К. Кавоса[4]. Несмотря на то, что спектакль был абонементным, денежный сбор оказался очень высоким (150,4 руб.): зал не мог вместить всех желающих, и администрации пришлось обустраивать дополнительные места для зрителей. О популярности оперы свидетельствует факт, который можно считать неопровержимым, – средний доход от представлений иного рода составлял около 50 рублей.

В репертуаре *Таганрогского театра уже в 1844 году была оперетта*. Так, состоявшийся 20 октября спектакль «Любовник напрокат» дал необычайно низкий сбор – 24,45 руб. Указанная дата позволяет обосновать приоритет Таганрога в постановке произведений опереточного жанра перед Ростовом-на-Дону. Есть и другой немаловажный *исторический* ракурс вышеизложенного факта, связанный с творческой биографией крупнейшего в XIX веке отечественного знатока и пропагандиста оперетты – Григория Ставровича Вальяно (1823–1888).

Фраза Б. М. Перлина о Вальяно, который *прослышал где-то*, что во Франции зародился новый жанр музыкального театра (см.: [2]), сегодня уже настолько популярна, что её можно обнаружить практически в любой работе по истории донской культуры XIX столетия. Несомненно, этим «*где-то*» и был Таганрог: в городе жили родственники будущего популяризатора оперетты. Кстати, директором местного публичного театра в 1858 году значился некто Вальяно. Был ли это сам Григорий Ставрович – или его родственник? В переписке с градоначальником Ростова-на-Дону и прочих архивных документах того времени упоминается только фамилия (иногда даже как Вальянов). В любом случае, Г. С. Вальяно знал репертуар Таганрогского театра; следовательно, специфику опереточного жанра он также изучил задолго до своего переезда в Ростов.

Театр не обходили стороной «малоприятные» случаи. «Дело Таганрогского театра»[5] запечатлело весьма драматичную ситуацию в его истории: речь идёт о бегстве директора П. Караяни, который бесследно исчез во второй половине 1860-х годов, покинув своё заведение в крайне бедственном состоянии.

Наступили 1870-е годы. В театре уже сосуществовали две труппы – итальянская (руководитель М. Варваци) и русская (руководитель А. Фурсов). Итальянская труппа специализировалась на постановках опер, русская играла спектакли всех остальных жанров. Изменилась продолжительность сезона: театр работал с конца августа по Великий пост, т. е. до весны. Периодичность спектаклей также была скорректирована – теперь давали шесть представлений в неделю (три оперных и столько же других жанров).

В январе 1872 года в газетах Одессы и Петербурга были помещены объявления о том, что Таганрогский театр нуждается в антрепренёре, который мог бы сформировать две труппы – оперную итальянскую и русскую. В результате своеобразного конкурса антрепризу получил астраханский купец II гильдии, артист и антрепренёр Н. И. Новиков. Договор с ним был заключён на три года. Однако по истечении первого же сезона дирекция театра расторгла упомянутый контракт и заключила соглашение со штаб-ротмистром Г.С. Вальяно.

Новый антрепренёр набрал итальянскую труппу во главе с дирижёром Сарти. Она состояла из 61 человека. В их числе были 22 оркестровых музыканта, 20 хористов, 6 хористок, хормейстер, солисты-певцы. Судя по численности оркестра, коллектив располагал предельным минимумом голосов, позволяющих получить некоторое (хотя бы самое общее) представление о музыке той или иной оперы.

Труппа предложила репертуарный список, включающий в себя 18 произведений: «Дочь Себастьяна», «Джураменто», «Весталка», «Беатриче ди Тенда», «Луиза Миллер», «Набуко доносор» («Набукко», или «Навуходоносор». – И. П.), «Сицилийская вечерня», «Норма», «Роберт-Дьявол», «Бал в масках» («Бал-маскарад». – И. П.), «Сафо», «Лукреция Борджиа», «Фаворитка», «Жидовка», «Марта», «Сомнамбула», «Риголетто», «Эрнани». Эти спектакли демонстрировались, помимо Таганрога, и на сценических площадках Ростова, Новочеркасска.

Спустя некоторое время в среде итальянских артистов назрел конфликт, требующий разрешения. В театральную дирекцию поступило письмо, направленное, вероятно, всеми певцами-солистами (в тексте заявления имеется более десяти подписей): «Мы, нижеподписавшиеся, покорнейше просим театральную дирекцию передать антрепренёру Григорию Ставровичу Вальяно, что примадонна Равалья не удовлетво-

ряет требованиям большинства публики и поэтому должна быть безотлагательно заменена другой. Мы думаем, что письменное заявление [позволит] избежать энергической демонстрации во время представления. Прибавим также, что необходимо улучшить, насколько возможно, оркестр, который в последнее время играет непозволительно дурно». Это письмо настолько красноречиво, что не нуждается в дополнительном комментарии.

К концу 1870-х годов театр имел довольно богатую библиотеку, содержащую 58 оперных партитур с оркестровыми партиями (для различных составов) и 16 – без таковых. Наличие оркестровых партий позволяет сделать вывод, что в период существования итальянской труппы исполнялись все 58 опер. Подавляющее большинство либретто были написаны на итальянском языке. Наиболее известные из них: «Норма», «Вильгельм Телль», «Травиата», «Бал-маскарад», «Фаворитка», «Трубадур», «Эрнани», «Отелло», «Риголетто» и др. В театральной библиотеке хранились также фрагменты из опер и балетов, попурри и фантазии на соответствующие темы, танцевальная музыка. Всего по описи значилось более 200 произведений. Между тем, лишь одно из них представляло российскую музыкальную культуру – ария Вани («Бедный конь в поле пал») из оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя».

По-видимому, состав театрального оркестра не претерпевал существенных изменений, коль скоро в начале 1870-х годов оркестровая яма освещалась восемнадцатью газовыми рожками (следовательно, было шестнадцать пультов для музыкантов и один – для дирижера, освещаемый двумя рожками). На исходе указанного десятилетия, в конце 1870-х, среди театрального имущества значились 19 пультов для оркестра[6].

Таганрогский театр достиг подлинного расцвета в 1870-е годы. Он не только являлся культурным центром города, но и на протяжении многих лет своего существования активно содействовал развитию музыкального исполнительства в Донском крае, оставаясь эталоном профессионального мастерства. Именно театр положил начало концертам симфонического оркестра в городском саду, о чём свидетельствует письмо оперного дирижёра Давида Рокко в Таганрогскую театральную дирекцию от 26 марта 1873 года: «В связи с предстоящей мне поездкой в Италию с антрепренёром Вальяно, нахожу нужным заявить дирекции, что для улучшения состава оркестра, который мы намерены пригласить из Италии, следовало бы гарантировать (концертную практику. – И. П.) господам музыкантам и на летнее время, т. е. чтобы они хотя бы в количестве 15 человек лучших артистов могли в продолжение 4 летних месяцев играть в городском саду, чтобы они составляли, так сказать, городовой оркестр, что для города, по моему мнению, не составит большого неудобства, так как город всегда имеет возможность отдавать в аренду садовый буфет с условием принять и городовой оркестр, тем более это выполнимо, что т. буфетчики постоянно нуждаются в хорошем оркестре и, не имея возможности подобный составить, хотя платят довольно высокие цены, угощают публику музыкой ниже всякой посредственности... Театр же избавится от напрасной постоянной затраты на проезд музыкантов из Италии». Цитируемое письмо не осталось без внимания: идея, связанная с использованием оперного оркестра для выступлений в городском саду, выглядела очень привлекательной. Указанное предложение, по данным Н. А. Мещеряковой [1, с. 20], было воплощено в жизнь.

Несомненно, театр был интегрирующим элементом культуры Таганрога. К примеру, если в Ростове и Новочеркасске организовывались музыкальные общества, то в Таганроге – *музыкально-драматическое*[7].

Музыкальное исполнительство получило распространение и в учебных заведениях Таганрога. Так, вслед за коммерческой гимназией, в 1861 году открылось женское училище второго разряда, преобразованное тремя годами позднее в женскую гимназию. К концу столетия в Таганроге успешно функционировали несколько средних учебных заведений и ряд начальных школ. Все упомянутые заведения по мере возможностей содействовали музыкальным занятиям своих воспитанников. Музыкальному просвещению населения способствовали также газеты, первая из которых («Полицейский листок») была основана в 1859 году.

На рубеже XIX–XX веков Таганрог постепенно превращался *в один из культурных центров* Области войска Донского. В этот период, помимо официальной столицы – Новочеркасска, на региональном небосклоне ярко разгоралась, затмевая другие города, звезда Ростова как крупнейшего экономического и финансового центра Донского края.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ГАРО. Ф. 583, оп. 1, *д.* 4, *л.* 1–15. *Дело* об отправлении труппы на гастроли в г. Ростов.

[2] ГАРО. Ф. 341, оп. 1, *д.* 1806, *л.* 2. Об открытии театра в г. Новочеркасске в 1825 г.

[3] ГАРО. Ф. 583, оп. 1, *д.* 16, *л.* 1–16. Книга записи постоянных посетителей театра в 1844–1847 гг.

[4] ГАРО. Ф. 583, оп. 1, *д.* 17, *л.* 1–88. Книга сборов Таганрогского публичного театра за 1844 г.

[5] ГАРО. Ф. 583, оп. 1, *д.* 46, т. II, *л.* 1–15. *Дело* Таганрогского театра.

[6] ГАРО. Ф. 583, оп. 51, ед. хр. 48, *л.* 1–5. Опись имущества, принадлежащего Таганрогскому театру на 1878 год.

[7] ГАРО. Ф. 579, оп. 1, *д.* 441, *л.* 1–16. *Дело* об утверждении Устава Таганрогского музыкально-драматического общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мещерякова Н.* Музыкальная культура Дона и Приазовья по материалам местной прессы (1870–1917): автореф. дис. ... канд. иск. *Л.*, 1988. 23 с.

2. *Перлин Б.* Далекое – близкое (хроника театральной жизни) // Век театральной культуры. Ростов н/Д: Росткнигиздат, 1963. С. 49–126.

REFERENCES

1. *Mescheryakova N.* Muzykal'naya kul'tura Dona i Priazov'ya po materialam mestnoy pressy (1870–1917): avtoref. … dis. kand. iskusstvovedeniya [Music Culture of Don and Azov Region Based on Materials of Local Press (1870–1917): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1988. 23 p.

2. *Perlin B.* Dalyokoe – blizkoe (khronika teatral'noy zhizni) [The Remote – the Kindred (Chronicle of Theatre Life)]. Vek teatral'noy kul'tury [The Century of the Theatre Culture]. Rostov-on-Don: Rostknigizdat Press, 1963. P. 49–126.

ПЕРВЫЙ ТЕАТР НА ДОНУ

В 1827 году в Таганроге открылся первый постоянный театр на Дону: население города к тому времени достигло 10 000 человек. Однако временная труппа существовала уже в 1825 году. На протяжении 1840-х годов театральная труппа давала до 100 спектаклей в год (сезон длился с января по декабрь). В 1844 году, наряду с драматическими спектаклями, здесь шла опера «Днепровская русалка» Ф. Кауэра, С. Давыдова, К. Кавоса; кроме того, в репертуаре таганрожцев уже тогда значилась оперетта. В 1870-е годы театр объединял две труппы – итальянскую (руководитель М. Варваци) и русскую (руководитель А. Фурсов). Итальянская труппа была оперной, русская играла спектакли всех остальных жанров. Изменилась и продолжительность сезона: театр работал с конца августа до весны. Подавляющее большинство опер принадлежали итальянским композиторам; наиболее известные из них – «Норма» В. Беллини, «Вильгельм Телль» и «Отелло» Дж. Россини, «Фаворитка» Г. Доницетти, «Травиата», «Бал-маскарад», «Трубадур» Дж. Верди и др. Театральная библиотека содержала также фрагменты из опер и балетов, попурри, фантазии, танцевальную музыку (всего более 200 произведений). При этом лишь одно из них представляло российскую музыкальную культуру – ария Вани («Бедный конь в поле пал») из оперы «Жизнь за Царя» М. Глинки.

Ключевые слова: XIX век, Таганрог, музыкальный театр, Г. Вальяно.

THE FIRST THEATRE ON DON

In 1827 in Taganrog the first stationary theatre on Don has opened: the population of the town has reached by then 10 000 persons. However the temporary troupe existed in 1825. In the 1840s the theatrical company gave to 100 performances in a year (the season lasted from January till December). In 1844 in this theatre, along with drama performances, there was an opera «The Dnieper Mermaid» by F. Kauer, S. Davydov, K. Kavos. In repertoire of the Taganrog theatre in 1844 there was an operetta. In 1870s it co-existed two troupes – Italian (the head M. Varvatsi) and Russian (the head A. Fursov) . The Italian troupe was operatic, the Russian one played performances of all other genres. Duration of a season has changed: the theatre worked from the end of August and till the spring. The overwhelming majority of operas have been written in Italian. Most known of them: «Norma» by V. Bellini, «Wilhelm Tell», «Othello» by G. Rossini, «Favorite» by G. Donizetti, «Traviata», «The Masquerade Ball», «Troubadour» by G. Verdi, etc. The theatrical library also contained fragments from operas, ballets and, the potpourris, fantasies, dancing music (more than 200 works). But only one of them represented the Russian musical culture – the air «The poor horse» from M. Glinka's opera «The Life for the Tsar».

Key words: the XIXth century, Taganrog, musical theatre, G. Val'yano.

Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru

Palkina Irina D.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Wind and percussion instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: irinapalkina1@rambler.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Е. В. БЕЛАШ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СКЕРЦО-МИНИАТЮРА В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ А. АРЕНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ «СКЕРЦИНО» ИЗ ЦИКЛА «ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» ор. 36)

Антоний Аренский – композитор, творчество которого, весьма популярное при его жизни, позднее оказалось «в тени» великих имён русской музыкальной классики. Заметным вкладом в русскую музыкальную культуру явилась педагогическая деятельность Аренского как профессора Московской консерватории, автора целого ряда учебных пособий по музыкально-теоретическим дисциплинам. Его учениками были Р. Глиэр, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Конюс, С. Рахманинов, А. Скрябин.

Сегодня произведения Аренского исполняются не слишком часто, но его музыка, безусловно, заслуживает пристального внимания музыкантов. Настоящая публикация призвана способствовать возрастанию интереса отечественных музыкантов-профессионалов к творчеству А. Аренского, популяризации его сочинений среди почитателей русской фортепианной классики.

Изучение научных источников показало, что фортепианное творчество А. Аренского лишь на рубеже XX–XXI веков становится предметом специального музыковедческого изучения (диссертация И. Покровской [12]). Однако в научных трудах и критических публикациях Б. Асафьева [2], В. Коломийцова [5], Г. Конюса [6], Ц. Кюи [8], Г. Ларош [9] обнаруживаются весьма ценные наблюдения по поводу фортепианного стиля Аренского. Вопросы, связанные с творчеством «фортепианного» Аренского, рассматривались такими исследователями, как А. Алексеев [1], К. Зенкин [4], Е. Орлова [11].

Вплоть до наших дней основной работой по творчеству А. Аренского является монография Г. Цыпина [15], в которой отдельная глава посвящена фортепианному творчеству композитора – миниатюрам и крупным сочинениям. Автор отмечает, что «фортепианные опусы составляют около половины общего числа опусов, принадлежащих перу композитора» [15, с. 46]. А. Аренский относится к числу видных отечественных композиторов-пианистов «Серебряного века», среди которых выделяются такие фигуры, как А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Прокофьев. Однако «он не был виртуозом, способным ослепить головокружительными пассажами, блеснуть всякого рода “скоростными эффектами” и т. д.» [15, с. 47]. Это нашло отражение и в композиторском стиле А. Аренского. Его творческая мысль «целиком и полностью соответствует устоявшимся представлениям о “фортепианности”» романтической эпохи [15, с. 49].

Многообразие жанрово-стилистических истоков фортепианного творчества Аренского до сих пор остаётся недостаточно исследованным. В частности, сказанное относится к жанру фортепианного скерцо. В имеющихся авторских классификациях (Г. Цыпин [15], И. Покровская [12]) этот жанровый модус специально не выделен. Он рассматривается в ряду фортепианных миниатюр «непрограммного» (Г. Цыпин) или «программного и танцевального» (И. Покровская) типов, без описания индивидуально-авторских стилистических особенностей скерцо Аренского как представителя русской школы.

Между тем, в творчестве Аренского жанр фортепианного скерцо-миниатюры занимает особое место. Композитор обращался к данному жанру неоднократно. Всего Аренским было создано для фортепиано шесть циклов, в которые обязательно входила пьеса под название «скерцо» или «скерцино». Это циклы «Четыре пьесы» ор. 25 (№ 4 – «Скерцино»), «Двадцать четыре

характеристические пьесы» ор. 36 (№ 14 – «Скерцино»), «Шесть пьес» ор. 53 (№ 2 – «Скерцо»); для фортепиано в четыре руки – Третья сюита ор. 33 (№ 6 – «Скерцо»), «Детская сюита ("Каноны")» ор. 65 (№ 3 – «Скерцино»), «Двенадцать пьес для фортепиано» ор. 66 (№ 10 – «Скерцо»). Кроме того, следует упомянуть Скерцо A-dur ор. 8, изданное в качестве самостоятельной концертной пьесы.

Фортепианные сочинения А. Аренского, как вспоминает один из его учеников по классу композиции С. Василенко, «имели огромный успех у всех слоёв публики» [3, с. 137]. Это объяснялось прежде всего особым модусом лиризма, присущим «фортепианному высказыванию» композитора. В русской фортепианной музыке конца XIX – начала XX веков Аренский был «последним лириком», что подтверждается рядом высказываний крупнейших отечественных музыкантов.

Так, Б. Асафьев объясняет популярность фортепианных сочинений Аренского «лирической насыщенностью музыки» [2, с. 226]. В. Коломийцов называет композитора «лириком чистой воды» [5, с. 27]. Г. Конюс отмечает, что «музыка Аренского всегда изящна» [6, с. 198]. И названные авторы, и позднейшие исследователи, в частности, Г. Цыпин [15], А. Алексеев [1], И. Покровская [12], отмечают целый ряд «испытанных влияний» (А. Корто [7]), среди которых для Аренского как фортепианного композитора первоочередное значение имели творчество П. Чайковского и мастеров «Могучей кучки» – в лице консерваторского педагога Н. Римского-Корсакова, а также М. Балакирева и Ц. Кюи. В этом ряду следует назвать и А. Рубинштейна, заложившего основы русского концертного пианизма второй половины XIX – начала XX веков. Из подобных же влияний зарубежных композиторов единодушно отмечаются «шопеновские реминисценции»: отсюда проистекают «изящество и гибкость, неизменная пластичность и изысканный профессионализм, присущие фортепианному письму композитора» [15, с. 53].

Характеризуя воздействия на фортепианную музыку Аренского стилей Ц. Кюи и А. Рубинштейна, Г. Цыпин указывает, что с первым может быть связана «нередкая склонность композитора к камерно-салонному музицированию, с соответственной трактовкой "фортепианности" и соответственным отбором выразительных средств». Ко второму же восходят «широта мелодического дыхания, предпочтение легатных принципов изложения, а также некоторые специфические фактурные приемы и обороты» [15, с. 53].

Несомненным остаётся и влияние П. Чайковского – композитора, который был для Аренского не только наставником, но и объектом подражания, особенно в сфере фортепианной миниатюры. Впрочем, «подражание» оборачивалось при этом скорее «продолжением» традиций, а не простой стилизацией (мастером которой, кстати, был Аренский). Как представляется, стиль П. Чайковского в музыке Аренского по существу репрезентирует наследие русской школы: магистрального направления в лице М. Глинки и последующих «разветвлений» – подразумеваются творчество «Могучей кучки» (петербургская школа) и П. Чайковского как главы и лидера московской школы. Об этом писал Б. Асафьев, подчеркивая индивидуальный облик стиля композитора: «У Аренского было что-то своё, личное: музыку его почти всегда можно было узнать и отличить по каким-то почти неуловимым, мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний…» [2, с. 274].

Другим приоритетным «испытанным влиянием» для Аренского, помимо П. Чайковского, являлся стиль Ф. Шопена – славянского композитора, совершившего подлинный переворот в системе жанров европейской фортепианной музыки XIX века. Опираясь на «блестящий» салонный стиль, Ф. Шопен творчески преобразовал, «одухотворил» соответствующую виртуозную атрибутику, подчинив её «сверхидее» лирического самовыражения и формируя для широкой публики «горизонт» жанровых начал и прототипов, воплощённых сугубо фортепианными средствами.

Аренский, будучи, как и Ф. Шопен, композитором-пианистом, ощущал необходимость создания нового стиля в фортепианной концертной миниатюре, органично сочетающей в себе внешнюю виртуозность и изысканность, совершенство формы с пафосом глубокого лирического чувства. Разрабатывая новую модель виртуозно-орнаментального русского салонного стиля, равно ориентированного на бытовое и концертное музицирование, А. Аренский многое почерпнул из арсенала выразительных средств Ф. Шопена. «Орнамент у Аренского – кружево шопеновского типа. Колорит и звучность – мягкие» [2, с. 244].

В фортепианном стиле Аренского преломились разнообразные музыкальные традиции, в основном связанные с жанром миниатюры. Даже названия его фортепианных пьес говорят сами за себя. Здесь встречаются и типовые жанровые «имена» – этюд, мазурка, прелюдия, экспромт, скерцо, вальс, ноктюрн и др., и программные заголовки, «тематический выбор» (А. Корто [7]) которых соотносится с романти-

ческой программной миниатюрой и циклом миниатюр (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Лист).

«Русское» в фортепианных миниатюрах Аренского, как правило, особо не подчеркивается. Ему чужды этнографизм и жанровое цитирование, к которым довольно часто прибегали как композиторы-«кучкисты», так и П. Чайковский. Тематизм в фортепианных миниатюрах А. Аренского, в том числе скерцозный, основывается на обобщённой трактовке русского мелоса, а танцевальность чаще всего преобразуется в моторность и «полётность».

Скерцо-миниатюра – особый жанр, в котором масштабная фортепианная виртуозность не является господствующей, как в «больших» скерцо эпохи романтизма. В качестве примера скерцозно-фортепианного стиля Аренского нами избрано «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» (1894). Цикл посвящён А. Рубинштейну и представляет собой своеобразную энциклопедию жанров и форм фортепианной миниатюры, сложившихся на рубеже XIX–XX столетий в западноевропейской и русской музыке. Интересна и показательна история создания цикла, рассказанная А. Гольденвейзером: «Он (Аренский. – Е. Б.) наметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывочек в трубку и 24 такие трубки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свёрнутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке. Таким образом, в 24 дня он написал все эти пьесы» [13, с. 310–311].

Принцип, использованный Аренским в процессе создания«24 пьес», бесспорно, восходит к традиции романтического цикла миниатюр – как западноевропейского, так и русского. Единственным отличием здесь является спонтанность, «случайность» в чередовании пьес, что преодолевается благодаря их продуманным связям, в первую очередь, тональным. Все пьесы разнохарактерны, но контраст между ними различен, поскольку сочинялись они «по случаю». Опираясь на предварительно заготовленные темы, композитор расположил миниатюры в хроматической последовательности, наподобие «ХТК» И. С. Баха (исключение – Es-dur вместо c-moll в № 2).

Цикл состоит из различных по характеру пьес: 1. «Прелюдия», 2. «Волчок», 3. «Ноктюрн», 4. «Маленькая баллада», 5. «Утешение», 6. «Дуэт», 7. «Вальс», 8. «In modo antico» («В античном стиле»), 9. «Мотылёк», 10. «Незабудка», 11. «Баркарола», 12. «Интермеццо», 13. «Этюд», 14. «Скерцино», 15. «Лесной ручей», 16. «Элегия», 17. «Сон», 18. «Беспокойство», 19. «Весенние грёзы», 20. «Мазурка», 21. «Марш», 22. «Тарантелла», 23. «Анданте с вариациями», 24. «В поле».

Некоторые из упомянутых пьес характеризуются обобщёнными жанровыми наименованиями, другие – программными заглавиями «пленэрного» (картины природы) или эмоционально-психологического свойства. Между «непрограммными» и «программными» пьесами нет чётко проведённой грани: и те, и другие отражают лирические настроения, переданные через различные оттенки характеристической жанровости – от лёгкого юмора до элегичности или пафосного порыва. При всей «спонтанности» процесса сочинения пьес, А. Аренский объединяет их в цикл, не только опираясь на тональную «схему», но и применяя контрасты, прежде всего, темповые как наиболее наглядные, легко воспринимаемые на слух. Через темповые контрасты отражаются и основные настроения – песенная по природе элегичность в медленных и умеренных по темпу пьесах и танцевальная моторика в быстрых.

Темповые контрасты при этом как бы укрупняются, что приводит к созданию внутри данного опуса нескольких микроциклов, основанных на корреляции темпа и жанра. Микроцикл, в котором помещено «Скерцино», состоит из трех номеров – «Этюда» (№ 13), самого «Скерцино» (№ 14) и пьесы «Лесной ручей» (№ 15). В этом жанровом «блоке» господствует стихия моторики: «Этюду» предпослан темп Moderato, но основной тип ритмического движения здесь – новемоли тридцатьвторыми; «Скерцино» излагается в темпе Allegro, а «Лесной ручей» (полное французское название пьесы – «Le Ruisseau dans la foret», или «Русский танец ручья») снабжён ремаркой Allegro moderato с преобладающей пульсацией триолей шестнадцатыми.

Легко заметить общность темпоритмической линии этих пьес, воплощающих на уровне жанровости моторику разных типов, – от этюдно-инструктивной (общие формы движения, в данном случае – гаммы) к танцевально-скерцозной (музыкальная пьеса-шутка) и собственно плясовой с программным подтекстом («пляшущий ручей»).

В рассматриваемом опусе Аренского «Скерцино» занимает особое место, располагаясь практически посередине цикла (№ 14). Оно относится к группе непрограммных быстрых пьес и своим шуточно-интермедийным характером придает определённый новый импульс дальнейшему образно-эмоциональному развитию. Благодаря стремительному темпу и особому ритму «Скерцино», музыка цикла наполняется взволнованностью, обретая «второе дыхание»

и как бы уводя слушателя от «созерцательного» восприятия предшествующих пьес (в большинстве своём – спокойного, умиротворённого характера). Впрочем, медленные пьесы, как и быстрые, в характеризуемом опусе также располагаются «блоками», образуя особые внутренние структуры «миницикло́в», что составляет, однако, предмет отдельного рассмотрения.

Жанровое наименование «скерцино», данное композитором № 14, означает «маленькое скерцо» и подчёркивает сугубо юмористический характер данной пьесы. Типичная черта характеристических пьес-миниатюр такого рода – «идентичность жанра и модуса» [10, с. 372]. Тем самым подразумевается, в частности, что «жанр» прямо отражает «модус», в данном случае – состояние «игры», воплощённое средствами музыкального формообразования (так называемая «малая форма»).

Рассмотрим «Скерцино» ор. 36 № 14 исходя из основного «опознавательного знака» – синтаксиса, включающего композиционную «схему» и соответствующий ей «набор» средств жанровой выразительности.

Эта музыкальная шутка написана в быстром темпе Allegro, в размере 3/4 (типичном размере бетховенских скерцо), в тональности fis-moll, что придаёт музыке определённый оттенок экзальтации. Основной теме свойственен шутливый, грациозный, типично скерцозный характер. Она основывается на широких интервальных скачках (октава, дуодецима), как бы «прыжках» условного персонажа. Тему отличает прихотливый ритм – в ней нет повторяющихся по ритму тактов. Это же относится к фактуре, объединяющей три «секции» – монофоническую (перекличка октав в партии правой руки с дуодецимой в левой, где использован штрих «пауза под лигой»), пассажно-гармоническую («вторжение» шестнадцатых, прерывающих «прыжки» октав) и аккордовое кадансовое окончание, призванное суммировать предыдущее «дробное» изложение.

Аналогичным образом строится динамическая шкала: громкостные нюансы сменяются в теме четырежды (*pp, f, mp, fp*), причём каждый раз – subito, соповождаясь микро-«вилочками» при восходящем, реже – нисходящем, движении. Существенны также артикуляционные штрихи – стаккато «под лигой», собственно стаккато, легато в пассажах, акценты, смещаемые на слабую долю такта при синкопировании.

В области гармонии тема отличается модуляционностью, причём отклонения очень кратки (два аккорда) и направлены в тональности VI (прерванный оборот в первом пассаже) и VII ступеней (второе отклонение также трактовано как прерванный оборот-эллипсис). В ладовом аспекте, с одной стороны, примечательно «зыбкое», словно «висящее в воздухе» значение тонического устоя fis (который, кстати, в первом периоде ни разу не показан). С другой стороны, представляется весьма существенной и опора на хроматизированный (посредством упомянутых отклонений) доминантовый лад, типичный для русской ладовой лексики (основной устой темы – cis с минорной гармонической окраской).

Мастерство композитора заключается в том, чтобы придать упомянутой «интонационной множественности» синтаксическую и образно-драматургическую (модусную) цельность, учесть роль каждого элемента в целостной жанровой системе характерных признаков «мини-скерцо», каковым и является данная пьеса. Филигранная работа Аренского с тематическим материалом позволяет вспомнить старинную традицию, которая еще в Средневековье обозначалась термином «artifex», означавшим «не только искусство (результат художественно-творческой деятельности), но и умение, техническое мастерство, неповторимость, т. е. искусство мастерства» [7, с. 97].

Вторая ипостась образа игры-шутки в «Скерцино» Аренского представлена в трио. Если первый раздел был сугубо скерцозно-игровым, что репрезентировалось комплексом соответствующих игровых фигур, то в трио демонстрируются по преимуществу менуэтные истоки скерцо, связанные генетически с «песнепляской». Тема трио нова лишь на первый взгляд: в ней обнаруживаются очевидные связи с первой темой, рельефно оттеняемые благодаря общим интонационным (октавные скачки на динамических «вилочках» в партиях обеих рук) и фактурным («прерывание» темы активным восходящим пассажем, который затем превращается в арпеджиато) элементам.

В трио доминирует подголосочная полифония в духе типичного «менуэтного» трёхголосия с выделяемым в партии правой руки двухголосным контрапунктом, к которому присоединяется и втора в сексту из партии левой руки. Период трио по структуре аналогичен периоду скерцино. Его предложения построены по принципу квадратности (8+8 тт.) с опорой на вариантную повторность. Тональная «диспозиция» темы неоднократно изменяется (посредством цепочки отдалённых строев): от начального fis-moll через его параллель A-dur и «неаполитанский» G-dur развитие устремляется к cis-moll, с которого (на вторгающемся кадансе) начинается реприза.

Этот раздел динамизирован за счёт гармонических средств, что мотивируется необходимостью завершить круг тонального движения,

достигнув основной тональности fis-moll (соответствующий каданс вводится только в конце пьесы). Остальные параметры (фактура, динамика, штрихи) в репризе соотнесены с материалом экспозиционного периода, что придаёт особую завершённость форме «ювелирно» отточенной, лёгкой и изящной музыкальной миниатюры.

В синтаксическом плане, с точки зрения формы-структуры «Скерцино» представляет собой простую трёхчастную композицию – песенную форму (Ю. Холопов [14]), состоящую, по сути, из одной «песни», с приоритетной ролью метрического фактора в формообразовании и тональной замкнутости (включающей в себя внутреннюю «малую модуляцию»).

«Скерцино» Аренского – показательный образец миниатюрной модификации жанра фортепианного скерцо, которое в творчестве романтиков и П. Чайковского обнаруживает тяготение к крупной форме. Аренский как бы освобождает жанр от его эпико-драматической модусности, возвращает ему исконный вид, подчеркивает лаконизм, изящество, грациозность скерцо как пьесы-шутки. Подобная трактовка характеристической миниатюры отражена в самом названии пьесы – «Скерцино», а также в комплексе тематических элементов, традиционно обозначающих «шуточно-игровой» модус скерцо.

При кажущейся простоте формы и традиционности языковых средств А. Аренский претворяет жанр фортепианного скерцо-миниатюры на уровне собственного индивидуального стиля. Композитор-пианист в полной мере использует фактурно-гармонические формулы и композиционную схему фортепианного скерцо, трактуя их в свойственной ему лирико-игровой манере, избегая динамического напряжения, опираясь на принцип контрастных сцеплений в тематизме и фактуре, используя простые и лаконичные средства в создании целостной, симультанной (воспринимаемой как бы пространственно, одномоментно) миниатюрной композиции. Свойственная Аренскому трактовка скерцо-миниатюры предвосхищает музыку XX века, на протяжении которого фортепианная миниатюра, в её новом интонационном качестве (неоклассицизм), становится одним из «титульных» жанров композиторского творчества (С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, Н. Метнер).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка: Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1969. 392 с.
2. *Асафьев Б.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
3. *Василенко С.* Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 376 с.
4. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XX с.
5. *Коломийцов В.* Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. 224 с.
6. *Конюс Г.* Материалы, воспоминания, письма. М.: Сов. композитор, 1988. 400 с.
7. *Корто А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. М.: Музыка, 1965. 364 с.
8. *Кюи Ц.* Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 755 с.
9. *Ларош Г.* Избранные статьи: в 5 вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. 320 с.
10. *Назайкинский Е.* История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 392 с.
11. *Орлова Е.* Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1982. 224 с.
12. *Покровская И.* Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автореф. дис. … канд. иск. СПб., 2007. 24 с.
13. С. И. Танеев: Материалы и документы. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. I. 356 с.
14. *Холопова В.* Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.
15. *Цыпин Г.* А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 180 с.

REFERENCES

1. *Alekseev A*. Russkaya fortepiannaya muzyka: konets XIX – nachalo XX veka [Russian Piano Music: Late the XIXth – Early the XXth Century]. Moscow: Nauka Press, 1969. 392 p.
2. *Asaf'ev B*. Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music: the XIXth and Early the XXth Century]. Leningrad: Muzyka Press, 1979. 344 p.
3. *Vasilenko S.* Vospominaniya [Recollections]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 376 p.
4. *Zenkin K*. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Muzyka Press, 1997. 510+XX p.
5. *Kolomiytsov V.* Stat'i i pis'ma [Articles and Letters]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 224 p.
6. *Konyus G*. Materialy, vospominaniya, pis'ma [Materials, Memoirs, Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. 400 p.
7. *Korto A*. O fortepiannom iskusstve [On the Piano Art]: Articles, Materials, Documents. Moscow: Muzyka Press, 1965. 364 p.
8. *Kyui C*. Izbrannye pis'ma [Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz Press, 1955. 755 p.
9. *Larosh G*. Izbrannye stat'i: v 5 vyp. [Selected Articles: in 5 issues]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. Issue 4. 300 p.
10. *Nazaykinskiy E*. Istoriya v muzyke: Izbrannye issledovaniya [History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moskow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. 392 p.
11. *Orlova E*. Ocherki o russkikh kompozitorakh XIX – nachala XX veka [Essays on the Russian Composers of the XIXth – early the XXth Century]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 224 p.
12. *Pokrovskaya I*. Osobennosti fortepiannogo stilya A. S. Arenskogo v kontekste vzaimodeystviya kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Features of A. Arensky's Piano Style in Context of Interaction of Composer's and Performing Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2007. 24 p.
13. S. I. Taneev: Materialy i dokumenty [S. Taneev: Materials and Documents]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1952. Vol. I. 356 p.
14. *Kholopova V.* Muzykal'nyj ritm [Musical Rhythm]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 72 p.
15. *Tsypin G.* A. S. Arenskiy [A. Arensky]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 180 p.

СКЕРЦО-МИНИАТЮРА В ФОРТЕПИАННОМ СТИЛЕ А. АРЕНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ «СКЕРЦИНО» ИЗ ЦИКЛА «ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» op. 36)

В статье представлен обзор основных научных источников, посвящённых творчеству А. Аренского, охарактеризованы индивидуальные черты композиторской стилистики в аспекте важнейших средств выразительности. Автором рассматривается специфика фортепианного стиля А. Аренского в жанре скерцо-миниатюры. В качестве примера избрано «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» op. 36 как образец претворения фортепианного скерцо-шутки русским композитором-пианистом, который предвосхитил новые тенденции в трактовке данного жанра, присущие XX веку.

Ключевые слова: А. Аренский, фортепианный стиль, фортепианная миниатюра, «Двадцать четыре характеристические пьесы», скерцо-миниатюра, жанровая форма.

SCHERZO-MINIATURE IN PIANO STYLE BY A. ARENSKY (AS AN EXAMPLE OF «SCHERZINO» FROM THE CYCLE «TWENTY-FOUR CHARACTERISTIC PIECES» op. 36)

The article presents main sources which are devoted to creative work by A. Arensky, characterizes some individual features of composer's stylistics in aspect of the most important means of expression. The author examines specifics of A. Arensky's piano style in the genre of a scherzo-miniature. «Scherzino» from the cycle «The Twenty-four characteristic pieces» op. 36 is taken as an example of realization of piano scherzo-joke by Russian composer-pianist who anticipated the new tendencies in creative interpretation of given genre inherent to the XXth century.

Key words: A. Arensky, piano style, piano miniature, «The Twenty-four characteristic pieces», scherzo-miniature, a genre form.

Белаш Елена Викторовна
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: LBelash86@mail.ru

Belash Elena V.
applicant of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: LBelash86@mail.ru

М. В. ШИМАН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«ПСКОВИТЯНКА» И «СНЕГУРОЧКА» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ИСТОРИЯ И МИФ

В истории русской музыкальной культуры творчеству Н. Римского-Корсакова, безусловно, принадлежит особое место, что во многом связано со спецификой его мифологического мышления. Эта проблема сегодня активно разрабатывается отечественными исследователями. Современные музыковеды акцентируют мысль о целостности мироощущения композитора – о чём в свое время писали И. Лапшин (в работе «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова», 1911) [7], А. Лосев (в статье «О музыкальном ощущении любви и природы», посвящённой «35-летию со времени появления величайшего создания искусства» – «Снегурочки», 1916 [8, с. 604]). Удачно по этому поводу высказалась Е. Скорина: «Мысль об уникальности феномена корсаковского творчества для русской культуры, словно магическое заклинание, повторяют многие поколения учёных» [11, с. 66]. Она же отмечает, что «известная жанровая "мозаика" оперных произведений Римского-Корсакова, среди которых сказка, небылица, быль-колядка и другие, только усиливает в аудитории ощущение "бессвязности", стилистического эллипсиса», хотя «внутренняя целостность этого искрящегося разнообразия самоочевидна» [11, с. 68]. По мнению исследователей, уникальность творческого опыта композитора предопределяется не только воссозданием основных идей славянского мифа, но и убедительностью изложения национальной мифологической картины мира на современном языке, что позволяет «объяснить прошлое, запечатлеть настоящее, а также заглянуть в будущее сквозь призму архетипа» [12, с. 9]. В таком контексте музыкальный театр Римского-Корсакова предстаёт как «единое "сверхпроизведение"» [9, с. 7], «разросшийся» миф, в основе которого – воспевание мира, живущего по законам гармонии и целостности, воплощение вечных основ бытия.

Правомерность этого утверждения может быть доказана посредством сравнения двух опер Римского-Корсакова – «Псковитянки» и «Снегурочки». Первая опера – «Псковитянка», написанная на исторический сюжет и во многом отличающаяся от остальных опер Римского-Корсакова, по нашему мнению, далеко превосходит уровень «первого незрелого опыта»[1], свидетельствуя о вполне сложившемся композиторском стиле и намечая пути его дальнейшего развития. Заложенные в «Псковитянке» основополагающие черты художественного мышления Римского-Корсакова проявляются в позднейших оперных шедеврах – вплоть до «Китежа» и «Золотого петушка».

Наиболее ярко это подтверждается в ходе сравнения «Псковитянки» с прославленной «Снегурочкой» – «лироэпической» оперой, «весенней сказкой». Такое, на первый взгляд, парадоксальное сопоставление позволяет обнаружить в очень несходных оперных произведениях общую стилевую установку, равно как оценить степень оформленности индивидуального стиля Римского-Корсакова в «Псковитянке». В этом сравнении ключевую роль призвана сыграть вышеупомянутая статья А. Лосева, где говорится: «С точки зрения обыкновенной обывательской душонки, привыкшей видеть драму лишь в своих "реальных" переживаниях, "Снегурочка" предстанет как лироэпическая пьеса», хотя фактически здесь реализован «синтез всего – и лирики, и эпоса, и драмы» [8, с. 615].

Приведённое высказывание, казалось бы, решительно противоречит всем общепринятым характеристикам «весенней сказки» Римского-Корсакова. Но если вникнуть в принципы лосевского исследования, перед нами открывается панорама мифолого-символического анализа оперных творений, далеко ещё не освоенного музыковедением. Исследуя соотношения эпос – лирика – драма с позиции личной актуальности[2], акцентируя внимание на типе мышления композитора (которому «совершенно чужда какая-нибудь болезненность, какая-нибудь тяга бытия»), Лосев делает принципиальный вывод: «Снегурочка» – «народная музыкальная (т. е. символическая) драма» [8, с. 606].

«Снегурочка», по мнению Лосева, являет собой ту высшую степень оформленности мироощущения, где драма происходит в сфере уже достигнутых высших сфер. «Существо

символической драмы исключает из себя элементы нашего человеческого субъективного самолюбования. Символическая драма и вообще не изображает ничего личного, если под личностью понимать совокупность и связь пространственно-временных определённостей. Если же под личностью понимать нечто более общее и универсальное, то это же и есть условие объективного лиризма» [8, с. 618]. В «Снегурочке» перед нами гениальная лирика – лирика объективная, с «эпическим основанием и эпическим смыслом», – заявляет Лосев. А лирика есть одновременное созерцание предмета и личностное погружение в него. Указанные аспекты синтезируются при помощи «самосозерцания, созерцания настроения». Бытийственная связь личности с предметами дана через воплощение личности в этих предметах. Подобное же воплощение происходит «только с той душой, которая творчески разрушила свою земную, пространственно-временную индивидуальность и которая тем самым, уничтоживши всякие перегородки, открылась для полного приятия мира и воссоединения с ним» [8, с. 617].

Как видим, в статье Лосева речь идёт о глубинных истоках художественного мышления Римского-Корсакова, которое есть музыкальный миф. Сообразно этим общим рассуждениям, следует сопоставить то, что известно о «Снегурочке», с тем, что неизвестно о «Псковитянке», стремясь приблизиться к постижению специфики мифологического мышления композитора, обратившегося к историческому сюжету.

При всём различии жанрово-текстовых истоков, в соотносимых операх наличествует много общего. Но это «общее» выявляется не по «горизонтали» драматургических взаимодействий, а по символической «вертикали», структура которой у Римского-Корсакова в «исторической» концепции «Псковитянки» и «сказочной» – «Снегурочки» удивительным образом совпадает, начиная уже с типологических особенностей мифов, которые лежат в основе названных опер.

Бесспорно, «Снегурочке» принадлежит особое место в мифологическом цикле Римского-Корсакова, и не только потому, что автор, завершив это сочинение, впервые ощутил себя вполне состоявшимся, зрелым композитором, как об этом пишет он сам [10, с. 183]. Более существенно другое: «Снегурочка» стала фундаментом, на котором вырос корсаковский миф.

Архетипическая система миропонимания, утверждаемая в «Снегурочке», выявляет целостность «музыкального ощущения любви и природы». Бытие человеческого мира синхронизировано с его космическим инобытием, поэтому любое отступление от порядка в одном из миров порождает изменения в другом, влечёт за собой нарушение космической закономерности и гармонии указанного сосуществования. Всеобщая связь явлений, подчёркнутая их космологизация, устремлённость к идеальному миропорядку, преодолению космического хаоса, преображению, обновлению человека, природы и всего мироздания – названные мифологические идеи формируют смысловую доминанту оперы Римского-Корсакова, определяют целенаправленность развёртывания и структурную организацию соответствующего поэтического текста, особенности композиционного и музыкально-драматургического воплощения авторского замысла. «Онтологическое оформление музыкального бытия Римским-Корсаковым, позволившее ему воспеть гармоническое отношение человека и космоса (а также указать на причины их отсутствия), в “Снегурочке” реализуется посредством мифа космогенеза» [4, с. 5].

В «Снегурочке» основополагающим значением наделён солярный миф, связанный с образом Ярилы-Солнца. Жизненный цикл берендеев опирается на идею солнечного круговорота. Все образы в опере «приближены к небу и Солнцу». Царство берендеев доисторично, в нём «царят те же принципы, что и во Вселенной: мир, гармония, порядок и мудрость». Это царство есть «явление вневременное и внепространственное, нечто неизменное и вечное» [5, с. 36]. Бытие берендеев охарактеризовано в гимне Яриле, где Ярилино начало представлено как безначальное и бесконечное. Образ Ярилы выступает символическим сверхобразом оперы, а движение солнца по кругу – сверхидеей рассматриваемого сочинения. Именно движение по кругу (точнее, кругу-спирали) определяет бытие космоса и земной путь людской судьбы, вписанной в космический круг законами Вечного бытия.

Появление Снегурочки – существа, инородного человеческому и природному миру, – нарушает гармонию и порядок в берендеевом царстве. Снегурочка, дитя двух стихий (Мороза и Весны), зримое «единство несоединимого», становится источником конфликта всех и вся. Чувство любви, зарождающееся в Снегурочке благодаря людским песням, позволяет героине преодолеть изначальную отчуждённость, но этот путь усвоения земного опыта оказывается долгим и трудным. Впрочем, существует и земная страсть Мизгиря, который волею судеб оказывается нарушителем закона. Своенравного юношу пленяет Снегурочка; желая преодолеть её холодность, влюблённый Мизгирь «идёт навстречу дочери Весны, в то время как и люди, и природа уже идут встречать лето» [1, с. 65].

Гибель Мизгиря, попытавшегося приблизиться к «инородной» Снегурочке, представляется неизбежной, – ведь героине суждено растаять под лучами солнца, восстановив пошатнувшуюся гармонию в берендеевом царстве.

В «Снегурочке» все ключевые моменты даны в разгар праздников: «завязка в обряде Масленицы, кульминация в праздник зелёной растительности и развязка в обряде Ярилы, как смена времён года» [5, с. 30]. При этом обряд инсценирует миф, а миф выступает как объяснение или обоснование совершаемого ритуала. Неискушённая Снегурочка становится жертвой, которую приносят во имя восстановления гармонии человека и космоса. Акт жертвоприношения в опере совершается дважды: в завязке (встреча весны – Дед-Мороз и Весна-Красна отпускают Снегурочку в мир людей) и финальной развязке (встреча лета – Снегурочка истаивает под лучами солнца). «Снегурочки печальная кончина / И страшная погибель Мизгиря / Тревожить нас не могут», – комментирует происходящее глава рода Берендей. Являясь «...развитием лирической коллизии... трагическая развязка не воспринимается таковой, поскольку в сверхидее оперы заложен естественный закономерный процесс смены времени года. Этой сверхидее и служит обряд, будучи отражением трудовой деятельности, связанной с земледельческим культом» [5, с. 32] – зримым воплощением смерти как предвестия нового рождения.

Мифологическая система «Псковитянки» более сложна. С солярным мифом в названной опере связана Ольга, символизирующая идеальное, светоносное начало. Здесь же присутствует и «тёмная сторона», которая соотносится с обратной стороной солнечного сияния – как известно, в мифологии солярному мифу противопоставляется лунарный. Эта «темнота» представлена, прежде всего, образом Ивана Грозного. Сравнивая «Псковитянку» со второй «меевской» оперой Римского-Корсакова, можно констатировать заметную тенденцию к расширению сферы «тьмы», в которой обитают Грязной, Любаша, Бомелий. Все они действуют якобы «себе во благо», тем самым обрекая собственные души на «гибель вечную»; в «Псковитянке» царь фигурирует один, без своей «свиты». Но рассказы о его деяниях в Новгороде приводят в ужас псковичей, в результате чего происходит раскол внутри народа.

Освещая драматургию «Псковитянки» в целом, необходимо заметить, что над всеми событиями – будь то бытовые сцены или сцена веча – царит роковой образ Грозного. Музыкальный материал оперы буквально пронизан интонациями его лейтмотива. Колоритная музыкальная характеристика очень ярко демонстрирует суровость натуры Грозного. Низкий регистр, унисон меди, неустойчивые гармонии, медленный темп – всё это указывает на сильную, волевую, исторически значимую государственную личность. Б. Асафьев сообщает, что в основе лейтмотива Грозного лежит древняя церковная попевка. Вероятно, Римский-Корсаков умышленно использовал её в опере, чтобы ещё ярче раскрыть образ героя и наглядно обозначить вертикаль: «Бог на небе – царь на земле». В процессе развития тёмная сторона личности главного героя просветляется благодаря нежданной встрече с дочерью, – память Грозного воскрешает мгновения страстной любви. На время он обращается к истокам подлинной жизни с её радостями, забывая о своей роли посланца и исполнителя «велений высшей воли, возложившей на него тягость царской власти» [1, с. 51].

Третьей составляющей, помимо двух ранее упомянутых (солярного и лунарного мифов), является космогония, которая управляет драматургическим становлением обеих опер. Именно космогонический миф уподобляет природе (макрокосму) человека (микрокосм). Сфера социального, структура и механизм функционирования человеческого общества (будь то Берендеево царство или «царство земное», созданное Иваном Грозным) определяются с точки зрения мифопоэтического сознания в большей степени космогоническими принципами и аналогиями. Профанный план жизни человека, не принадлежащий системе высших ценностей мифопоэтического сознания, должен преобразиться в сакральный для гармонизации мироздания в целом.

Учитывая известную приверженность Римского-Корсакова музыкальному воспроизведению обряда (ритуала), можно говорить о развёрнутой в его творчестве Диалектике Рода[3]:

«Я – Я;
Я – Ты (соборное тождество, своё = иному);
Я – Они (своё–чужое, в пределе – своё = чужому, антимир);
Я – Мы (восстановление соборной целостности, “преображение”)» [3, с. 110].

«Представленные здесь этапы христианской мифологической модели грехопадения соответствуют этапам становления национального самосознания, отмечающим Путь Рода к Народу (от Я – Я к Я – Мы)» [2, с. 31]. Структура мифологемы Пути исходит из основной архаической дихотомии «свой – чужой», которая у Римского-Корсакова преобразуется в стабильный мотив «двоемирия». Источником конфликта служит пребывание в мире людей (царство берендеев и «царство» Ивана Грозного) существа из чуждого –

«иного» мира, в лице хрупкой лирической героини, каковым является Снегурочка или Ольга. Конфликт приводит к гибели героини, устраняемой, вытесняемой из мира людей, в результате чего космическое равновесие восстанавливается. В мире людей лирический образ героини из «иного» мира представляется уникальным. Её музыкальный портрет концентрирует в себе свойства «иного» локуса. Наряду с этим, необходимо отметить, что характеристика лирического образа подобной героини зависит от типа сюжета и особенностей его развития.

Снегурочка, как персонаж сказочной оперы, изначально принадлежит локусу, изоморфному миру людей. Показательны музыкальные характеристики Снегурочки в начале и завершении оперы. Первой характеристикой становится тема флейты в Прологе (на той же интонационной основе будет построена ария «С подружками по ягоды ходить»). Инструментальный характер тематизма соотносится с образом юной, прекрасной, но холодной и далёкой от жизни людей фантастической девушки. Подвижные мотивы шестнадцатых у флейты воспринимаются как голоса природы, что указывает на принадлежность героини «иному» миру – миру природы. Между тем, на протяжении оперы музыкальные характеристики Снегурочки становятся всё более тёплыми, «человечными»; указанный процесс достигает своей кульминации в сцене таяния.

Тема Снегурочки в упомянутой сцене вырастает из светло-мечтательного напева ариетты «Слыхала я». Однако, несмотря на ощутимое сходство этих мелодий, в финале оперы возникает совершенно иной художественный образ. В ариетте «Слыхала я» Снегурочка – наивное дитя, которое ещё не знает чувства любви, но лишь безотчётно стремится к этому чувству. В сцене таяния Снегурочка, уже любящая и любимая, трагически переживает собственный уход из земного мира. Можно сказать, что Снегурочка повторяет судьбу своей матери, коль скоро её любовный союз с Мизгирём, «неправильный» с точки зрения космической гармонии, усугубляет «неправильность» брака Весны и Мороза, вызывая гнев Ярилы. Как видим, здесь в иной жанровой ситуации воспроизводится уже знакомая нам параллель из «Псковитянки»: судьба матери (Веры) = судьбе дочери (Ольги).

Сцена гибели Снегурочки лишь небольшим речитативным эпизодом отделена от завершающего оперу гимна Яриле-Солнцу. Этим прямым сопоставлением подчёркивается идейное двуединство, положенное в основу характеризуемой оперы Римского-Корсакова. Идее нерушимости вечных законов природы сопутствует идея жертвенной любви, способной преобразить космическое пространство и человека, восстановить некогда утраченную гармонию их взаимоотношений.

Поскольку «Псковитянка» в общих чертах намечает константные черты оперного творчества композитора, здесь допустимо говорить о формировании будущей чёткой структуры мифологического действа, которое мы видим в «Снегурочке». Псковитянка-Ольга, «пришелица» из «иного» мира, несомненно, принадлежит «миру этому». По словам Ю. Петрушевич, в реалистических операх (так цитируемый исследователь называет оперы Римского-Корсакова на исторические сюжеты) главная героиня (Ольга) «...изначально обладает “тёплым” интонационным комплексом, что выделяет её из круга “земных” девушек, но не создаёт противоречия миру людей» [9, с. 10]. Ольга, как и все последующие «идеальные» героини Римского-Корсакова, наделена особой темой: в данном случае подразумеваются «Ольгины аккорды». Названная тема отмечает поворотные моменты в развитии образа. При её появлениях «...внутренний взор Ольги обращается в глубины собственной души и устремляется в безграничный запредельный мир светлого Неба. В этот момент девушка не только “прозревает” иной, горний мир, но и сама уже “пребывает” в нём, погружаясь в состояние духовного экстаза и отрешённости от всего и вся…» [6, с. 19]. Здесь мы предчувствуем появление героинь будущих опер Римского-Корсакова – Марфы и Февронии. Как пишет А. Кандинский, «Ольга и Феврония – оригинальная “вещая пара” оперных героинь. Они – представительницы мира реального, народного и этим отличаются от фантастического» [6, с. 35].

Ольга – дочь Пскова, её судьба, как и судьба псковичей, во многом зависит от решения Грозного пощадить или не пощадить город. Но в сцене веча мы видим, что жители Пскова разделились на два лагеря. При этом нельзя говорить, что кто-то из горожан перешёл на сторону «тёмных» сил. Оба указанных лагеря борются за исконное право Пскова оставаться независимым, но одни хотят избежать жертв и крови, другие (вольница), наоборот, решают пойти на войну с царём. Последствия раскола народных масс в итоге искупает невинная душа, отдав свою земную жизнь восстановлению гармонии: итоговое совместное проведение темы заключительного хора и лейтмотива Ольги как бы запечатлевает воссоздание космического равновесия.

Характерное для поэтики мифологических опер двоемирие, объединяющее мир реальный и мир фантастический, здесь преобразуется во

многомирное пространство, благодаря которому сопрягаются мир реальный, «тёмный» и мир «иной», по сути, восходящий к храмовой системе образности.

В «Снегурочке» и «Псковитянке» род пытается восстановить нарушенное космическое единство, вернуть некогда утраченную гармонию макрокосма и микрокосма. В «весенней сказке» об этом свидетельствуют обряды, связанные с календарным циклом: встреча весны (проводы масленицы) и встреча лета (праздник Ивана Купала). Единственный момент, который препятствует воссозданию целостности, – явление Снегурочки во время свадьбы (II действие), невольно оказывающееся причиной родового конфликта.

В «Псковитянке» эта сфера также пребывает в фазе становления. Сцена веча, прибытие царя и отпевание – основные «ритуальные вехи» оперы. При этом, начав с масштабных народных сцен (в полном согласии с эстетикой «Могучей кучки»), композитор постепенно переходит к разработке личностных коллизий Ольги – героини, которая (в отличие от позднейших корсаковских опер) ещё не имеет зеркального двойника.

Однако для того, чтобы запечатлеть в опере Путь Рода, необходима система параллельных образов, которые взаимно отражают друг друга, подобно зеркалам. В «Снегурочке» зеркальным отражением главной «иномирной» героини становится Купава. В драматическом «земном» образе Купавы присутствуют взаимосвязанные грани «Купавы плачущей» и «Купавы мстящей» [9, с. 11]. Первая ипостась воссоздана в причетах Купавы (I действие, сцена с Царём во II действии). Вторая – в обращениях к птичкам, хмелю, реке (финал I действия). «Купава мстящая» – образ сильный, неординарный, её линия связана с отравлением соперницы (здесь возникает неизбежная ассоциация с Любашей из «Царской невесты»).

В операх Римского-Корсакова мужской персонаж, влюблённый в лирическую «иномирную» героиню, также представлен двумя типами: лирическим и драматическим [9]. Между тем, вне зависимости от амплуа данного персонажа, его любовное чувство активизирует конфликт, приобретая роковую роль в судьбе девушки. Так, можно выявить параллельные мужские образы «верха» и «низа», взаимно отражающие друг друга: Мизгирь – Лель, Матута – Туча. Заметим, что в отношениях Матуты или Мизгиря с «иномирной» героиней присутствует сюжетный мотив преступления – насилия или обмана. На протяжении «Псковитянки» именно Матута связан с «тёмной» сферой оперы, Туча же представляет тип «положительного» лирического героя. Впрочем, над всем этим возвышается личность Грозного, отцовская любовь которого оказывается роковой для Ольги. Она, полюбившая первой беззаветной любовью представителя псковской вольницы, одновременно «...ощущает в себе таинственную мистическую тягу к образу сурового царя Ивана (отца её)» [1, с. 49], будучи при этом дочерью Пскова, судьба которой неразрывно связана с судьбой родного города. Сложное переплетение указанных противоречий между различными стихиями чувств (любовь к Туче, дочерняя любовь и, наконец, любовь к родине) роковым образом предопределяет судьбу Ольги (равно как и Снегурочки). Находясь в царской ставке с Грозным, героиня фактически разрывается на части: любовь к отцу в её душе сочетается с неизменной преданностью возлюбленному. Приносимая Ольгой жертва (героиня гибнет под пулями двух враждующих сил) спасает город от жестокой царской расправы.

Образы царей – Берендея и Ивана Грозного – запечатлены в операх по-разному. Мудрый старец Берендей олицетворяет собой начало и конец Пути. Для Римского-Корсакова этот образ принадлежит Вечности: мудрость царя простирается над повседневной жизнью Рода, из года в год продолжаемой благодаря исконным установлениям гармонии и порядка. Напротив, Иван Грозный представлен как «тёмный» образ-символ разрушения. Однако, благодаря вспыхнувшему чувству отцовской любви, а затем – трагической смерти Ольги, указанный облик царя существенно изменяется, обнаруживая тенденцию к нравственному возвышению и преображению. Применительно же к отношениям Ольги и Тучи рассматриваемый образ фактически символизирует судьбу: вторгаясь в развитие любовной линии, Иван Грозный экстраполирует действие в область трансценденции.

Кульминационная роль в развитии обеих опер принадлежит сценам жертвоприношения, поскольку таяние Снегурочки и гибель Ольги возвещают исчерпание противоречий между человеческим Родом и космическим мироустройством.

Таким образом, несмотря на различные сюжетные истоки (сказка и история), авторские художественные концепции «Снегурочки» и «Псковитянки» претворяют единую мифологическую модель. Хотя творческое наследие Римского-Корсакова в музыкально-театральной сфере открывается исторической оперой в духе господствующих тенденций 1870-х годов, Римский-Корсаков трактует «историзм» чрезвычайно свободно, сразу же устремляясь к мифологическим истокам, ко времени родовых «Первоначал».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В частности, В. Стасов пишет, что в первой опере Римского-Корсакова «есть свои несовершенства и недостатки (особливо в сценах любви, наиболее ещё слабых, сравнительно говоря)» [13, с. 315].

[2] Понятие «личной актуальности» разъясняется в указанной работе А. Лосева «О музыкальном ощущении любви и природы» (см.: [8]).

[3] Данный концепт разработан в теории музыкального мифа Н. Бекетовой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
2. *Бекетова Н.* Восток и Запад: «своё–иное» русского оперного мифа // Проблеми взаємодії мистецва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. Вип. 10. С. 24–42 (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. Киев: Мир науки, 2002. Вып. 10. С. 24–42).
3. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 104–132.
4. *Бекетова Н.* О «религиозном материализме» Н. А. Римского-Корсакова: эссе (рукопись). Ростов н/Д, 2003. 24 с.
5. *Дмитренко С.* О некоторых особенностях проявления эпического в русской опере XIX века (на примере «Руслана и Людмилы» М. Глинки, «Снегурочки», «Садко» Н. Римского-Корсакова): дипл. работа. Ростов н/Д, 1994. 87 с.
6. *Кандинский А.* История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. С. 9–36.
7. *Лапшин И.* Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 3–9.
8. *Лосев А.* Форма. Стиль. Выражение: [избр. тр.] М.: Мысль, 1995. 938 с.
9. *Петрушевич Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2008. 27 с.
10. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
11. *Скорина Е.* «Сказка ложь, да в ней намёк» // Северное сияние: Альманах молодых музыковедов. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 1998. Вып. 1. С. 65–98.
12. *Скрынникова О.* Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2000. 23 с.
13. *Стасов В.* Статьи о музыке: в 5 вып. М.: Музыка, 1980. Вып. 5А. 424 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Simfonicheskie etyudy [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 264 p.
2. *Beketova N.* Vostok i Zapad: «svoyo–inoe» russkogo opernogo mifa [The East and the West: «One's Own and Foreign» of Russian Operatic Myth]. Problemy vzayemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Art, Pedagogics, Theory and Practice of Education]: collected research works. Kyiv: Naukovyj svit Press, 2002. Issue 10. P. 24–42.
3. *Beketova N.* Kontseptsiya Preobrazheniya v russkoy muzyke [The Concept of the Transfiguration in Russian Music]. Muzykal'naya kul'tura khristianskogo mira [The Musical Culture of the Christian World]: papers of International research conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. P. 104–132.
4. *Beketova N.* O «religioznom materializme» N. A. Rimskogo-Korsakova [On the «Religious Materialism» by N. Rimsky-Korsakov]: essay (typescript). Rostov-on-Don, 2003. 24 p.
5. *Dmitrenko S.* O nekotorykh osobennostyakh proyavleniya epicheskogo v russkoy opere XIX veka (na primere «Ruslana i Lyudmily» Glinki, «Snegurochki», «Sadko» Rimskogo-Korsakova): diplomnaya rabota [Some Peculiarities of Manifestation of the Epic in the Russian opera of the XIXth Century («Ruslan and Lyudmila» by M. Glinka, «The Snow Maiden», «Sadko» by N. Rimsky-Korsakov as an Examples): Graduation Work]. Rostov-on-Don, 1994. 87 p.
6. *Kandinskyj A.* Istoriya i legenda. Obraz Pskovityanki v opere Rimskogo-Korsakova [History and Legend. The Image of Pskovityanka in the opera by N. Rimsky-Korsakov]. N. A. Rimskiy-

Korsakov: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya i 90-letiyu so dnya smerti [N. Rimsky-Korsakov: Towards the 150th Anniversary of His Birth and the 90th Anniversary of His Death]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2000. P. 9–36.
7. *Lapshin I.* Filosofskie motivy v tvorchestve Rimskogo-Korsakova [Philosophic Motives in the Creative Work by N. Rimsky-Korsakov]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1994. № 2. P. 3–9.
8. *Losev A.* Forma. Stil'. Vyrazhenie [A Form. A Style. An Expression]: selected works. Moscow: Mysl', 1995. P. 603–621.
9. *Petrushevich Yu.* Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [Archetypical Motives in Operatic Works by N. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 27 p.
10. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noi zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 440 p.
11. *Skorina E.* «Skazka lozh', da v ney namyok» [«A Tail is a Lie Which Contains an Allusion»]. Severnoe siyianie: Al'manakh molodykh muzykovedov [Aurora Borealis: Anthology of Young Musicologists]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 1998. Issue 1. P. 65–98.
12. *Skrynnikova O.* Slavyanskiy kosmos v pozdnikh operakh N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya [A Slavonic Space in the Late Operas by N. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 23 p.
13. *Stasov V.* Stat'i o muzyke: v 5 vyp. [Articles on Music: in 5 vol.]. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 314–323.

«ПСКОВИТЯНКА» И «СНЕГУРОЧКА» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ИСТОРИЯ И МИФ

В статье исследуется проблема целостности мироощущения Н. А. Римского-Корсакова на примере сравнительного анализа двух его опер – «Псковитянки» и «Снегурочки». Такой парадоксальный ход помогает выявить общую стилевую установку, присущую названным оперным произведениям и позволяющую оценить масштаб индивидуальности Римского-Корсакова в первой его опере, традиционно причисляемой к незрелым опусам. Указанное сравнение определяется важнейшими положениями статьи А. Ф. Лосева «О музыкальном мироощущении любви и природы», в которой дано принципиально новое для музыкальной науки жанровое определение оперы «Снегурочка» – «народная музыкальная (т. е. символическая) драма». С этой позиции в статье рассматривается и опера «Псковитянка». Кроме того, учитывая приверженность Римского-Корсакова музыкальному воспроизведению обряда, характеризуется развёртываемая в его творчестве Диалектика Рода. Наличие общего в сопоставляемых операх обусловливается не «горизонталью» драматургических взаимодействий, а принципом символической «вертикали», структура которой в «исторической» опере «Псковитянка» и «сказочной» опере «Снегурочка» предстаёт единой, начиная с типологии мифов, лежащих в основе авторских концепций, – солярного, лунарного и космогонического. Таким образом, при всей разности жанрово-текстовых истоков, «Снегурочка» и «Псковитянка» заключают в себе единую мифологическую модель.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, «Псковитянка», «Снегурочка», А. Ф. Лосев, символическая драма, объективная лирика, мифологическое мышление, двоемирное пространство.

«THE MAID OF PSKOV» AND «THE SNOW MAIDEN» BY N. RIMSKY-KORSAKOV: HISTORY AND MYTH

The paper is devoted to the problem of integrity of N. Rimsky-Korsakov's world sensation through the comparison of his operas «The Maid of Pskov» and «The Snow Maiden». By means of such way we find common stylistic features in these operas. This allows us to estimate the maturity of his style in the first opera which usually viewed to be immature opus. The root of this paper is an article written by A. Losev «About the musical world sensation of love and nature» which provides a genre-concept of the opera «The Snow Maiden» to be folk musical (symbolic) drama. From this point of view «The Maid of Pskov» was analyzed. Considering the reconstruction of the musical rite provided by

the composer, we also examine the research pattern Dialectics of Kin in this opera. The common in both works lies not in the horizontal lines of dramatic composition but in the symbolical vertical, based on the solar, moon and cosmogonic myths. So we arrive at a conclusion that there is a unified mythological model in these operas despite of the genre and textual differences between them.

Key words: N. Rimsky-Korsakov, «The Maid of Pskov», «The Snow Maiden», A. Losev, symbolic drama, objective lyricism, mythological thinking, two-universes' space.

Шиман Маргарита Владимировна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: marashiman@mail.ru

Shiman Margarita V.
postgraduate student of the Department of Music history
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: marashiman@mail.ru

В. И. ЮДИНА
Орловский государственный институт искусств и культуры

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ВАСИЛИЯ КАЛИННИКОВА В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX ВЕКА

В марте 1900 года Василий Сергеевич Калинников, откликаясь на просьбу музыкального критика Ю. Д. Энгеля, составлявшего статьи о русских композиторах для «Энциклопедического словаря», перечислил всё им созданное: «Написано мною до сих пор следующее: сюита для оркестра, две симфонии (g-moll и A-dur), два оркестровых "Intermezzo" (для оркестра Малого театра по просьбе Арендса), симфоническая картинка "Кедр и пальма", музыка к драме Ал. Толстого "Царь Борис" (увертюра и 4 антракта) <…> Пролог к опере "В 12 году". <…> Кроме того, мною написано несколько мелких вещей: романсов, пьесок для фортепиано, для струнного квартета и пр. Считаю лишним помещать в список своих произведений симфоническую картину "Нимфы" и кантату "Иоанн Дамаскин", так как первая из них писана ещё на ученической скамье, а вторая представляет собою экзаменационную выпускную задачу» [3, с. 238]. Перечень этот оказался исчерпывающим, поскольку в начале следующего, 1901 года (согласно принятой ныне хронологии), композитора не стало.

Тем не менее, в скромном по количеству творческом наследии Калинникова представлены произведения всех основных жанров симфонической, театральной, камерной (инструментальной и вокальной) музыки. При этом, по собственному признанию композитора, его излюбленной областью была музыка оркестровая. Именно здесь наиболее ярко и полно проявились индивидуальные, самобытные черты композиторского почерка Калинникова, своеобразие его творческого метода.

Важнейшей составляющей последнего выступает лирическое начало. Процесс лиризации вообще показателен для развития русской музыки конца XIX века, с её отказом от социальной проблематики и перемещением интереса в сферу внутренней жизни человека. Этот процесс явился продолжением и развитием характерной для 70–80-х гг. XIX века романтической тенденции, наиболее ярко представленной симфоническими и оперными сочинениями П. И. Чайковского. Аналогичные процессы наблюдались и в литературе последней четверти XIX века – у И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. П. Чехова, И.А. Бунина, В. М. Гаршина, В. Г. Короленко.

На протяжении 90-х гг. XIX века, в противовес усиливавшемуся влиянию музыки Р. Вагнера (а позднее – и Р. Штрауса), в России всё чаще слышались призывы к отказу от увлечения гипертрофированной экспрессией в пользу классической простоты и сдержанности. Стремление к лиризму прослеживалось и в творчестве признанного музыкального мэтра Н. А. Римского-Корсакова, глубоко и проникновенно воссоздававшего сферу внутренних переживаний личности в своих сочинениях 1890-х гг. – опере «Царская невеста», романсах («Ненастный день потух», «Редеет облаков», «Не ветер, вея с высоты» и др.).

Между тем, среди произведений симфонического жанра в русской музыке 90-х гг. XIX вв. (после ухода из жизни П. И. Чайковского) наиболее ярким воплощением процесса лиризации, пожалуй, явились две симфонии Калинникова.

Развитие данного жанра в творчестве русских композиторов в этот период обнаруживает весьма сложную картину. Вслед за П. И. Чайковским и А. П. Бородиным, наиболее последовательно традиционную модель симфонии как масштабного циклического произведения разрабатывал А. К. Глазунов. Из восьми его симфоний Четвёртая, Пятая и Шестая появились одновременно с двумя симфониями Калинникова. В это же время создавались Первая симфония С. В. Рахманинова, Третья С. И. Танеева, Первая М. А. Балакирева. Симфонии Калинникова в указанном ряду заняли достойное место, выделившись особой искренностью задушевной интонации, способностью просто и светло сказать о самом близком и дорогом, что есть в душе у каждого. Весьма показательна, в частности, оценка Первой симфонии дирижёром А. Н. Виноградским, который по-настоящему открыл музыку Калинникова широкой

публике: «Право, это какая-то триумфальная симфония. Где бы её ни играл – всем нравится. А главное, и музыкантам, и толпе. Вот это её удивительное свойство» [3, с. 209–210]. Думается, именно особая лирическая интонация Первой симфонии и определила широкий интерес к ней ещё при жизни композитора.

Для музыкальных критиков того времени было характерно восприятие творчества Калинникова в русле традиций отечественной музыкальной классики. После повторного исполнения Первой симфонии в Киеве (прошедшего, кстати, по многочисленным просьбам публики) рецензент указывал: «Талант Калинникова развивался несомненно под влиянием творчества наших выдающихся композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского и отчасти Глинки; но это влияние нисколько не исключает той самобытности и оригинальности, какая проявилась во всей симфонии» («Жизнь и искусство» от 4 апреля 1897 года) [3, с. 425–426]. Почвенность, народно-национальный характер указанного и других сочинений Калинникова отмечали признанные авторитеты отечественной музыкальной критики этого времени – С. Н. Кругликов, И. В. Липаев, В. А. Чечотт, Ю. Д. Энгель.

В качестве глубинных истоков традиционализма Калинникова могут быть обозначены факторы как индивидуально-специфические, обусловленные особенностями формирования и бытования музыкального «локуса» композитора, так и культурно-исторические, определяемые доминантными тенденциями эпохи.

В аспекте последнего традиционализм следует рассматривать как одну из важнейших характеристик музыкального творчества молодого поколения русских композиторов 80–90-х гг. XIX века – С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского, М. М. Ипполитова-Иванова. Ученики и последователи Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, они с профессиональных позиций подходили к феномену композиторского творчества, что сказывалось в широком охвате предшествующего музыкального опыта, в преломлении разнообразных художественных воздействий. Поэтому важной стилевой и художественно-эстетической особенностью индивидуальных устремлений названных мастеров являлось не противопоставление (вернее, дифференциация) петербургской и московской композиторских школ, сложившееся на предшествующем этапе развития русской музыки в 60–70-х гг. XIX века (прежде всего, в связи с «оппозицией» композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского), а сопряжение и переплетение названных специфических особенностей. В определённом смысле композиторы-«восьмидесятники» доказали тем самым изначальную близость двух форм реализации творческого подхода М. И. Глинки к сфере национального искусства – речь идёт опять-таки о «Могучей кучке» и П. И. Чайковском. Традиционализм музыкального мышления композиторов того времени был связан с экстенсивным характером развития русской музыки в освещаемый период, что проявилось в основательном профессионализме, солидной технической оснащённости, но также в отсутствии установки на яркое, смелое новаторство, широкий художественный поиск, в преобладающей ориентации на академическое восприятие традиций. Положение творца «между двумя мирами» (Д. С. Мережковский) соответствовало эпохе, которую Н. А. Римский-Корсаков определил как период «спокойного шествия вперёд», последовавший за «периодом бури и натиска» 60-х гг. XIX столетия [5, с. 208].

Традиционализм композиторов-«восьмидесятников» явился прямым продолжением и развитием народно-реалистических основ русской музыкальной классики. Общность коренных идейно-эстетических установок (народность и демократизм, единство национального и интернационального, идейность и глубина), естественно, сочеталась с индивидуальной реализацией последних у каждого из упомянутых мастеров. Так, для Калинникова принципиально важной оказалась лирико-эпическая направленность его творчества, что обусловливалось и музыкальными, и общекультурными предпосылками.

Юноша, взращённый музыкальным бытом сельской глубинки, до своего отъезда на учебу в Москву в 1884 г. вряд ли мог располагать обширными и многосторонними представлениями о музыкальной классике. Ученик Калинникова В. В. Пасхалов писал: «Орловский край не мог дать Василию Сергеевичу соответствующей его запросам музыкальной подготовки, но он дал ему нечто гораздо большее: он пробудил его творческую фантазию. <…> Орловским деревенским привольем, воспетым автором “Записок охотника”, он мог наслаждаться когда угодно и сколько угодно. Он побывал во всех увековеченных Тургеневым местах. <…> Увлечение Калинникова русским богатырским эпосом возникло в юношеские годы. Оно поддерживалось опять-таки природой и историей Орловского края. По словам Василия Сергеевича, брянские леса своей угрюмой красотой производили на него сильное впечатление. “Слово о полку Игореве” было любимой книгой Василия Сергеевича. <…> События и картины “Слова” производили на него огромное впечатление» [4, с. 31–32].

Истоки эпического начала, характерного для творчества Калинникова, – в природе и культуре сформировавшей его среды, в детских и юношеских впечатлениях, преломлённых благодаря позднейшей учебе в Московском музыкально-драматическом училище и влиянию последовательного сторонника Новой русской школы С. Н. Кругликова. Яркую художественную форму указанные воздействия приобрели, вероятно, в связи с посещением оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», впервые поставленной в Москве в 1892 году на сцене Русского оперного товарищества под руководством И. П. Прянишникова, о чём Калинников писал в одной из своих рецензий. Недаром он считал «Князя Игоря» лучшим образцом мировой оперной литературы [4, с. 190]. Таким образом, определяя специфику эпической составляющей музыки Калинникова, имеет смысл говорить о переплетении нескольких элементов – «топографического», литературного и музыкально-театрального. В меньшей степени сказалось здесь влияние симфонизма А. П. Бородина: его Первая и Вторая симфонии стали известны Калинникову только весной 1895 года, когда уже была завершена его собственная Первая симфония, а услышать их в оркестровом звучании Калинников смог и того позже – во время своей заграничной поездки зимой 1898 года в Монте-Карло (об этом он писал С. Н. Кругликову 4 июня 1895 года и И. В. Липаеву 9 января 1898 года).

На особое значение музыки П. И. Чайковского для своего творчества композитор указывал неоднократно: «Музыка Чайковского – это моя любимая музыка, и замечательно ещё то, что я её лучше других понимаю» [2, с. 41]. С годами такое отношение углублялось, чему способствовала и тогдашняя музыкальная атмосфера Москвы. Анализируя репертуар столичных музыкальных театров и концертных площадок 1880–1890-х гг., следует обратить внимание на широко представленную западную музыкальную классику, а в области русской музыки – предпочтение, отдаваемое творчеству М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Из современных композиторов чаще других звучали произведения А. Г. Рубинштейна и композиторов московской школы – Э. Ф. Направника, П. И. Бларамберга, А. А. Ильинского, но прежде всего П. И. Чайковского. Музыка композиторов-петербуржцев исполнялась значительно реже, по преимуществу на сценах частных оперных антреприз, а не государственных театров. Таким образом, Калинников, сам работавший в различных московских оркестрах, регулярно соприкасался с музыкой П. И. Чайковского. Этому сопутствовала и личная симпатия, которой Калинников проникся во время случайных встреч – на вечере в Большом театре в честь А. Г. Рубинштейна 10 февраля 1886 года, на экзамене по гармонии в Музыкально-драматическом училище 13 мая 1886 года, на конкурсе в Малом театре [2, с. 85, 164].

Художественную близость двух композиторов прекрасно чувствовал А. Н. Виноградский – пропагандист творчества Чайковского и Калинникова, нередко объединявший их произведения в своих концертных программах. Так, за киевской премьерой Второй симфонии Калинникова 28 февраля 1898 года следовала Пятая симфония Чайковского. В заграничных концертах из произведений русской музыки Виноградский также прибегал к подобным «сближениям» своих любимых композиторов: в ноябре 1899 года в Вене Первая симфония Калинникова звучала в одном концерте с Andante для струнных инструментов ор. 11 Чайковского, в сентябре 1900 года в Париже вместе звучали Первая симфония Калинникова и Третья симфония Чайковского.

Думается, истоки особой «привязанности» композитора к лирике Чайковского, предпосылки собственного лирического мироощущения Калинникова также следует искать в родных корнях. Невольно возникают параллели музыки Калинникова с лирической поэзией и прозой его земляков – И. С. Тургенева и А. А. Фета, сближаемых единством «месторазвития» (П. Милюков) – окрестностями уездного Мценска Орловской губернии. Зародившееся здесь ощущение особого равновесия с окружающим пространством породило музыкально одухотворённый пейзаж тургеневских «Записок охотника», «напевный стиль» (определение Б. М. Эйхенбаума) фетовских «Вечерних огней».

Своеобразное переплетение эпико-лирических традиций русской музыкальной классики породило самобытный художественный стиль Калинникова, его «лица необщее выраженье» в отечественной композиторской школе. Детские годы, проведённые в мценском селе Воин, затем полусельский быт и культура губернского Орла определили доминантную роль фольклорного начала в формировании его музыкального мышления. В. В. Пасхаловым были предприняты весьма обстоятельные изыскания, обнаруживающие глубинную связь мелодики Калинникова с народной песенностью. Например, были выявлены интонации известной бурлацкой «Эй, ухнем» в главной партии I части Первой симфонии, «Лучинушки» – во второй теме её II части [4, с. 186–188].

О значении народных истоков в своем творчестве Калинников, вероятно, мог бы сказать

словами П. И. Чайковского: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народной песней приёмов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова» [6, с. 155].

Однако в собственном восприятии композитора отношение к профессиональному претворению народного искусства, в том числе к использованию соответствующего материала в композиторском творчестве было не столь однозначным. Известно, что Калинников не занимался собиранием и обработкой народных песен, весьма редко записывал понравившиеся ему образцы. Мало того, он был противником откровенного этнографизма, «необузданного реализма», как он его называл, и считал, что музыкальный фольклор должен быть представлен на сцене «идеализированно», хотя и в народном духе [3, с. 260]. Таким образом, как подлинный наследник Глинки, Калинников усматривал в народной музыке не готовый материал для цитирования, а скорее источник вдохновения. Правомерно говорить о фольклорном интонационном тезаурусе Калинникова, сформированном в недрах традиционного народно-песенного интонационного комплекса.

Эта особенность отмечалась критиками уже при первом исполнении Первой симфонии в Киеве: «Главная заслуга г. Калинникова как русского симфониста заключается не в том, что он пользовался эолийским или дорийским ладом, а в том, что он развил в себе истинное чутье и явное понимание внутреннего склада русской народности. Задавшись целью написать произведение в народном стиле, автор понял, что ему нужна не столько форма, сколько сама идея, индивидуальность духа и внутренний склад и характер русской народной жизни. Ему, как родному сыну своего отечества и талантливому композитору, удалось найти то, что он искал: симфония его вылилась как бы из недр народного самобытного искусства, изобилуя картинами и образами чисто русского пошиба. Величавый русский эпос с его мощной богатырской силой, молодецкая удаль, заунывные песни Поволжья, широкое раздолье степей, безграничная радость и веселье – слышатся в этих чудных, характерных мелодиях автора. “Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!” – скажет всякий наш соотечественник, прослушав симфонию г. Калинникова» («Киевское слово» от 13 февраля 1897 года) [3, с. 421–422].

Действительно, музыка Калинникова глубоко национальна прежде всего по своему содержанию. Основной круг запечатлеваемых ею образов связан с картинами родной природы и народного быта, сферой лирических переживаний, сказочной фантастикой, овеянной светлым поэтическим колоритом. Эмоциональная сфера передаваемых этой музыкой чувств лишена излишней аффектации и надрыва, здесь по преимуществу доминируют элегическая созерцательность или сдержанное веселье.

Народно-национальный характер музыки Калинникова проявляется в различных элементах его стиля. Песенный мелодизм отличается широтой дыхания, лирической насыщенностью, задушевной выразительностью. Гармонический стиль ясен и прост; он формируется благодаря переплетению закономерностей классической гармонии с ладовыми особенностями русской народной песни и подголосочными принципами изложения и развития материала. Естественность и рациональная продуманность отличает оркестровую палитру Калинникова: основой его оркестрового мышления выступает умелое и разностороннее использование красочных и технических возможностей инструментов в соответствии с художественным замыслом.

Корифей отечественного музыкознания Б. В. Асафьев считал Василия Сергеевича Калинникова «самым талантливым среди московских композиторов лирико-эпического направления, родившихся в период 60–70-х годов» [1, с. 49]. Не претендуя на радикальное новаторство, творческое наследие Калинникова заняло достойное место в истории русской музыкальной культуры – место «завершителя традиций» [7, с. 184], по-своему подытожившего целую эпоху развития отечественной музыки XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Русская музыка: XIX и начало XX века. *Л.*: Музыка, 1979. 344 с.
2. Василий Калинников: Письма. Документы. Материалы: в 2 т. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. 332 с.
3. Василий Калинников: Письма. Документы. Материалы: в 2 т. М.: Музгиз, 1959. Т. 2. 560 с.
4. *Пасхалов В.* Василий Сергеевич Калинников. *Л.*–М.: Музгиз, 1951. 228 с.
5. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
6. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1962. Т. VII. 644 с.
7. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас: 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka [Russian Music: the XIXth and the Beginning of the XXth Centuries.]. Leningrad: Muzyka Press, 1979. 344 p.
2. Vasiliy Kalinnikov: Pis'ma. Dokumenty. Materialy [Vasily Kalinnikov: Letters. Documents. Materials]: in 2 vol. Moscow: Muzgiz Press, 1959. Vol. 1. 332 p.
3. Vasiliy Kalinnikov: Pis'ma. Dokumenty. Materialy [Vasily Kalinnikov: Letters. Documents. Materials]: in 2 vol. Moscow: Muzgiz Press, 1959. Vol. 2. 560 p.
4. *Paskhalov V.* Vasiliy Sergeevich Kalinnikov [Vasily Kalinnikov]. Moscow: Muzgiz Press, 1951. 228 p.
5. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noy zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 440 p.
6. *Chaykovskiy P.* Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works: Literary Heritage and Correspondence]. Moscow: Muzgiz Press, 1962. Vol. VII. 644 p.
7. *Cherednichenko T.* Muzykal'nyj zapas: 70-e: Problemy. Portrety. Sluchai [A Musical Fund: The 1970s: Problems. Portraits. Cases.]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Press, 2002. 592 p.

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ВАСИЛИЯ КАЛИННИКОВА В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX ВЕКА

Музыкальное наследие Вас. С. Калинникова охватывает произведения всех основных жанровых сфер – симфонической, театральной, камерной (инструментальной и вокальной) музыки. Однако в оркестровой музыке наиболее полно проявились как своеобразие его творческого метода, так и характерные тенденции русской художественной культуры конца XIX века. Автором статьи выделяются две особенности, отличающие композиторский почерк Калинникова, – доминантная роль лирического начала и традиционализм. В той или иной степени эти черты были свойственны не только русской музыке композиторов-«восьмидесятников» – С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского, М. М. Ипполитова-Иванова, но и русской художественной культуре этого времени в целом. Яркие примеры – проза И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. П. Чехова, И. А. Бунина, В. М. Гаршина, В. Г. Короленко. В статье характеризуется самобытное преломление указанных тенденций в творчестве Калинникова. Так, определяя специфику музыкального «локуса» композитора, следует учитывать природные и культурные особенности сформировавшей его среды среднерусской провинции, которая и определила почвенность, народно-национальный характер сочинений Калинникова. Своеобразный музыкальный стиль композитора синтезировал лирико-эпические традиции русской музыкальной классики, прежде всего – А. П. Бородина и П. И. Чайковского, что обусловило положение Калинникова как «завершителя» целой эпохи музыкального XIX века.

Ключевые слова: Василий Калинников, творческий метод, художественные тенденции, индивидуальный композиторский стиль, оркестровая музыка, лиризация, традиционализм.

VASILY KALINNIKOV'S MUSICAL HERITAGE IN A CONTEXT OF THE BASIC TENDENCIES OF DEVELOPMENT OF RUSSIAN CULTURE IN THE END OF THE XIXth CENTURY

V. S. Kalinnikov's musical heritage covers the works of all basic genres – symphonic, theatrical, chamber (instrumental and vocal) music. But in orchestral music it was most full showed both an originality of its creative method and characteristic tendencies of Russian art culture in the end of the XIXth century. Two features distinguishing composer's handwriting by Kalinnikov: a prepotent role of the lyric and traditionalism – are allocated in the article. To some extent these lines were peculiar not only Russian music by composers-«eighty-foremen» – S. Taneev, A. Lyadov, A. Glazunov, S. Lyapunov, A. Arensky, M. Ippolitov-Ivanov, but also Russian art culture of this time as a whole. Vivid examples – prose of I. Turgenev, N. Leskov, A. Chekhov, I. Bunin, V. Garshin, V. Korolenko. In the present article the original realization of the given tendencies in V. Kalinnikov's creative work is characterized. Defining specificity of musical «locus» of the composer, it is necessary to consider natural and cultural features of the environment of a Central Russian province which has generated him and defined national character of Kalinnikov's compositions. Original musical style of the composer synthesized epic and lyrical traditions of Russian musical classics, especially traditions of A. Borodin and P. Tchaikovsky that has caused position of Kalinnikov as «ender» of the whole epoch in the musical XIXth century.

Key words: Vasily Kalinnikov, creative method, art tendencies, individual composer's style, orchestral music, lyrization, traditionalism.

Юдина Вера Ивановна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки
Орловский государственный институт искусств и культуры
Россия, 302020, Орел
e-mail: udina@orel.ru

Yudina Vera I.
Doctor in Cultural Studies, PhD in Art Studies,
Professor of the Department of Musical theory and history
Orel State Institute of Arts and Culture
Russia, 302020, Orel
e-mail: udina@orel.ru

Т. Н. ТИМОНЕН
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ОБРАЗНЫХ СФЕР И ИСТОРИИ ГЕРОЯ В ОПЕРЕ Б. НАПРЕЕВА «ПЕСНЬ О ПЛАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»

Первая опера Б. Напреева, вдохновлённая финским романом Й. Линнанкоски «Песнь об огненно-красном цветке», уже привлекала внимание исследователей. Так, в статьях Н. Гродницкой приводилось подробное описание оригинальной «двухъярусной» композиции оперы, ставшей вместилищем разнообразных драматургических перипетий; кроме того, указанное сочинение рассматривалось как важная составляющая исторической панорамы творчества профессиональных композиторов Карелии [1; 2]. Цель данной статьи – представить (описать) музыкальный тематизм оперы в качестве одного из основополагающих элементов драматургического целого. Необходимо отметить, что музыкальные портреты героев оперы Напреева были охарактеризованы в упомянутых научных работах, включая освещение фольклорных и некоторых других истоков. (Сказанное в первую очередь относится к главному герою оперы – Олави[1].) И всё же специальному аналитическому исследованию многоплановый тематизм сочинения не подвергался. Значимость указанной выше цели определяется и другим обстоятельством: в последующих, довольно многочисленных сочинениях Б. Напреева, связанных с карело-финской тематикой[2], творческие открытия «Песни о пламенном цветке» обрели самостоятельную жизнь.

Предзаданная событиями литературного первоисточника образная иерархия породила во многом контрастные музыкальные характеристики героев и ситуаций рассматриваемой оперы. *Обострённостью контрастов* мотивируется не только растянутая во времени (реальном и художественном) экспозиция действия и его фигурантов. Речь идёт о специфике музыкально-драматургического развития на протяжении всего сочинения, что нередко соотносится с принципами монтажа, характерными для оперного театра XX века. На уровне музыкального тематизма противопоставляются здесь не только мужское и женское начала – не менее отчётливо «логика антитез» прослеживается и в длинной череде женских образов. Не случайно композитор предпочёл ограничиться «моментальными портретами» героинь, сделав исключение только для невесты главного героя – Кюллики. Лишь этот женский образ подвергается развитию на протяжении оперы: от лирико-идиллического состояния (дуэт Олави и Кюллики из I действия) – к драматическому (второй дуэт и заключительная сцена оперы)[3]. Заслуживает внимания и то, что в музыке, связанной с Кюллики, нередки гармонические ассоциации с героинями иных опер, теми, над кем довлеют «горести судьбы». Об этом свидетельствует, в частности, многократное появление «шубертовского» трезвучия. Особенно явственно связь с «роковой гармонией» проступает в косвенной характеристике мнимого порока Кюллики во втором дуэте (Олави: «Что случилось? А то, что ты… ты… ты – обманщица»)[4].

Остальные женские фигуры не без умысла изображены композитором «одномерно»; акцентируется доминантная грань того или иного характера, но чаще – его преломление сквозь «интонационный фильтр» виновника девичьих бед. В сюите «Милые девушки», неожиданно отсылающей к далёкому прототипу – моцартовской «арии со списком», поочерёдно запечатлеваются: наивная простушка Анники, по сути, не имеющая собственной интонационной сферы и лишь копирующая льстивые реплики нетерпеливого обожателя; игриво-кокетливая Газель, чья музыкальная характеристика также мало персонифицирована и сплетена с танцевальной музыкой «Деревенской гулянки»; весёлая Смуглянка, сперва насмехающаяся над самоупоённым соблазнителем Олави, переиначивающая его хвастливые реплики, а затем безропотно-покорная; наконец, Гроздь Рябины, в тщетной надежде привязать к себе неверного дружка подыгрывающая его переменчивым настроениям (партия «последней из многих» укладывается всего в четыре скупых и монотонных фразы)[5].

«Одномерны» и контрастны друг другу бытовые эпизоды, введённые в событийный ряд оперы. Так, «траектория» свадебного веселья, с его

установкой на финский танец[6], вполне предсказуема и к тому же усилена комическим маркером – мини-рефреном Подвыпившего гостя, призывающего бесконечными тостами славить молодых[7]. Внутрижанровые отклонения не лишают «единого знаменателя» протяжённую сцену – они лишь оттеняют её родственные грани: то женскую польку-наигрыш, то мужской пляс-втаптывание («Танец мужчин», предварённый темповым указанием *Pesante*), то архаическую руну, чьи обороты, как известно, пронизывают всю карело-финскую мелодику. Столь же монолитен жанровый эпизод «Деревенская гулянка», служащий фоном для весьма легкомысленных ухаживаний Олави за очередной жертвой. По-своему стабилен и «джазированный» музыкальный материал сцены в борделе, стилистически инородный фольклорно окрашенному пласту[8]. И только «Полька» из «второго круга» свадьбы, интерпретируемая автором в контексте развёртывающейся драматической сцены, обнаруживает качественные изменения, а потому не воспринимается лишь наподобие очередного образца «фольклоризма».

Декларативны в опере и различные эпизоды природных смен (несмотря на, казалось бы, существенную функцию «отражения» событий человеческой жизни[9]). Все они скорее контрастируют друг с другом, чем эволюционируют. Сами чередования упомянутых эпизодов воспринимаются аналогично сентенции: «Шли годы, сменялись сезоны…». Здесь, вероятно, проступает стремление автора оперы обнаружить ещё одну смысловую антитезу: придать вневременной (и, может быть, надличностный) смысл отнюдь не тривиальной житейской истории.

Тематизм «времён года» Напреева, пассивно «созерцаемый» или активно «репрезентируемый» (являющийся фоном для действий героев или прорастающий в их интонации), впечатляет фантазией и умением воспроизвести образную ауру тишины. Как известно, в музыке тишина крайне редко бывает абсолютной, поскольку её истинный смысл кроется в обманчивой успокоенности, иногда – таинственности, порой – сакральности (см.: [6]). Мрачноватый зимний «пейзаж» лаконичной сцены с Гроздью Рябины (снабжённый многозначительной ремаркой *Lugubre*) и яростное бурление неприступного водопада, который служит местом испытания на прочность «горячего финского парня», заявлены композитором как «декорации», призванные оттенить появления главного героя. Контрастная соотнесённость природных картин во многом связана с гармоническим фонизмом, неотъемлемой частью соответствующих характеристик. Обаянию рассредоточенной по вертикали и насыщающей фактуру «доминантоподобной» целотоновости «шума леса» противостоят неукротимые жёсткие диссонансы поединка Олави с водопадом – и то, и другое является родной стихией деревенского парня, лесоруба и сплавщика, несомненно, отражаясь в его собственном характере[10].

Описанные внешние контрасты – лишь одна грань драматургии оперы, причём не самая важная. Централизующим началом здесь является противоречивая, внутренне конфликтная судьба Олави – путь от беспечных дней юности, когда жилось «так легко и вольно, и никакой ни боли, ни вины», до опустошающего морального банкротства. Эти полюса обнаруживаются в музыке со всей очевидностью. Исходной музыкальной характеристике героя, вместе с «аккомпанементом» к его бесконечным похождениям в молодости, сопутствует незамысловатый квазифольклорный жанровый набор. Ему противопоставлен многоэлементный тематический комплекс, прямо или косвенно связанный с образом новоявленного Лемминкяйнена и концентрирующий в себе целый сонм музыкально-смысловых ассоциаций. Рассмотрим обе названных составляющих более обстоятельно.

«*Юношеская*» тема Олави сочетает в своём интонационном словаре типичные признаки финской песенности, дополненные танцевальным элементом (пример 1).

Судя по немногочисленным сборникам фольклорных напевов, с которыми к моменту создания оперы мог быть знаком композитор, подобный синтез присущ мелодике финской *пиирилейкки* (см.: [5]). Сквозная мелодическая тема Олави наделена упругим тонусом песнитанца. Ностальгически процитированная, словно часть отдалившегося прошлого, она пронизывает «сюиту свиданий» («Милые девушки»), становясь кодом «донжуановской» линии образа. Тема характеризуется размашистым рисунком, в котором особенно заметен контур восходящего мажорного квартсекстаккорда. Иногда его дополняет «хвастливая» интонация нисходящей ямбической квинты (к тому же усиливаемой повтором, как, например, в сцене со Смуглянкой: «Я правду говорю!»)[11]. Эмоциональная спонтанность героя, стремительно реагирующего на душевные состояния многочисленных партнёрш, находит воплощение в неожиданных мелодических модуляциях и неоднократно транспонируемых проведениях темы. Указанные приёмы весьма рельефно запечатлевают своенравие и безоглядность Олави. Следует заметить, что в сцене «Деревенская гулянка» негласное лидерство героя подтверждается частичной «проекцией» его интонационного словаря на музы-

кальные характеристики всех присутствующих. Можно сказать, что окружение Олави поддерживает и даже подстрекает его на очередные «геройства».

Остов «лемминкяйненской», как её определила Н. Гродницкая, темы Олави легко обнаруживается в мелодике всех эпизодов-диалогов – меняются только адресаты-партнёрши. Обычно разудалые модуляционные «коленца», вуалирующие идентичность материала, связаны с преувеличенно-льстивыми увещеваниями героя, псевдопафосными выпадами, предполагающими незамедлительную реакцию со стороны заинтригованной девушки. «Красиво говоришь!» – поочерёдно парируют Анники и Газель (сюита «Милые девушки»). Тема нередко меняет тональность, и повышение тесситуры в подобных случаях оказывается сродни повышению эмоционального градуса Олави. К тому же, как правило, «подогретые страсти» зачастую сопровождаются более пространным звучанием самонадеянного «кредо» героя. По словам его главной избранницы, Олави и просит-то странно: сам себе разрешая.

Рассматриваемая мелодическая тема сопровождает героя в его любовных похождениях и сопутствующих «подвигах», всё более упрощаясь и стандартизируясь при каждом очередном повторении[12]. Её показная целеустремлённость связана с отсутствием качественного роста, «безответственной» вариантностью мелодики – движением к весьма неопределённо представляемым новым горизонтам.

Куда богаче и разветвлённее выглядит тематический комплекс Олави-страдающего. К тому же данный тематизм вбирает в себя приметы некоторых других персонажей, поначалу кажущихся вполне автономными. Средоточием экспозиционного проведения «темы вины» (порока, угрызений совести, моральной кары, внутреннего разлада – «рока беды», по выражению Олави, наконец, близкого самосуда – тема соответствует любому из этих имён, не исчерпываясь предполагаемой совокупностью значений), а затем и начальной фазы активного развития является 2 картина. Согласно тексту либретто, её открывает вторжение внешней силы – приход на свадьбу непрошеного гостя (Незнакомца). Пространно возглашаемая им новость-оговор сопровождается звучанием «темы вины», которая напрямую не связана с характеристикой этого второстепенного персонажа. Как свидетельствует драматургическое и собственно тематическое претворение рассматриваемого комплекса на протяжении оперы, он в большей мере соотносится с *внутренним голосом* самого Олави[13]. Более того, ясно очерченный эпизодический тематизм «Песни Незнакомца» впоследствии окажется зависимым от меняющего маски, но всегда узнаваемого тематизма Олави. Данное обстоятельство позволяет изначально прояснить семантическую связь упомянутых комплексов[14].

Рассмотрим «тему вины» более подробно. Лаконизм фактурного изложения сочетается в ней с насыщенностью интонационного рельефа. При первом появлении характеризуемая тема звучит тяжело, грубо и неотступно[15] (пример 2).

Её вскоре дополняет производный тематический элемент – своего рода интонационный «двойник», вместе с которым, обретя ритмическую пружинистость, «тема вины» формирует рассредоточенный цикл вариаций (пример 3 – фон диалога Олави и Незнакомца).

Особенно очевидным представляется здесь интонационное родство, как правило, связанное с открытым звучанием угловатых тритонов. Последнее, приходя на смену более нейтральному секундовому развёртыванию, актуализирует скрытое двухголосие в контурных очертаниях описываемых субтем. Тритоновые интонации могут быть выделены в качестве стержневых ещё и потому, что общий диапазон «темы вины» также ограничен указанным «проклятым» интервалом.

Семантика тритона к настоящему времени описана в специальной литературе и не требует дополнительных комментариев. Автор оперы следует традиционному толкованию данной интонации, выявляя тритоновую «лексему» в характеристике Олави по преимуществу линейно. В контексте ослабленных ладомонодических связей тритон обнаруживает многозначность, естественно сопрягаемую с душевными метаниями героя. Показательно, что в процессе дальнейшего развития образа, по мере усиливающегося разлада непутёвого Олави с самим собой, тритоновый интонационный пласт наделяется лейтфункцией[16]. В рассматриваемой тематической структуре тритоны противостоят оптимистическому тонусу целеустремлённых восходящих секунд. Последующее «затруднённое» развёртывание в итоге грубо обрывается уменьшённой октавой.

Указанный тематический комплекс (особенно исходная тема) интересен и с конструктивной точки зрения, тем более что поэтика в данном случае также нацелена на музыкально-психологический результат. Автор компонует тоновый состав, опираясь на серийную технику, однако не становясь её рабом. Тема (в полном виде) заключена в последовательность из 10 звуков; перед появлением последнего три уже отзвучавших повторены[17]:

des–es–as–b–e–h–f–c–fis–[f–e–cis]–g

Дальнейшие «превращения» серии не слишком удаляются от инварианта. Так, цикл из 6 её проведений, предшествующий «Песне Незнакомца», поначалу изобретательно варьирует временну́ю сторону «ряда», сокращая или, напротив, увеличивая продолжительность тонов. Начиная с третьего проведения (ответные реплики Олави), серия частично редуцируется («выпадение» 7 и 9 тонов). Кроме того, основной вариант и его «двойник» обнаруживают тенденцию к совместному изложению. Реплики Незнакомца, интригующие Олави-жениха, звучат на фоне полного проведения наблюдаемого «ряда», обновлённого ритмически и артикуляционно. Музыке сообщён оттенок «дурной таинственности». Как скороспелая реакция Олави и, вместе с тем, как новая ступень раззадоривания «обманутого» Незнакомцем, новое проведение четырёхкратно сжимается во времени и внедряется в последующее. При этом связь с инвариантом несколько ослабевает, что мотивируется подготовкой сольного эпизода Незнакомца. Дальнейшие проведения редуцированной серии (после ухода Незнакомца) отграничены тематически самостоятельным материалом («выяснение отношений», затеянное мужчинами). Практически утратив связность, они замыкают конфликтную сцену; сопряжения тонов теперь разорваны вторгающимися «кластерами гнева». Сохраняется лишь генеральное интонационное свойство «ряда»: вновь и вновь императивно провозглашаемый кодовый интервал «темы вины» – тритон[18]. Вариации 2 картины напоминают пассакалию, психологически вполне уместную (как показывает история музыки, в том числе современной) при «нагнетаниях страстей». Знаток и приверженец полифонии Б. Напреев (см.: [7]) сознательно прибегает к этому маркеру в драматургии сочинения, исследующего «анатомию чувств»[19].

Теперь необходимо вернуться к «Песне Незнакомца». Выше отмечалось, что данный персонаж не соответствует стереотипному облику «внешнего зла». Вот почему в его музыкальной характеристике встречается так много черт, перекликающихся с тематическим комплексом Олави-страдальца (вплоть до воспроизведения пассакалийности, имитирующей развёртывание вариационного цикла в упрощённых условиях куплетной формы). Кроме того, ассоциативный ореол этой музыки соотносится с целым рядом устойчивых примет оперной традиции XIX–XX веков: от психологически «отягощённой» тональной семантики *es-moll*, мимолётного родства с роковым «мотивом трёх карт» у Чайковского и сурово-унылого фригийского колорита – до фигуры *Dies irae*[20], «зашифрованной» интонационно и ритмически. Обозначенные параллели не воспринимаются как цитаты, ведь многообразные сочетания всего и вся – лишь дополнительное свидетельство дисгармоничности главного героя, загубившего немало судеб.

Остаётся добавить, что в момент внешнего разрыва с указанной «темой вины» дух её витает над происходящим (да и может ли быть иначе в сквозной сцене, обрисовывающей и одновременно детализирующей внутреннюю суть главного конфликта сочинения?). Вызывающие интонации Незнакомца буквально совпадают с лексемами раздвоённости самого Олави – «безадресными тритонами» (Незнакомец: «…невинную в награду?», «…с тобой вошёл я в долю!»; ему обречённо вторит Олави: «Ты жалкий лгун!»). При этом оркестровая ткань целенаправленно насыщается упомянутыми интервалами, сообразно тематической и конструктивной логике исходного варианта. Напрашивается закономерный вывод: обеспечение предельной «связности» музыкального материала, соотносимого с главным узловым эпизодом драмы, представлялось композитору первоочередной профессиональной задачей.

В данном контексте собственно любовная линия, завершаемая свадьбой, поначалу представляется более традиционной. Первый свадебный дуэт Олави и Кюллики («счастливый», целомудренно-восторженный) – типичный «дуэт согласия», в котором влюблённые поочерёдно подхватывают реплики друг друга или «растворяются» в движении параллельными консонансами. Округлые, наполненные свободным широким дыханием мелодические ходы (жених и невеста произносят клятву вечной любви), живость «перекликающихся» имитаций – ничто не предвещает позднейшего драматического надлома. И даже сравнение любви со скрипкой здесь ещё не вызывает негативных ассоциаций. Обманчивость умиротворённого состояния акцентируется во втором дуэте: прежнее доверие навсегда разрушено, и мечты о семейном счастье уже выглядят абсурдными. Интимно-лирическому тону высказываний Кюллики противостоит ядовитый сарказм жениха, передразнивающего, выворачивающего наизнанку каждую её реплику. В данной ситуации возвращение второй лейттемы Олави, которую здесь можно было бы назвать «темой разрушенной любви», оказывается неизбежным. Её нынешний облик (безразлично-торопливое чередование коротких длительностей, беспорядочные транспозиционные «сдвиги») наглядно свидетельствует о возникшем отчуждении героев[21]. Кроме того, названная тема утрачивает

целостность (угрозы Олави), распадаясь на отдельные сегменты, порой бессмысленно «вращаемые» в духе *idee fixe*. К моменту завершения «дуэта-распри» некогда протяжённый «ряд» сокращается до назойливо повторяемого начального пятизвучия, упирающегося в трагический тритон. С этого момента все ключевые реплики героя обрываются упомянутой пятизвучной интонацией («О, мука, мука… Такого *ада* я ещё не знал»)[22]. Та же безысходность слышится в окончании сцены со скрипачом из II действия. «Мотив разрушенной любви» сменяется почти физиологическим истошным «выкриком» (восходящая большая септима)[23]. Здесь Олави бесповоротно отказывается от своего счастья, уничтожая свадебную скрипку как символ безмятежной семейной идиллии. «Разрушение» последней естественно влечёт за собой смену интонационных «ориентиров»: следующая сцена пронизана секундовыми «стонами» в одной и той же высотной позиции. Пронзительность одиночества, мания «борьбы с прошлым», безотрадность жизненных перспектив – всё это фокусируется в очередной лексеме, не требующей перевода. На протяжении разворачивающейся далее моносцены галлюцинаций мелодика Олави утрачивает ариозную естественность, насыщаясь большими септимами, которые уже приобрели «семантику истеричности». Здесь упомянутая семантика воспринимается с предельной остротой, поскольку названные септимы предстают фактическими «двойниками» подразумеваемых малых секунд, иначе говоря, «провоцируются» фобиями героя[24].

В «сюите последствий», образующей драматургическую симметрию по отношению к «женской» (ретроспективной) сюите, которая отзвучала в I действии, содержится всего одна приметная интонация Олави – интонация запоздалого и бесполезного раскаяния героя. Данная интонация – «истошно» выкрикиваемая нона – фигурирует в обращениях к различным девушкам, не претерпевая изменений в серии диалогов и полилогов (сцена в борделе), а затем специфически окрашивая абсолютно безрадостный финальный эпизод – новую реальность бытия главного героя. Антагонизм, наблюдаемый при сопоставлении естественной манеры высказывания экс-невесты («Ты словно вечный… Лемминкяйнен, забыл… о Кюллики своей») и бессмысленных протестующих реплик Олави, слишком очевиден, чтобы можно было его игнорировать. Внешне откровенное признание героя в содеянном и бессильная констатация вины («Они – моя больная совесть…») оборачиваются здесь резонёрством. Не оттого ли тематизм Олави даже в финале, по сути, лишён какой-либо новизны? Заметим, что этой музыке по-прежнему сопутствует тема-«хамелеон» из 2 картины, вовлекаемая в очередной остинатный цикл и тяготеющая к предельной монотонности («В награду за бездумье нам – бездумье»).

В отличие от романа, композитор и либреттист «Песни о пламенном цветке» не допустили благополучной развязки. Они ясно сформулировали собственное этическое кредо, акцентируя неизбежную ответственность человека за всё им свершаемое и психологически достоверно «вылепив» образ антигероя. К достоверности как важнейшему критерию творчества Напреев стремится и в моноопере «Тростниковая свирель» – интересном опыте художественного «диалога» с древнекарельской рунической традицией. Фольклоризм, трактуемый в качестве композиторского метода, позволяющего осветить национальные грани характера народной поэтессы Ларин Параске, вновь углубляется средствами современной музыкально-психологической драмы, рождая цельный образ большой драматической силы[25].

Ассоциативные горизонты «Песни о пламенном цветке» простираются от бездонной «Калевалы» и связанных с её миром музыкально-поэтических этнообразов до «вечного сюжета» о Дон Жуане и значительно более поздних эталонов оперной драмы. Широта указанных горизонтов, несомненно, способствует масштабности и художественной весомости современных авторских толкований человеческой судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Н. Гродницкая определила его роль в опере как драматургически ведущую [2, с. 30].

[2] Кроме «Песни о пламенном цветке» (либретто А. Мишина, 1982), к этой ветви принадлежат (см.: [4]) оперы «Тростниковая свирель» (либретто А. Мишина по мотивам поэзии Л. Параске, 1987–1988), «Стрела девы Похъёлы» (либретто А. Мишина, 1992) и «В лес отправился мышонок» (либретто А. Мишина, 1994), «Маленькая кантата» для меццо-сопрано, гобоя и фортепиано (сл. Л. Параске, 1984), «Поэма о железе» (сл. А. Мишина, по мотивам «Калевалы», 1983), «Портреты героев Калевалы» (сл. А. Мишина,1994).

[3] Боль Кюллики, вероятно, ассоциируется с болью матери Лемминкяйнена, представленной в ином аспекте.

[4] Отметим примечательное совпадение с программной «Сюитой на темы Калевалы» Р. Раутио, где музыкальному портрету иной Кюллики (более явно выдержанному в «руническом» духе) также сопутствует характерное звучание «шубертовского» аккорда. Связь представляется весьма существенной по причине семантического «шлейфа»: личные судьбы обеих героинь трагичны.

[5] Много позже (сцена в борделе) моральное падение Грозди Рябины будет «прокомментировано» посредством интонационно безликой и ритмически надсадной речитации, вытеснившей прежнюю вокальную манеру высказывания.

[6] Танцевальную основу многих сцен оперы принято связывать исключительно с полькой, хотя указанная основа более обширна: речь идёт о многофункциональных финских наигрышах, а также специфическом танцевальном пласте, известном в этномузыкологии как *пиирилейкки*. По признанию автора, цитаты в опере отсутствуют. Тем ценнее калейдоскоп мелодических тем-наигрышей, мастерски стилизованных Напреевым в свадебных эпизодах оперы. Весьма гибкой и отточенной представляется авторская вариантная техника, без которой разнохарактерные картинки фольклорного музицирования лишились бы присущей им убедительности, ведь вариантная импровизация – сущностный элемент народного исполнительства.

[7] В созданной через год «Поэме о железе» Б. Напреев воспроизвёл свадебный ритуал на иной – рунической – основе с большими размахом и детальностью.

[8] Стилизуя ранний джазовый стиль, композитор опирается на стандартные особенности регтаймов Скотта Джоплина.

[9] Драматургическая роль подобных эпизодов, по мнению Н. Гродницкой, во многом перекликается с музыкой романтиков. Внимание исследователя сосредоточивается на импрессионистических элементах музыкального языка Напреева [2, с. 32]; как нам представляется, они в полной мере господствуют лишь в «Песне леса» из воспоминаний Олави. Известно, что автор оперы влюблён в природу, черпает в ней вдохновение. Звуки леса были запечатлены композитором многократно, особенно ярко и убедительно – в фортепианных «Зарисовках» (ор. 72), оркестровых «Временах года» («Осень»), лесных, по-своему шаманских, сценах «Тростниковой свирели». К сожалению, отсутствие партитуры оперы «Песнь о пламенном цветке» не позволяет включить темброво-оркестровые параметры в аналитическую характеристику тематизма. Между тем, автор свидетельствует: наряду с инструментами, прямо указанными в либретто оперы (в первую очередь, скрипкой), он был намерен использовать максимум возможностей симфонического оркестра. Отвечая на уточняющий вопрос о том, какой тембр в его восприятии связан с образом леса, Б. Напреев убеждённо назвал струнные. Соединяясь с тремолирующей фактурой и хоровой фонемой «шшш…», они способны придать и необходимую индивидуальность, и подлинную оригинальность шуму, шелесту, шёпоту, шороху, шуршанию – мистически-одушевлённой тишине леса.

[10] Мотивируя тесные связи Олави со средой обитания, композитор эпизодически использует в аккомпанементе его вокальной партии характерные обороты – «гармонии леса» (например, в дуэте со скрипкой из 1 картины).

[11] Одна из отмеченных реплик, повторяемых героем, становится его «визитной карточкой»: «Я – Олави!» (сцена с Незнакомцем). Её соответствующую функцию в «Деревенской гулянке», по сути, «удостоверяют» парни и девушки, передразнивая упомянутую реплику Олави. Подобным же образом к нему обращается и Кюллики. Следует заметить, что квинтово-утвердительная интонация сохраняется у Олави узнаваемой даже в моменты истерической взвинченности и потери самообладания, как в сцене его допроса Кюллики (на словах «клятвопреступница», «натворила», «а ну, ответь!»). Это означает, что указанная интонация в опере предельно персонифицирована.

[12] Лишь однажды эта тема приобретает истинную теплоту и лиричность – в почти мимолётном, однако весьма существенном эпизоде, завершающем 2 картину. Уже упоминавшаяся фраза «А в юности мне было так легко и вольно, и никакой ни боли, ни вины» в ореоле выразительной гармонии – терпкой, «ностальгической» – на миг приобретает глубину.

[13] В существовании Незнакомца сомневается и сам Олави: «А может, здесь и не было его? А может, это вслух себе я говорил?». Заметим, что в хронологически реальном времени драмы указанная тема появлялась и раньше, выступая фоном к встрече с Гроздью Рябины. Правда, сама встреча в концептуальном времени – ирреальность, а потому функция «темы вины» здесь двойственна. Зато очевидно влияние важнейших – тритоновых – интонаций «темы вины» в эпизоде прощания Олави с очередной покидаемой возлюбленной. Неискренние обещания «финского Дон Жуана» в границах лейттемы оборачиваются «лживым» гармоническим оборотом – тритоновым «сцеплением» двух трезвучий, комментирующих фразу: «Я через год… к тебе вернусь опять». Метасмысл этой фразы обнаруживается гораздо раньше, в первой песне Олави:«Любая девушка подарит мне любовь».

[14] Н. Гродницкая связывает все темы начала 2 картины только с образом Незнакомца, что представляется ошибочным.

[15] У Н. Гродницкой тема «ассоциируется с "шагами Командора" из моцартовского "Дон Жуана"» [3, с. 31].

[16] Ассоциации уводят к «адовым безднам» симфонической фантазии «Франческа да Римини» Чайковского, «тритонового чистилища» для грешников.

[17] Тема-«двойник» также опирается на серийный каркас, охватывая в общей сложности 11 звуков: *f–e–h–c–des–b–a–es–d–g–as*. Её контрапунктирующее, зависимое положение по отношению к исходной теме, как и меньшая ритмоинтонационная «информативность», очевидны.

[18] Одно из упомянутых проведений парадоксальным образом вплетено в общую ткань свадьбы – как «отголосок» мучительных сомнений по поводу услышанного от Незнакомца, одолевающих героя. Разнотемная полифония усугубляет эффект «двоемирия» в душе Олави. Но особенно примечательна вертикализация тематической основы (серийного «ряда»), знаменующая пик недоверия Олави к избраннице и – *одновременно* – к собственной подозрительности.

[19] В опере много иных проявлений «игры в полифонию», порой неожиданных. Так, остроумно координируемые проведения одного из подголосков свадебной польки (1 картина) образуют экспозицию (тема – ответ) «нечаянной» *фуги*. Более привычны и абсолютно мотивированы психологически элементы *канона* в дуэтах Олави и его партнёрш (Кюллики, Анники).

[20] Наиболее узнаваем контур «вечной секвенции» в оркестровом сопровождении: *ges–e–ges–f–ges–es–f*.

[21] Психологически оправданной выглядит попытка «скрестить» интонационный план Кюллики и «тему вины» как две первопричины конфликта.

[22] В последней реплике лексически маркируется традиционная семантика «дьявольского» интервала.

[23] Примечательное совпадение: указанным интервалом (с той же ямбической акцентуацией) открывается вторая субтема Олави. Благодаря этому «удостоверяется» направленность авторской интерпретации: ямбическая большая септима – мини-знак душевного разлада.

[24] Следует напомнить, что неизбывные фобии тайно отравили самую, казалось бы, светлую и безоблачную минуту в жизни Олави – его порыв к новой жизни («Бродяги жизнь оставить я готов! <…> Цветок мой красный, жди сватов!»). Тематизм этого фрагмента, чрезвычайно ответственного в судьбе героя, диссонирует желаниям и стремлениям Олави, оказываясь производным от вездесущей «темы вины». Отнюдь не случайно тритоновые «лексемы» сразу же воспринимаются слухом в процессе знакомства с упомянутым эпизодом.

[25] Две оперы Б. Напреева являют собой различные версии музыкального истолкования проблемы «своё и чужое» (см. об этом: [8]). Расхождения мотивируются, прежде всего, выбором жанровых акцентов, которые присутствуют в многоликой «Калевале» (танцевально-наигрышевое – для Олави, южнокарельское руническое – для Ларин Параске; см.: [9]). Кроме того, в обоих сочинениях обнаруживается близость к «макромонологу» (изначально выявленная Н. Гродницкой в «Тростниковой свирели» [2, с. 34]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гродницкая Н.* О композиционно-драматургических особенностях оперы Б. Напреева «Песнь о пламенном цветке» // Актуальные вопросы советского музыкознания и музыкальной педагогики: материалы науч. конф. Петрозаводск: Карелмашинформ, 1987. С. 59–63.
2. *Гродницкая Н.* Оперы и балеты композиторов Карелии. Петрозаводск: ПГК им. А. Глазунова, 2003. 125 с.
3. Карельские народные песни / сост. Л. М. Кершнер. М.: Музгиз, 1962. 132 с.
4. Композиторы и музыковеды Карелии: справочник / сост. О. А. Бочкарёва, Н. П. Хилько. Изд. 3-е, испр. и доп. Петрозаводск: Карелия, 2009. 166 с.
5. *Лебедева О.* Пиирилейкки беломорских карел (первый опыт комплексного исследования): дипл. работа. Петрозаводск, 2009. 116 с.
6. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.
7. *Напреев Б.* Оркестр и фуга: моногр. Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. 168 с.
8. *Тимонен Т.* «Каждый след свой оставляет…» (наблюдения за опытом вхождения в этнокультуру) // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействия: сб. науч. ст. Астрахань: АИПКП, 2012. С. 211–215.
9. *Тимонен Т.* О природе мелоса в моноопере Б. Напреева «Тростниковая свирель»: аутентичный код и его варианты // Художественный текст: явное и скрытое: сб. науч. ст. Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. С. 126–130.

REFERENCES

1. *Grodnitskaya N.* O kompozitsionno-dramaturgicheskikh osobennostyakh opery B. Napreeva «Pesn' o plamennom tsvetke» [On Composition-Dramaturgic Features of B. Napreev's Opera «The Song about Flamed Flower»]. Aktual'nye voprosy sovetskogo muzykoznaniya i muzykal'noy pedagogiki [Actual Problems of Soviet Musicology and Musical Pedagogic]: papers of Scholar Conference. Petrozavodsk: Karelmashinform, 1987. P. 59–63.
2. *Grodnitskaya N.* Opery i bal'ety kompozitorov Karelii [Operas and Ballets by Karelian Composers]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 2003. 125 p.
3. Karel'skie narodnye pesni [Karelian Folk Songs]. Compiling by L. M. Kershner. M.: Muzgiz Press, 1962. 132 p.
4. Kompozitory i muzykovedy Karelii [Karelian Composers and Musicologists]: reference book. Compilied by O. A. Bochkaryova, N. P. Khil'ko. The 3rd revised and supplement edition. Petrozavodsk: Karelia, 2009. 166 p.
5. *Lebedeva O.* Piirileykki belomorskikh karel (pervyj opyt kompleksnogo issledovaniya): diplomnaya rabota [Piirileykki of White Sea Karelians (The First Trial of Complex Research: Graduation Work]. Petrozavodsk, 2009. 116 p.
6. *Nazaykinskiy E.* Zvukovoy mir muzyki [A Phonic World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 256 p.
7. *Napreev B.* Orkestr i fuga [Orchestra and Fugue]: monograph. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2008. 168 p.
8. *Timonen T.* «Kazhdyj sled svoy ostavlyaet…» (nablyudeniya za opytom vkhozhdeniya v etnokul'turu) [«Everyone Retains His Trace…» (Observations under the Trial of Entry into Culture)]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodeystviya [Musical Art and Scholarship in the Contemporary World: Parallels and Interactions]: collected articles. Astrakhan: Astrakhan Institute of Improvement of Pedagogues' Skill, 2012. P. 211–215.
9. *Timonen T.* O prirode melosa v monoopere B. Napreeva «Trostnikovaya svirel'»: autentichnyj kod i ego variant [On Character of Melos in B. Napreev's opera «The Reed-pipe»: Authentic Code and its Version]. Khudozhestvennyj tekst: yavnoe i skrytoe [Art Text: Evident and Covert]: collected research articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2007. P. 126–130.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ОБРАЗНЫХ СФЕР И ИСТОРИИ ГЕРОЯ В ОПЕРЕ Б. НАПРЕЕВА «ПЕСНЬ О ПЛАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»

В статье рассматривается персонифицированный тематизм оперы «Песнь о пламенном цветке» в его связях с карело-финскими национальными истоками и традициями европейской классики. Основной аспект исследования – эволюция характера главного героя в контексте драматических событий романа Й. Линнанкоски, положенного в основу оперного либретто.

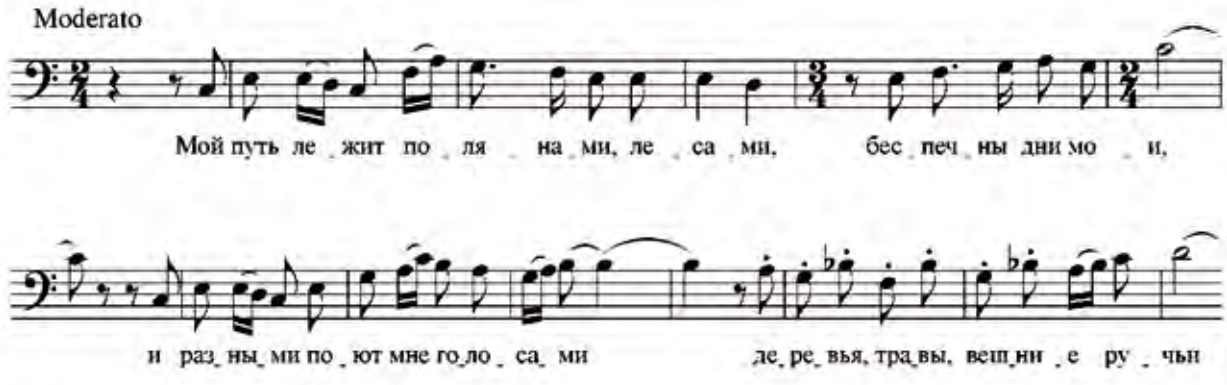
Ключевые слова: Б. Напреев, опера «Песнь о пламенном цветке», Й. Линнанкоски, тематический комплекс, интонационная семантика, фольклоризм, ассоциативные горизонты.

ON MUSICAL POETICS OF IMAGINATIVE SPHERES AND THE HISTORY OF THE HERO IN B. NAPREEV'S OPERA «A SONG ABOUT FLAMED FLOWER»

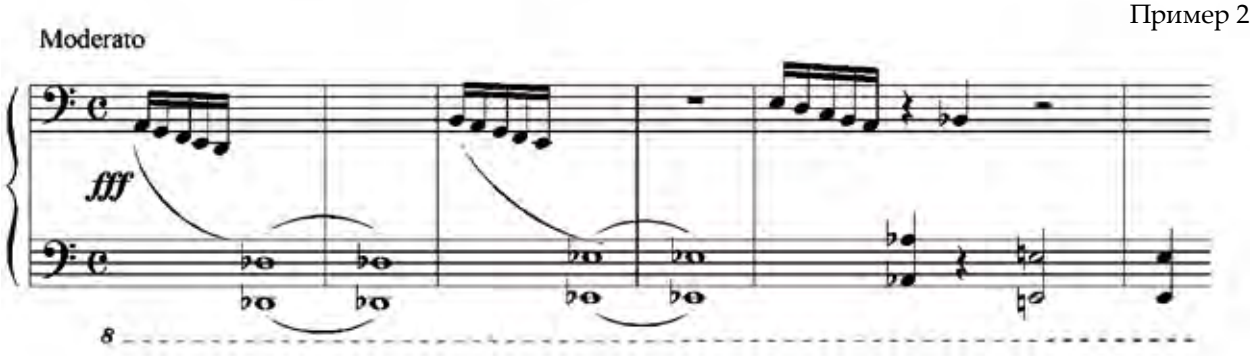
The article deals with personalized thematism of the opera «A Song about Flamed Flower» in its relations with the Karelian-Finnish national origins and traditions of European classics. The main aspect of research is the evolution of the character of the protagonist in the context of the dramatic events of J. Linnankoski's novel which based on the operatic libretto.

Key words: B. Napreev, opera «A Song about Flamed Flower», J. Linnankoski, thematic complex, intonation semantics, folklorism, associative horizons.

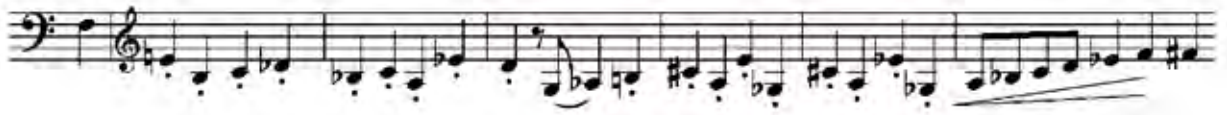
Пример 1



Пример 2



Пример 3



Тимонен Татьяна Николаевна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
e-mail: tatimonen@mail.ru

Timonen Tatyana N.
PhD in Art Studies, Professor of the Department of Musical theory and composition
Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire
Russia, 185031, Petrozavodsk
e-mail: tatimonen@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Н. А. РЯБУХА
Харьковская государственная академия культуры

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КАТЕГОРИИ

Музыка – уникальный и многогранный «процесс творения звучащего мира» (Б. Асафьев) [3, с. 35]. Каждое произведение является музыкальным «документом» эпохи, в котором с помощью индивидуально-стилевых средств отражается звуковой образ мира – концепция интонируемого мироощущения. Ключевое значение в этом процессе отведено характеру звукового восприятия действительности – звукоощущения (композиторского или исполнительского), влияющего на формирование художественно-эстетической концепции звука. Парадигма музыкально-исполнительского мышления, связанная с инструментально-звуковой спецификой, отражает индивидуальное отношение к звуковой природе инструмента как «звучащему организму».

В исполнительском процессе звук имеет образно-смысловое значение, формирующее музыкальную мысль. При этом индивидуальное отношение к музыкальному звуку подчинено «уловимому повторяющемуся единству» (Н. Голубовская) жизненного мира и воспринятого, а затем воссозданного звукового образа. В обозначенных границах заключены возможности музыкального исполнительства. Бытие звука отражается в мироощущении художника, наделённого парадоксальным внутренним восприятием реальности; его рефлексия при этом – не рациональное философское осмысление, а глубоко прочувствованная реакция современного человека на окружающий его миропорядок, социум, иерархию соответствующих связей и отношений. Исполнение музыки становится настоящим событием для тех, кто внутренне открыт и готов к приятию звукообразных миров, для тех, кто проявляет способность к чуткому слышанию «звучащего мира» универсума.

Инструментальный звук – это голос инструмента, рождаемый прикосновением, дыханием и жизнью «творческих рук» музыканта. Исполнитель выстраивает свой образный мир звучаний в соответствии с системой музыкального мышления и художественного сознания культуры, которым принадлежит его творчество. Звучание инструмента индивидуально окрашивается, становится выразительным источником интонации и, *через стиль исполнения*,– отражением целостного звукового образа мира. Вот почему музыкальный звук выступает элементом философски воспринятой структуры Универсума, его смыслоорганизующим «атомом», медиумом между внутренним миром художника и звучащим миром его музыки, чьё воплощение принадлежит Другому автору – Исполнителю. Закономерно возникает вопрос: *каким образом сохраняется константность предзаданного понимания смысла музыкального произведения, его содержания как живого звучащего текста современной культуры в изменяющихся условиях бытия*? **Целью** статьи является раскрытие онтологической сущности музыкального звука как исполнительской категории, что связано с поисками когнитивных параметров смысла – «становящегося явления» (А. Лосев).

Онтологический подход (греч. ontos – сущее, logos – учение) к изучению любого феномена, в частности, музыкального звука (тона), предполагает целостное осмысление его сущностных характеристик. Последнее связано со спецификой композиторского и исполнительского мироощущения, а также спецификой онтологического содержания музыки, понимаемого «как отражение мироздания (модели мира) и человека» [9, с. 21]. Соответственно, методологическим ориентиром статьи является синер-

гетический подход, позволяющий установить взаимосвязи между элементом и структурой, субъективным и объективным, художественным и метафизическим. Изучение онтологической специфики музыкального звука основывается на когнитивном анализе музыки, который, в свою очередь, опирается на «феноменологию музыкального бытия» А. Лосева, метод духовного анализа В. Медушевского, коммуникативную логику музыкальной композиции Е. Назайкинского, музыкальную семантику В. Холоповой, теорию рефлексии в музыкальном творчестве Л. Шаповаловой.

Звук – «атом музыки» (В. Холопова). Будучи наименьшим структурным элементом музыкального произведения, звук фокусирует в себе «свёрнутое многообразие музыки» (Т. Чередниченко) [18]. «Музыкальный звук – это Всё, отразившееся в прозрачной капле музыки. Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нём космос, социум, культуру, человека» [13, с. 47]. Понимание онтологической сущности звука исходит из античного представления, согласно которому «мир звуков был образом всего мира» [14, с. 95]. Исходя из этого, сущность музыки сконцентрирована в самом звуке и его чувственно воспринимаемом бытии – звучании. Звук – «собеседник слуха» [1, с. 50], вот почему с рождением звука рождается музыкальный смысл. Вопрос смысловой и художественной ценности музыкального звука, издавна волновавший мыслителей и философов, обретает новое звучание. Онтологическое содержание категории звука как «звучащего» феномена исторически детерминировано, поскольку расширение представления о нём связано с системно-эволюционным развитием музыкального искусства. «Музыкальную историю, – полагает Т. Чередниченко, – можно рассматривать и как историю обретения звуком художественных качеств. На каждом её этапе звук есть проекция всей состоявшейся музыки» [18, с. 29]. Музыка является воплощением трансцендентальной сущности мира, единства природы и духа. Именно эти целостность и единство, по мнению Т. Чередниченко, «сконцентрированы в музыкальном звуке» [18, с. 29].

Онтологическое осмысление звукового пространства художественных произведений связано с проявлением способности «мыслить звуками», «образами-эйдосами», «субстанциальными идеями» (А. Лосев) как феноменами бытия, воспринимаемыми не аудиально, а с помощью «духовного слуха и взора» – через «высокие» ощущения души и сердца. «Всякий звук человеческого слова, – пишет Е. Замятин, – всякая буква сама по себе вызывает в человеке известные представления, создаёт звукообразы. Я далек от того, чтобы, подобно Бальмонту, приписывать каждому звуку строго определённое смысловое или цветовое значение. Но если не количество, то качество есть у каждого звука» [7, с. 361]. Образ звука, оживающий с помощью фонологических приемов (аллитерации, ассонанса, звукоподражания, звукописи) создаёт особое семантическое пространство, раскрывающее при воспроизведении художественный смысл текста.

По мнению культуролога Е. Андреевой, «у каждого времени и каждой культуры своё звучание – своё звуковое содержание, звуковой облик, звуковая реализация» [2, с. 109]. Звук рассматривается как главный носитель смысла, «маркер культурного и природного пространства» [2, с. 111]. Поэтому он апеллирует к глубинам человеческого сознания, воображения, жизненного и духовного опыта. Следовательно, в каждую эпоху звуковой мир музыки соотносится с *иными условиями звучащей среды*. В результате возникает феномен новой интерпретации звучащей реальности посредством трансформируемого концепта *звука* и производного от него *звукообраза.* Иными словами, звук – это смысловой концепт, художественный феномен, связывающий философско-эстетические, культурологические и музыковедческие дискурсы в единое междисциплинарное поле духовных представлений о Бытии музыки.

В современной науке музыкальный звук определяется такими параметрами, как звуковысотность, громкость, длительность и тембр. Он отражает национальные, исторические, индивидуально-стилевые, семантические составляющие музыкального целого. Широко известные научные исследования конца XIX и XX столетий – Г. Римана и П. Хиндемита («естественнонаучные» концепции музыки), Г. Гельмгольца, К. Штумпфа, В. Кёлера («физиологическая» теория музыкального восприятия), Н. Гарбузова («зонная теория музыкального слуха»), Л. Термена, А. Володина, Е. Мурзина (создание электромузыкальных инструментов) – значительно расширили современные представления о звуке в его физическом (объективном) и психологическом (субъективном) аспектах.

По мнению Э. Курта, в звуке как физическом явлении ощущаются *энергия, пространство* и *материя*. Он является носителем «энергетического смысла», в котором происходит соприкосновение двух миров – внешнего и «таинственного внутреннего универсума». Но восприятие музыки как чистой структуры звучащего противостоит восприятию смысловой структуры языка. Поэтому звук сам по себе есть явление константное, имматериальное и иррациональное [11, с. 45–47]. Через физическое воздействие

звука формируются слуховые представления, которые обретают в звучащей матери «внутренний слуховой образ». Тем самым звучание обретает «осязаемость», т. е. зависимость от художественного воображения и уровня одарённости исполнителя. «Когда нам кажется, что тон (или же аккорд) способен быть густым или мерцающим, спокойным или бурным, всё это обусловлено преобразующими силами психической энергии» [11, с. 49]. Акустический звук в процессе озвучивания, подчиняясь психическим законам и включаясь во внутренний мир музыки, превращается из чувственного явления *в смысл*, в музыкальный тон [11, с. 52].

«Структура – организация элементов – музыкальных произведений осуществляется по общим законам структурирования звуковых явлений в природе вообще», – утверждает А. Клюев [8, с. 390]. Поэтому музыкальное искусство есть «…звуковое отражение человека – мира/жизни» [8, с. 393]. Согласно «принципу неразделённой органической слитости взаимопроникающих частей бытия», предложенному А. Лосевым в 1920-х годах, все элементы бытия находятся во взаимной связи [12, с. 230]. Каждый звук как физический феномен сопряжён с процессами развития Вселенной, эволюцией человека в контексте геохимических и биологических процессов на нашей планете. Как заметил П. Тейяр де Шарден, существует «необратимая взаимосвязь всего сущего», благодаря чему даже малейшая молекула по своей природе и сущности есть «функция совокупных космических процессов» [16, с. 330]. Окружающая действительность наполнена звуками. По сути, озвученность жизненного пространства безгранична, поэтому звук является информационно насыщенным элементом бытия, закодированным сигналом. Посредством звуков человек получает информацию о состоянии погоды, о смене природных явлений, опасностях и неожиданностях. Музыка, согласно концепции фоносферы, выдвинутой М. Тараканoвым, предстаёт «…наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды». Последняя трактуется как звуковой фон Земли, «создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей» [15, с. 284]. Следовательно, каждый индивидуум способен формировать вокруг себя звучащее пространство, воспринимать, познавать его.

В музыкальном искусстве воплощаются различного рода явления и события. По мнению П. Чуклина, «…звучание является неким внутренним аналогом **протяжённости** реального физического мира, позволяющим создавать систему абстрактно-образных представлений о живом мире, тем самым ориентируясь в нём» [19, с. 3]. В процессе общественно-исторического развития на основе системы звучащих представлений, рождаемых культурой, формируется единое звукообразное представление, которое является стереофонической, объёмной копией или моделью мира. Помимо этого, звукообразное представление возникает и благодаря коммуникативным возможностям звуков, в том числе – музыкальных. Передача звуковой информации раздвигает границы современного процесса познания мира, взаимодействия человека с миром в пространственном и временном аспектах, благодаря чему формируется моделирующее мышление.

Согласно утвердившимся ныне представлениям, «уже единичный музыкальный звук является целостным образом реального мира», тогда как мотив – «законченное музыкальное высказывание» – служит «выходом индивидуального – видового – сознания к действительным пропорциям физического мира» [19, с. 4–5]. Индивидуальное «слышание» есть действительный опыт, формирующий критерии миропонимания и мироощущения личности, поскольку звучащий образ – смысловая модель мира – является его реальным воспроизведением. Звук, таким образом, отражает модель миропонимания личности и социума – «Космо-Психо-Логос» (Г. Гачев) [4].

Как указывает Е. Назайкинский, «…музыка вбирает в себя слышимый мир и круг звуковых ассоциаций, а осмысленность, содержательность музыкальных звуков отражает и развивает информационные качества естественных и искусственных внемузыкальных звуков» [14, с. 11]. С точки зрения музыкальной семантики, музыка способна воспроизводить картину мира достоверно, объёмно и красочно. Физические свойства звука, передающие материально-пространственную информацию об объекте (далёкое, близкое, покой, движение, приближение, удаление, ускорение, замедление, хрупкость, твёрдость, объем, высота, глубина и плотность), – не только материально-пространственные, но и реальные музыкально-семантические понятия. Звук объединяет в себе физико-акустический колебательный процесс и «субъективно-психологическое явление», воспринимаемое слухом и отражаемое сознанием в виде психического образа или «субъективного звукового образа» [14, с. 16].

В мире существует бесконечное количество слышимых или не различаемых человеческим ухом звуков, имеющих различную механически-колебательную природу (музыкальный звук, шумовой звук, ультразвук, инфразвук). По мнению Е. Назайкинского, неслышимые звуки с субъективной точки зрения не являются звука-

ми, поскольку они не могут оказывать физическое, физиологическое и психологическое влияние на человека. Таким образом, слышимый звуковой мир музыки – «психофизиологическое пространство», в котором воспринимаемый звук выступает «слуховым образом действительности» [14, с. 18–19]. Вот почему феномен звука, исходя из высказываний цитируемого исследователя, предопределяется именно единством объективного (звук как «звучащий предмет») и субъективного (звук как «звучащий смысл») понимания. «Бытие проинтонированного рефлексивного образа – это уже не столько переживание (хотя степень эмоциональной окрашенности мыслительного акта чрезвычайно высока), сколько философствование на языке музыки, "внутренняя речь" автора, монолог о себе и своем миросозерцании», – пишет Л. В. Шаповалова [20, с. 11]. С физической (объективной) и психологической (субъективной) сторон звук есть «поток энергии», под воздействием которой мы познаем «незримую сущность» окружающей действительности [17, с. 7]. Таким образом, музыкальный тон – не только структурный элемент музыкального языка, но и специфический информационно-художественный код, фиксирующий определённые параметры картины мира в композиторском и исполнительском творчестве. Воссоздание целостного эмоционально-смыслового *образа звучания* зависит также от *музыкально-исполнительского мышления как особого вида интеллектуальной деятельности*. Будучи неотъемлемой частью живой и изменчивой сферы музыкального исполнительства, звук отличается экспрессивностью и смысловой ёмкостью.

Известно, что исполнители уделяют значительное внимание работе над звуком, воссоздаваемым образом звучания, стараясь найти наиболее точное и ясное выражение интерпретирующей мысли. В основе исполнительского искусства, по мнению Н. Голубовской, лежат два начала: «…объективное – логическая закономерность и субъективное – выбор средств для её претворения в звучащих образах. Первое постигается мыслью, второе – воображением» [5, с. 13]. Звучание – смыслообразующий фактор, посредством которого осуществляется материализация интонационных и композиционных структур произведения. В процессе звуковой реализации музыкальное содержание образует единство звукового, интонационного и композиционного уровней музыкального целого как «масштабно-временной структуры»: по утверждению Е. Назайкинского, «…мы слышим музыку сразу в три слуха, один из которых – слух-осязание, другой – слух-переживание, а третий – слух-мышление» [14, с. 27].

Природа инструментального звука характеризуется рядом объективных факторов, зависимых от выразительных свойств инструмента, специфики звукоизвлечения и субъективных особенностей звуковосприятия и воображения. Рождение инструментального звука и дальнейшее управление им предопределяются мысленно слышимым звуковым образом, который исполнителю надлежит приспосабливать к реальному звучанию. Звукоизвлечение – творческий акт, в процессе которого слух управляет движениями творящих рук исполнителя. «Моторика бессознательно послушна художественной воле – в этом и заключается мастерство» [5, с. 17].

Осознание исполнителем *звука как сгустка информации* – главного элемента образной системы – обусловливает формирование семантического пространства исполнительского текста, активизируя художественно-содержательные потенции последнего. В результате устанавливается взаимосвязь артикуляционных и художественно-акустических свойств воссоздаваемого звука с его субъективно-психологическим осмыслением при воспроизведении. Истолкование музыкального произведения должно осуществляться исходя из принципа согласованности интерпретаторского замысла и фактического инструментального воплощения, поскольку звуковая реализация музыкального содержания зависит от выразительного потенциала инструмента, объёма и богатства его звуковых красок. И. Монигетти так охарактеризовал особенности исполнительской работы над «Медитациями» В. Сильвестрова для виолончели, посвященными М. Ростроповичу: «Дуновение ветра, вспыхивающие и мгновенно угасающие зарницы, шёпот, шорох, едва уловимые, далёкие, нежнейшие, бесплотные звучания – вот что должен извлечь из своего инструмента виолончелист» [1, с. 42].

Уникальность порождаемого музыкальным инструментом звукового образа как произведения искусства позволяет запечатлеть субъективное «звуковое видение» мира, что свидетельствует об обладании «даром эйдетического слухового воображения» (Е. Назайкинский) композитора и исполнителя, управляющих выразительным миром музыки. Осмысление звука как образа выявляет *суггестивность звучания* инструмента, которое В. Кобекин связывает с «внутренним пространством души», настроенным соответственно звучанию «высшего космического модуса» [10, с. 12]. По мнению Е. Назайкинского, музыкальный инструмент, с одной стороны, – «…это особое орудие производства … "орган фонации", пришедший к человеку из природы, приручённой им. С другой, – он

понимается как "живое существо", "памятник культуры" определённой историко-социальной сферы, особый мир, представляющий в своих формах сущность отражения мира реального» [14, с. 85]. Музыкальные инструменты «расширили образное, смысловое, семантическое поле музыки, превратив его в инструментальное подобие антропоцентрического макрокосмоса действительности» [14, с. 117]. Вот почему музыкальный звук можно уподобить «вратам», связывающим индивидуальное сознание со Сверхсознанием Абсолюта. Окружающий мир является живым источником для мысли и фантазии исполнителя, который материализует в звучании собственные ощущения, переживания, интеллектуальные представления. Возникает парадокс: инструмент, относящийся к материальной природе, взаимодействует с творящей рукой исполнителя, которым руководит художественное намерение, *объединяя духовную энергию мышления и её звуковое воплощение в движении*, в становящемся мгновении.

Звуковую концепцию музыкального произведения характеризует не столько заданный комплекс приёмов и средств фактурного оформления, сколько «новизна жизне- и звукоощущения» как свойство «иначе мыслить и чувствовать» [6, с. 10]. «Каждая музыкальная эпоха по-своему преображает ("регистрирует") естественную звучность инструмента, причём изменяется не только тембр инструмента, объём регистров или его звуковая скала, – нет! Эволюция музыкальной техники идет медленным, но ровным путем – меняется отношение композиторов к средствам воспроизведения их музыки» [6, с. 31]. Соответственно, музыкальный инструмент, являясь «мерилом ценности», характеризуется исторически предустановленной трактовкой воплощаемых звучаний. «Каждую музыку надлежит воссоздавать с использованием свойственного для неё инструментария», – пишет Н. Арнонкур (1986).

Современные музыкальные композиции характеризуются пристальным вниманием к исконной природе звука, его пространственно-временным характеристикам. В эпоху авангарда, возвестившего миру о конце всеобщей истории, музыка, равно как искусство в целом, пребывает в ситуации нового рождения, что обусловливается поисками иного смысла. «Музыка стала звуковым материалом, перестала быть драгоценностью. Приходилось начинать с нуля» [1, с. 37]. В подобной ситуации музыка нередко становится бездуховной, античеловеческой; это связано с длительными поисками концептуальных основ нового звукового мира, в границах которого, согласно утверждению В. Сильвестрова, композитор – «только переводчик Бога, лучший или худший» [1, с. 54]. Исходя из этого, указывает В. Сильвестров, музыкант-исполнитель должен обладать «сверхчувствительной звуковой антенной», позволяющей «озвучивать» совершенную красоту мира, запечатлённую в идеях, образах, «событийных» процессах музыкального текста. Творческий потенциал и профессиональная одарённость композиторов и исполнителей позволяют воспринять «мир, поющий о себе самом» (выражение В. Сильвестрова).

Выводы. В наши дни музыковедением осознаётся необходимость рассмотрения онтологической специфики музыкального звука как исполнительской категории с учетом актуальных трансформаций мироощущения современного человека. Весь мир наполнен вибрациями, каждая вещь обладает собственным звучанием, и музыка в данном аспекте предстаёт *звуковым образом мира*, внутренне организованным по законам красоты, пропорции и гармонии. Благодаря этому категория звука и её обсуждение перемещаются из сферы искусствоведения в область философии (прежде всего, метафизики).

Категория звука является исторически обусловленной и в контексте современного мироощущения приобретает новую трактовку. Последняя определяется тем, что трансформация социокультурных процессов в Европе на протяжении XX века способствовала становлению *нового типа художественного сознания*. Указанный феномен выступает предметом теоретических рефлексий современных мыслителей – философов, эстетиков, культурологов и музыковедов.

Звук – *гносеологически и концептуально значимый эмоционально-смысловой концепт музыкального произведения.* Звуковое воплощение музыкального содержания связано с семиотической структурой музыкального произведения, которая подчинена авторской идее и исполнительскому сознанию. Мелодия, гармония, ритм, тембровая характеристика музыкального звука, пространственные координаты фактуры представляются в исполнительском искусстве не абстракцией, а системной целостностью, структурно-семантическим единством смысла и его звуковой формы, направленной на воссоздание духовного опыта личности *по законам красоты музыкального Логоса*. В единстве онтологического понимания концепции «звукового мира» произведения и когнитивного мышления исполнителя, направленного на поиск индивидуально выраженной звуковой формы, заключается сущность музыкально-исполнительского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ:* Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев: Дух и литера, 2012. 408 с.
2. *Андреева Е.* О звуковом маркировании культурного ландшафта и пространства этнокультуры // Культурный ландшафт как объект наследия: сб. ст. М.–СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 105–115.
3. *Асафьев Б.* Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: сб. ст. М.–Л.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.
4. *Гачев Г.* Национальные образы мира: Космо–Психо–Логос. М.: Прогресс–Культура, 1995. 480 с.
5. *Голубовская Н.* Искусство исполнителя. СПб.: Композитор, 2007. 488 с.
6. *Друскин М.* Новая фортепианная музыка. Л.: Тритон, 1928. 112 с.
7. *Замятин Е.* Собрание сочинений: в 5 т. М.: Республика, 2011. Т. 5. 560 с.
8. *Клюев А.* Музыкальное искусство как звуковое явление // Философский век: Альманах. СПб.: Центр истории идей, 1998. Вып. 7. С. 390–405.
9. *Клюев А.* Онтология музыки. СПб.: СПбГУ, 2003. 144 с.
10. *Кобекин В.* Загадка Орфея // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 11–13.
11. *Курт Э.* Музыкальная психология. Минск: БелГИПК, 2007. 496 с.
12. *Лосев А.* Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
13. *Медушевский В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1988. [Вып. 1.] С. 45–64.
14. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.
15. М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера: Воспоминания. Статьи. М.–СПб.: Алетейя, 2003. 300 с.
16. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека: очерки и эссе. М.: АСТ, 2002. 553 с.
17. *Чедд Г.* Звук. М.: Мир, 1975. 206 с.
18. *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры: очерки. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Вып. 1. 218 с.
19. *Чуклин П.* Музыкальная метафизика: моногр. Одесса: Феникс, 2009. Ч. 1. 84 с.
20. *Шаповалова Л.* Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.

REFERENCES

1. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ:* Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym [Symposium: Meetings with Valentin Silvestrov]. Kyiv: Dukh i Litera Press, 2012. 408 p.
2. *Andreeva E.* O zvukovom markirovanii kul'turnogo landshafta i prostranstva kul'tury [On the Phonic Marking of Cultural Landscape and Space of Culture]. Kul'turnyj landshaft kak ob'ekt naslediya [Cultural Landscape as a Heritage Object]: collected articles. Moscow–St. Petersburg: Dmitry Bulanin Press, 2004. P. 105–115.
3. *Asaf'ev B.* Videnie mira v dukhe muzyki (Poeziya Aleksandra Bloka) [Looking of the World in the Spirit of Music (The Poetry by A. Blok)]. Blok i muzyka [Alexander Blok and Music]. Moscow–Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1972. P. 8–57.
4. *Gachev G.* Natsional'nye obrazy mira: Kosmo–Psikho–Logos [National Images of World: Cosmo–Psycho–Logos]. Moscow: Progress–Kul'tura Press, 1995. 480 p.
5. *Golubovskaya N.* Iskusstvo ispolnitelya [The Art of Performer]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2007. 488 p.
6. *Druskin M.* Novaya fortepiannaya muzyka [New Piano Music]. Leningrad: Triton Press, 1928. 112 p.
7. *Zamyatin E.* Sobranie sochineniy: v 5 tomakh [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow: Respublika Press, 2011. 560 p.
8. *Klyuev A.* Muzykal'noe iskusstvo kak zvukovoe yavlenie [Musical Art as a Phonic Phenomenon]. Filosofskiy vek [Philosophical Age]: Anthology. St. Petersburg: The Centre of Ideas' History, 1998. Issue 7. P. 390–405.
9. *Klyuev A.* Ontologiya muzyki [Ontology of Music]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2003. 144 p.
10. *Kobekin V.* Zagadka Orfeya [A Mystery of Orphey]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1995. No. 3. P. 11–13.
11. *Kurt E.* Muzykal'naya psikhologiya [Musical Psychology]. Minsk: BelGIPK Press, 2007. 496 p.
12. *Losev A.* Iz rannikh proizvedeniy [From the Early Works]. Moscow: Pravda Press, 1990. 656 p.
13. *Medushevskiy V.* Suschnostnye sily cheloveka i muzyka [Essential Forces of Human and Music]. Muzyka – kul'tura – chelovek [Music – Culture – Human]: collected research works. Sverdlovsk: Ural University Press, 1988. [Issue 1.] P. 45–64.
14. *Nazaykinskiy E.* Zvukovoy mir muzyki [Phonic World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 254 p.

15. M. E. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera: Vospominaniya. Stat'i [M. Tarakanov: A Human and Fonosfera: Memories. Articles]. Moscow–St. Petersburg: Aleteya Press, 2003. 300 p.
16. *Teyar de Sharden P.* Fenomen cheloveka [Phenomenon of Human]: articles and essays. Moscow: AST Press, 2002. 553 p.
17. *Chedd G.* Zvuk [Sound]. Moscow: Mir Press, 1975. 206 p.
18. *Cherednichenko T.* Muzyka v istorii kul'tury [Music in the History of Culture]: essays. Dolgoprudnyj: Allegro Press, 1994. Vol. 1. 218 p.
19. *Chuklin P.* Muzykal'naya metafizika [Musical Metaphysics]: monograph. Odessa: Feniks Press, 2009. Part 1. 84 p.
20. *Shapovalova L.* Refleksivnyj khudozhnik: Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve [Reflective Artist: Problems of Reflection in Musical Creative Work]. Harkiv: Skorpion Press, 2007. 292 p.

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКАКАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КАТЕГОРИИ

В статье рассматривается категория музыкального звука, которая служит предметом исследования в современных гуманитарных науках в связи с возросшим интересом к проблемам исполнительской поэтики, в частности, к художественно-акустической семантике звучания. Автор обозначает онтологическую специфику звука в качестве исполнительской категории: она трактуется как гносеологически значимый эмоционально-смысловой концепт музыкального произведения, отражающий модель мира – звуковой образ. Выявляется онтология ценностного бытия инструментального звука как «звучащего» феномена, вмещающего множество смысловых граней звукового образа мира и отражающего духовный опыт личности. В статье сделан вывод о том, что онтологическая сущность звука связана с когнитивным мышлением исполнителя, поскольку оно ориентируется на поиск индивидуально выраженной звуковой формы художественной концепции произведения, соотносимой с законами красоты музыкального Логоса.

Ключевые слова: онтология музыкального звука, музыкальный тон, исполнительское мышление, звукоощущение, звуковой образ мира.

ONTOLOGICAL SPECIFICITY OF MUSICAL SOUND CONSIDERED AS A PERFORMANCE CATEGORY

The present article explores the category of musical sound which became the subject of scholar researches in modern humanities due to the rise of concern about the problems of performance poetics, namely the artistic and acoustic semantics of sounding. The author reveals the ontological specificity of the sound considered as a performance category; the sound is being treated as the emotional and notional concept of musical piece that is gnoseologically significant since it reflects the model of the world, as the sound-image. The article develops the ontology of the axiological being of instrumental sound as the «sounding» phenomenon that includes multiple sensual facets of the sound-image of the world and reflects the spiritual experience of a personality. As a conclusion, the ontological essence of the sound is related to the cognitive process of a performer since the named process is in search of the individually-expressed sound form of the concept of a piece according to the aesthetical laws of the musical Logos.

Key words: ontology of musical sound, musical tone, performing thinking, phonic sensation, phonic image of the world.

Рябуха Наталья Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и фортепиано
Харьковская государственная академия культуры
Украина, 2015, Харьков
e-mail: ralnat@rambler.ru

Ryabukha Natalya A.
PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music theory and piano
Kharkiv State Academy of Culture
Ukraine, 2015, Kharkiv
e-mail: ralnat@rambler.ru

В. А. МОСТИЦКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛЕОНИД СОБИНОВ: ЗАВЕТЫ МОЛОДЫМ ПЕВЦАМ

Современный процесс формирования оригинально мыслящего, творчески инициативного оперного певца тесно связан с эксплуатацией новейших достижений научно-технического прогресса. Диапазон возможностей, предоставляемых компьютерной техникой на рубеже XXI столетия, позволяет музыканту-исполнителю в мультимедийном формате просматривать и прослушивать различные аудио- и видеозаписи, отбирать и систематизировать ценную информацию, рассредоточенную в необозримо огромном виртуальном пространстве, поддерживать многочисленные профессиональные контакты в Сети. Казалось бы, это открывает захватывающие перспективы для индивидуального роста, непрерывного совершенствования мастерства, изучения богатейшего творческого опыта, накопленного корифеями исполнительского искусства предшествующих поколений и нашими современниками. Встречается, увы, и прямо противоположное: ведь манящая доступность не гарантирует подлинности, видимая убедительность – фактической достоверности, информация, предлагаемая для всеобщего ознакомления, вполне может обернуться дезинформацией.

К примеру, не так давно молодые певцы-тенора делились друг с другом ошеломляющим «сенсационным открытием»: великий Леонид Собинов, будто бы осознавая ограниченность своего артистического таланта, мучительно «завидовал» великому Фёдору Шаляпину, даже строил некие «интриги» против собрата по оперной сцене! Об этом поведал миру «всезнающий» Интернет, где появилась (причём без аналитических комментариев, как предписывает ныне культивируемая «толерантность» применительно к автору и его точке зрения) статья-«разоблачение» о «подлинных нравах» отечественной музыкально-театральной среды Серебряного века. Текст, заинтересовавший молодых вокалистов, по-своему показателен и заслуживает более обстоятельного рассмотрения.

Статья «Гений и “Сальери”», принадлежащая одному из представителей «независимой» художественной критики XXI столетия (см.: [1]), снабжена красноречивым эпиграфом, который заимствован из маленькой трагедии Пушкина: «...я ныне – / Завистник. Я завидую; глубоко, / Мучительно завидую». Так что же, перед нами «история одной зависти» или новейшая «повесть о том, как поссорились Леонид Витальевич с Фёдором Ивановичем»? Нет, рассматриваемый текст явно претендует на статус «актуального» исторического исследования. Автор, Иосиф Дарский, высказывает сожаление о том, что большинству ныне здравствующих «рядовых слушателей оперы» лишь понаслышке знакомы имена «легендарного триумвирата» – Фёдора Шаляпина, Антонины Неждановой, Леонида Собинова. Далее, обратившись к личным взаимоотношениям названных артистов, критик предупреждает читателя о существовавшей здесь довольно сложной ситуации. В частности, Шаляпин являлся для Неждановой подлинным идеалом оперного певца и драматического артиста, с чем вряд ли согласился бы Собинов. Тем более странными, по мнению И. Дарского, выглядят попытки некоторых исследователей (в частности, А. Гозенпуда) причислять Собинова к единомышленникам и «союзникам» Шаляпина: подобное «союзничество» представляется автору если и не абсурдным, то, во всяком случае, «довольно спорным». Исходя из этого, критик предлагает читателям: «Попробуем восстановить историческую картину и разобраться в том, насколько “союзными” были их (Шаляпина и Собинова. – В. М.) отношения» [1].

Как и подобает «независимому» эксперту, И. Дарский обильно цитирует выдержки из документальных источников. В центре внимания критика – эпистолярное наследие Собинова; целенаправленно подобранные фрагменты, касающиеся Шаляпина, считает автор, позволяют нам вызвать великих артистов на исторический «суд совести». Только характер «судопроизводства» изначально выглядит странным: Собинов, некогда известный адвокат, поборник справедливости, защищавший «без вины виноватых» соотечественников, ещё до каких-либо разбирательств «объявлен» завистником! В названии освещаемой публикации он выведен под именем «Сальери» и противопоставлен Гению – Шаляпину. Соответствует ли это истине?

Прежде всего, выясним, насколько точно И. Дарский трактует пушкинский миф о соперничестве двух художников. В поисках ответа обратимся к исследовательскому очерку А. Цукера. Автор усматривает в оппозиции Моцарта и Сальери не столько мотив зависти, сколько противостояние двух типов творчества. Исходя из этого, представляется не столь уж важным, вправду ли конфликтовали названные исторические персонажи или те личности, которым поэт присвоил ставшие нарицательными имена. «Не случайно с "подачи" Пушкина "моцартианство" и "сальеризм" стали широко понимаемыми символами двух полярных типов творца и творческого процесса» [6, с. 15]. К тому же, по справедливому замечанию исследователя, указанные типы творчества могут сочетаться в художественной натуре одного и того же человека…

Наглядным подтверждением сказанному являются исполнительские стили Шаляпина и Собинова – корифеев русской оперной сцены. Давно уже никто не пытается настаивать на исключительно «стихийной» природе таланта Шаляпина, тем более что сам он говорил о своеобразном «раздвоении личности» художника: один творит, другой наблюдает. По сути, Шаляпин не был «чистым моцартианцем» в той же мере, в какой не принадлежал исключительно к «сальеризму» Собинов: стремясь к осознанности творческого процесса, великий тенор покорял публику стихийным выражением чувств и не выглядел на сцене излишне рациональным.

В подобных случаях, вероятно, вообще не стоит задаваться вопросом, сколько прижизненной славы досталось Моцарту и Сальери, Шаляпину и Собинову, – характер человеческих отношений в художественной среде не определяется только мерой успеха. И всё же И. Дарский пытается доказать, что повод завидовать Шаляпину у Собинова был: ведь, по сравнению с «конкурентом», судьба якобы «недодала» мнимому Сальери славы. В качестве авторитетного союзника И. Дарский выбирает В. Теляковского, на протяжении 1901–1917 годов возглавлявшего Императорские театры и подробно описавшего этот период своей жизни. «Воспоминания» Теляковского, по убеждению автора статьи, содержат необходимую совокупность аргументов, подтверждающих «сальеризм» Собинова. Между тем, Теляковский пишет нечто иное: «Л. В. Собинов сразу, с первого же года своего поступления, благодаря чарующему голосу своему и благородной манере держаться на сцене, при хороших внешних данных, завоевал симпатии публики, которые неизменно росли с каждым появлением его в новой опере. Успех его шёл параллельно успеху Ф. Шаляпина…» [5, с. 135].

Согласно И. Дарскому, апелляции к названному источнику вполне объяснимы: Теляковский-де был единственным мемуаристом, запечатлевшим в подробностях первые триумфы Собинова и Шаляпина на казённой сцене. Между тем, были и другие, среди них – известный певец и оперный режиссёр В. Шкафер. «Блестящая карьера Л. В. Собинова прошла на моих глазах», – писал он, вспоминая дебюты Собинова в партиях Синодала и Ленского. По утверждению В. Шкафера, в «Демоне» и в «Евгении Онегине» молодой тенор «восхитил всех меломанов» [7, с. 210].

Письма Собинова также изобилуют яркими свидетельствами его ранней славы. Но интересны эти свидетельства не только сами по себе. Весьма показательно равнодушное или даже отрицательное отношение артиста к проявлениям повышенного внимания. «Во время арии, когда я её бисировал, с какой-то женщиной в бельэтаже случилась истерика. Это был первый случай в моей жизни. Могу сказать только, что это очень неприятно. Я чуть не сбился от неожиданности». В Одессе, где весной 1901 года выступал Собинов, «…на вокзале было скопление девиц, в меня бросали ландышами, рвали мне руки и т. д. – проделывали всё то, что тебе кажется так дико и на что я теперь смотрю более или менее равнодушно», – писал артист Е. Садовской [2, с. 115].

Впрочем, слава, независимо от внешних атрибутов, может подразумевать различное внутреннее содержание и общественную значимость. Чего стоил хотя бы триумфальный успех Собинова, выступавшего в итальянских операх перед публикой Милана – «...этой страшной аудиторией, для которой так священны традиции Scala и которая в том, что касается пения, не пропустит ничего». В подобных ситуациях внешние приметы успеха наполняются ощутимым смыслом: «Квартет (в опере "Дон Паскуале" Доницетти. – В. М.) заставили бисировать. Надо сказать, что, по традициям, bis в Скала явление исключительное». Итальянцы сердечно поздравили молодого певца с важным событием: он вписал «новые прекрасные строки для истории русского искусства за границей» [2, с. 255, 254].

Обзор подобных артистических достижений Собинова мог бы оказаться весьма пространным и вряд ли заслуживающим внимания современного молодого певца, который мечтает об успешной оперной карьере: гораздо важнее знать, как воспринимал артист собственную славу, как противостоял ей, обретая внутреннюю свободу. Собинов относился к этим проблемам крайне ответственно и серьёзно. «Не бойтесь за меня: слава и успех никогда не вскружат мне

голову – в этом моя *сила*. Я всегда вижу обратную сторону медали и никогда ничего не забываю, если дело близко моей душе» [2, с. 116].

Следует помнить, что для большого художника обретённая слава не являлась только личным достоянием – она имела серьёзные исторические последствия. Грандиозный успех Шаляпина на сцене Большого театра после ошеломляющих откровений в постановках Мамонтовской оперы повлиял на рост общественного интереса к опере, вдохновляя всех заинтересованных в расцвете русского театра: артистов, хор, оркестр, балет, прессу. Теляковский, пригласив Шаляпина в Большой театр, признавал огромную силу воздействия великого артиста, что является определяющей характеристикой исполнителя: его можно было любить или ненавидеть, завидовать, не признавать, однако не замечать его было нельзя. Этим и объяснялось напряжённое, пристальное внимание, с которым Собинов наблюдал за творческим ростом Шаляпина. И не скрытая зависть, а желание творчески совершенствоваться, учиться мастерству владело Собиновым. «Шёл “Руслан”. <…> Сверх всякого ожидания я спел довольно прилично <…>. Сейчас же после первого акта я пошёл в частную оперу, где шёл в первый раз “Борис Годунов”, Шаляпин был очень хорош. Теперь я начну аккуратно посещать оперы с его участием. <…> Меня очень занимает секрет его творчества – упорная ли это работа или вдохновение» [2, с. 64]. Иными словами, Собинова заинтересовало соотношение в искусстве Шаляпина «сальеризма» и «моцартианства». Вскоре названный «секрет» удалось разгадать: «В Шаляпине весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне передачи <…>» [2, с. 65]. При этом в письмах Собинова даже тень зависти не коснулась строк, посвящённых первым успехам гениального партнера: «Поступление Шаляпина в наш театр фактически осуществилось. Триумф был самый блестящий» [2, с. 72].

Вывод, который проистекает из цитируемых высказываний, далёк от пресловутого «лейтмотива зависти», утверждаемого автором статьи, зато важен для молодых исполнителей в продуктивном смысле: вдумчивый художник, собирая «нектар» с окружающих «цветов», благодаря этому создаёт неповторимо индивидуальный «мёд» собственного творчества. Мысль об уникальности артистического пути в искусстве, к сожалению, не воспринятая И. Дарским, была сформулирована одним из читателей газеты «Новости сезона», скрывшим своё имя за скромным псевдонимом «Студент». Фрагмент его письма в газету приводит Теляковский: «Собинову незачем быть Шаляпиным. Ему довольно быть Собиновым, и его известность не уступает шаляпинской…» [5, с. 219].

Но автор статьи «Гений и «Сальери» избрал другую точку зрения. «Яблоком раздора», по его мнению, являлись финансовые распри, сотрясавшие театр и непосредственно связанные с Шаляпиным и Собиновым. Об этих спорах поведал в своих мемуарах Теляковский, являвшийся лицом заинтересованным (он был важнейшим участником соответствующих переговоров) и потому не вполне объективным: «…время окончания его (Собинова. – В. М.) контракта всегда вызывало беспокойство дирекции. Будучи от природы человеком добрым и совсем не алчным, он тем не менее в условиях требуемого гонорара был не очень податлив, и разговоры о возобновлении нового контракта были не из лёгких. Им руководило не столько желание сорвать побольше денег, сколько вопрос самолюбия. Высшего оклада против всех других артистов оперных Петербурга и Москвы он достиг довольно скоро: только Ф. Шаляпин получал больше, и этот вопрос его волновал. И если Собинов следил за возрастающим окладом Шаляпина, то и этот последний, в свою очередь, очень интересовался окладом Собинова, и сколько бы ни прибавлять Собинову, – Шаляпин неизменно просил больше. Потерять же того или другого артиста было невозможно. Оставалось изыскивать способы обоих удовлетворять, но, однако, ни тот, ни другой вполне довольны своими окладами не были никогда и немалые суммы зарабатывали на стороне» [5, с. 135–136].

Эта развернутая цитата представляется весьма интересной: по сути, речь идёт о том, как артистам на протяжении 1900–1910-х годов удавалось отстаивать собственные права, демонстрировать свой профессиональный статус и т. д. Разумеется, в процессе изучения подобных материалов крайне важно придерживаться спокойной, объективной позиции, которая, например, свойственна В. Богданову-Березовскому: «Отношение Собинова к Шаляпину было неровным, подчас нервно-ревнивым, что отражается и в его письмах. Это можно объяснить как естественным проявлением творческого соревнования, так и противоречивостью оценок Собиновым творчества Шаляпина, вызываемых общностью одних сторон художественного метода и отличием других» [2, с. 31].

Немалую роль в разжигании «коммерческих» страстей и «состязательных» настроений среди артистов играли, по мнению В. Шкафера, «тупые и невежественные люди казенной дирекции», благодаря «бестактности» которых

«интриганства… там было слишком достаточно» [7, с. 212]. Дирекция, стараясь «сбить цену», пыталась столкнуть Собинова не только с Шаляпиным, но и с молодым тенором Д. Смирновым. То и дело «…слышались разговоры: "Смирнов лучше Собинова; он больше нравится публике, и успех его, по крайней мере, в Петербурге, значительнее собиновского"». Между тем Смирнов, артист высокоталантливый и работоспособный, в ту пору заведомо не являлся конкурентом Собинова. Как справедливо заметил цитируемый автор мемуаров, у молодого певца «всё исполнение (оперных партий. – В. М.) в конце концов сводилось к отдельным ариям и ариозо <…>» [7, с. 212–213].

Представленная выше красочная картинка театральной жизни, бесспорно, актуальна для любой эпохи и поучительна для молодых артистов. К счастью, и Шаляпин, и Собинов умели противостоять меркантильным жизненным расчётам: оба активно участвовали во множестве благотворительных концертов и спектаклей. Знаменитый современник К. Чуковский воспел широту души Собинова, обнаружив связь человеческих качеств певца с талантом певческим: «Его щедрость была легендарной. Киевской школе слепых он прислал однажды в подарок рояль – как другие присылают цветы или коробку конфет. Кассе взаимопомощи московских студентов он дал своими концертами сорок пять тысяч рублей золотом. И то была едва ли десятая доля того, что роздал он за всю свою жизнь нуждающимся. В одном лишь 1902 году он дал около пятидесяти концертов в пользу студентов. И это гармонировало со всей его творческой личностью. Он не был бы великим артистом, дававшим столько счастья любому из нас, если бы ему не было свойственно такое благожелательство к людям. Стиль его искусства был так благороден, потому что был благороден он сам. Никакими ухищрениями артистической техники не мог бы он выработать в себе такого обаятельно-задушевного голоса, если бы этой задушевности не было у него самого» [3, с. 221–222].

Столь подробно освещаемая здесь «положительная характеристика» Собинова представляется уместной, коль скоро на «историческом суде» И. Дарского великий артист фигурирует в роли обвиняемого, нуждаясь в защите и оправдании. Мог ли такой лучезарный и светлый человек, как Собинов, сознательно и долго испытывать «тайную недоброжелательность» по отношению к Шаляпину? «Гений и злодейство – две вещи несовместные», и не потерпели бы «злодейства» своего творца прежде всего образы, им созданные: Альфред, Вертер, Ленский, Ромео, Лоэнгрин, Йонтек, Рудольф… В подтверждение сказанного сошлёмся на мнение выдающегося критика Э. Старка, тонко подметившего у Собинова «что-то *моцартовское* (курсив мой. – В. М.) в восприятии жизни» [4, с. 263–264].

А как же быть с главными доказательствами обвинения: встречающимися, хотя и нечасто, ироничными, даже резкими выпадами в адрес Шаляпина? «Трудно даже сказать, чего в собиновском послании больше: желчи, злобы или... просто элементарной бестактности», – так отзывается И. Дарский об одном таких писем (см.: [1]). Чем объяснить, мягко говоря, «нелестные» выпады одного артиста в адрес другого? Различными причинами – раздражением, усталостью, несовпадением во взглядах, но только не завистью, для которой не было у Собинова внутренней почвы и внешних поводов. Не приписываем же мы зависть Шаляпину, упоминая тех, кого великий артист в сердцах одаривал звучными эпитетами: режиссёров сравнивал с «турецкими лошадьми», балерин – с «тирольскими коровами»… Позднее Фёдор Иванович каялся в «горячности и несдержанности», публично просил прощения… Характерно, что Теляковский, по его собственному признанию, старался удерживать Шаляпина от «покаянных сцен», которые, благодаря темпераменту артиста, могли спонтанно перерасти в новые обвинения.

«Большая публика часто готова Шаляпина ругать, возмущаться его несдержанным поведением и выходками, готова даже кричать, что пора положить предел этому озорству строгими мерами, вплоть до увольнения. Но попробуйте этому поверить и действительно с ним расстаться – дирекцию же и обвинят в неумении сохранить на сцене выдающийся талант, и только некоторые заинтересованные именно в отсутствии на сцене выдающихся артистов останутся довольны уходом Шаляпина» (цит. по: [5, с. 207]). Эти слова прозвучали из уст С. Рахманинова: беседуя с журналистом, композитор высказал предположение, что большинство ярких индивидуальностей изначально тяготеет к «скандальному» поведению. Собинова же в данном аспекте следовало признать исключением – он слишком взыскательно оценивал свою миссию в жизни и на сцене: «...ведь я тенор лирический и делаю хорошо только дела лирические. Я поэт, а не пророк…» [2, с. 219]. И напророчил же себе артист славу «поэта молодости», «поэта звуков», как называл Э. Старк счастливого обладателя «голоса, пленявшего своей чистейшей кристальной поэзией» [4, с. 262].

Приведя столь возвышенные, проникновенные строки, вряд ли имеет смысл продолжать дискуссию с И. Дарским, рассуждая о скрытых мотивах разногласий, которые возникают меж-

ду оперными артистами. Проблема заключается в другом: всегда ли художественным критикам нашего времени или молодым артистам, оценивающим своих прославленных предшественников, не изменяет чувство такта, умение отделить зёрна от плевел, коими перенасыщена «всемирная Паутина»? В идеале, наверное, метафорическая Сеть призвана способствовать тому, чтобы в ней задерживались и привлекали внимание лишь интересные факты, серьёзные суждения... Но об этом, увы, можно пока лишь мечтать. Тем более уместным представляется пожелание, адресуемое нынешней артистической молодёжи: «в минуту жизни трудную», стремясь отыскать нравственную и профессиональную опору в мудрых наставлениях великих музыкантов, чаще перечитывайте Собинова в подлиннике, не в поверхностных пересказах! Одно из собиновских писем, датируемых рубежом XIX–XX веков, содержит поистине драгоценное наблюдение: «Роль человека в жизни и его взаимоотношения меряются не внешними событиями его жизни, а внутренней постоянной работой духа...» [2, с. 70]. Эти строки, без преувеличения, адресованы каждому из нас – как завет, как творческое напутствие...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дарский И.* Гений и «Сальери» // Лебедь: Независимый альманах. 2005. № 454 (4 декабря). URL: lebed.com/2005/art4407.htm.
2. *Собинов Л.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1970. Т. 1: Письма. 792 с.
3. *Собинов Л.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1970. Т. 2: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. Собинову. Воспоминания о Л. Собинове. 552 с.
4. *Старк Э.* Петербургская опера и её мастера: 1890–1910. Л.–М.: Искусство, 1940. 264 с.
5. *Теляковский В.* Воспоминания. М.–Л.: Искусство, 1965. 484 с.
6. *Цукер А.* «Ты, Моцарт, недостоин сам себя...» Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование // Южно-Российский музыкальный альманах–2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 14–22.
7. *Шкафер В.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания (1890–1930). Л.: Изд. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. 256 с.

REFERENCES

1. *Darskiy I.* Geniy i «Sal'eri» [Genius and «Salieri»]. Lebed': Nezavisimyj al'manakh [Lebed: Independent Anthology]. 2005. No. 454. 4 December. URL: lebed.com/2005/art4407.htm.
2. *Sobinov L.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. Vol. 1: Letters. 792 p.
3. *Sobinov L.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. Vol. 2: Articles, Orations, Dictums. Letters to L. Sobinov. Memoires on L. Sobinov. 552 p.
4. *Stark E.* Peterburgskaya opera i eyo mastera: 1890–1910 [Petersburg Opera and Its Masters]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Press, 1940. 264 p.
5. *Telyakovskiy V.* Vospominaniya [Memoires]. Moscow–Leningrad: Iskusstvo Press, 1965. 484 p.
6. *Tsuker A.* «Ty, Motsart, nedostoin sam sebya...» Malen'kaya tragediya Pushkina kak mif i kak khudozhestvennoe issledovanie [«You, Mozart, are unworthy of yourself…» Little Tragedy by Pushkin as a Myth and Artistic Research]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyi al'manakh–2006 [South-Russian Music Anthology–2006]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2007. P. 14–22.
7. *Shkafer V.* Sorok let na stsene russkoy opery: Vospominaniya (1890–1930) [Forty Years on a Stage of Russian Opera: Memoires (1890–1930)]. Leningrad: S. Kirov Opera and Ballet Theatre, 1936. 256 p.

ЛЕОНИД СОБИНОВ: ЗАВЕТЫ МОЛОДЫМ ПЕВЦАМ

Статья посвящена творческому соперничеству великих русских певцов Л. В. Собинова и Ф. И. Шаляпина, не раз становившемуся темой для пересудов и сплетен в «околохудожественной» прессе. Автором выявляются значимые и второстепенные мотивы этого соперничества, раскрывается несостоятельность «сенсационной» версии о «сальеризме» Собинова – мнимого «интригана» и «завистника», якобы стремившегося очернить Шаляпина и принизить его вклад в развитие отечественного оперного искусства. На основе документальных материалов – опубликованной переписки Собинова и мемуарных публикаций о нём – воссоздаётся подлинный облик прославленного артиста, не лишённого маленьких человеческих слабостей, но всегда благородного и безукоризненно честного в своём служении отечественному искусству и во взаимоотношениях с коллегами по оперной сцене.

Ключевые слова: Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, оперный театр, «моцартианство» и «сальеризм» в искусстве, творческое соперничество.

LEONID SOBINOV: PRECEPTS TO YOUNG SINGERS

The article is devoted to the creative rivalry of the great Russian singers L. Sobinov and F. Chaliapin. This rivalry was repeatedly became a topic of gossip and scandal in by-art press. The author identifies the significant and secondary motives of the named rivalry, and reveals the inconsistency of the «sensational» version of «salierism» by Sobinov – the sham intriguer and envious person supposedly sought to discredit Chaliapin and belittle his contribution to the development of national operatic art. On the basis of documentary materials – published Sobinov's correspondence and memoir publications about him – recreated the authentic appearance of the famous artist is recreated. It was not devoid of small human weaknesses, but always noble and impeccably honest in his devotion to Russian art and in relationships with colleagues on the opera stage.

Key words: L. Sobinov, F. Chaliapin, opera theatre, «mozartism» and «salierism» in art, artistic rivalry.

Мостицкий Валентин Анатольевич
профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: platinvalentine.most@yandex.ru

Mostitskiy Valentin A.
Professor of the Department of Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: platinvalentine.most@yandex.ru

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Т. В. НОВИКОВА
Дзержинский музыкальный колледж

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Вот уже несколько десятилетий термины «постмодерн» и (или) «постмодернизм»[1] ассоциируются с дискуссионным и весьма активно разрабатываемым проблемным полем гуманитарных наук. До сих пор не достигнуто единство взглядов на семантику и область использования указанных терминов. Между тем, они прочно вошли в обиход и применяются едва ли не во всех трудах по современной истории, философии, социологии, культурологии, искусствоведению[2]. Непрекращающиеся поиски адекватных определений приводят к самым различным, порой взаимоисключающим результатам; каждый, кто берётся распутать упомянутый клубок противоречий, сам того не желая, в результате запутывает ситуацию ещё больше. Исходя из этого, движущим мотивом данной статьи является не стремление внести ясность в многочисленные хитросплетения (что было бы чересчур претенциозным), но, скорее, попытка разобраться в причинах существующего положения.

В связи с постмодернизмом обсуждается множество вопросов, главный из которых сформулирован И. Ильиным: «Существует ли сам феномен постмодернизма?» [9, с. 200]. Сомнения в наличии самого объекта, излагаемые автором множества трудов о постмодерне (см.: [7; 8; 9]), представляются весьма показательными. Исследователь называет упомянутый феномен «химерой», «научным мифом», коль скоро в постмодернизме «сосуществует несоединимое» – стремление «к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни» и «ясное сознание изначальной фрагментарности, принципиально несинтезируемой раздробленности человеческого опыта конца XX столетия» [7, с. 5]. Следует заметить, что «химера» – один из наиболее устойчивых эпитетов, адресуемых постмодерну; в этом ряду фигурируют также «миф» (С. Сулейман, Х. Летен), «симулякр» (Ж. Бодрийяр), «пародия» (В. Бычков). Характерно название дискуссии на страницах журнала «Neue Zeitschrift für Musik», инициированной в 1988 году Г. Данузером, – «Музыкальный постмодернизм – химера или реальность?».

В то время как одни исследователи скептически оценивают возможность существования постмодерна, другие воспринимают его как объективную данность: «Постмодернизм забронзовел. Научная рефлексия проникла так глубоко в самые недра этого философско-художественного направления, что сегодня уже у каждого более-менее сведущего человека наверняка навскидку наберётся с десяток признаков, позволяющих определить то или иное музыкальное произведение как постмодернистское» [1, с. 39]. Или: «Постмодернизм трактуется как общепризнанное магистральное направление философии, политики, искусства и науки последней трети XX века» [19, с. 3]; «синхронность вызревания концепции постмодернизма в разных видах искусства и науки указывает на своевременность и адекватность этого понятия общему положению вещей в культуре» [12, с. 5].

Как видим, даже при обсуждении «онтологической» проблемы («постмодернизм – химера или реальность?») мнения учёных существенно расходятся. До поры отложив её рассмотрение, обратимся к несовпадениям в трактовках терминов «постмодерн» и «постмодернизм». Даже самые элементарные вопросы: «что обозначают постмодерн и постмодернизм?», «каковы их хронологические рамки?», «как они соотносятся между собой и в какие отношения вступают с модерном и модернизмом?»[3], – вызывают прямо противоположные ответы. Доказательствами этому служат и солидный корпус литературы, и множество телепередач, посвящённых постмодерну: их участники вступают в дискуссии, которые по накалу не уступают предвыборным дебатам[4]. В. Третьяков посвятил данной

теме в общей сложности три выпуска передачи «Что делать?», пытаясь склонить авторитетных специалистов (среди них – В. Межуев, С. Кургинян, О. Кильдюшов и др.) к определённому консенсусу. Но и здесь фактически пришлось констатировать: каждый аналитик остался при своём мнении – «своём» постмодерне. Удачный образ в этом плане был найден Е. Лианской: «Подобно взгляду на счастье в повести А. Гайдара "Чук и Гек", постмодернизм каждый понимает по-своему» [13, с. 68].

Думается, что такое положение вещей в современной науке объясняется, как минимум, двумя причинами. Рассматривая первую из них, следует учитывать ситуацию свободы индивидуального выбора, с конца прошлого столетия доминирующую во всех сферах духовной жизни. Если представители классической системы науки были связаны с определёнными специализированными институтами и придерживались единой научной парадигмы, сдвиги в которой приводили к «революции» и созданию новой – опять-таки общепринятой – картины мира (Т. Кун), то в XX веке всё больше интеллектуалов образовывали направления, альтернативные академической науке, зачастую на стыке её различных дисциплин (А. Бибков). Выйдя из академической среды, подобные интеллектуалы в дальнейшем испытывали воздействие других законов социально-общественного характера, во многом обусловленных экономикой капитализма. Так появился рынок интеллектуальной продукции, рассчитанной не только на профессионалов, но и на широкую аудиторию. Здесь фигурируют труды едва ли не всех «теоретиков постмодернизма»: М. Фуко, Р. Барта, Ж. Лакана, Ю. Кристевой и др. В России примером такого интеллектуала является В. Мартынов – не будучи музыковедом в прямом смысле, он создаёт, по сути, музыковедческие труды, в основе которых лежит ярко индивидуальная творческая концепция.

Успех на рынке предопределяется оригинальностью отстаиваемой позиции, парадоксальностью, сенсационностью утверждений и, при всём интеллектуализме, доступностью и увлекательностью для непрофессионалов, – отсюда и проистекает неоднородность, даже пестрота такого рода литературы. Особую роль в подобных текстах играет художественный, эмоциональный компонент, не свойственный классической науке. И в этом заключается вторая причина. Тяготение к эстетизации нехудожественных форм познания, как бы компенсирующее утрату интереса к эстетическому в самом искусстве, примечательно для конца XX века. Особенно ярко названная тенденция проявилась в искусствоведении и филологии, где исследователи, провозгласив «смерть автора», фактически заняли его место[5]. Показательно, например, определение постмодернизма, принадлежащее Ю. Кристевой и обладающее скорее художественной, нежели научной ценностью: «Это кипение страсти и языка, в нём тонут любые идеологии, тезисы, интерпретации, мании, коллективность, угрозы или надежды... Сверкающая и опасная красота, хрупкая изнанка радикального нигилизма. Музыка, ритм, танец без конца, без цели» (цит. по: [14, с. 76]).

Всё вышеизложенное способствовало формированию огромного диапазона мнений и концепций, связанных с постмодернизмом, который, благодаря своей неопределённости, утвердился в качестве одной из наиболее охотно эксплуатируемых тем. Недаром, рассуждая о постмодерне, чаще всего подразумевают тип мировоззрения, мироощущение, комплекс представлений, менталитет, состояние (Ж. Ф. Лиотар, У. Эко), «взгляд на мир» (Д. Фоккема), «стиль жизни» (Х. Фостер). Речь идёт о той области, «...где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» [8, с. 211]. О невозможности точного описания постмодерна пишут многие – ведь он, «...как никакая другая культурная тенденция XX столетия, сопротивляется попыткам рационального истолкования» [10, с. 541]. Ж. Деррида отрицал даже гипотетическую возможность подобного описания, называя эстетику постмодернизма «эстетикой непредставимого, непредставленного»[6] (цит. по: [15, с. 28]).

Причина указанных трудностей, по мнению ряда специалистов, заключена в характере самого обозначаемого объекта – современной действительности: «Противоречивость современной жизни такова, что не укладывается ни в какие умопостигаемые рамки и поневоле порождает, при попытках своего теоретического толкования, не менее фантасмагорические, чем она сама, объяснительные концепции» [7, с. 5]. Однако многие исследователи обнаруживают родство нашего времени с предшествующими эпохами и, в свою очередь, наделяют упомянутые эпохи чертами постмодернизма. Например, У. Эко, поначалу критикуя тенденцию к продвижению постмодерна в глубь веков («скоро категория постмодернизма захватит Гомера»), всё же приходит к мысли: постмодернизм – это «переименование» метаисторической категории маньеризма, порог кризиса каждой эпохи: «...у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [21, с. 75].

Одним из главных парадоксов, по мнению П. Андерсона, является то, что «понятие, по определению темпоральное… лишено серьёзной периодизации» [2, с. 61]. Всю историю постмодерна, начиная с 1917 года, он называет «терминологической импровизацией»: поскольку модерн в понимании западных учёных всегда выступает как «безусловное настоящее»[7], постмодерн – временное и, стало быть, постоянно обновляемое решение вопроса о стиле[8] [2, с. 23].

Не утихают споры об универсальности постмодерна. Одни называют его обобщающим понятием, равно применимым к политике, истории, философии, искусству и т. д. (Ж. Ф. Лиотар, А. Дугин). Другие, не отрицая данной точки зрения, полагают: речь идёт лишь об одной из возможных проекций современности (И. Ильин, М. Высоцкая). В. Межуев считает, что постмодерн специфичен для сферы культуры, а не политики или экономики. Он возникает, когда общество уже миновало этап модернизации[9], вслед за которым происходит замена «политикоцентричной модели на культуроцентричную» [16, с. 361].

Продолжая перечень существующих разногласий, следует заметить, что постмодерн и постмодернизм не всегда трактуются в качестве синонимов. Многие исследователи склонны дифференцировать постмодерн как общее явление и постмодернизм как стиль в искусстве (А. Дугин, Е. Пилюгина). Н. Маньковская предлагает различать несколько терминов: «постмодерн (postmoderne) – ревизия философских основ модернизма, постмодернизм (postmodernisme) – пересмотр искусства модернизма, постмодерность (postmodernite) – закат героического начала в современной жизни» [15, с. 144].

Отношения рассматриваемых терминов с модерном и модернизмом также не вполне ясны. Существует и путаница с терминами «модерн – модернизм», особенно явно проступающая в искусствознании (о ней пишут А. Соколов, И. Скворцова, Т. Сиднева, В. Малахов). В зарубежной теории характеризуемые понятия «модерн» и «модернизм» синонимичны, они обозначают любое проявление нового в художественной культуре. В России модерн – это стилистический аналог югендстиля (Германия), сецессиона (Австрия), ар нуво (Франция), либерти (Италия), а модернизм – общая тенденция XX века, начиная с 1910-х годов. Между тем, некоторые российские учёные склоняются к западной трактовке «модерна». В частности, А. Демченко выводит хронологию XX века из трёх «модернов», каждый из которых длился примерно по 30 лет, последнее же десятилетие принадлежит постмодерну [5].

Немалую роль играют в данном контексте различные оттенки префикса «пост-»: они подразумевают «и продолжение, и завершение, и противопоставление, и отрицание» [19, с. 67]. В связи с этим исследователи подразделяются на две группы. Первую составляют те, кто рассматривает постмодерн в качестве завершающей стадии модерна, акцентируя изменение его отношения к самому себе (Ю. Хабермас – «незавершенный модерн»[10]; Э. Гидденс – «рефлективный модерн»; О. Кильдюшов, С. Сулейман, Х. Летен…). Вторую – те, кто считает: постмодерн – «враг», «контрагент», антагонист модерна[11] (Ж. Делёз и Ф. Гваттари, противопоставлявшие «революционный» постмодернизм «реакционному» модернизму; В. Бычков, С. Кургинян…).

Признавая существование постмодерна, многие не спешат расстаться с модерном: «...модный ныне постмодернизм не стал той последней чертой, за которой заканчивается влияние просветительской мысли» [16, с. 76]. Более того, как утверждает А. Дугин, современное общество предстаёт «трёхслойным»: большая его часть живёт в ситуации премодерна, меньшая – в модерне, и лишь интеллектуальная элита – в постмодерне[12] [6, с. 4–5]. Принимая это замечание и соотнося его с глобальными притязаниями постмодерна, мы вправе ещё более усомниться в их обоснованности.

Итак, даже беглый экскурс в область парадоксальных разногласий и неувязок, сопутствующих постмодерну, наводит на мысль о мифичности самого понятия. Однако приоритетная позиция, отводимая постмодерну в современной науке и других интеллектуальных сферах, вполне реальна и составляет внушительную часть действительности. Возвращаясь к вопросу «Постмодернизм – химера или реальность?», допустимо сформулировать диалектический вывод: постмодерн – это химера, ставшая реальностью благодаря исключительной растиражированности и сопутствующему огромному пласту рефлексии.

Многое из того, что приписывают постмодерну, крайне плохо соотносится с практикой. Это касается, прежде всего, утверждений, которые можно назвать утопией со знаком минус. Стремление к новому в постмодернизме приобрело форму не возвышенных мечтаний о будущем, а деклараций по поводу завершения настоящего и всех связанных с ним привычных категорий и ориентиров – истории, философии, науки, искусства, автора, человека (метанарративов, по Ж. Ф. Лиотару). Между тем, вопреки постмодернистским прогнозам, многое до сих пор остаётся на своих местах. Как пишет

В. Савчук, переболев деконструкцией, «когда все инстанции власти, все умолчания всеобщности, все эстетические принципы и моральные нормы дезавуированы... западный интеллектуал вдруг осознал, что ровным счётом ничего не изменилось <…> что он по-прежнему платит налоги, живёт в той же квартире, ходит в свое любимое кафе и стоит (или, если он радикал, всегда идёт) на красный свет» [18, с. 130–131].

При этом, однако, свойственное постмодерну теоретизирование прочно вошло в духовную жизнь современности. Это – теория, ставшая практикой. Здесь обнаруживается фактическое наследование модернизму с его обширным корпусом теоретических текстов и самоценными манифестами, порой более впечатляющими, нежели декларируемые ими явления. Постмодерн, несмотря на демонстративное противопоставление модернизму (или, во всяком случае, отграничение от модернизма), перенял у последнего привычку теоретизировать и изобретать. Постмодернизм предложил некую альтернативу, дистанцируясь от своего предшественника, но, по сути, продолжил начатую ранее игру.

Когда модернизм оказался в кризисной ситуации, стало ясно: «что-то изменилось», произошёл поворот. Ещё не был зафиксирован лексикон, словарь этой новой реальности, очерчены её границы и, главное, определена конечная цель, но уже возник слой рефлексии и теоретических разработок, порой способствующий постижению этой действительности, а иногда, наоборот, препятствующий ему и уводящий в сторону. Приблизиться к пониманию сути произошедших изменений долгое время не представлялось возможным ввиду отсутствия временной дистанции и труднообозримости перспектив. Но инерция модернистской мысли требовала выхода, каковым явилось декларативное окончание всего предшествующего с использованием префикса «пост-», некоего «полуфабриката», из которого произросло множество quasi-новых понятий: постгуманизм, постнеклассическое искусство, постиндустриальное (постколониальное, постимпериалистическое) общество, постисторизм, постметафизика, пострационализм, постэмпиризм, посткультура, пост-Запад[13]…

Упомянутая «фаст-терминология» не способствует возникновению положительных определений и не отражает сущности наблюдаемых процессов. Приставка «пост-» не образует «имени собственного», она – лишь указание «отчества». Поэтому сегодня многие явления «пост-» обретают новые наименования, адекватные их природе. Например, «постиндустриальное» общество принято называть «информационным», процессы, характерные для «постколониальной» («постимпериалистической» или «постзападной») цивилизации, – «глобализационными», и т. п. В музыковедении также наблюдаются сходные тенденции. Как правило, акцент при этом смещается на стилистическую всеохватность и плюрализм: «универсальный музыкальный стиль», «новый синкретизм» (А. Соколов), «эпоха синтеза» (Л. Берио, К. Пендерецкий), «эпоха стилей» или «моностилистика», (Г. Григорьева), «время Toleranz» (В. Тарнопольский). Однако общепринятой замены «постмодернизму» пока не нашлось.

Интересны определения, выдвигаемые современными социологами и указывающие на переходный характер рассматриваемого периода: «текучая современность» (З. Бауман), «парадигма мобильностей» (Д. Уорри), «социальный транзит» (А. Неклесса). Признаки переходности – «распад универсальной картины мира, кризис коллективной идентичности, интенсивность субкультурной стратификации, взрыв эсхатологических настроений» [20, с. 5] – несомненно, присущи рассматриваемому этапу[14]. В искусстве так называемые переходные эпохи не менее ценны, чем стационарные, поскольку вся логика развития культуры предопределяется сменами соответствующих циклов, образуя, в некотором смысле, бесконечный переход. Закономерным представляется другой вопрос: к чему ведёт этот переход? По мнению ряда исследователей, он уже завершился. Называют даже конкретную дату «конца постмодерна» – 11 сентября 2001 года (М. Эпштейн, В. Савчук): «После теракта в Нью-Йорке уже нельзя делать… то, что художники-акционисты с успехом делали раньше, например, разного вида аутодеструктивные перформансы. В контексте трагедии они потеряли выразительные свойства разработанного ими языка» [18, с. 133–134].

Пришедший на смену постмодернизму этап в ряде работ получил ещё более невразумительное наименование – «постпостмодернизм». Е. Лианская считает его новым «типом» постмодернизма, в котором «становится неактуальным игровое, ёрническое начало» и «усиливается ностальгическое восприятие прошлого» [13, с. 68–69]. Иной подход присущ М. Высоцкой: она пишет о «новом типе виртуальной реальности на основе внедрения компьютерных технологий и *технообразов* (неологизм А. Коклен)» [4, с. 25]. Этого же толкования придерживаются Н. Маньковская и В. Бычков, активно разрабатывающие эстетическую платформу виртуалистики[15]. Думается, что данный подход весьма перспективен; помимо прочего, он может содействовать разрешению некоторых проблем, связанных с постмодернизмом.

Под «виртуальной реальностью» понимается «любая возможная порождённая реальность, отличная от физически данной» [3, с. 479], куда входят духовно-психическая деятельность человека, искусство, а также результаты многочисленных открытий в сфере электроники. Как указывает В. Бычков, «подготовка к перемещению эстетического опыта в виртуальную реальность исподволь и внесознательно велась фактически на протяжении всего XX века»; указанный процесс начался задолго до наступления компьютерной эры [3, с. 478].

В связи с этим по-иному воспринимаются многие вопросы, рассматриваемые выше. Постмодернизм – не просто «химера». Преодолев границы действительности на крыльях теоретической рефлексии, он, возможно, стал одним из первых признаков «виртуальной реальности», шаг за шагом приобретающей всё большее распространение в нашей жизни и, тем самым, влияющей на неё[16]. Так или иначе, уже сейчас представляется очевидным, что феномен постмодерна не столько отражает реальность, сколько пытается её моделировать. Осмысление постмодернизма как наследника модернизма с его теоретизированием и как предтечи виртуалистики с её отрывом от действительности позволяет толковать его в качестве «химеры», ставшей реальностью, или теории, обернувшейся практикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Чаще всего (но не обязательно) постмодерн и постмодернизм трактуются в качестве синонимов.

[2] Правда, как отмечают исследователи, далеко не всегда обоснованно: недаром постмодерн и постмодернизм именуют «вирусом» (В. Вельш), «термином, годным на любой случай» (У. Эко), «модным словом» (И. Ильин) и т. п. Они зачастую превращаются в новые «слова-паразиты», лишённые конкретного семантического смысла, но выступающие знаком актуальности, инновационности и безусловной современности («продвинутости», по выражению В. Бычкова) того или иного автора. Однако поверхностными употреблениями данных терминов общая картина, конечно же, не исчерпывается.

[3] В данной статье умышленно «выведен за скобки» анализ терминологических пар «модерн – модернизм», «авангард – авангардизм», также не имеющих вполне устоявшегося характера.

[4] Сошлёмся на программы телеканала «Культура»: «Что делать?» (27.02.2005, 17.05.2009, 24.05.2009), «Тем временем» (28.06.2008), «Апокриф» (30.03.2010).

[5] Появился даже такой жанр, как «филологический роман».

[6] Подобного рода высказывания, как и сам характер некоторых работ, рождают, с одной стороны, обоснованный скепсис (например, А. Сокал и Ж. Брикмон стремятся доказать, что «король голый», разоблачив все интеллектуальные уловки постмодернистов), с другой, – апологетическое утверждение (исходя из принципа «Credo quia absurdum est»).

[7] В русскоязычной литературе нередко встречается дословный перевод термина «постмодерн» как «постсовременность», что воспринимается подобно эпатирующему неологизму. Однако данная трактовка не совсем корректна. В основных европейских языках «современный» означают два слова; например, в английском языке это contemporary и modern. Первое – в прямом смысле со-временный (contemporary), то, что характеризует сегодняшнюю реальность. Modern скорее соответствует определению «новый». Так, «новыми» в своё время были первые христиане, первые городские поселенцы, искусство Возрождения и, конечно, историческая эпоха Нового времени. Поэтому постмодерн следовало бы именовать «постнововременным».

[8] О том, что значение терминологической пары «модерн – постмодерн» всегда зависит от контекста, пишут также В. Малахов, В. Дианова.

[9] Его ещё называют «постмодернизацией» – культурной логикой позднего капитализма.

[10] Характерно название лекции Ю. Хабермаса «Модерн – незавершённый проект», в кото-

рой автор вопрошает: «В самом ли деле модерн так устарел, как твердят сторонники постмодерна? Или же на всех углах рекламированный постмодерн, в свою очередь, лишь туфта (phony)?» (цит. по: [2, с. 52]).

[11] Более мягкий вариант данной позиции представлен в трудах У. Эко. Как утверждает названный исследователь, «постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [21, с. 77].

[12] Кстати, в художественном творчестве можно наблюдать ту же картину: некоторые композиторы (В. Сильвестров, А. Пярт, В. Мартынов), пройдя этап модернизма и повернув «назад», по праву могут именоваться «постмодернистами», другие демонстративно остаются модернистами (В. Екимовский), а третьи никогда этап модернизма не проходили (фамилии здесь излишни, «имя им – легион»).

[13] С. Кургинян усматривает в этом не просто игру с традиционными понятиями, но явную угрозу: «XXI век выступает под знаменем всех и всяческих "пост-"… На наших глазах это – с рождения дряхлое – дитятко приобретает отчетливо ликвидационный характер… Невозможности, о которых только и лепечет яростно это с рождения больное дитя (невозможность новизны, идеала, будущего, подлинности, телеологии, а значит, и аксиологии), чреваты неслыханными по жестокости конвульсиями, с явной издёвкой именуемыми "гуманитарными акциями". Нам остаётся ждать, когда эти "гуманитарные акции" задействуют, наконец, ядерное (или химическое, бактериологическое etc.) оружие массового уничтожения. Но раньше, чем это оружие начнет ликвидировать "антропологические избытки" физически, эти избытки согласятся на своё отчуждение от единственного, что не позволяет их совсем уж холодно ликвидировать, – от развития» [11, с. 15].

[14] По мнению Н. Маньковской, постмодернизм приобретает статус переходной эстетики конца XX века вследствие дефицита новых эстетических ценностей [15, с. 149].

[15] Виртуалистика – новая отрасль научного знания, возникшая в конце 80-х годов XX века на стыке философии, психологии, медицины и техники.

[16] Согласно исследованиям Центра виртуалистики Института человека РАН, «виртуальная реальность» может влиять на события так называемой «константной реальности» (действительности) (см.: [17]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амрахова А.* Когнитивные основания постмодернизма в музыке // Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы Междунар. науч. конф. М.: МГК им. П. Чайковского, 2009. С. 39–57.
2. *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. 168 с.
3. *Бычков В.* Эстетика: учеб. пособие. М.: КНОРУС, 2012. 528 с.
4. *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: Композитор Фарадж Караев. М.: Момент, 2012. 568 с.
5. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. *Дугин А.* Геополитика постмодерна: времена новых империй: Очерки геополитики XXI века. СПб.: Амфора, 2007. 178 с.
7. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
8. *Ильин И.* Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.
9. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 222 с.
10. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
11. *Кургинян С.* Исав и Иаков: Судьба развития в России и мире. М.: ЭТЦ, 2009. Т. 1. 642 с. URL: http://www.ecc.ru/books/I&I/I&I.htm.
12. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. … канд. иск. Н. Новгород, 2003. 27 с.
13. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодерна // Музыка в постсоветском пространстве: материалы науч. конф. Н. Новгород: ННГК им. М. Глинки, 2001. С. 64–69.
14. *Маньковская Н.*·Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Институт философии РАН, 1995. 272 с.
15. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 348 с.
16. *Межуев В.* Идея культуры: Очерки по философии культуры. М.: Прогресс–Традиция, 2006. 408 с.

17. *Носов Н.* Манифест виртуализтики // Труды Лаборатории виртуалистики. М.: Путь, 2001. Вып. 15. URL: http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.
18. *Савчук В.* Топологическая рефлексия. М.: Канон+, 2012. 416 с.
19. *Сиднева Т.* Эстетика постмодернизма: учеб. пособие. Н. Новгород: ННГК им. М. Глинки, 2012. 80 с.
20. *Хренов Н.* Культура в эпоху социального хаоса. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 448 с.
21. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2005. 96 с.

REFERENCES

1. *Amrakhova A.* Kognitivnye osnovaniya postmodernizma v muzyke [Cognitive Foundations of Postmodernism in Music]. Postmodernizm v kontekste sovremennoy kul'tury [Postmodernism in Context of the Modern Culture]: papers of International research conference. Moscow: Moskow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 39–57.
2. *Anderson P.* Istoki postmoderna [The Sources of Postmodern]. Moscow: Territoriya buduschego Press, 2011. 168 p.
3. *Bychkov V.* Estetika [Aesthetics]: educational supply. Moscow: KNORUS Press, 2012. 528 p.
4. *Vysotskaya M.* Mezhdu logikoy i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev [Between Logic and Paradox: the Composer Faradge Qaraev]. Moscow: Moment Press, 2012. 568 p.
5. *Demchenko A.* Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe [World Art Culture as the System Whole]: educational supply. Moscow: Vysshaya shkola Press, 2010. 528 p.
6. *Dugin A.* Geopolitika postmoderna: vremena novykh imperiy: Ocherki geopolitiki XXI veka [Geopolitics of Postmodern: Times of New Empires: Essays of Geopolitics of the XXIst Century]. St. Petersburg: Amfora Press, 2007. 178 p.
7. *Il'in I.* Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa [Postmodernism from its Sources to the End of the Century: the Evolution of Research Myth]. Moscow: Intrada Press, 1998. 256 p.
8. *Il'in I.* Postmodernizm: Slovar' terminov [Postmodernism: Glossary]. Moscow: Intrada Press, 2001. 384 p.
9. *Il'in I.* Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada Press, 1996. 222 p.
10. Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [History of Native Music of the Second Half of the XXth Century]: educational supply. Editor-in-chief T. N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 556 p.
11. *Kurginyan S.* Isav i Iakov. Sud'ba razvitiya v Rossii i mire [Esau and Jacob. The Fate of Development in Russia and in the World]. Moscow: ETC, 2009. Volume 1. 642 p. URL: http://www.ecc.ru/books/I&I/I&I.htm.
12. *Lianskaya E.* Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: avtoref. dis. … iskusstvovedeniya [Native Music in the Recourse of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhniy Novgorod, 2003. 27 p.
13. *Lianskaya E.* Otechestvennaya muzyka v rakurse postmoderna [Native Music in the Recourse of Postmodern]. Muzyka v postsovetskom prostranstve [Music in the Post-Soviet Space]: papers of research conference. Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State M. Glinka Conservatoire, 2001. P. 64–69.
14. *Man'kovskaya N.* Parizh so zmeyami (Vvedenie v estetiku postmodernizma) [Paris with Snakes (Introduction to the Aesthetics of Postmodernism)]. Moscow: Philosophy Institute of Russian Academy of Sciences, 1995. 272 p.
15. *Man'kovskaya N.* Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteya Press, 2000. 348 p.
16. *Mezhuev V.* Ideya kul'tury: Ocherki po filosofii kul'tury [The idea of culture. Essays in the Philosophy of Culture]. Moscow: Progress–Traditsiya Press, 2006. 408 p.
17. *Nosov N.* Manifest virtualistiki [Manifesto of Virtualistics]. Trudy Laboratorii virtualistiki. Moscow: Put' Press, 2001. Issue 15. URL: http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.
18. *Savchuk V.* Topologicheskaya refleksiya [Topological Reflection]. Moscow: Kanon+ Press, 2012. 416 p.
19. *Sidneva T.* Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism]: educational supply. Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State M. Glinka Conservatoire, 2012. 80 p.
20. *Khrenov N.* Kul'tura v epokhu sotsial'nogo khaosa [Culture in the Era of Social Chaos]. Moscow: Editorial URSS Press, 2002. 448 p.
21. *Eko U.* Zametki na polyakh «Imeni rozy» [Marginal Notes to the Novel «A Name of a Rose»]. St. Petersburg: Simpozium Press, 2005. 96 p.

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Проблема постмодерна и постмодернизма продолжает оставаться одной из наиболее актуальных в современных гуманитарных науках, включая музыкознание. До сих пор отсутствует единство взглядов на семантику данных терминов и не вполне ясны причины запутанной ситуации, наблюдаемой в связи с исследовательскими дискуссиями по этому поводу. Разногласия имеются практически по всем фундаментальным вопросам: что обозначают данные термины, каковы их хронологические рамки и т. д. Наиболее показательны сомнения в существовании самого феномена постмодернизма («постмодерн – химера или реальность?»), вызванные противоречиями с практикой. Толкование постмодернизма как наследника модернизма в аспекте некоей теоретической рефлексии и как предтечи виртуалистики с её отрывом от действительности позволяет интерпретировать данное явление как «реализовавшуюся химеру» или теорию, ставшую практикой.

Ключевые слова: модернизм, модерн, постмодерн, постмодернизм, виртуалистика.

POSTMODERNISM: THEORY AND PRACTICE

Postmodernity and postmodernism problem continues to be one of the most actual. A unity of views on the semantics of these terms is still not reached and all the reasons for this situation in science are not clear. Disagreements exist in almost all the issues: what do these terms mean, what are their chronological frameworks etc. The most emblematic are the doubts concerning the existence of postmodernism phenomenon, which were caused by the contradictions with the practice («postmodern – is it a chimera or reality?»). Understanding of postmodernism as a successor of modernism in his theoretical reflection and as a precursor of virtualistics with its estrangement from reality allows interpreting it as «a chimera, which has become reality», or as a theory, which has become the practice.

Key words: modernism, modern, postmodern, postmodernism, virtualistics.

Новикова Татьяна Витальевна
преподаватель
Дзержинский музыкальный колледж
Россия, 606024, Дзержинск
e-mail: tnovickova@gmail.com

Novikova Tatyana V.
teacher
Dzerzhinsk College of music
Russia, 606024, Dzerzhinsk
e-mail: tnovickova@gmail.com

Л. А. БАРАШ
Сочинский филиал Российского университета дружбы народов

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Пройдёт какое-то время, и музыку мы больше не услышим – потому, что некому будет её сочинять. Время композиторов ушло безвозвратно. Музицировать люди будут, но в таких формах, которые нам сегодня неведомы. Это будет музыка не композиторская. И композиторы уже сегодня вынуждены учиться не быть композиторами – для того, чтобы искать упомянутые формы, чтобы окружающий мир и человеческая душа всё-таки продолжали резонировать в звуках. Но уже в звуках, не имеющих ничего общего с веками формировавшейся западноевропейской традицией...

Так считает композитор и философ В. Мартынов. Он аргументирует свою точку зрения, опираясь на следующие тезисы: во-первых, композиторское творчество утратило свой онтологический смысл; во-вторых, оно исчерпало своё религиозное предназначение. Мы не будем касаться второго тезиса, связанного с процессом секуляризации искусства. Остановимся подробнее на первом, тесно переплетённом с судьбами европейского субъективизма. Пока роль субъекта вообще и роль композитора как субъекта, личности в европейской истории возрастали, полагает В. Мартынов, существовала необходимость в композиторском творчестве. Вся история европейской композиции предстаёт историей возрастающей интенсивности субъективизма. Конец европейского субъективизма, а именно в это время мы живём, есть конец времени композиторов (см.: [6]).

Полного прекращения композиторской деятельности или полного исчезновения композиторов из контекста общественно-художественной жизни В. Мартынов не предрекает. Он убеждён в исчерпанности западноевропейского принципа композиции. Последнее влечёт за собой вопросы, касающиеся уже не только композитора, но и слушателя, связанные с художественной коммуникацией. Какая музыка нужна, интересна современному слушателю? Чем обусловлен характер его эстетического суждения? Каковы особенности эстетического переживания у слушателя современной музыки? Есть ли вообще перспективы у музыкальной коммуникации? И действительно ли кануло в Лету время композиторов?

Ответы на указанные вопросы можно почерпнуть в рецептивной эстетике – ведь именно здесь акцент переносится с автора-творца на реципиента, что даёт возможность судить о коммуникации. Представители этого направления Х. Р. Яусс и В. Изер рассматривают общение автора и читателя (в нашем случае композитора и слушателя) как процесс сотворчества, где роль реципиента не менее важна, чем роль автора. У Х. Р. Яусса произведение в его феноменологической сущности не завершено, будучи открытым для бесчисленных интерпретаций [7]. По В. Изеру, упомянутое заполнение реципиентом «пустых мест» произведения подразумевает активную со-творческую работу [4]. Но гораздо важнее другое – в рецептивной эстетике принимаются во внимание соответствие или несоответствие горизонта ожидания реципиента тексту художественного произведения. Несоответствие (или «эстетическая дистанция») является обязательным условием новизны художественного языка, значимости произведения как новой вехи в искусстве. Однако если существует разница между историческим и современным горизонтами ожиданий, если новизна содержания и формы опережает горизонт ожидания, произведение может быть не понято слушателем. Ведь в подобных ситуациях музыка говорит с аудиторией на языке будущего, а не настоящего.

Что же в языке будущего служит препятствием к пониманию? На этот вопрос у рецептивной эстетики нет прямого ответа. Между тем, обращение к ней сопряжено с рассмотрением проблемы времени в музыкальной коммуникации. Названную проблему можно считать основной в музыке второй половины XX века. «Ритмический поворот» в музыке по своей значимости равен «лингвистическому повороту» в философии. Акцентуация, доминирование ритма в композиторском творчестве, совершенно новый подход к темпоральности музыкального процесса (уже у И. Стравинского и его

последователей музыкальное время – не temps-duree, то есть время как длительность, а temps-espase, или пространство-время; у О. Мессиана или П. Булеза оно организовано ещё сложнее), – всё это позволяет утверждать, что онтологический статус времени служит ключом к специфике герменевтических процессов в музыкальной коммуникации. Вот почему ответу на вопрос о роли временной организации музыки в постмодернистской художественной коммуникации сопутствует обращение к философским направлениям, выходящим за пределы феноменологии или трансцендентализма.

Среди современных эстетических теорий особое внимание привлекает концепция Х. У. Гумбрехта. Она сочетает в себе два подхода к коммуникации, взаимно дополняющих друг друга, два поля – герменевтическое, связанное с производством значения, с истолкованием и пониманием текстов, и не-герменевтическое, связанное с производством присутствия, то есть материальными факторами коммуникации. Оставляя в стороне вторую часть концепции (мы вернёмся к ней позже), следует обратиться к герменевтическому полю. Согласно Гумбрехту, оно подразумевает культуру значения, для которой центральное понятие – знак. Основополагающим измерением здесь является время, поскольку существует неизбежная связь между сознанием и темпоральностью (см.: [1]). Понятно, что эстетическое переживание возникает в результате герменевтических процессов. Последние же обусловлены формированием эстетического переживания, которое предстаёт определённым событием.

Нас интересует способность или неспособность постмодернистского субъекта-слушателя понять музыкальное произведение; исходя из этого, сосредоточимся на становлении события, коим является понимание. Гумбрехт определяет эстетическое переживание (эпифанию) как мгновенное чувство интенсивности, не раскрывая его процессуальной специфики. Выявлению указанной процессуальности, временного характера интенсивности эстетического переживания способствует концепция Ж. Делёза. Он различает два времени: одно зависит от материи и образуется из сплетаемых настоящих – это физический и цикличный Хронос; другое не зависит от материи и постоянно распадается на длимые прошлые и будущие – это бестелесный Эон. Событие коммуникации (эстетическое переживание) принадлежит Эону. То, что происходит в художественном событии, находится уже в будущем либо ещё в прошлом. Настоящий момент художественного события дробится до бесконечности на только что миновавшее прошлое и наступающее будущее. Настоящий момент вечно вопрошает: что вот-вот произошло? что вот-вот произойдёт? Так субъект постигает смысл, значение происходящего события. Здесь обнаруживается точка, в которой совпадают концепции Гумбрехта и Делёза: это герменевтическая суть темпорального процесса формирования значения. Как утверждает Делёз, «событие – то, что должно быть понято» (см.: [2]).

В чём прав В. Мартынов? По его мнению, профессиональная музыка утрачивает способность владеть сердцами слушателей вследствие исчерпания субъектом своего исторического предназначения. Субъект растворяется во временном потоке, обнаруживая дробность собственного «Я», аналогичную дробности окружающего мира. Указанные особенности субъекта отражены в постмодернистской философии. И музыка, воплощающая эти особенности ощущения времени – его развёртывание или застывание на месте, медлительность или стремительность, – также существует. Пусть время утратило личностное измерение, но, к примеру, у О. Мессиана зримо присутствует множественность времён: длящееся миллионы лет время звёзд, протекающее сквозь целые геологические эпохи время гор, более краткое время человеческой жизни, мимолётное время атомов. Каждому времени присущ свой ритм, и каждое сопрягается с другими, образуя полиритмию. Значит, если музыка находит новые способы выразить новое, адекватное эпохе мироощущение, она всё-таки, вопреки В. Мартынову, будет понята.

В чём не прав В. Мартынов? Он фактически отрицает возможность профессионального композиторского творчества сегодня. Ушла в прошлое осмысленная интонация? Сошлёмся на авторитетное мнение другого отечественного композитора, мыслителя и теоретика искусства Э. Денисова. Никакого кризиса мелодии нет, утверждает он, мелодические возможности не исчерпаны, интонационная сфера существенно расширилась. В то же время для слушателя важно, чтобы интонационный язык был наполнен смысловым и эмоциональным содержанием, чтобы мелодия не искусственно моделировалась, а была бы окрашена яркой индивидуальностью композитора. Слушатель лишён возможности соучастия, сотворчества? Денисов напоминает о существовании не только стабильных, но и мобильных, то есть открытых, подобно алеаторике, типов музыкальной формы. В них возможна бесконечная множественность интерпретаций, не определены ни начало, ни конец, ни последовательность структур. Однако эта мобильность должна быть подчи-

нена контролю, существовать в рамках концепции, потому что «музыка всегда была и продолжает оставаться искусством, то есть предполагает известную организованность и стройность мысли» (см.: [3]).

Наглядно показав возможность герменевтического обоснования музыкальной коммуникации в современной постмодернистской культуре, можно вернуться к не-герменевтической составляющей гумбрехтовской концепции – материально-коммуникационному аспекту последней, иначе говоря, эстетике присутствия. Гумбрехт говорит об утраченной нами субстанциальной реальности и, в связи с этим, о необходимости возврата к чувственному, телесному, тактильному контакту с «вещами» окружающего мира. Эти материальные факторы, не-семантические элементы, обнаруживаемые в любом виде искусства (включая музыку), Гумбрехт называет культурой присутствия. Здесь господствующим самоопределением служит телесное, основополагающим измерением – пространство, та сфера, которая образуется вокруг телесного и в которой устанавливаются отношения между разными людьми или между людьми и вещественным миром. Пространство в коммуникации обладает собственной темпоральностью, специфическими признаками становления (появление и исчезновение, рождение и угасание), своеобразными моментами интенсивности. Эффекты присутствия, представляющие собой чувственно опосредованное отношение человека к миру, проявляются в эстетическом переживании так же, как и эффекты значения. Любой контакт человека с вещественным миром содержит в себе и элементы значения, и элементы присутствия. Главным условием успешной коммуникации всегда будет конфликт или колебание между присутствием и значением, то есть наличие обоих упомянутых факторов.

Потребность в присутствии, возникающая вследствие утраты субстанциальной реальности современным человеком, компенсируется средствами массовой коммуникации. М. Маклюэн, детально исследовавший сферу медиа, подчёркивает тяготение постмодернистского субъекта к «богатым тактильным эффектам», ярко выраженную тенденцию к их накоплению посредством радио, звукозаписи, телевидения. Наличие в музыке тактильных эффектов (они ощутимы в творчестве А. Шёнберга, И. Стравинского, К. Орфа) означает последовательное утверждение качеств, близких к спонтанной речи. Если музыка, как считает Маклюэн, сегодня вплотную подошла к состоянию обыденной человеческой речи (последнее свидетельствует о значительных изменениях в музыкальном языке), мы вправе заключить, что она способна преодолевать пространственные ограничения, создавая, по Гумбрехту, эффект присутствия. Именно средства массовой коммуникации формируют у слушателя впечатление присутствия музыкантов-исполнителей непосредственно в той комнате, где он находится, где переживает прикосновение музыкантов к инструментам, где слияние слухового и тактильного ощущений оказывается столь впечатляюще реальным.

Впрочем, масс-медиа создают не только эффект присутствия; со свойственной им интенсификацией тактильности они возвращают нас к архетипам мифологического сознания. Недаром Маклюэн называет радио «племенным барабаном». Если письменность довела до крайнего предела западноевропейский индивидуализм, то «радио совершило прямо противоположное, вернув к жизни древний опыт родовых паутин глубокого племенного вовлечения» (см.: [5]). Указанное «прямо противоположное» влечёт за собой радикальные изменения постмодернистского субъекта – утрату им качеств жизненной активности, самостоятельности, критериев самоидентификации, тяготение к давно забытым, древнейшим архаическим пластам самосознания в общности «Мы».

Вновь обратимся к тезису В. Мартынова о конце западноевропейского субъективизма, знаменующем и конец времени композиторов. Вполне очевидно, что сегодняшний субъект обладает некими новыми качествами; при этом не вызывает сомнений и другое – мы стоим на пороге (или на первой ступени формирования) новой художественной культуры, обладающей неведомыми нам коммуникационными свойствами. Можно с достаточной уверенностью предположить: музыкальный язык коммуникации будущего станет иным. Однако мы убеждаемся в способности данного языка чутко реагировать на изменения, переживаемые культурой и самим субъектом. Мы отмечаем, что музыкальный язык вбирает в себя совершенно новые представления о времени и пространстве, что музыкальный смысл формируется во временном и в пространственном полях как становление, рождающее бесконечную множественность интерпретаций и открытость формы.

И что же, вопреки заведомой неисчерпанности потенциала профессиональной музыки, – это конец? Может быть, конец этапа, но не пути?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
2. *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
3. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.
4. *Изер В.* Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 186–216.
5. *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. 464 с.
6. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
7. *Яусс Х. Р.* Письмо Полю де Ману // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 24–30.

REFERENCES

1. *Gumbrekht H. U.* Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhet peredat' znachenie [Production of Presence: What is Inexpressible by the Use of Meaning]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Press, 2006. 184 p.
2. *Delyoz Zh.* Logika smysla [Logic of Sense]. Moscow: Akademicheskiy Proekt Press, 2011. 472 p.
3. *Denisov E.* Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Contemporary Music and Problems of Evolution of Composer's Techniques]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. 208 p.
4. *Izer V.* Akty vymysla, ili Chto fiktivno v fiktsional'nom tekste [Acts of Invention, or What is Fictitious in a Fictional Text]. Nemetskoe filosofskoe literaturovedenie nashikh dney [Modern German Philosophical Study of Literature of Our Days]: anthology. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2001. P. 186–216.
5. *Maklyuen G. M.* Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding of Media: The External Expansions of Human]. Moscow: Kuchkovo Pole Press, 2011. 464 p.
6. *Martynov V.* Konets vremeni kompozitorov [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy Put' Press, 2002. 296 p.
7. *Yauss H. R.* Pis'mo Polyu de Manu [The Letter to Paul de Man]. Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 1997. No. 23. P. 24–30.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье рассматривается один из видов художественной коммуникации – общение композитора и слушателя. Оно предстаёт как межсубъектные отношения, в основе которых – равноценность, равноправие, взаимный интерес партнёров друг к другу, постоянное дополнение и обогащение циркулирующей между ними информации. В центре внимания автора – проблема понимания современного музыкального произведения. Выявляются особенности временной организации постмодернистского музыкального произведения в сочетании с темпоральностью его пространственных характеристик. Рассматривается вопрос о возможности музыкальной коммуникации в культуре будущего. Исследователь находит положительное решение этого вопроса в бесконечной множественности художественных смыслов, открытости формы, новых пространственно-временных особенностях творчества и восприятия.

Ключевые слова: постмодернизм, художественная коммуникация, время, пространство, становление, культура присутствия, культура значения, эстетическое переживание.

SPACE AND TIME OF POSTMODERN MUSICAL COMMUNICATION

The article deals with one of the forms of artistic communication – communication of composer and listener. It appears as inter-subjective relations, based on equivalence, equality, mutual interest of the partners to each other, the constant addition and concentration of circulating information between them. The author focuses on the problem of understanding of contemporary music. The peculiarities of the temporal organization of postmodern musical work in conjunction with the temporality of its spatial characteristics are revealed. The question of possibility of musical communication in the culture of the future is examined. A positive solution to this problem is seen in the infinite multiplicity of artistic meanings, open forms, new space-temporal features of creative work and perception.

Key words: postmodernism, artistic communication, time, space, formation, culture of presence, culture of meaning, aesthetic experience.

Бараш Любовь Александровна
кандидат философских наук, доцент кафедры отечественной истории
Сочинский филиал Российского университета дружбы народов
Россия, 354348, Сочи
e-mail: libar3017@mail.ru

Barash Lyubov A.
PhD, Assosiate Professor of the Department of Russian history
Sochi Branch of Russian University of Peoples' Friendship
Russia, 354348, Sochi
e-mail: libar3017@mail.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

И. Ю. ЯРКИНА
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ФАНК: С. СТОУН И ЕГО ДЕБЮТНЫЙ АЛЬБОМ «A WHOLE NEW THING»

Альбом, о котором пойдёт речь, явился «официальным» дебютом группы С. Стоуна («Sly & The Family Stone») и, одновременно, полномасштабной презентацией стиля фанк для широкой аудитории. Из доступных нам свидетельств, принадлежащих участникам данного проекта, можно заключить, что «A Whole New Thing», в отличие от позднейших альбомов С. Стоуна, записывался на студии (лейбл «CBS Records») «вживую», без повторений и специальной обработки звука. Название альбома – «Совершенно новая вещь» – говорило о стремлении С. Стоуна подчеркнуть оригинальность представляемого стиля, «дистанцировавшегося» от коммерческих тенденций тогдашней поп-музыки. Это был, по существу, танцевальный соул, который, однако, тяготел к усилению моментов звуковой красочности, импровизации, психоделического воздействия. С точки зрения исполнительского состава упомянутый альбом надлежало рассматривать как традиционный проект джазового «ансамбля солистов», где каждый музыкант имеет возможность продемонстрировать своё мастерство.

Песни, отобранные для альбома, были сочинены С. Стоуном, аранжировки – создавались коллективными усилиями исполнителей, участвовавших в записи. Вероятно, благодаря этому «A Whole New Thing» характеризовался достаточно пёстрой вокально-инструментальной тембровой палитрой (вокальные партии: С. Стоун, Ф. Стоун, Л. Грэм, С. Робинсон; инструменты: С. Стоун – орган, фортепиано, гитара, губная гармоника; Ф. Стоун – гитара; изобретатель слэпа Л. Грэм – бас-гитара; С. Робинсон – труба; Дж. Мартини – саксофон; Г. Эррико – ударные). В состав группы входило также трио бэк-вокалисток под названием «Сестрёнка» («Little Sister» – В. Стоун, М. Мак-Крири, Э. Моутон).

За вычетом упомянутых бэк-вокалисток, саксофона, ударных и частично трубы (в данной партии присутствовали вокальные фрагменты ad libitum), участники проекта стремились к универсализму в плане совмещения вокального и инструментального саунда на протяжении импровизаций. Сам по себе такой универсализм произрастал из традиционных джазовых форм, однако песенный материал, используемый С. Стоуном, коренным образом отличался от джазовых стандартов. Основой этого материала служили церковные госпелс и спиричуэлс, которые излагались в танцевальных ритмах с обилием синкоп и повторов-возгласов, близких «не-инструментальному» скэту. Ансамбль в целом, условно говоря, балансировал между типовыми схемами джазовых комбисоставов и новых направлений рок-н-ролльной музыки, в которой общее преобладание вокала «уравновешивалось» многочисленными инструментальными импровизациями.

Центральное место в «некоммерческом», «чистом» психоделическом фанке (так его именовал С. Стоун) принадлежало песне, которая, впрочем, являлась отправным моментом для разнообразных – вокальных и инструментальных – импровизационных модификаций. В указанном плане выглядят весьма характерными тексты песен, чьё содержание угадывается благодаря соответствующим названиям.

Первоначально альбом состоял из 12 треков; к ним в последующих релизах (1995, 2007) С. Стоун добавил ещё несколько. Приведём названия «основных» песен альбома «A Whole New Thing» (версия 1967 года) с указанием времени звучания:

– первая сторона пластинки: 1) «Underdog» («Неудачник») – 3:59; 2) «If This Room Could Talk» («Если бы эта комната могла говорить») – 3:00; 3) «Run, Run, Run» («Беги, беги, беги») – 3:14; 4) «Turn Me Loose» («Отпустите меня») – 1:52; 5) «Let Me Hear It From You» («Позволь мне узнать от тебя») – 3:35; 6) «Advice» («Совет») – 2:22;

– вторая сторона пластинки: 1) «I Cannot Make It» («Я не могу сделать этого») – 3:20; 2) «Trip to Your Heart» («Путешествие к твоему сердцу») – 3:43; 3) «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её») – 3:30; 4) «Bad Risk» («Отчаянный риск») – 3:04; 5) «That Kind of Person» («Такой человек») – 4:25; 6) «Dog» («Крутой парень») – 3:10.

Тексты вышеупомянутых песен достаточно стандартны. В них безраздельно господствует любовная тематика, через призму которой, однако, всё же просвечивают социальные моменты. Как правило, развитие песенного сюжета основывается на повторах инициальной фразы, представленной в различных вариантах: вокальном (обычно с добавлением экспрессивных «шаутов»), реже – «инструментальном» скэте или в собственно инструментальных версиях (с периодическими «вкраплениями» вокала). Композиционное строение песен обусловливается не строфическим принципом, а блюзовой гармонической квадратностью, где после троекратного (с вариантами) повтора рефрена следует импровизационный четвёртый хорус, попеременно исполняемый разными участниками вокально-инструментального ансамбля.

Наряду с ведущей ролью солиста-фронтмена (самого С. Стоуна), взаимоотношениям исполнителей – участников записи 1967 года – свойствен некий «паритет» ключевых партий, при этом вокальное и инструментальное начала стремятся к «единению» в общем саунде. Заслуживает внимания особое качество ансамбля, который ассоциируется с духовными антифонами, идущими от спиричуэлс и госпелс (в последних наблюдается чередование развёрнутых песенных высказываний солиста-проповедника и хоровых бестекстовых припевов, чаще всего – на традиционных слогах «do-wap»).

Целостность песенной композиции обеспечивается регулярным чередованием стабильных по фактуре «припевов» и мобильных импровизационных «запевов». Отметим, к примеру, многократные сопоставления песенных и инструментальных хорусов, в которых гибко оттеняются метроритмические различия: для «песен» характерна акцентировка на вторую и четвёртую доли такта, для инструментальных разделов – на первую и на третью. Тем самым джазовый свинг взаимодействует с рок-н-ролльным песенным вокалом, произрастающим из ритмизованного блюза.

Принадлежащие С. Стоуну песенные тексты, как правило, не отличаются особой оригинальностью и художественным изяществом. Здесь господствует типично «шлягерная» стилистика с многочисленными сленговыми идиомами, предназначение которых – отнюдь не психологическая углублённость или речевая индивидуализация высказывания, а прямолинейное «вдалбливание» нарочито упрощённых «слоганов» (Т. В. Адорно по этому поводу употреблял английский термин plugging – букв. «навязывание, вбивание в голову, рекламирование» [1, с. 37]).

А. Евгеньев отмечает, что «текстово-содержательная сторона джазовых песен (это относится и к фанку – стилю, производному от джаза. – И. Я.) явно уступает музыкальной. Здесь редко используется большая поэзия, слова для песен обычно пишут специалисты-текстовики, тематика – любовно-лирическая, и хотя здесь встречаются интересные, тонкие образы, всё же средний уровень стихов – в пределах ремесленной "складности"» [2, с. 329]. Отличительная особенность песен С. Стоуна – параллельное создание словесных текстов и музыки самим исполнителем. Указанная «синкретичность» чрезвычайно важна для понимания роли и значения музыкально-текстовых формул, положенных в основу композиций альбома «A Whole New Thing». Начальные строфы всех без исключения песен выполняют функцию своеобразных эмоционально-психоделических программ, настраивающих аудиторию на определённые переживания вкупе с идеомоторными реакциями (ритмичные движения, танцы «под песню»).

Как отмечает Е. Назайкинский, любое музыкальное произведение «...оказывается своего рода напластованием разнообразных исторических слоев, объединённых компонентов, "прочтение" которых опирается на знание различных, достигнутых историей и культурой языков жизни и музыки. Исторические связи схватываются мгновенно, но требуют от слушателя знания музыки и истории…» [5, с. 29]. Для фанка С. Стоуна как особого стилистического «конгломерата» афроамериканской музыкальной и языковой культуры характерно подобное «напластование» целого ряда «слоёв», включающее в себя: 1) духовные гимны – спиричуэлс, госпелс, джубилис, сонг-сермонс (песни-прославления

и песни-проповеди, в основе которых – многократные повторения темы, постоянно варьируемой подголосками, мелизмами); здесь главенствует ещё не импровизация, но вариантная повторность, свойственная фольклору; 2) ринг-шаутс – песни-танцы; в процессе их исполнения поющие и танцующие участники движутся по кругу, сопровождаемые выкриками (шаутами); композиционное строение таких песен-танцев определяется чередованиями-перекличками солиста и хора, образно-эмоциональная специфика – предельной степенью экстатичности, вплоть до состояния массового транса; 3) блюз – важнейший «предшественник» джаза, сугубо вокальный (песня под гитару) сольный жанр, где формировалась типовая структура джазовых стандартов как основы для импровизации; из вокального блюза в дальнейшем произрастает джазовый инструментальный саунд, определяемый, по Дж. Коллиеру, стремлением соответствующих музыкантов (прежде всего, духовиков) «...имитировать звучание человеческого голоса с помощью специфического интонирования, используя сурдины, глиссандо и тона, характерные для блюзового пения» [3, с. 15].

Уже в первой песне («Underdog») представлена своего рода эклектическая «смесь», образуемая элементами соула, джубили и эстрадного джаза. Заставкой композиции является прямая цитата – знаменитый канон «Дядя Яков» (или «Братец Мартин»), символизирующий основное содержание текста. Герой песни – фатальный «неудачник»: его амбициозная карьера завершилась крахом, бывшие друзья и любимая девушка сторонятся «отверженного»; и всё же герою не следует впадать в отчаяние, – присоединившись к общему движению-танцу, он воспримет жизнь как закономерный процесс мирового развития, обратится к «вечным» мотивам бытия.

Композиционное строение песни обусловлено взаимодействием нескольких тем: цитата канона служит обрамлением, появляясь в начале и в конце; за ней сразу же следует тема солиста, выдержанная в духе джубили, с типичными мелизмами и антифонными вокально-ансамблевыми сопоставлениями; далее следует унисонный рефрен, исполняемый без текста всеми участниками ансамбля (здесь образуется вокально-инструментальное тембровое «сопряжение»); этот унисон-рефрен, чередуемый с вокальными вариациями солиста, краткими возгласами ансамбля и бэк-вокалисток, повторяется в общей сложности три раза. Примечательной особенностью рассматриваемой песенной композиции является отсутствие импровизационных разделов, заменяемых вариантными повторами (наподобие духовных песнопений-гимнов). Вместе с тем, вариантному развитию, особенно в партии солиста, присуще активное ритмическое обновление, предопределяемое несомненным влиянием свинговых «риффов». В результате песня приобретает облик своеобразного «микста» джаза и фанка, что представляется характерным и для последующих номеров рассматриваемого альбома.

Вторая песня, «If This Room Could Talk» («Если бы эта комната могла говорить»), обозначает иную сферу в стилистике песен С. Стоуна. Данная сфера в общем плане соотносится с моторно-эмоциональными реакциями на любовно-лирические переживания (герой вспоминает о несостоявшейся любви). Сохраняя в целом композиционную структуру вариантного повтора с фрагментарными «вкраплениями» импровизаций либо инструментальных отыгрышей, упомянутый выше тип ансамбля с чётким разделением на песенный вокал (солист-фронтмен), духовые (трубы с сурдинами как «диалогическое продолжение» вокала), ударные (в основном – малые барабаны), фоновый бэк-вокал (в этой песне как бы отодвигаемый на задний план), ансамбль во главе с С. Стоуном демонстрирует ряд новых черт фанк-стилистики: 1) выдержанный ритм босса-новы, сочетаемый с более определённой звуковысотностью вокала (последний в данном случае тяготеет к «завышенной» блюзовой интонации); 2) определённое возрастание роли скэт-импровизации, которая умышленно вводится в коду песни; упомянутый эпизод исполняется С. Стоуном на «глухом» ударном слоге «пумб», предвосхищая технику «голоса-оркестра» Б. Макферрина. Характерная особенность ритма в данной песне – наличие переменного размера, создающего динамику особого типа (подразумеваются «мнимые нарушения» регулярной пульсации танцевальных шагов, впоследствии активно используемые М. Джексоном).

Третья песня («Run, Run, Run») в целом продолжает линию первой, но с привлечением элементов фолк-стилистики: в ансамбле представлены партии банджо и губной гармоники (ей виртуозно владел сам С. Стоун). При этом большая роль отведена струнно-щипковым инструментам, выступающим в качестве ритмической основы единого саунда. Типично танцевальная, непритязательная мелодия многократно подвергается вариантному обновлению, формируя тем самым «остов» рондальной композиции. Рефрен-припев чередуется с разнообразными микроэпизодами, среди которых – вокальный скэт, исполняемый в технике

двухголосного контрапункта (4-й эпизод-вставка). Вокально-инструментальный состав здесь интенсивно обновляется, причём инструменты и голоса постоянно имитируют звучание друг друга. Всё это претворяется в условиях нетривиально воссоздаваемого танцевально-песенного жанра, близкого ранним образцам рок-н-ролла (Э. Пресли).

Рок-н-ролльная линия обретает продолжение в четвёртой песне – предельно краткой (она длится менее двух минут) и как бы проносящейся на одном дыхании. Основой мелодического развития становится здесь многократно повторяемая интонация-возглас «Turn me loose» («Отпустите меня»), которую исполняет преимущественно фронтмен («речь от первого лица»). В «передышках» эту же фразу воспроизводят засурдиненные духовые под аккомпанемент ударных. В ритмике подчёркивается акцентная функция 2-й и 4-й долей, что вызывает параллели со свинговым саундом, но экстатическое нагнетание с использованием «вторгающихся» возгласов, а затем – ритмизованного говора явно идёт от афроамериканских госпелс (использованы даже характерные хлопки в ладоши на упомянутых акцентных долях).

Пятая и шестая песни альбома – «Let Me Hear It From You» («Позволь мне узнать от тебя») и «Advice» («Совет») – демонстрируют, соответственно, две магистральных сферы, присущих стилю С. Стоуна и его группы: 1) сольную, песенную, «проповедническую», опирающуюся на декламационные элементы; 2) моторно-танцевальную, с явно ощутимыми чертами фолк-стилистики, связанную с использованием диалогических сопряжений фронтмена и других участников ансамбля. В пятой песне представлена любовно-лирическая тематика (герой обращается к девушке, скрывающей от него свои чувства), но в построении композиции и целенаправленном использовании вокально-инструментальных ресурсов здесь явно ощущается гомилетическая традиция, пришедшая из госпелс. Песня, исполняемая в медленном темпе, характеризуется практически «акапелльным» солированием фронтмена. Характер вокальной мелодики здесь – вариантно-импровизационный; развитие сопровождается постепенным нарастанием экспрессии, кульминационным фрагментам сопутствуют типичные «шауты» (крики, возгласы). Однако в срединных эпизодах заданный «проповеднический» пафос оттеняется танцевальностью – безошибочно узнаваемой приметой стиля фанк. В ритм-секции утверждается вальсовая формула, символизирующая совпадение лирического чувства и адекватной ему жанровой «модели» (вальс-бостон с типичной мелодикой импровизационного характера и ритмическими сдвигами на слабых долях).

Шестая песня – типично танцевальная, с «дробной» артикуляцией – основывается на диалоге солиста, бэк-вокалистов и инструменталистов. Показательная черта этой песни, сочетающей в себе шуточные мотивы и социальный подтекст (совет героя: «Будь самим собой, самоутверждайся»), – приоритет моторики над собственно песенностью. Ансамблевая стилистика «Advice» насыщена элементами диско: ритмическая скороговорка фронтмена чередуется с нисходящими glissandi бэк-вокалистов в духе спиричуэлс.

Следующая группа песен рассматриваемого альбома (вторая сторона пластинки) репрезентирует стиль фанк в его подлинном виде, с обилием «спецэффектов», коллективной и сольной импровизационностью, опирающейся на выдержанную остинатную ритмоформулу, повсеместным доминированием ритма как своеобразного композиционного «стержня», отодвигающего гармоническую пульсацию на задний план. Типичным образцом такого «чистого» стиля фанк являются седьмая и восьмая песни – «I Cannot Make It» («Я не могу сделать этого») и «Trip to Your Heart» («Путешествие к твоему сердцу»). Содержание текстов обеих песен – любовно-лирическое, но соответствующее чувство запечатлено С. Стоуном через экспрессию различных типов вокального и инструментального саунда, объединяемых общей ритмической моторикой.

Интонационной основой, как и в предшествующих случаях, здесь выступает краткая остинатная мелодическая формула, представленная разнообразными вариантами и многократно повторяемая. С указанными повторами чередуются вокальные скороговорки, в которых «слоговое» интонирование приближено к манере скэта (своего рода вербальный скэт-вокал). Не порывая с песенной традицией, С. Стоун и его ансамбль стремятся показать «живую», как бы сиюминутную импровизацию на заданную вербально-музыкальную основу. При этом соответствующий материал зачастую произрастает из сонорно-алеаторического комплекса, где в принципе отсутствует фиксированная звуковысотность.

К примеру, в начале восьмой песни все участники ансамбля интонируют ad libitum, и лишь затем вводится мотив-формула фронтмена (характерная деталь – доминирующие здесь уменьшённое трезвучие и уменьшённый лад в целом, благодаря чему линеарный принцип фактурной организации приобретает ведущую

роль, а гармонические сочетания в большинстве случаев оказываются производными). Подобная специфика саунда и музыкальной ткани вытекает из содержания текста указанной песни (где впервые отчётливо слышен бас-гитарный слэп Л. Грэма): речь идёт о неких космических источниках земной жизни, о любовном круговороте, в котором пребывает главный герой, пытающийся найти выход из замкнутого пространства с помощью «движения-пения», воплей, призывов, исступлённых, языческих по истокам обращений к «высшим силам» («Lord, please»).

Одной из важнейших черт музыкального мышления С. Стоуна, наглядно представленных в освещаемом альбоме, является тяготение к сюжетной театрализации. Рассматривая соответствующую тенденцию в историко-культурном контексте, Т. Курышева пишет о «духе театральности», который «витает в воздухе XX века», «пронизывает художественное мышление», проявляясь в разных видах искусства, что находит отражение в музыковедческих терминах – таких, как «театральный подход», «театральное мышление», «театральность, кинематографичность материала и композиции» [4, с. 5]. Театральность в полной мере свойственна и джазу, от его истоков до последующего утверждения в качестве автономной сферы «третьего» пласта. Новые тенденции театральности обнаруживаются в эстрадном джазе, который был несомненно близок фанку и развивался параллельно с ним.

На указанной «театральной» основе строится девятая песня – «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её»). Общий метод коллажности, характерный для «третьепластовой» культуры, достигший особенного размаха примерно к 1970–1980-м годам (несколько ранее утвердившийся и в академической музыке – см.: [8, с. 289–291]), претворяется С. Стоуном, да и стилем фанк в целом, довольно своеобразно. Ведь любой стиль, указывает В. Холопова, – «двуликий Янус» [7, с. 228], что подразумевает сопряжение индивидуально-характерного и некоей совокупности «объективно существующего» к моменту формирования этого индивидуального. Независимо от «пластовой» принадлежности, музыкальный стиль всегда определяется взаимодействием двух упомянутых начал.

Между тем, как отмечает А. Соловьёв по поводу радикально-феноменологической парадигмы джаза, «коллажность не следует путать с полистилистикой, которая широко распространена на современной джазовой эстраде. <…> Пользуясь и современным, и традиционным джазовым языком, соединяя архаические элементы с новаторскими находками, художник становится создателем своеобразного повествования, выстраивает сюжет по законам драматического действия (независимо от того, творит ли он как "кабинетный автор" или как участник спонтанно-импровизационного действия <…>)» [6, с. 51]. Стремясь обозначить способы создания полистилистических произведений такого рода, В. Чекасин предложил термин «оперативная композиция», призванный заменить традиционный термин «импровизация» [9, с. 29]. По отношению к фанку подобный термин применим лишь отчасти. С. Стоун в освещаемом альбоме 1967 года выстраивает «оперативные композиции» не внутри отдельных песен, а по мере их чередования, ориентируясь, как пишет А. Соловьёв, на «...действенность логических законов, признание информативности языка и основных ожиданий здравого смысла» [6, с. 51].

Если сравнить с этих позиций №№ 9 и 10 в альбоме С. Стоуна (№ 10 называется «Bad Risk» – «Отчаянный риск»), мы обнаружим сопоставление двух стилистических информативно-языковых моделей. Песня «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её») выдержана в театрально-сюжетной манере и даже при отсутствии гипотетического видеоряда напоминает фрагмент из рок-оперы – жанра, который именно тогда (конец 1960-х – первая половина 1980-х годов) формировался не без влияния фанка и других родственных ему «третьепластовых» ответвлений. В песне «I Hate to Love Her» средствами вокально-инструментального ансамбля воссоздан развёрнутый музыкальный сюжет со многими «действующими лицами». В роли последних выступают голоса и инструменты, характерные тембры, группируемые вокруг партии «главного героя», поющего «рок-арию». Благодаря этому возникает динамичная музыкальная сценка, где сочетаются важнейшие приёмы фанк-стилистики и авторского стиля С. Стоуна (рефренная попевка, постоянно повторяемая в инструментальных партиях, бэк-вокальные «вставки» между сольными эпизодами фронтмена, выразительные эффекты в инструментальном и вокальном саунде – glissando, слэп, игра на одной высокой струне у солирующей гитары, звучание синтезатора, соло ударных, засурдиненные трубы и т. д.).

Две заключительных песни альбома – «That Kind of Person» («Такой человек») и «Dog» («Крутой парень») – подводят итог репрезентации двух основных стилистических линий, характерных для С. Стоуна и его ансамбля. Эти линии условно могут быть названы блюзовой и рок-н-ролльной. Собственно же фанк-стилистика в процессе отбора и развёртывания песенного материала выступает неким связующим зве-

ном между обозначенными линиями. В № 11 представлен, образно говоря, «просветлённый» блюз, на протяжении которого ладоинтонационная сфера и «плачевый» саунд смещаются на второй план, тогда как центральное место отводится принципу экспрессивной динамики, реализуемой солистом с помощью обширного «арсенала» вокальных средств и приёмов. Здесь подразумеваются пение закрытым ртом, многочисленные кадансовые распевания слогов, скэт-вокальные элементы (на мягком слоге «у»), речитация и мелодекламация, дуэтное изложение (с привлекаемым женским сольным вокалом) и т. д.

Три песенных куплета отличаются единообразным драматургическим нарастанием: от сдержанного повествования до «шаутов» в духе фанка – стиля, характеризуемого полной свободой в проявлении эмоций. Общий характер музыки при этом остаётся более сдержанным, чем во многих предшествующих песнях альбома. Отметим, в частности, медленный темп блюза, использование солистом достаточно высокой тесситуры, большую роль блюзовых гармоний, подолгу выдерживаемых инструментальным саундом (духовые, синтезатор) и создающих выразительный фон для солиста, оттеняющих ключевые изменения в его эмоциональном состоянии (музыка говорит больше, чем словесный текст песни).

Завершающий, двенадцатый номер альбома («Dog») опирается на рок-н-ролльную стилистику. Для этого номера характерна синтезирующая направленность развития, что прослеживается на образно-смысловом и музыкально-стилистическом уровнях песенной композиции. Примечателен подтекст рассматриваемой песни: слово «Dog» на афроамериканском сленге имеет несколько значений – прямых и переносных («крутой парень», «босс», «авторитет», «состоявшаяся личность»). Лаконичная распевная фраза, служащая основой композиции, в каждом из четырёх куплетов подвергается вариантному обновлению. Данный процесс охватывает импровизации солиста, общую динамику тембрового и фактурного изложения. В целом здесь концентрируются все выразительные средства, использовавшиеся С. Стоуном ранее: «миксты» инструментальных и вокальных тембров (духовые, в основном – засурдиненные трубы, саксофон, синтезатор, бэк-вокал), чередование прозрачной фактуры аккомпанирующих построений (сольные эпизоды фронтмена) с ансамблевыми tutti – приём антифонных взаимодействий, идущий от госпелс, и т. д.

Описываемый фактурно-тембровый комплекс подчинён единой логике развёртывания ритмической горизонтали, утверждающей «смешанную» (фанк – рок-н-ролл) стилевую концепцию С. Стоуна. Тем самым воплощается оригинальный авторский замысел, который предопределяет своеобразие альбома «The Whole New Thing»: формирование художественно убедительного «сплава» различных стилевых тенденций, присущих фанку (афроамериканские истоки – адаптируемая версия «белой» эстрады, «голубоглазый фанк»), и гендерных «антитез» (органичная сопряжённость мужского и женского вокала) на «интегративной» основе ритмики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. *Евгеньев А.* Вокал в джазе: Советские джазовые вокалисты // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. С. 328–335.
3. *Коллиер Дж.* Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
4. *Курышева Т.* Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
5. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
6. *Соловьёв А.* Парадигмы джаза // Советская музыка. 1990. № 7. С. 45–52.
7. *Холопова В.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
8. *Шнитке А.* Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
9. *Michaiu V.* Vladimir Chekasin: The art of absurd // Jazz Forum. 1988. No. 6. C. 27–34.

REFERENCES

1. *Adorno T. V.* Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected Works: Sociology of Music]. St. Petersburg: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. *Evgen'ev A.* Vokal v dzhaze: Sovetskie dzhazovye vocalisty [Vocal in Jazz: Soviet Jazz Vocalists]. Sovetskiy dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet Jazz: Problems. Events. Masters]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. P. 328–335.
3. *Kollier Dzh.* Stanovlenie dzhaza [Formation of Jazz]. Moscow: Raduga Press, 1984. 390 p.
4. *Kurysheva T.* Teatralnost' i muzyka [Theatricality and Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1984. 201 p.
5. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [A Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
6. *Solov'yov A.* Paradigmy dzhaza [Paradigms of Jazz]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. No. 7. P. 45–52.
7. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as a Kind of Art: educational supply]. St. Petersburg: Lan' Press, 2000. 320 p.
8. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [Articles on Music]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 408 p.
9. *Michaiu V.* Vladimir Chekasin: The Art of Absurd. Jazz Forum. 1988. No. 6. P. 27–34.

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ФАНК: С. СТОУН И ЕГО ДЕБЮТНЫЙ АЛЬБОМ «A WHOLE NEW THING»

В статье рассматривается один из наиболее ранних образцов стиля фанк – феномена, относимого к «третьему пласту» и оказавшего значительное влияние на различные течения и направления в области джаза, рок- и поп-музыки. Прослеживаются истоки названного стиля, который возник на гребне социально-культурных процессов, характерных для Америки 1960-х годов и утверждавших идею свободы и права на самовыражение афроамериканцев. Определены роль и значение творческой фигуры С. Стоуна, создавшего ансамбль «Sly & The Family Stone» и выступившего в качестве автора и исполнителя песен дебютного альбома «A Whole New Thing» (1967). В статье впервые с научно-музыковедческих позиций освещена специфика вокально-инструментального ансамбля в стиле фанк, даны аналитические описания композиций названного альбома. Автором обозначены переходные черты данного стиля, ассимилировавшего почвенные афроамериканские традиции (спиричуэл, госпел, соул), а также влияния эстрадного джаза и «белой» рок-н-ролльной культуры. Отмечается, что подобные взаимодействия в дальнейшем способствовали интенсивному развитию молодёжной электронной песенно-танцевальной музыки в стилях диско и ритм-энд-блюз.

Ключевые слова: культура «третьего пласта», стиль фанк, С. Стоун, группа «Sly & The Family Stone», альбом «A Whole New Thing», вокально-инструментальный ансамбль в стиле фанк, молодёжная электронная музыка.

FUNK STYLE FORMATION: S. STONE AND HIS DEBUT ALBUM «A WHOLE NEW THING»

One of the earliest examples of funk style as phenomenon of the «third layer» which had considerable impact on various currents and directions in area of both jazz, and rock, and pop music is considered in the article. Sources of funk style which arose on a climax of social-cultural processes, typical for America of the 1960s when freedom and the right for self-expression of the Afro-Americans was the main idea are tracked. The role and value of a creative figure of S. Stone which founded «Sly & The Family Stone» ensemble and acted as the author and performer of songs which entered the debut album «A Whole New Thing» (1967) are defined. In the article first specificity of vocal-instrumental ensemble in funk style is elucidated from musicological positions, the analytical descriptions of compositions from the named album are given. The author emphasizes transitional features of this style which incorporated soil Afro-American traditions (spirituals, gospels, soul), and also influences of the light jazz and «white» rock-and-roll culture. She marks that interactions furthered intensive development of a youth electronic song and dance music in disco and R&B styles.

Key words: culture of the «third layer», funk style, S. Stone, «Sly & The Family Stone» group, album «A Whole New Thing», vocal-instrumental ensemble in funk style, youth electronic music.

Яркина Ирина Юрьевна
соискатель кафедры теории музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: irinkakrip@rambler.ru

Yarkina Irina Yu.
applicant of the Department of Music theory
Kharkiv I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: irinkakrip@rambler.ru

А. С. СКРЯБИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В СТИЛЕВЫХ ДИАЛОГАХ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ

На протяжении XX и первых десятилетий XXI века индивидуальные композиторские стили, взаимодействуя с утвердившимися разнообразными традициями, формируют «пространство» стилевых диалогов, в свою очередь, вызывающих к жизни оригинальные синтетические эксперименты. В частности, благодаря подобным процессам после Второй мировой войны возник примечательный стилевой феномен – «*третье течение*»[1], характеризуемое целенаправленной интеграцией джаза и классической музыки. Как подчёркивают исследователи, целью данного эксперимента «...являлся оптимальный синтез джаза и современного академического музыкального искусства» [2, с. 397–398], реализуемый в ходе сотрудничества джазовых и академических исполнителей. С одной стороны, это позволяло джазовым музыкантам освоить композиционные принципы, характерные для современной академической музыки. С другой, – стимулировало профессиональных композиторов, погрузившихся в атмосферу джазового музицирования: созданные ими произведения предполагали исполнительское воплощение при участии джазовых музыкантов.

Отмеченная тенденция к взаимному обогащению музыкального языка не выглядела чем-то принципиально новым. Ещё в 1920-е годы, откликаясь на европейскую «экспансию» джаза, многие композиторы стремились претворить его элементы в академических жанрах. «Среди композиторов, которых волновали проблемы джаза, были И. Стравинский, М. Равель, Э. Кшенек, К. Вайль, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Копленд, В. Фортнер, Б. Блахер, Б. А. Циммерман и др. Однако... пропасть, отделяющую джаз от музыки европейского происхождения, преодолеть никому из них не удалось» [2, с. 403]. Можно полагать, что продуктивному разрешению соответствующей проблемы способствовали именно творческие эксперименты «третьего течения». Более того, усилиями новаторски мыслящих музыкантов наметившаяся диалогическая тенденция реализовалась, помимо джаза, в рок- и поп-музыке.

Специфику упомянутых диалогов наглядно репрезентируют транскрипции классического наследия, опирающиеся на художественный потенциал определённого стиля – порождения массовой музыкальной культуры. К примеру, весьма показателен сравнительный анализ джазовой и роковой обработок фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки». Этот признанный шедевр неоднократно вдохновлял к «сотворчеству» академических музыкантов, создававших оркестровые версии «Картинок». Особенно громкий успех сопутствовал оркестровке М. Равеля, привлёкшей внимание крупнейших мастеров мирового балета, драматического театра и кинематографа. Действительно, музыка упомянутого цикла производит огромное впечатление как на профессиональную, так и на любительскую аудиторию, чему, несомненно, благоприятствует «синтезирующая» направленность авторского замысла. В специальной литературе отмечаются живописная яркость используемых выразительных средств и приёмов, скульптурная выпуклость музыкальных образов, эффектно-театральное использование регистровых контрастов фортепиано, блестящее мастерство изобразительной и психологической характеристики, свойственные «Картинкам с выставки» [1, с. 72]. Перечисленными достоинствами определяется закономерный интерес к названному сочинению, обнаруживаемый в XX веке музыкантами различных стилевых направлений.

Группа «Emerson, Lake & Palmer» принадлежит к числу наиболее значительных представителей прогрессив-рока. Интерпретация «Картинок», осуществлённая прославленным коллективом (1971), объединяет несколько пьес из цикла («Прогулка», «Гном», «Старый замок», «Избушка на курьих ножках», «Богатырские ворота») с композициями собственного сочинения. Подобный замысел выглядит закономерным, коль скоро отличительной чертой прогрессив-рока является усложнение музыкальных форм через стилевой диалог с академической музыкой, джазом, фольклором (европейским и восточным), авангардными

течениями. Названная тенденция обусловливается стремлением приблизить рок, с его легкожанровыми истоками и зависимостью от коммерческого «прессинга» поп-индустрии, к достижениям высокого искусства. Отнюдь не случайно «Картинки» в характеризуемой обработке изобилуют мелодическими и гармоническими оборотами, далёкими от традиционного «лексикона» рок-музыки того времени; здесь доминируют сложные ритмические комбинации и метрическая «нестабильность», эксперименты со «звуковой средой», реализуемые при участии электрооргана, синтезатора и студийных технологий... Иными словами, освещаемая интерпретация классического первоисточника полна сюрпризов и нетривиальных открытий. При этом, однако, авторская логика построения цикла воссоздаётся лишь фрагментарно, посредством компилируемых отрывков заимствованного музыкального материала и некоторых образных характеристик.

Как известно, в «Картинках с выставки» тема-рефрен («Прогулка») логически связывает большинство пьес цикла. Она ассоциируется с перемещениями «героя-повествователя» от одной картины к другой, варьируясь, отражает его эмоциональные реакции на увиденное, а также подготавливает слушателя к восприятию следующей пьесы. В транскрипции «Emerson, Lake & Palmer» первое исполнение этой темы («Promenade, Part 1») поручено Киту Эмерсону (электроорган), который в целом точно воспроизводит оригинальный текст Мусоргского. Далее, по завершении пьесы «The Gnome», изобилующей необычными, почти космическими звуковыми эффектами (электроорган и гитара), тема «Promenade, Part 2» звучит в вокальном исполнении Грега Лейка, предваряя лирическую пьесу «The Sage» его же авторства.

Следующие два номера – «The Old Castle» и «Blues Variations» – являются своего рода фантазией и вариациями на тему «Старого замка» Мусоргского. Сдержанно-элегическая мелодия пьесы в корне переосмысливается британскими музыкантами: изменив ритмику темы, они гармонизуют последнюю в духе стандартного блюзового квадрата. Рок-транскрипция, исполняемая в предельно быстром темпе, наделяется по сути иным образно-смысловым содержанием. Пьеса, насыщенная виртуозными импровизациями, уводит нас от запечатлеваемых Мусоргским романтизированных «силуэтов» трубадура с лютней и средневекового замка к реалиям XX века – современному рок-музыканту, любимцу массовой аудитории, бесшабашно музицирующему в окружении многочисленных поклонников.

Следующее проведение рефрена («Promenade, Part 3»), подобно первоначальному, совпадает с авторским текстом. Однако теперь в исполнении соответствующего эпизода участвуют все музыканты группы, что придаёт теме бо́льшую весомость в сравнении с предыдущими её вариантами. По-видимому, тем самым «Promenade, Part 3» подготавливает звучание двух очередных номеров – «The Cut of Baba Yaga» и «The Curse of Baba Yaga». Упомянутый «мини-цикл» явственно коррелирует с мощными и динамичными образами, которые живописует пьеса Мусоргского. Картины расходившейся «нечистой силы» усугубляются электронным саундом, благодаря которому импровизации британских рокеров приобретают весьма устрашающий облик.

Финальный номер цикла – «The Great Gates of Kiev / The End» – в целом ориентирован на стилистику прогрессив-рока. Жанровой основой этого номера является рок-баллада, чья композиция состоит из нескольких разнохарактерных частей – с многократными сменами темпа, ритмического «пульса» и размера. Хоральная тема, проводимая Эмерсоном на органе соло, изложена в соответствии с первоисточником. Значительное внимание уделено исполнителями воссозданию «пространственного» эффекта – ширящегося и нарастающего колокольного перезвона, который является важнейшей частью авторской концепции финала «Картинок с выставки». Характеризуемая версия данного произведения завершается апофеозом – итоговым проведением темы «Богатырских ворот».

Как уже отмечалось выше, цикл Мусоргского представлен в транскрипции «Emerson, Lake & Palmer» не полностью. Можно полагать, что британские музыканты не стремились к полномасштабному диалогу с композиторским замыслом во всей его сложности и многообразии, ограничившись переосмыслением ряда музыкально-языковых элементов и образных решений. Тем не менее, указанная обработка воспринимается как безусловно важная веха на пути к дальнейшим «перевоплощениям» классических произведений в стилевом контексте современности. Следует заметить, что в джазе, который заведомо предполагает максимальную широту подобного контекста, характеризуемые процессы достигают значительного размаха. Благодаря этому диалогический потенциал современной джазовой транскрипции «Картинок с выставки» представляется весьма многообещающим.

Убедительное тому подтверждение – авторский проект, реализованный в 2008 году нашим соотечественником, московским джаз-басистом Алексом Ростоцким и получивший

название «Прогулки с Мусоргским» («Pictures at an Exhibition, or Promenade with Mussorgsky»). Как сообщил Ростоцкий в одном из интервью, этот замысел восходит к далёкому 1974 году: именно тогда его наставник – композитор Александр Смирновский – создал аранжировку пьесы «Старый замок» для четырёх духовых инструментов и ритм-секции, объединявшей рояль, контрабас и барабаны. Алекса поразила стилистическая чуткость Смирновского, современным музыкальным языком пересказавшего один из «мини-сюжетов», которые некогда воплотил в своём цикле Мусоргский. С тех пор идея «Прогулок в джазовом стиле» завладела воображением Ростоцкого. Созданию транскрипции много лет спустя благоприятствовало его творческое сотрудничество с известным композитором и пианистом Александром Розенблатом, которого также вдохновляли перспективы создания аналогичной обработки фортепианного шедевра Мусоргского. По нашему мнению, рассматриваемый совместный проект, успешно воплощённый в жизнь, с полным основанием может быть причислен к наиболее значимым достижениям российского джаза.

В рассматриваемой транскрипции семь пьес из цикла Мусоргского исполняются джазовым трио[2]. Наряду с этим, специально для упомянутого проекта Розенблатом был сочинён монументальный симфоджазовый финал – концертная фантазия «Вальсируя с Гартманом» для фортепиано, бас-гитары, ударной установки и симфонического оркестра, вобравшая в себя стилистику различных направлений джаза и европейского симфонизма. (Сюита была исполнена Оркестром кинематографии под управлением Сергея Скрипки; партию бас-гитары исполнял Алекс Ростоцкий, ударной установки – Александр Машин.) В итоге возникает стройная, упорядоченная музыкальная форма, своеобразно претворяющая художественную концепцию «Картинок с выставки».

Алекс Ростоцкий, будучи идейным вдохновителем проекта, позиционирует себя в ансамбле как «посетителя», вместе с М. Мусоргским присутствующего на выставке работ В. Гартмана. Они рассматривают одну картину за другой, делясь неким общим впечатлением от увиденного с аудиторией. Исходя из этого, «Прогулка» исполняется бас-гитарой соло, предшествуя большинству частей джазовой сюиты. Лишь последнее проведение «Прогулки» оригинально интерпретируется пианистом Яковом Окунем. Взяв за основу темп medium swing, музыкант вначале излагает некоторые элементы главной темы в различных тональностях и ритмических вариантах. Постепенно тема складывается в некую целостность, соотносимую с гармонией блюзового квадрата. Затем мы слышим импровизацию в стиле бибоп, тонко обыгрывающую характерные особенности указанной гармонической сетки и мелодии «Прогулки». Таким образом, динамически развиваемая главная тема образует несомненное подобие самостоятельного вариационного цикла.

Каждый номер освещаемой транскрипции также строится по принципу «тема – импровизация». Тема, как правило, представляет собой ритмически и гармонически изменённый, однако без труда узнаваемый музыкальный материал определённой пьесы «Картинок с выставки». В импровизациях образность динамически усиливается за счёт новых гармонических красок, ритмического варьирования, секвенцированного проведения отдельных элементов. При этом многие элементы оригинального текста не подвергаются изменениям (что говорит об уважительном отношении музыкантов к первоисточнику). Они поочерёдно фигурируют у любого из трёх музыкантов (в различных модификациях), благодаря чему каждый инструмент выступает в роли солирующего. Указанная тенденция проявляется во всех частях сюиты, побуждая музыкантов к интенсивному диалогу в процессе воссоздания того или иного образа. Помимо этого, стилистическая и жанровая многогранность запечатлеваемых работ Гартмана предопределяет специфику сопряжения джазовых стилей в каждой части «Прогулок»: здесь обнаруживаются и вступают во взаимодействия различные элементы, характерные для нескольких стилевых направлений, техник игры и т. д.

Так, в первом номере («Гном»), следующем за «Прогулкой», отчётливо слышится ровная и тяжёлая «бит»-пульсация барабанов: это своеобразная «отсылка» к поздним джазовым стилям («фьюжн-джаз»). Изломанные ритмы и прихотливые повороты мелодии, принадлежащей Мусоргскому, в новой интерпретации приобретают ещё большую рельефность, что способствует углублению характеристических черт образа. В средней части композиции звучит соло Алекса Ростоцкого, насыщаемое декламационными оборотами и тяготеющее к дискретности мелодических линий.

«Старый замок» в рассматриваемой интерпретации сохраняет близость авторскому замыслу: перед нами – меланхолический пейзаж, навевающий глубокие размышления. При этом важнейшие элементы многоголосной фактуры гибко распределяются между участниками ансамбля. Так, пианисту поручено изложение и варьирование распевной мелодии, обогащаемой новыми ритмическими «нюансами»,

а басист, воспроизводя остинатную формулу сопровождения, также видоизменяет её ритмически. Тем самым звучание приобретает всё более тревожную окраску, фактически усугубляемую исполнителем на ударных: он выстукивает на малом барабане зловещий ритм, сходный с похоронным маршем. Импровизационное развёртывание, постепенно набирающее силу, достигает своей кульминации. Во втором разделе соло пианист использует аккордовую технику, сочетаемую с быстрыми пассажами в духе модального джаза, тогда как барабанщик стремится к усилению воздействия необычных выразительных эффектов (звуки, возникающие благодаря движениям железных краёв щёточек по тарелкам, ассоциируются со скрипами или стонами).

Мрачная атмосфера мгновенно рассеивается благодаря очередному энергичному проведению темы-рефрена, хотя и ненадолго. За ней следует номер, ощутимо контрастирующий пьесе-первоисточнику. Речь идёт о «Тюильрийском саде»: светлая, игривая «детская» пьеса, с характерной подвижной мелодией и динамичной ритмической пульсацией, трансформируется в тяжеловесную, изобилующую острыми диссонансами, исполняемую в темпе fast swing и видоизменённую до неузнаваемости композицию. В этой пьесе чувствуется тяготение музыкантов к стилистике свободного джаза («free-jazz»). При этом заключительное соло на бас-гитаре Алекса Ростоцкого предвосхищает интонации «Бабы-Яги», что говорит о драматургической взаимосвязи названных двух частей.

По мнению Э. Берченко, исследующего проблемы «композиторской режиссуры» в творчестве Мусоргского, «одной из “режиссёрских акций” композитора явилось сведение в одну пьесу персонажей двух разных рисунков Гартмана (“Бедный еврей” и “Богатый еврей”). Так Мусоргский воссоздаёт ситуацию конфликтных взаимоотношений персонажей, поляризуя их с помощью определённых музыкально-выразительных средств: тират, пунктирного ритма, ярко декламационных штрихов в образе богатого еврея и “топтания” мелодии на одном месте, “всхлипывающих” форшлагов у бедного [1, с. 74]. Джазовые музыканты усиливают этот контраст, с подчёркнутой театральностью воссоздавая облик упомянутых персонажей. Прерывистый, «жалобный» тембр колокольчиков в партии ударных, сопутствующий теме бедного еврея, и тяжёлые удары, сопровождающие тематический комплекс еврея богатого, ещё более заостряют и без того яркую характеристичность воплощения каждого из образов.

Подобное же взаимодействие двух образов наблюдается и в предыдущей пьесе – «Танце невылупившихся птенцов». Но здесь указанный приём является оригинальным «изобретением» музыкантов-интерпретаторов. Начальные такты оригинального текста Мусоргского в партии фортепиано вдруг сменяются цитатой из джазового стандарта «Seven steps to heaven» (В. Фельдман), широко известного в трактовке великого трубача Майлза Дэвиса[3]. Подобные эксперименты не только свидетельствуют о свободном претворении современного джазового репертуара, но и позволяют судить о чувстве юмора наших соотечественников. При этом в рассматриваемой пьесе явно доминируют принципы, свойственные стилистике бибопа: у фортепиано ломаные фразы в партии правой руки сочетаются с подчёркивающими фразировку аккордами в партии левой руки, линеарное движение баса гибко соотносится со звуковым составом «вертикали» и fast-swing, выбиваемым по тарелке барабанщиком.

Первоначальное знакомство с характеризуемым проектом может вызвать у слушателя некоторое удивление, поскольку в транскрипции отсутствует важнейшая часть «Картинок с выставки» – «Богатырские ворота». По нашему мнению, это коррелирует с общей направленностью концепции рассматриваемого цикла: «В художественных принципах Гартмана Мусоргский видел родство с собственными поисками национальной самобытности русской музыки. В финале он воздвиг духовный храм, построенный на этих этических и эстетических постулатах, общих для него и Гартмана. Цель Мусоргского – драматургическое столкновение фундаментальных этико-философских пластов, один из которых символизирует в человеческой жизни бренное, сиюминутное, суетное начало, а другой – обретение божественной истины и красоты» [1, с. 107].

Безусловно, вдумчивый музыкант Алекс Ростоцкий не мог не учитывать колоссальных масштабов музыкального образа «Богатырских ворот», едва ли подвластных камерному триосоставу. Именно поэтому концертная фантазия, созданная А. Розенблатом, явила собой апофеоз универсальной идеи синтеза различных культур как итог освещаемой транскрипции. С одной стороны, в проекте фигурируют два контрастирующих друг другу состава – джазовое трио и симфонический оркестр. С другой, – весь цикл пронизан стилевыми параллелями, воплощаемыми в процессе высокоталантливого исполнения. Нам представляется, что в «Прогулках» была достигнута подлинно органичная сопряжённость интерпретаторов с шедевром

Мусоргского, продемонстрированы впечатляющие перспективы джазового исполнительства в сфере диалогических взаимодействий с классикой. Оригинальный текст «Картинок с выставки», насыщенный стилевыми элементами нескольких джазовых эпох (от бибопа до джаз-рока), в итоге обрёл новые, порой неожиданные образно-эмоциональные грани.

В целом же любая из характеризуемых нами транскрипций, по-своему преломляя важнейшие музыкально-языковые особенности первоисточника, запечатлевает художественные идеалы и творческие установки определённой эпохи. Интерпретаторы, осуществившие каждый из упомянутых «диалогических» проектов, продемонстрировали не только готовность к стилевым экспериментам, но и историко-культурную широту воззрений, готовность к постижению и чуткому претворению грандиозной «звуковой утопии» романтической эпохи. Осмысляя законы интерпретации классических моделей в джазовой и рок-музыке, современный исследователь обретает новые ракурсы восприятия признанных шедевров, а музыкант-исполнитель обнаруживает подлинную неисчерпаемость ресурсов интерпретаторского мастерства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кульминация этого направления приходится на рубеж десятилетий – вторую половину 1950-х и начала 1960-х годов.

[2] Речь идёт о «МосГорТрио», которое традиционно выступает в составе: Яков Окунь (рояль), Макар Новиков (контрабас), Александр Машин (ударные).

[3] Эта композиция была представлена в одноимённом альбоме Майлза Дэвиса (Colambia Records, 1963).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берченко Р.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003. 224 с.
2. *Кинус Ю.* Джаз: Истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 492 с.
3. *Коллиер Дж.* Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
4. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. 592 с.

REFERENCES

1. *Berchenko R.* Kompozitorskaya rezhissura M. P. Musorgskogo [Composer's Production by M. Mussorgsky]. Moscow: Editorial URSS Press, 2003. 224 p.
2. *Kinus Yu.* Dzhaz: Istoki i razvitie [Jazz: The Sources and Development]. Rostov-on-Don: Feniks Press, 2011. 492 p.
3. *Kollier Dzh.* Stanovlenie dzhaza [Formation of Jazz]. Moscow: Raduga Press, 1984. 392 p.
4. Sovetskiy dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera [The Soviet Jazz: Problems. Events. Masters]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. 592 p.

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В СТИЛЕВЫХ ДИАЛОГАХ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Стилевые диалоги академической музыки, джаза, рока и других сфер музыкального искусства – традиция, которая возникла в XX веке и активно развивается сегодня. В статье рассматриваются две обработки фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского: одна из них принадлежит британской рок-группе «Emerson, Lake & Palmer», другая – нашему соотечественнику, джазовому музыканту Алексу Ростоцкому. Упомянутые эксперименты принадлежат к числу примечательных образцов стилевого синтеза. Изучение тенденций, связанных с подобным претворением классических моделей, позволяет выявить различные уровни трансформации музыкального языка академического искусства в контексте различных стилевых направлений массовой культуры.

Ключевые слова: джаз, арт-рок, прогрессив-рок, транскрипция, М. Мусоргский, «Картинки с выставки», «Emerson, Lake & Palmer», А. Ростоцкий, А. Розенблат, стилевой диалог, импровизация.

«PICTURES AT AN EXHIBITION» BY M. MUSSORGSKY IN THE STYLE DIALOGUES WITH MODERNITY

Style dialogues between classical music, jazz, rock and other spheres of musical art display a tradition of the XXth century which develops today actively. Two transcriptions of M. Mussorgsky's piano cycle «Pictures at an Exhibition» are examined in the article. The first transcription belongs to the British rock group «Emerson, Lake & Palmer», the second version – to our compatriots, jazz musician Alex Rostotsky and composer A. Rozenblat. These experiments are among the remarkable examples of a style synthesis. Studying of tendencies which are connected with such use of classical models permits to reveal different levels of transformation of classical music language in the context of various style trends of popular musical culture.

Key words: jazz, art rock, progressive rock, transcription, M. Mussorgsky, «Pictures at an Exhibition», «Emerson, Lake & Palmer», A. Rostotsky, A. Rozenblat, style dialogue, improvisation.

Скрябина Анастасия Сергеевна
аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: nastuerlich@gmail.com

Skryabina Anastasia S.
postgraduate student of the Department of Music history
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: nastuerlich@gmail.com

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

М. П. ОЖИГОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О БЛОКАДЕ ЛЕНИНГРАДА

ПРЕКРАСНАЯ И ТРАГИЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЭПОХИ

Маргарита Петровна Ожигова (1908–1987) – лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор кафедры сольного пения и оперной подготовки РГМПИ – принадлежит к числу выдающихся музыкантов, которые стояли у истоков высшего музыкального образования на Дону (В. Г. Шипулин, В. М. Гузий, А. П. Зданович, Л. Я. Хинчин, Н. Ф. Орлов и др.). Именно подвижническим трудом этих мастеров был воздвигнут Храм музыке на Юге России.

Жизненный путь каждого выдающегося художника, Личности в искусстве, как правило, изобилует нелёгкими испытаниями. С лихвой досталось их на долю М. П. Ожиговой. Её детство и юность прошли в Ленинграде. В 1931 году она окончила инструкторско-педагогическое отделение Ленинградской консерватории (класс арфы). С 1935 по 1941 годы училась в alma mater на факультете оперной режиссуры (класс профессора Э. И. Каплана), получив диплом за несколько дней до начала Великой Отечественной войны. Маргарита Петровна добровольно вступила в Дзержинский районный отряд народного ополчения Ленинграда. Позднее она была назначена главным редактором и директором Ленинградского отделения Музгиза. С 1 апреля 1942 года Маргарита Петровна – в рядах Красной Армии. Ей удалось развернуть активную концертную работу в прифронтовых частях. Демобилизовалась Маргарита Петровна в конце 1944 года. Была удостоена правительственных наград: ордена Отечественной войны II степени, медалей «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», а также юбилейной медали к 40-летию Великой Победы.

В послевоенные годы профессиональная биография М. П. Ожиговой оказалась переменчивой: режиссёр оперного класса Казанской консерватории (1946–1950), Саратовского театра оперы и балета (1950–1959), позднее – Новосибирского оперного театра (1956–1959). За постановку оперы «От всего сердца» Г. Жуковского в 1951 году М. П. Ожиговой была присуждена Сталинская премия II степени. Далее режиссёрская деятельность Маргариты Петровны продолжалась в Ивановском театре музыкальной комедии (1959–1960), Саранском музыкально-драматическом театре (1960–1963), оперном классе Горьковской консерватории (1963–1968). Среди оперных постановок этого периода – «Похищение из сераля» В. А. Моцарта, «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Сицилийская вечерня» Дж. Верди, «Лакме» Л. Делиба, «Иван Сусанин» М. Глинки, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Чародейка» П. Чайковского, «Укрощение строптивой» В. Шебалина, «Нищий студент» К. Миллекера, «Кето и Котэ» В. Долидзе.

Оценивая творческие достижения М. П. Ожиговой, её близкий друг и единомышленник, прославленный оперный режиссёр Р. И. Тихомиров говорил: «Если наберётся из современных режиссёров достойная троица, то в неё обязательно войдёт Рита» (цит. по: [2, с. 220]).

С 1968 года, приступив к работе в только что открывшемся музыкальном вузе Ростова-на-Дону, Маргарита Петровна целиком посвятила себя педагогике. В РГМПИ она проработала 18 лет, до конца своей жизни: была удостоена звания профессора, неизменно возглавляла оперный класс, в течение 1980–1982 годов – и кафедру сольного пения. Под руководством Мастера – М. П. Ожиговой – вузовский оперный класс стал настоящей творческой лабораторией, в которой бережно взращивались не только юные артисты, но и хормейстеры, концертмейстеры, даже режиссёры. Отсутствие полноценной сценической площадки и оркестра ограничивало творческие возможности Маргариты Петровны. Однако сценическое воплощение отдельных оперных сцен, отобранных ею с поразительной

чуткостью, способствовало профессиональному развитию *каждого* певца, являлось для многих прекрасным стимулом в плане артистического совершенствования. В репертуаре оперного класса были представлены «Садко», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова; «Пиковая дама», «Иоланта», «Чародейка», «Евгений Онегин» П. Чайковского и др. Среди опер, которые ставились целиком, фигурировали «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Чио-Чио-сан» и «Богема» Дж. Пуччини, «Человеческий голос» Ф. Пуленка, «Ведьма» В. Власова и В. Фере, водевиль «Обман за обман» А. Верстовского.

В автобиографии М. П. Ожиговой, хранящейся в архиве Ростовской консерватории, привлекает внимание фраза: «Я люблю работать с молодежью, не испорченной штампами». Это чувство было взаимным. Встречи, переписка, вопросы, ответы, пожелания, напутствия… Для каждого у Мастера находилось время, слово поддержки, совет, при необходимости могла последовать и практическая помощь молодому артисту. Среди её выпускников – немало известных отечественных музыкантов: В. Агабабов, С. Добронравова, В. Мостицкий, Н. Майборода, Н. Ненадовский, И. Лопарева, Е. Комарова, Е. Долгова, А. Басалаев, А. Субботин, С. Шушарджан, Г. Верхогляд, В. Костин, М. Кастаньян, Н. Хачатурян, Т. Шорлуян, Н. Антоненко, Н. Мещерякова и др.

Встреча с семьей Ожиговых стала и для меня судьбоносной. Сначала (1971–1973), готовясь к поступлению в РГМПИ, я брала уроки по теории музыки у Марии Владимировны – дочери М. П., затем (1974–1977) работала в оперном классе концертмейстером и дирижёром под непосредственным руководством Мастера. Процесс творческого общения (как на работе, так и дома) представлял собой подлинную школу не только профессионального мастерства, но и повседневного «жизнеустроения», чему способствовали исключительная внутренняя дисциплина и умение организовать личное время, присущие Маргарите Петровне. (Достаточно вспомнить составляемые М. П. Ожиговой ежедневные поминутные «производственные графики» абсолютно для каждого, кто участвовал в работе оперного класса.) Позднее, обучаясь в ассистентуре-стажировке при Ленинградской консерватории, я не раз встречалась с родной сестрой М. П. – Еленой Петровной (крупным отечественным историком науки, кандидатом физико-математических наук – см.: [4]) и её мужем Иваном Васильевичем Ефремовым (кандидатом филологических наук, известным специалистом в области русского песенного фольклора). Яркое воспоминание оставили в моей памяти и встречи с мамой М. П. и Е. П. – Софьей Иосифовной Ожиговой. Все они относились ко мне тепло и сердечно.

Семья Ожиговых состояла из абсолютно разных, ярких и неповторимых, в высшей степени одарённых, высокоэрудированных, профессионально образованных личностей. Центральным, определяющим моментом для каждого члена этой семьи было Дело, вокруг которого неизменно концентрировалась жизнь: работа, общение с людьми, домашний быт. Всё остальное фактически существовало на каком-то удалении... Объединяла Ожиговых неизменная преданность друг другу (самые трудные испытания лишь сплачивали эту семью), уважительное и бережное отношение к творческим интересам каждого. В семейных архивах накапливались и сохранялись черновые записи, рабочие конспекты, личные дневники, письма, рукописи. Помимо этого, среди друзей и коллег Ожиговых были и, к счастью, есть люди, неравнодушные к духовному наследию этой уникальной семьи.

В частности, у меня также возникло стремление к поиску и собиранию архивных материалов, связанных с творчеством М. П. Ожиговой. Речь идёт, прежде всего, о подготовке к публикации сохранившихся научно-методических работ и мемуарных очерков Маргариты Петровны. Волей судьбы некоторые из этих материалов оказались рассеянными в отдалённых городах российской провинции, что объясняется многолетними «странствиями» М. П. К счастью, значительная часть её литературного архива, благодаря настойчивым усилиям дочери – Марии Владимировны Ожиговой, сконцентрирована в Ростове. Кое-что к настоящему времени опубликовано в изданиях Ростовской консерватории (см., например: [5]).

Представленный ниже мемуарный очерк о событиях периода Великой Отечественной войны был обнаружен среди архивных материалов Елены Петровны Ожиговой её коллегами и друзьями – Татьяной Аркадьевной Раабтелен и Галиной Павловной Матвиевской[1]. По-видимому, сёстры Ожиговы намеревались подготовить совместную публикацию, посвящённую ленинградской блокаде. Их воспоминания о блокадных днях были высланы мне Г. П. Матвиевской из Оренбурга в декабре 2012 года. В сопроводительном письме Галина Павловна сообщала: «Эти бумаги в своё время собирала и приводила в порядок я. Сейчас они сданы в Архив РАН и пока не доступны. Но я сняла ксерокопии воспоминаний Ожиговых о блокаде <...> спешу отправить их Вам. Очень рада,

что эта замечательная рукопись попадёт к тем, кто помнит и любит замечательных людей – Ожиговых».

Воспоминания Маргариты Петровны, предположительно датированные первой половиной 1980-х годов, отличаются литературной отшлифованностью, подробностью, обстоятельностью изложения. В них ярко очерчен образ автора – человека бескомпромиссного и целеустремлённого, чуждающегося каких-либо проявлений слабости, любящего острое, искромётное словцо («не в бровь, а в глаз»). Вероятно, М. П. планировала продолжить данный очерк. Воспоминания Елены Петровны, сосредоточенные в основном на личных переживаниях блокадных тягот (что, несомненно, объясняется разницей в возрасте – к началу войны Е. П. исполнилось только 18 лет), эмоционально окрашенные, содержат ряд ценных уточнений и дополнений к мемуарам старшей сестры. Именно поэтому некоторые выдержки из упомянутых рукописных материалов приводятся в комментариях к данной публикации.

18 июня 1941 года я получила красный диплом оперного режиссёра. Ехать по направлению на работу в Казанский оперный театр нужно было только в сентябре. Поэтому я с удовольствием приняла предложение Ленинградского Дома Красной армии – ДКА – провести в городе Сортавала красноармейскую Олимпиаду художественной самодеятельности (в студенческие годы я систематически подрабатывала в ДКА в качестве внештатного инструктора по самодеятельности в различных армейских частях).

Вдвоём с балетмейстером, в самом боевом и рабочем настроении явились мы представиться начальнику Сортавальского гарнизона. Его реакция на наш приезд была совершенно неожиданной. С минуту он молча смотрел на нас, как на свалившихся с Луны, а потом с возмущением закричал: «Что они там, в Ленинграде?! С ума посходили? Какая Олимпиада? Какая, к чёрту, самодеятельность? Война начинается! У нас вчера трёх немецких шпионов поймали! Над городом круглые сутки летают, как у себя дома, немецкие самолеты! Немедленно уезжайте обратно».

Но в Ленинград поезда уже не шли. Всю ночь мы с женой начальника гарнизона провели у радиоприёмника, ловя различные станции. Слышали лающий голос Гитлера, слышали обрывки чьей-то речи на ломаном русском языке: «Русские матери, жёны, сёстры! Мы знаем, что в вашей стране не принято молиться, но в этот страшный час вы, конечно, молитесь о своих мужьях и братьях. Британия слышит вас и молится вместе с вами». Наша хозяйка утверждала, что это была речь Черчилля, но мы этого не расслышали. Да и потом я никогда не могла узнать, чей это голос мы слышали в ночь с 21-го на 22-е июня 1941 года.

Утром прибежавший из штаба начальник гарнизона посадил нас на поезд, идущий в Кексгольм[2], напутствовав пробираться оттуда в Ленинград самостоятельно. Дорога от Ленинграда до Сортавалы длилась несколько часов. Путешествие же из Сортавалы до Ленинграда длилось неделю.

Только 3 июля мне с большим трудом удалось отправить в эвакуацию своего трёхлетнего «домашнего» (то есть не посещавшего детсад) ребенка[3]. Прямо с вокзала, с ещё не высохшими от слёз глазами, я бросилась в военкомат с просьбой немедленно отправить меня на фронт. Военком спросил, что я умею делать, – имею ли отношение к медицине, быстро ли печатаю на машинке. Узнав, что я новоиспечённый оперный режиссер, он усмехнулся и сказал, что «ни в режиссёрах, ни в опере пока что армия не нуждается. Надо будет – позовут». Примерно такой же разговор произошёл во втором и третьем военкоматах...

Но вскоре стало создаваться народное ополчение, куда принимали и женщин. Туда я и ринулась. Ополченцев обучали стрельбе из винтовки, обращению с гранатами и противогазом, занимались строевой подготовкой, учили разбирать, чистить и собирать механизмы винтовки и револьвера.

Но огромную армию ополченцев надо было чем-то кормить, тогда как во время пожара Бадаевских складов все запасы продовольствия сгорели, сразу начался голод. Ополченцев, собравшихся в казармы, кормили только дважды в день маленькой порцией вареной чечевицы. Но и она вскоре была съедена. Наш ополченский отряд расформировали. Мужчины сугубо интеллектуального Дзержинского района (профессора, студенты, врачи, педагоги и др.), способные носить оружие, были отправлены на фронт. Большинство из них – необученных, невыносливых, беспомощных, близоруких – погибло в первых же боях. Среди них [были] композиторы Б. Гольц, В. Фризе, В. Томилин (последний погиб, кажется, позже) и многие другие музыканты[4].

Нас, женщин, срочно распределили по «вакантным» местам, оставшимся после ухода в армию мужчин-ополченцев. Меня, как дважды окончившую Ленинградскую консерваторию, без всяких разговоров направили в Музгиз музыкальным консультантом. В течение недели я сделала там «головокружительную карьеру»: через два дня была редактором, ещё через два

– главным редактором, а к концу недели уже совмещала две должности: главного редактора и директора. Но я была глубоко возмущена: я шла в ополчение, чтобы попасть на фронт, а вместо этого очутилась в Музгизе! К счастью, ДКА очень быстро меня разыскал и предложил, как сказал инструктор Мисюнес, «очень важную работу» – ездить по фронтовым батальонам и «поднимать дух» усталых и голодных бойцов. Мне прикомандировали баяниста.

Работа заключалась в следующем: я являлась к комиссару батальона и получала от него материал для сценария – кто как воюет, кто проявляет себя геройски, кто трусоват, какие драматические или комические эпизоды случаются в части, словом, все новости за последние дни. Я находила себе уголок, где в течение одного-двух часов «стряпала» из полученного материала всякие сценки, клоунады (непременно с участием «Гитлера», которого бойцы любили изображать, нарисовав себе углём усики и сделав соответствующую причёску), частушки, раёшники и связующий всё конферанс. Комиссар, проверив текст, давал мне 3–4 человек из части, обладавших каким-либо талантом. Мы наскоро репетировали «программу», вкрапливая в неё и различные сольные номера: кто пел, кто плясал, кто читал стихи, кто на чём-нибудь играл, показывал фокусы и пр. И сама я участвовала в представлении – читала стихи, рассказы советских авторов, пела с кем-нибудь на пару частушки, вела конферанс. Всё было «на злобу дня» и потому усваивалось исполнителями очень быстро. Когда всё было более или менее отрепетировано, мы ходили по блиндажам и давали свои концерты.

Голодные, измученные боями люди сначала встречали нас неприветливо, даже неприязненно, но баян призывно играл весёлые песни, и следовавшие за ними частушки на местные темы, со знакомыми прозвищами и фамилиями, не могли оставить бойцов равнодушными: поднимались головы, лежавшие садились, с верхних нар спрыгивали вниз, словом, постепенно все оживали. Тут же находились и новые «таланты», экспромтом принимавшие участие в «концерте». Слышались ободряющие реплики, смех, аплодисменты. «Лёд таял» очень быстро, и когда мы уходили, вслед нам кричали: «Приходите ещё, спасибо!».

Заканчивалось обычно всё общим хором. Я пользовалась своей «властью» в Музгизе и издавала песенники с подтекстовкой старых, знакомых всем песен на новый лад. Эти песенники я раздавала желающим на память. Никогда, ни до, ни после этих «концертов», призванных «поднимать дух» бойцов, я не чувствовала себя такой нужной и полезной.

Многие километры пути до фронтовой полосы и обратно (транспорта уже не было), напряжение, с которым в короткое время сочинялся текст, энергия преодоления инертности, усталости голодных бойцов – всё это было неплохим экзаменом на твою человеческую прочность, тем более что и собственные физические силы убывали с каждым днём, а непрерывно сосущее чувство голода с каждым днем увеличивалось.

Баянист мой погиб, ДКА прикрепил ко мне скрипача. Имён и фамилий ни того, ни другого не помню. Вообще, пережив блокаду, я почти потеряла память и с большим трудом потом её восстанавливала. И сейчас в ней сохраняются какие-то провалы. Так, я совершенно не помню, кому и при каких обстоятельствах сдавала дела в Музгизе. Когда композитор А. С. Леман через много лет случайно в антракте филармонического концерта подвёл ко мне незнакомого человека и сказал: «Друзья встречаются вновь», – я в недоумении посмотрела на него. Оказалось, что именно этому человеку я сдала музгизовские дела, уходя, вернее, «уползая» в воинскую часть[5]. Кроме того, я совершенно не помню, что ещё издавалось Музгизом, когда я туда пришла.

Впрочем, такая потеря памяти и не удивительна, ибо наша семья начала голодать значительно раньше других. Когда в начале войны мудрые ленинградцы бросились в магазины делать запасы муки, масла, круп, консервов и т. д., мы принципиально не сделали никаких покупок: «У Советской власти продуктов на всех хватит, да и войну мы вскоре выиграем», и т. д. Это, мол, обыватели хватают что попало из жадности. Поэтому, когда большинство ленинградцев из чувства стадности ещё жили своими запасами, мы уже голодали.

Я перебралась к матери, потому что она и сестра одними из первых слегли и были совершенно беспомощны. Путешествия мои во фронтовую полосу постепенно прекратились. Блокада брала своё[6].

Мой блокадный день начинался с похода за водой. Она понемножку капала из колонки на углу ул. Союза связи и пер. Подбельского. Минут сорок уходило на стояние в очереди и ожидание, когда накапает с четверть ведра воды. Больше всё равно было не донести на третий этаж. Позже я просто растапливала снег. Придя домой, я принималась рубить очередной стол или стул (что легче кололось) и затапливала «буржуйку». Шла за хлебом. Все мы выпивали по полчашки кипятка с хлебом (хлеб был больше похож на глину с опилками). Каждый старался свои 125 граммов растянуть на целый день.

После «завтрака» я тащилась на работу (от Главного почтамта до Гродненского переулка – расстояние весьма солидное). Чтобы хватило сил дойти, я брала с собой корочку хлеба и на середине дороги съедала её (моему организму, как машине, требовалась «смазка»).

На работе каждый день начинался с выяснения вопроса: кто жив и кто умер. Умершего прямо на работе наша дворничиха бралась довезти до пункта, откуда трупы на машинах увозились в морг, лишь за 100 гр. хлеба. Мы собирали его по кусочку и отдавали ей. Кто жил ближе, приносил простыню, чтобы завернуть в неё умершего и зашпилить её на нём английскими булавками. Кто-нибудь глубокомысленно говорил: «Счастливая! Ей теперь уже не холодно» – или: «Ему уже больше есть не хочется». Не помню, издавали ли тогда что-нибудь, кроме песен в виде листовок и сборников. В типографии ещё до моего появления три четверти рабочих ушли в армию, а остальные понемногу таяли. Часто выключали электричество. В редакции тоже люди на глазах превращались в какие-то бесплотные существа.

Благодаря моей связи с ДКА мне удалось прикрепить к дековской столовой оставшихся в живых работников издательства. Там ежедневно без карточек кормили прикрепленных супом из хряпы, то есть из оставшихся на полях после уборки урожая полусгнивших листьев и корней капусты и других овощей. Этот «приварок» к 125 граммам хлеба очень выручал нас не питательностью своей (её не было), а тем, что посреди рабочего дня можно было проглотить тарелку чего-то горячего. Тем более, что Короткая улица, где находился ДКА, была рядом с Гродненским переулком.

После работы я еле тащилась домой, одной рукой опираясь на палку, в другой бережно неся бидон с дековским супом. Дома всё начиналось сначала: подтыкались матрацами и одеялами окна с выбитыми бесконечными бомбёжками стёклами, топилась «буржуйка». Суп из хряпы делился на три порции, и это изображало обед. Ложились мы рано, экономя горючее (не помню, в каком горючем коптил тонкий фитилёк из ваты). У моей кровати стоял этот самый огонёк. Я ложилась в кровать в пальто, шапке и валенках, и начиналось чтение вслух «Записок Пиквикского клуба» Диккенса. Время от времени кто-нибудь прерывал моё чтение, услышав, что «Сэм Уэллер лёг спать голодным, ибо на ужин у него был только стакан кислого вина, кусок хлеба с сыром и яблоко». Мама возмущалась: «И что, господи, человеку надо: и хлеб, и сыр, и яблоко! А он ещё жалуется на голод!».

Утром я подходила к матери и сестре, чтоб удостовериться, что они дышат, живы, и снова начинался блокадный день. Он приносил только мрачные новости: умер друг, умерли соседка и её сын, уважаемый товарищ съел свою любимую собаку – можно сказать, друга (кстати, я знала лишь одного настолько благородного человека, который потащился «к чёрту на рога», чтобы усыпить свою замечательную собаку, когда увидел, как она страдает от голода. Это был чудесный человек и даровитый композитор, у которого я иногда бывала, – Юрий Владимирович Кочуров)[7].

Воспитанная и интеллигентная соседка сверху, с которой мы неизменно раскланивались при встрече на лестнице, оказалась людоедкой и была расстреляна вместе со своей домработницей, помогавшей ей ловить детей и продавать их мясо на базаре. Трое детей, из которых старшему было 10 лет, убили старушку, отказавшуюся отдать им свой хлеб, – забросали её с лестницы кирпичами. За стеной маминой комнаты умирал сосед, жена которого ушла к дочери, забрав его продуктовые карточки и обрекая на голодную смерть.

Не помню, когда прекратились мои походы во фронтовую полосу, но думаю, что в конце ноября. По крайней мере, уже 21-го ноября нахожу в своём блокадном дневнике, который вела от случая к случаю, такую запись: «Ноги отекли до колен, превратились в две колоды, которые, кажется, не сдвинешь с места. Лицо опухло и посинело, не глаза, а две узкие щёлки. В ДКА ещё уверены, что я смогу поработать в морской пехоте, куда они прислали мне направление, а я уже ни на что не способна, ни сочинять смешное, ни петь частушки, ни добираться до фронтовой полосы, а своим видом я могу только испугать всех...».

Но, наконец, о работе. Зима 41-го была, как всем известно, небывало морозная, а так как почти во всём городе от бомбёжек и артиллерийских обстрелов вылетели стёкла, то неизвестно, где было холоднее – на улице или в домах. Электричество то и дело гасло. Тем не менее, какая-то работа в Музгизе шла. Выпускались листовки с новыми песнями ленинградских композиторов, сборники песен. Писали их Г. Носов, М. Глух, И. Дзержинский, В. Томилин, Л. Ходжа-Эйнатов, Г. Фарди и, конечно, В. Соловьев-Седой. Поэты, писавшие для них тексты, – А. Чуркин, Е. Рывина, Г. Корейша, М. Бычков, Л. Рахмилевич, Н. Браун, который трижды тонул в Балтийском море из-за гибели или повреждения кораблей, на которых добирался до Ленинграда.

Композиторы заходили часто в издательство. Две песни нам дал Д. Шостакович. Одна из них была написана на стихи молодого поэта Льва

Рахмилевича. Названия её не помню, сборника, в котором она печаталась, тоже[8].

Вторая (чей текст – тоже не помню) представляла собой торжественный гимн в честь Сталина и носила удивительно величественный и возвышенный характер. Называлась она «Клятва наркому»[9]. На редсовете она вызвала жаркие споры, ибо была совершенно не похожа на всё предшествующее творчество Дмитрия Дмитриевича. «Первую скрипку» в этом совете играл А. Анисимов – убежденный рапмовец[10]. Он был категорически против её издания. Считал, что после «исторических постановлений», в которых о музыке Шостаковича говорилось как о воспроизводящей звуки бетономешалок и камнедробилок (или что-то в этом роде), композитор испугался и впал в примитивизм, бросился в другую крайность. Большинство с ним согласились (из кого состояло это большинство и вообще редсовет, я совершенно не помню).

Я была всю жизнь яростной поклонницей Шостаковича и заявила: «Что бы вы тут ни говорили, пока я возглавляю Музгиз, каждая нота, написанная гениальным композитором, будет напечатана». Все встали и молча разошлись, с возмущением глядя на меня. В то время слово «гениальный» ещё не произносилось вслух, хотя, вероятно, многие думали так же, как и я.

Я выписала, к ужасу нашего главбуха, 1000 рублей за «Клятву наркому», тогда как обычно за песню выплачивался гонорар в размере 100 рублей или около того. Бухгалтер сказал, что не может выплатить такой суммы, но я поставила на документе вторую подпись, и ему пришлось смириться.

Д. Шостакович через пару дней улетел из Ленинграда, и мы с ним много лет не виделись[11]. Когда же встретились в 60-х годах (точно не помню, когда) на фестивале его музыки в Горьком, он вдруг вспомнил про эту тысячу и сказал: «Если бы ты знала, как меня тогда выручили эти деньги! Ведь я летел на Большую землю без копейки в кармане!»[12].

Совершенно не помню, чем кончилось дело с «Клятвой наркому», в каком сборнике она была напечатана. Может быть, в «Краснофлотском»? С ним вышла довольно смешная история. В консерватории мы учились вместе, были в комсомоле с неким Лёвой Круцем. Кажется, он был скрипач. Во время войны он ходил почему-то во флотской форме. То ли он работал у моряков в редакции газеты, то ли ещё где-нибудь, не знаю. Как-то он позвонил мне и обратился со странной просьбой: «У тебя выпускается "Краснофлотский" сборник. Пожалуйста, поставь рядом со своей фамилией редактора и мою». К сборнику он никакого отношения не имел, как и вообще к Музгизу, и потому эта просьба меня ошеломила. Я спросила, зачем ему это нужно. Он ответил: «Это не телефонный разговор. Встретимся – объясню». Повторил, что от этого у него многое зависит, и ещё раз очень попросил так сделать. Я сделала, хотя не имела на это ни права, ни основания.

Встретиться нам не пришлось. Я заболела всерьёз и надолго. А когда вышла на работу, увидела тот самый «Краснофлотский» сборник, который был за это время выпущен. Фамилия редактора была единственная – Л. Круц. Меня вообще не существовало[13].

Я не помню, возможно, именно в этом сборнике появилась «Клятва наркому»[14]. У меня есть её текст, но без фамилии автора. Музыку я помню настолько точно, что могу, если нужно было бы, её записать.

Одна капитальная работа в издательстве, во всяком случае, была. Если не ошибаюсь, это был 1-й том «Всеобщей истории музыки» профессора Р. И. Грубера. Этот том был посвящён первобытной музыке – музыке дикарей[15]. Кому нужна была эта дикарская музыка в период страшных потрясений и поражений на фронте, в изнывающем от голода и холода Ленинграде?! Но она, видимо, как и 7-я симфония Шостаковича, как и музыковедческие работы Б. В. Асафьева[16], свидетельствовала о том, что осаждённый город, несмотря ни на что, живет полнокровной творческой жизнью.

Не помню, в связи с этим или с чем-нибудь другим, меня неожиданно вызвали в Смольный. С воспалением лёгких и голодным колитом я отправилась в это длиннейшее путешествие от Главного почтамта в Смольный. Я шла туда часа два, если не больше. Войдя в вестибюль Смольного, я была совершенно потрясена увиденным. Горел яркий «довоенный» электрический свет, паркет был начищен до блеска, в гардеробе пришлось раздеться, распутать все свои шерстяные платки и кофты. В закопчённом, измятом платье я ощутила себя там как бы пришелицей из другого мира. Мне и в голову не приходило, что, придя в Смольный, нужно снимать верхнюю одежду. Все мы так отвыкли от этого.

Было сверхъестественно тепло. Голова у меня совершенно не работала, кружилась, ноги дрожали и подкашивались. Инструктор не то обкома, не то горкома КПСС, оглядев меня с ног до головы, учинил мне по всей строгости допрос о музгизовских делах. Я же смотрела на его чистенький костюм, белую рубашку и галстук и поражалась его «ухоженности». Мне казалось, что я разговариваю с глухим: я ему говорю, что в издательстве нет воды, нет света, стужа, а он упорно расспрашивает, что мы издаём, и пр.

Я ему перечисляю умерших сотрудников и рабочих типографии, рассказываю, с каким трудом удалось устроить кое-кого в стационар, что у самой меня воспаление легких и дистрофия. Он накричал на меня. Помню, что особенно меня обидело его выражение: «У вас там у всех дистрофия мозга». Я, не отвечая ему, пошла к двери. Обернулась и сказала: «Пришлите на моё место здорового человека, без дистрофии мозга», – и, не прощаясь, ушла[17].

Я чувствовала, что уже «дохожу». Когда я после этого визита в Смольный окончательно слегла, как снег на голову, свалился из Москвы Роман Ильич Грубер. Несмотря на то, что у меня была температура 40°, а на улице почти столько же со знаком минус, он буквально «вытащил» меня из постели и поволок в Музгиз, несмотря на вопли моей матери. Он заявил: «У вас воспаление легких, а у меня флегмона, и я всё-таки прилетел сюда, как ни трудно было попасть на самолет»[18].

Как пьяная, шатаясь, я плелась за ним в Музгиз. Профессор Грубер был одержим одной, всецело поглощавшей его идеей: его книга должна немедленно быть напечатана именно в Ленинграде, именно в блокаду. Дожидаться окончания войны значило потерять весь эффект её появления[19]. Он, казалось, не замечал ни попадавшихся нам по дороге трупов, которые ещё не успели убрать, ни закутанных поверх пальто в одеялах мужчин с самодельными муфтами для рук, ни женщин с закопчёнными носами в дорогих котиковых шубках, перевязанных грязной веревкой. Он мог думать и говорить только о своей книге[20].

Чтобы отвлечь его внимание от этой темы, я напомнила ему, как мы с ним и другими «кавалеристами» из консерватории ездили верхом в Манеже Зимнего дворца и как студенты сочинили песенку «Лихие мы кавалеристы», в которой фигурировали его феска и розовые шаровары. Но он, по-моему, даже не понял, о чём я сказала, и только промычал что-то вроде «да, да»...[21]

Поддерживая друг друга, мы кое-как доплелись до издательства. Там мне стало совсем плохо. Ничего не соображая, я подписывала какие-то чеки, бумажки, не читая их.

Перед своей болезнью я каким-то чудом ухитрилась раздобыть несколько килограммов столярного клея, очевидно, для переплётов «дикарского» тома. Оставшуюся лишней часть его мы по-братски разделили на 5 или 6 человек, оставшихся к этому времени в живых. Думаю, что именно этот клей, из которого мы варили суп и студень, спас нам жизнь. Он казался нам почти таким же вкусным, как и лепешки из кофейной гущи с горчицей, поджаренные на касторке.

Работая в послевоенные годы главным режиссёром в Казанском, Саратовском, Новосибирском оперных театрах, вечно занятая своими постановками, я старалась не вспоминать о блокаде и Музгизе, где постепенно умирали мои товарищи по работе, а у меня не было сил спасти их. И потому, наверное, я впоследствии даже не поинтересовалась, вышел ли в блокадное время 1-й том Грубера. Больше того: я не знаю до сих пор, была ли издана после войны его «Всеобщая история музыки», хотя и понимаю, что это говорит о моём нелюбопытстве и невежестве[22].

В Ленинграде в годы блокады выживал тот, кто не давал себе ложиться. Я держалась до последнего, но, в конце концов, воспаление лёгких и голодный колит свалили и меня. Последней каплей было хождение с Грубером в Музгиз.

Сил жить больше не было. Я легла умирать. Был конец марта. И вдруг, как в сказке, пришло спасение. Из одного БАО (батальона аэродромного обслуживания) приехал в Ленинград в командировку офицер. Там я бывала с баянистом не раз. Этот офицер нашёл меня через ДКА. Он рассказал, что комиссар БАО велел ему меня разыскать и, если я ещё жива, то привезти к ним в часть. Он пересказал слова комиссара очень точно: «Привези ты к нам эту бабу, если она ещё не умерла. Она нам очень пригодится».

Он увёз меня с собой, и там с месяц я жила в санчасти, приходя в себя. Но должна признаться, что, живя потом в какой-то деревне Рындела, я ещё вела себя как блокадница. Я жила с хозяйкой избы на кухне, а в горнице жили летчики. Рано утром, перед полётом, они завтракали у себя в комнате. Стоило им уйти, как я собирала у них со стола все крошки и корки и с жадностью их съедала. Когда старушка-хозяйка чистила картошку и жаловалась на голодное время, я просто презирала её: ведь мы в Ленинграде бывали счастливы, когда нам удавалось купить за большие деньги хоть 100 гр. картофельной шелухи, чтобы делать из нее лепёшки! (Но это было в начале блокады, потом купить было ничего нельзя.)

За время службы в армии, сначала вольнонаёмной, потом военнослужащей, мне удалось дважды побывать в Ленинграде. Обычно в командировки старались посылать ленинградцев. Все земляки отправляли с командированными посылочки со съестным (мы стояли тогда на более сытном Волховском фронте). Но с этими «гостинцами» почти всегда что-то случалось: то их где-то теряли, забывали, то их кто-то обворовывал, отнимал, словом, редко они доходили до адресата. Чаще всего это происходило так: командированному необходимо было выполнить

поручения, навестить родных. Разносить посылки в разные концы города у него не было ни времени, ни сил. Он поручал передавать их «верному человеку», но и тому не улыбалось таскаться с чужими посылками многие километры. Гостинцы, в конце концов, съедались этими «верными», но голодными людьми, а иногда посылки не доходили к адресату из-за его смерти.

Мне в части доверяли и были спокойны: эта доставит куда надо наши посылки, но... и со мной случилась беда! Со станции Волхов мне надо было ехать на поезде до станции, кажется, называвшейся Кобона[23]. В середине длиннейшего товарного состава был прицеплен зелёный пассажирский вагон, в котором ехали командированные. Я долго сидела и мёрзла в вагоне, а потом решила сходить в продкульт поужинать по аттестату. Проводница сказала, что поезд пойдёт в 2 часа ночи.

Я прогуливалась возле полуразбитого вокзала, чтобы согреться. Часов в 9 я на всякий случай спросила у какого-то железнодорожника, не отправился ли мой поезд раньше. Он показал мне на состав, медленно двинувшийся на одном из дальних путей: «Вот он, уже отходит». Я, как бешеная, бросилась к поезду, вскочила в первый попавшийся, открытый ветром тамбур с надеждой, когда он где-нибудь остановится, найти свой вагон. Но когда состав где-то остановился, я пробежала вдоль всего поезда – зелёного вагона в нём не оказалось. Я была в отчаянии: ведь там остался мой «сидор», то есть вещмешок со всеми посылками и моим собственным сухим пайком! На станцию Кобона я приехала в 6 часов утра, промёрзшая до костей, и решила ждать свой поезд.

Не знаю, был ли этот человек, который указал мне на «мой» поезд, просто ни о чём не осведомлён, или так зло подшутил надо мной. Зелёный вагон показался часа через два. Я пустилась к нему во всю прыть, вбежала, ища свой вещмешок, но его не было. Офицеры, ехавшие в вагоне, быстро разошлись. Те, кого я успела спросить про мешок, советовали мне обратиться к проводнице. Проводница же уверяла, что мешок взял один из офицеров, сказавший, что передаст его мне: это, мол, женщина из моей части. Итак, мешка не было. Не было ни посылок, ни собственной еды – ничего. В ужасном состоянии я добрела до места, откуда уходили через Ладогу машины с продуктами в Ленинград, и стала в очередь. Беспрерывно проходили грузовики, открывалась дверь кабины, в которую сажали к водителю одного человека. Это длилось какие-то секунды, и машина отъезжала. Подходила следующая машина, повторялось то же самое. За ней третья, четвёртая и так далее.

Очередь рассасывалась очень быстро. Я подсела к водителю – молодому черноглазому украинцу. Сначала мы ехали молча, потом он спросил меня, не ленинградка ли я. Я кивнула. Он удивился: «Как же ты с одной планшеткой в голодный Ленинград едешь? Родные твои живы?». Я сказала: «Да», – и заплакала. Рассказала про свою пропажу. Помолчали, потом он сказал: «Вот вчера я вёз галеты, консервы, шоколад. Я бы уж тебе отсыпал по такому несчастному случаю. А может, тебе пшеницы отсыпать, которую я сегодня везу?». Я с надеждой посмотрела на него и зашептала: «Так ты же везёшь продукты для ленинградцев?». Он решительно ответил: «А твои родные, что, разве не такие же ленинградцы?». Я говорю: «Так мне и взять-то пшеницу не во что». А он: «Снимай гимнастерку и завяжи рукава узлом». Я не успела опомниться, как он на повороте въехал в какой-то сугроб. Не заметила, как у него в руках появился мешок, потому что в это время сбрасывала с себя полушубок и гимнастёрку. Он помог мне завязать узел и насыпал в гимнастёрку пшеницу. В Ленинграде я поняла, что это был его собственный мешок, ибо в пшенице утонули его кружка и ложка.

Вся «операция» произошла мгновенно. С этим драгоценным грузом я въехала в Ленинград. Ехали мы почему-то мимо консерватории, и я попросила его выпустить меня. Горячо поблагодарила водителя – красивого молодого украинца. В консерваторских коридорах первого этажа было темно от завешенных куском материи и чёрной бумагой окон (для маскировки). Бродили какие-то тени, в коридорах я с трудом узнавала старых знакомых – педагогов, концертмейстеров, студентов. Их было немного. Подавляющее большинство эвакуировалось, оставшиеся были тощими, постаревшими, усохшими.

Временным директором «объекта» – консерватории – оказалась моя соученица по оперно-режиссерскому факультету Тоня Лебедева. Она жила в кабинете Глазунова. Я бросилась к ней, опустила на пол гимнастерку с пшеницей. Мы расцеловались, и я попросила её дать мне какую-нибудь кофточку. Рассказала ей о своей эпопее с украденным вещмешком, историю притащенной пшеницы и, наконец, села и осмотрелась. На рояле (не помню уже, Глазунова или Римского-Корсакова) лежала груда обгоревших по краям партитур и оперных клавиров, под роялем поместилась целая батарея фонарей «летучая мышь». Ковер был закатан почти до стенки, а в центре кабинета стояла «буржуйка».

Первое, что мы сделали после объятий и слёз, – сварили огромную кастрюлю пшеничной каши. На пиршество были созваны все, кто

нашёлся в консерватории. Их было немного. Они еле-еле тащились в директорский кабинет, кто с блюдцем, кто с миской, кто с кружкой. Ели, смаковали «роскошное блюдо» и даже улыбались. Вперемежку с едой рассказывали страшные новости: студента-дирижёра Астрова нашли в одном из классов Капеллы с отгрызенной крысами головой, музыковедку З. Эвальд нашли на улице мёртвой и полураздетой, другие говорили то же самое про Юлию Вейсберг – композиторшу, родственницу Римского-Корсакова[24]. Никто точно ничего не знал. Говорилось это будничным тоном – видно, всё уже в людских сердцах перегорело и погасло.

Каши было так много, что все съели по две порции. Больше есть не решались. Тоня сказала: «Хватит. Остальное на завтра». Но ночью была дикая бомбёжка. Насколько я помню, был разворочен угол, где находятся кассы, снесло кусок крыши, многие случайно уцелевшие стёкла в эту ночь вылетели. Разбилось стекло и в кабинете Глазунова. Каша, стоявшая на окне, погибла, была «разбомблена». В неё насыпались стекла, кирпич, штукатурка. Мне показалось, что бедная моя Тоня была огорчена этим обстоятельством не меньше, чем развороченным углом консерватории.

На следующий день утром я навестила свою мать, находившуюся в стационаре для выхаживания дистрофиков, и разыскала сестру[25], а вторую половину дня разносила пакетики с пшеницей – вместо пропавших гостинцев, по трём адресам, которые помнила. Остальные адреса были написаны прямо на посылках, и вспомнить их я не могла.

Во второй свой приезд в Ленинград я случайно встретилась на улице со своим бывшим мужем. Он служил где-то в артиллерии и приехал тоже в командировку. Несмотря на развод, мы остались большими друзьями до самой его смерти. Рассказав вкратце друг другу о своей жизни с начала войны, мы решили заглянуть в свою «альма матер» – консерваторию. Первым, кто нас там встретил, был человек, из-за которого я когда-то ушла от мужа. Мы стояли втроём в полутёмном коридоре первого этажа и, нелепо улыбаясь, рассматривали друг друга. Каждый невольно вспоминал прошлое, переоценивал его по-своему, и я думаю, что все наши прошлые «драматические» переживания казались нам такими мелкими, такими невесомыми после пережитого за последние годы... Мы постояли, помолчали и разошлись.

Я узнала, что бедная Тоня Лебедева незадолго до этого была отвезена в психиатрическую лечебницу, там, в знак протеста, объявила голодовку и умерла. Рассказали мне, и кто был виновником этого преступления. Все считали её совершенно нормальной. Но всё это могло быть и непроверенными слухами. Я срочно должна была уезжать, а когда, демобилизовавшись, вернулась в родной Ленинград и хотела попытаться расследовать это дело, человек, на которого все указывали как на виновника Тониной гибели, был слепым. Сама судьба его наказала. А может быть, во всей этой истории не было и доли правды? Но... как говорится, нет дыма без огня.

Кроме двух командировочных поездок в Ленинград, была, собственно, ещё третья, о которой смешно и говорить. Служа в своей части (это был головной авиационный склад боеприпасов), я организовала там из девяти человек очень мобильную и даже квалифицированную концертную бригаду, которая обслуживала не только наши близлежащие части, но и останавливающиеся по соседству эвакогоспитали ЛВО и прочие части. Ансамбль наш был очень популярен благодаря политической злободневности репертуара и талантливым исполнителям. Присутствовавший на одном из наших выступлений полковник Жидких – начальник политотдела нашего 5-го района авиабазирования – настолько был им восхищён, что публично поблагодарил меня и подарил мне, вынув из кармана, широкий офицерский пояс (мне же полагалось носить узкий солдатский ремень) И вообще сказал нашему замполиту: «Оденьте вы вашу артистку и режиссёра по-человечески: дайте ей хромовые сапоги, новую гимнастерку» и т. д.

А через несколько дней я опять была послана в командировку. В Ленинграде меня забрал первый попавшийся патруль: «Почему, младший сержант, вы ходите в комсоставском ремне? – Мне его подарили за самодеятельность. – Ах, подарили! Ну вот, теперь отправляйтесь с вашим подарочком на гауптвахту». Так меня «замели». Это было уже весной. Ленинград чистился и приводился в порядок. Я его чистила вместе с оживающими ленинградцами неделю. Потом была отпущена на все четыре стороны. Ничего не сделав, я помчалась на попутных машинах к себе в часть, но её там уже не оказалось. Она двинулась вперёд. В политотделе я объяснила ситуацию, спросила, как и где мне искать свою часть. Начальник посмотрел на мою командировку и то, что на ней было написано в Ленинграде, и с усмешкой сказал своему помощнику: «Её послали на 3 дня в командировку, а она проторчала неделю и ничего не сделала. Отправь её пока на гауптвахту, потом разберёмся с ней».

В 5 часов утра старшина поднял меня с койки, приказав вымыть полы в здании уцелевшей школы, которую превратили в казарму. Воору-

жившись ведром и тряпкой, я пошла в верхний этаж и принялась за дело. Потом, заметив, что в углу зала стоит рояль, **я** решилась попробовать, действует ли он. Но стоило мне заиграть, как из всех дверей понемногу стали появляться люди. Один офицер подошёл ко мне и спросил, играю ли я по нотам. Узнав, что играю, притащил какую-то песню, напечатанную в газете. Потом зашёл какой-то лейтенант и спросил, смогу ли я сыграть песни по слуху. Я сказала, что смогу. Тут пошли заказы и на «Землянку», и «На позицию девушка провожала бойца», и на «Прощай, любимый город». Я не заметила, как оказалась окружённой плотным кольцом военных разных рангов. Перебудила весь дом. «Заказы» сыпались со всех сторон. Многие подпевали, а кое-кто даже пел в полный голос – это, видимо, были собственные Карузо и Гобби.

Наконец, кто-то догадался спросить меня: «Откуда Вы взялись?» – «С гауптвахты», – говорю. Они разглядели, что сижу без ремешка, что посреди пола стоит ведро с тряпкой, и начали расспрашивать, как я сюда попала. Вдруг открывается дверь, и входит полковник Жидких, приехавший сюда с парткомиссией. Он сразу узнал меня и спросил, что я такое натворила. Я сказала: «Товарищ полковник, я здесь по Вашей милости!». И рассказала про историю с комсоставским ремнём. Он был явно смущён. В прошлом директор школы или училища, глубоко штатский человек, он не предвидел такой истории со своим подарком. Все кругом смеялись. Откуда-то взялась уборщица и закончила мою работу, кто-то, видимо, её позвал. Жидких просил меня подождать часик, пока он сделает свои дела. Он сказал, что ему надо заехать в нашу часть, и он меня захватит с собой.

Так закончилось моё третье военное путешествие в Ленинград. На этом мажорном аккорде я заканчиваю свои блокадные воспоминания.

О музыкальной жизни Ленинграда могу рассказать лишь то, что всем известно: [что] оба оперных театра и Оперная студия консерватории вместе с ней эвакуировались из Ленинграда, что мужественно всю блокаду работал Театр музкомедии, что дирижёр Элиасберг умудрялся время от времени давать концерты симфонического оркестра в филармонии и по радио, что оперные артисты, оставшиеся в Ленинграде, организовали филиал театра и давали спектакли, что при ДКА работали без устали бригады, составленные из артистов всех жанров, – их были сотни, они дали за войну астрономическое количество концертов. Но это всем известно и без меня. Это были герои, а я нет. Они были вместе, поддерживали друг друга. Я была одна и занималась не своим делом в Музгизе. Зато в армии я сразу нашла своё место. Программы, создаваемые нашим маленьким ансамблем, всегда принимались «на ура», боевые листки также были на моей обязанности, мы умудрились собрать небольшую библиотечку, которая была нарасхват. Одно время я была парторгом части управления. В неё входили командир части, замполит, начальник штаба и др. Но для меня эта работа, с полным отсутствием дипломатии в характере, была очень обременительна, и на второй год я от неё категорически отказалась.

Самым тяжёлым бывала разгрузка привозимого вооружения. Мужчины носили самые тяжёлые ящики, а женщины менее тяжёлые – 48-килограммовые ящики. Наверное, впоследствии эти перегрузки сказались на женщинах нашей части, но тогда мы все безропотно помогали бойцам-мужчинам.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Галина Павловна Матвиевская – видный отечественный математик, историк науки, литературовед. Действительный член Международной академии истории наук и Академии наук Узбекистана. Доктор физико-математических наук. Автор более 250 научных публикаций; некоторые из них были написаны в соавторстве с Е. П. Ожиговой. Раабтелен Татьяна Аркадьевна – математик, преподаватель Военно-инженерного технического университета в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Близкая подруга Е. П. Ожиговой.

[2] Кексгольмом до 1948 года назывался город Приозёрск Ленинградской области.

[3] В неопубликованных мемуарных заметках М. В. Ожиговой говорится, что её (вместе с другими «домашними» детьми, эвакуированными из Ленинграда) отправили в Сибирь («какая-то деревня примерно в 100 километрах под Омском»). Лишь в 1944 году, после окончательного снятия блокады, «маме специально дали отпуск, чтобы меня забрать».

[4] Композиторы В. Фризе и В. Томилин погибли в ходе боёв на подступах к Ленинграду в ноябре–декабре 1941 года, Б. Гольц умер на исходе первой блокадной зимы – 3 марта 1942-го.

[5] Композитор А. Леман на протяжении осенне-зимнего периода 1941–1942 годов заве-

довал Музотделом Управления по делам искусств Ленгорисполкома, позднее был эвакуирован в Казань. Официальным преемником М. П. Ожиговой в Музгизе считался композитор М. Матвеев (см.: [3, с. 115–116]), вступивший в должность директора весной 1942 года.

[6] Глава из неопубликованных воспоминаний Е. Ожиговой, посвящённая сестре, содержит весьма существенное дополнение: отказавшись по состоянию здоровья от концертно-агитационной работы в прифронтовой полосе, М. П. «...пошла в доноры, Институт переливания крови находился недалеко от Музгиза. <…> Там в день сдачи крови давали обед и через три (кажется) раза – паёк. К несчастью, большую часть пайка она отдавала профессору, который несколько раз делал мне уколы камфары, он жил над нами. <…> в Институте переливания крови... иногда надо было уговаривать взять кровь, для чего дарить регистраторше банки консервов из пайка. А сестра понемногу догоняла нас и тоже становилась дистрофиком. <…> В общем, мы с мамой обязаны ей жизнью».

[7] Ю. Кочуров не покидал Ленинграда в годы блокады, работая в Доме композиторов.

[8] Песня, о которой идёт речь, – «Идут бесстрашные полки», сочинённая в июле 1941 года. Она предназначалась для сборника «В бой, ленинградцы», опубликованного Ленинградским отделением Музгиза в августе (см.: [7, с. 17; 6, с. 76]).

[9] Автором текста упомянутой песни был В. Саянов.

[10] А. Анисимов – хоровой дирижёр, композитор, в 1937–1949 годах – художественный руководитель Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа (фронта).

[11] Официальное распоряжение об эвакуации датировалось 30 сентября; днём позже Д. Шостакович с семьёй вылетел в Москву на военно-транспортном самолёте [7, с. 597].

[12] М. П. Ожигова работала в Горьком с 1963 по 1968 годы. Следовательно, речь идёт о фестивале «Современная музыка», проходившем с 15 по 24 февраля 1964 года и включавшем более 40 концертов с программами из произведений Д. Шостаковича [7, с. 615]. Указанная датировка подтверждается и автором настоящих «Воспоминаний...» в более позднем очерке о Д. Шостаковиче (см.: [5, с. 92]).

[13] К началу Великой Отечественной войны Л. Круц занимал должность ответственного секретаря Ленинградского союза советских композиторов; в творческой организации последнего не числился и композиторского образования, вероятно, не имел. Будучи призванным на военную службу в июле 1941 года, возглавил так называемую «композиторскую группу Краснознамённого Балтфлота», состоявшую из профессиональных и самодеятельных «композиторов-балтийцев и прикреплённых к ним балтийцев-поэтов». Основная «творческая продукция группы систематически публиковалась в виде песенных сборников». – прежде всего, серии «Песни Краснознамённой Балтики» (выпуски 1–12 увидели свет на протяжении 1941–1944 годов [6, с. 20–24]). Судя по тому, что Л. Круц фигурировал в качестве ответственного редактора некоторых выпусков данной серии [3, с. 118–119; 1, с. 328], эта работа была вменена ему в обязанность (хотя при случае охотно перелагалась на чужие плечи).

[14] Песня «Клятва наркому» открывала первый выпуск «Краснофлотского» сборника, подписанный к печати 1 сентября [6, с. 20–21].

[15] Первый том «Истории музыкальной культуры» Р. Грубера («Всеобщей историей музыки» именовалось её второе, переработанное издание, частично опубликованное в 1950-е годы) состоял из двух частей. Раздел, посвящённый «музыке дикарей» (точнее, «музыкальной культуре первобытнообщинного строя»), содержался в части I, увидевшей свет до начала войны. Часть II, печатавшаяся в блокадном Ленинграде, охватывала период с Позднего Средневековья (вторая половина XI столетия) до творчества Жоскена Депре (последняя треть XV – начало XVI веков).

[16] Речь идёт о брошюре Б. Асафьева «М. И. Глинка», приуроченной к 100-летию со дня первого представления оперы «Руслан и Людмила» и опубликованной Политиздатом в блокадном Ленинграде осенью 1942 года (см.: [6, с. 79]).

[17] Связь упомянутого эпизода с изданием книги Р. Грубера представляется весьма вероятной. Как вспоминал позднее автор «Истории музыкальной культуры», он сразу же после прибытия в Ленинград, заручившись поддержкой городского уполномоченного по делам искусств П. Рачинского, «...отправился... к заведующему отделом печати горкома партии тов. Белову в Смольный. <…> Ознакомившись с моей просьбой, Белов энтузиастически воскликнул (дело было 24 октября): “Вот хорошо бы такую монументальную, богато иллюстрированную книгу выпустить под носом у Гитлера, в блокированном Ленинграде к Октябрьским празднествам!”. И тут же позвонил директору типографии тов. Фридлянду с указанием немедленно печатать 2-ю часть» [3, с. 156]. Аналогичным образом могло быть «стимулировано» и руководство Музгиза. Правда, о каких-либо прямых контактах с его дирекцией Р. Грубер не сообщал, однако успешный ход типографских работ (в частности, получение бумаги на складе указанного изда-

тельства [3, с. 157–158]) настоятельно требовал документальных согласований и личных встреч.

[18] В цитируемых воспоминаниях Р. Грубера соответствующий диагноз относится к февралю 1942 года, позднейшая операция и восстановительный период – к марту [3, с. 161–163].

[19] Автор книги, в свою очередь, утверждал: «... если набор (2-й части "Истории музыкальной культуры". – К. Ж.) будет рассыпан, то восстановить его нельзя будет ни вскоре после войны, ни тем более во время войны», и многолетний исследовательский труд погибнет. Между тем, избежать частичной «рассыпки набора» (около 10 печатных листов из 37) всё-таки не удалось, а соответствующие «восстановительные работы» (в июле 1942 года) прошли успешно [3, с. 152–153, 164].

[20] Мемуарный очерк Р. Грубера «Как печаталась книга» содержит довольно подробные описания «сурового облика Ленинграда» зимы 1941–1942 годов, упоминания трагических эпизодов того времени, включая события, «глубоко потрясшие» автора [3, с. 158–160], но всепоглощающая одержимость упомянутой публикацией здесь безусловно доминирует.

[21] Учебный план оперно-режиссёрского факультета Ленинградской консерватории в довоенные годы предусматривал, наряду с прочими дисциплинами, освоение искусства верховой езды, которым живо интересовался и Р. Грубер.

[22] Печатание запланированного тиража 2-й части I тома «Истории музыкальной культуры» (3000 экз.) было завершено в июле 1942 года [3, с. 164]. Том II (также в двух частях) был опубликован в Москве на протяжении 1953–1959 годов. «Всеобщая история музыки» (часть 1) при жизни автора публиковалась дважды – в 1956 и 1960 годах.

[23] Станция Кобона, расположенная на берегу Ладожского озера, в годы блокады являлась одним из ключевых пунктов легендарной Дороги жизни. Позднее – деревня в Кировском районе Ленинградской области.

[24] Музыковед-фольклорист З. Эвальд умерла в Ленинграде 27 января 1942 года («В этом месяце она потеряла продовольственные карточки», – отмечает А. Крюков), композитор Ю. Вейсберг, невестка Н. Римского-Корсакова, – 1 марта (её муж, историк и музыковед А. Римский-Корсаков, скончался до войны [1, с. 106, 126]).

[25] Согласно цитируемым воспоминаниям Е. Ожиговой (глава «В больнице»), они с матерью Софьей Иосифовной были приняты на стационарное лечение осенью 1942 года. Через несколько месяцев (1 января 1943 года) Елена вышла на работу, тогда как состояние здоровья матери улучшалось медленнее – она была выписана летом. Встреча, о которой идёт речь, могла состояться зимой или ранней весной 1943 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крюков А.* Музыка в дни блокады: Хроника. СПб.: Композитор, 2002. 544 с.
2. *Мещерякова Н.* Мастер Маргарита (к 100-летию со дня рождения М. П. Ожиговой) // Южно-Российский музыкальный альманах–2008. Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2009. С. 219–224.
3. Музыка продолжала звучать: Ленинград. 1941–1944 / сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1969. 296 с.
4. Елена Петровна Ожигова / сост. Л. И. Брылевская и др. СПб.: Нестор-История, 2008. 40 с. (Материалы к биобиблиографии историков науки и техники. Вып. 5).
5. *Ожигова М.* Митя, Дмитрий Дмитриевич (Воспоминания о Д. Шостаковиче) // Музыкальная педагогика в идеях и лицах: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1992. С. 84–97.
6. Работа композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны: информ. обзор. Л.: Искусство, 1946. 88 с.
7. *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество: монография: в 2 т. Л.: Сов. композитор, 1986. Т. 2. 624 с.

REFERENCES

1. *Kryukov A.* Muzyka v dni blokady: Khronika [A Music in Blockade Days: Chronicle]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2002. 544 p.
2. *Mescheryakova N.* Master Margarita (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Ozhigovoy) [Master Margarita: Towards the 100th Anniversary of M. Ozhigova's Birth]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh–2008 [South-Russian Music Anthology–2008]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2009. P. 219–224.
3. Muzyka prodolzhala zvuchat': Leningrad. 1941–1944 [Music Continued to Sound: Leningrad. 1941–1944]. Compiled by A. Kryukov. Leningrad: Muzyka Press, 1969. 296 p.

4. Elena Petrovna Ozhigova. Compiled by L. Brylevskaya and oth. St. Petersburg: Nestor-Istoriya Press, 2008. 40 p. (Materials to Biobibliography of Historians of Science and Technology. Issue 5).
5. *Ozhigova M.* Mitya, Dmitriy Dmitrievich (Vospominaniya o D. Shostakoviche). [Mitya, Dmitry Dmitrievich (Memoires on D. Shostakovich]. Muzykal'naya pedagogika v ideyakh i litsakh [Musical Pedagogy in Ideas and Persons]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 1992. P. 84–97.
6. Rabota kompozitorov i muzykovedov Leningrada v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [The Work of Leningrad Composers and Musicologists in the Years of the Great Patriotic War]: information survey. Leningrad: Iskusstvo Press, 1946. 88 p.
7. *Khentova S.* Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [Shostakovich: Life and Work]: monography: in 2 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. Vol. 2. 624 p.

М. П. ОЖИГОВА.
ВОСПОМИНАНИЯ О БЛОКАДЕ ЛЕНИНГРАДА
Публикация и комментарии К. Жабинского
Вступительная статья Г. Хорошайло

Настоящая публикация содержит не издававшиеся ранее воспоминания о блокадном Ленинграде, принадлежащие видному оперному режиссёру советской эпохи М. П. Ожиговой (1908–1987). Автор повествует о суровых испытаниях военного периода, о творческой деятельности музыкальных учреждений и отдельных музыкантов в исключительно тяжёлых условиях осаждённого города (среди них – Д. Шостакович, Р. Грубер, А. Анисимов, А. Лебедева, Л. Круц и др.). Комментарии к публикуемому тексту включают в себя фрагменты из других мемуарных источников, освещающих указанный период и воссоздающих картину музыкальной жизни блокадного Ленинграда. Вступительная статья обозначает важнейшие вехи профессиональной биографии М. П. Ожиговой, подробно характеризует её персональный вклад в работу оперного класса и кафедры сольного пения Ростовского государственного музыкально-педагогического института.

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, Ленинградское отделение Музгиза, нотоиздательская деятельность, Ленинградский Дом Красной Армии, фронтовые концертные бригады, Д. Шостакович, Р. Грубер.

M. P. OZHIGOVA.
MEMOIRES ON BLOCKADE OF LENINGRAD
The publication and comments by K. Zhabinsky
The introductory article by G. Khoroshailo

The present publication contains unpublished memoires on blockading Leningrad belongs to prominent native opera director of Soviet age M. Ozhigova (1908–1987). The author relates about heavy trials of war space, creative activities by musical institutions and separate musicians in exceptionally severe conditions of the beleaguered town (among them – D. Shostakovich, R. Gruber, A. Anisimov, A. Lebedeva, L. Krutz and others). The comments to published text include some fragments from other memoir sources which throw light upon the picture of musical life of blockading Leningrad. The introductory article emphasizes the most important landmarks of M. Ozhigova's professional biography, defines her personal contribution to work of the Opera school and the Department of Solo singing of Rostov State Musical-Pedagogical Institute.

Key words: Leningrad conservatoire, Leningrad branch of Muzgiz Press, publishing of music, Leningrad Palace of Red Army, front concert teams, D. Shostakovich, R. Gruber.

Жабинский Константин Анатольевич
старший библиограф
Хорошайло Галина Васильевна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin A.
Senior bibliographer
Khoroshailo Galina V.
PhD in Art Studies, Professor of the Department of Choral conducting
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Оформление статьи

Набор текста статьи выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта 14, междустрочный интервал полуторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое – 2,5 см; расстановка переносов автоматическая, выравнивание «по ширине». Объем статьи допускается в двух форматах: 10 страниц или 12,5 страниц в указанных параметрах, включая нотные примеры, иллюстрации, схемы, приложения, примечания, список литературы (на русском и английском языках), аннотации и ключевые слова (на русском и английском языках).

В начале статьи указываются фамилия и инициалы автора, а также даётся полное название учреждения, в конце статьи приводятся фамилия, имя и отчество полностью, место работы, должность, учёная степень.

В тексте статьи пропечатывается буква Ё.

Ссылки размещаются после основного текста (концевые сноски) в виде Примечаний (размер шрифта – 12, интервал полуторный).

Все выделения текста внутри цитат уточняются в квадратных скобках: [курсив автора. – ....] или [курсив мой. – ....]. Ссылки на литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках (например: [11, с. 15]).

Схемы, таблицы, фотографии, рисунки нумеруются и даются с названиями (подписями) или заголовками.

Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12.

К статье прилагаются отдельным файлом сведения об авторе, контактные данные – фамилия, имя, отчество полностью; полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

Составление аннотации

Объем от 100 до 250 слов.

В аннотации должно присутствовать краткое повторение структуры статьи, включающей введение, цели и задачи, методы, результаты, заключение. Авторское резюме будет опубликовано самостоятельно, в отрыве от основного текста, следовательно, содержание статьи должно быть понятным без обращения к самой публикации. Предмет, тема, цель работы указываются в том случае, если они не ясны из заглавия статьи.

Заглавие статьи и содержащиеся в нем сведения не должны повторяться в тексте авторского резюме.

Ключевые слова: 5–10 слов.

Аннотация, ключевые слова, сведения об авторе даются на русском и английском языках.

Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию и сведения об авторе или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

Составление сведений об авторе

Сведения об авторе – краткий текст, не более 100 слов. В нем необходимо представить следующую информацию:

а) место и должность, связанные с Вашими исследовательскими интересами;

б) краткая информация о Вашем образовании, научной степени (если Вы – аспирант или аспирантка, даётся только название Вашего вуза и тема исследования); Ваши достижения последних лет (публикации, лекции, конференции, концертные выступления).

Оформление Списка литературы и References

К статье в обязательном порядке (требование ВАК) прилагается Список литературы (от 5 до 15 наименований). В выходных данных каждой публикации необходимо указывать общий объём страниц (для книг) или диапазон страниц (для статей).

Отдельным блоком приводится Список литературы в романском (латинице) алфавите – References. Все названия повторяют русскоязычный Список литературы независимо от того, имеются ли в нём иностранные источники. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите.

Каждая библиографическая ссылка дается в транслитерированном варианте (переводе букв в латиницу). На сайте ***http://www.translit.ru/*** можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу (необходимо выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса – LC) и быстро получить изображение всех буквенных соответствий.

Кроме того, все названия статей (книг, сборников) даются также и в английском переводе, который помещается в квадратные скобки.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Порядок рассмотрения и публикации статьи

Журнал принимает к публикации не издававшиеся ранее (в печатном или электронном виде) материалы. Оригинальность полученного текста удостоверяется с использованием электронной системы «Антиплагиат». Поступившие материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных (сведений об авторе, аннотации, ключевых слов), а также оформления списка литературы. Статьи, оформленные не по правилам и присланные без сопроводительных материалов, редакцией отклоняются безоговорочно.

Следуя нормам научной этики, автор, направивший свой текст одновременно для рассмотрения в различные издания, должен известить об этом редакцию «Альманаха». Если подобное предупреждение заблаговременно не сделано, обнаруженная «дублировка» фиксируется системой «Антиплагиат», и недобросовестный автор вносится в «чёрный список» – его материалы в дальнейшем не принимаются редакцией к рассмотрению.

Принятая статья регистрируется редакцией; вслед за этим, тексту присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором будет осуществлена публикация.

После определения тематического профиля поступившей статьи, главный редактор «Альманаха» направляет её независимому рецензенту – специалисту в соответствующей области. При получении отрицательного отзыва, текст пересылается другому рецензенту. Наличие двух отрицательных рецензий является основанием для отклонения статьи.

Если публикация материала, допущенного к рецензированию, возможна лишь при условии основательной переработки текста, последний направляется автору, который в установленные сроки должен подготовить улучшенный вариант статьи. Кроме того, редакция оставляет за собой право самостоятельно вносить необходимые изменения и уточнения локального характера, предложенные рецензентом (рецензентами). Подобные же исправления допускаются в связи с процессом научного и литературного редактирования.

По завершении всех редакционно-издательских работ, вёрстка публикуемой статьи высылается автору для просмотра. О выходе журнала из печати автор уведомляется редакцией по электронной почте на протяжении 3–5 дней с момента получения тиража.

Рецензирование статей

Все статьи, планируемые к публикации в журнале «Южно-Российский музыкальный альманах», проходят процедуру рецензирования и утверждения Редакционной коллегией.

При поступлении в редакцию рукописи статьи производятся её первичное рассмотрение и проверка на соответствие тематике и формальным требованиям издания. В случае несоответствия тематике журнала статья не принимается к рассмотрению, автору направляется соответствующее уведомление.

Затем статья пересылается на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование).

Процедура рецензирования является анонимной и для рецензента, и для автора («слепое» рецензирование).

По результатам рецензирования статья может быть отклонена, направлена автору на доработку либо принята к печати.

Рецензия должна содержать:

– оценку существа работы и возможности ее публикации в журнале;

– чётко обозначенный перечень ошибок в методологии и инструментарии (если таковые имеют место);

– предложения по доработке текста.

При получении положительного заключения рецензента материалы помещаются в «портфель» редакции для дальнейшего опубликования. Главным редактором направляется уведомление автору об этом.

При получении отрицательного заключения рецензента статья рассматривается на заседании рабочей группы редколлегии, которая принимает решение об отклонении статьи или о необходимости получения дополнительной рецензии независимого эксперта.

В случае отклонения статьи автору направляется письмо-уведомление (за подписью Главного редактора журнала).

Окончательное решение об опубликовании статьи и утверждение содержания номера принимается на заседании Редакционной коллегии.

Процедура рецензирования и утверждения статей занимает от 1 до 1,5 месяцев, далее статьи публикуются в порядке очередности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, осуществляемая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и корректировке оформления текста в соответствии с требуемыми редакторскими стандартами, принятыми в данном журнале. Редакторские правки согласуются с авторами.