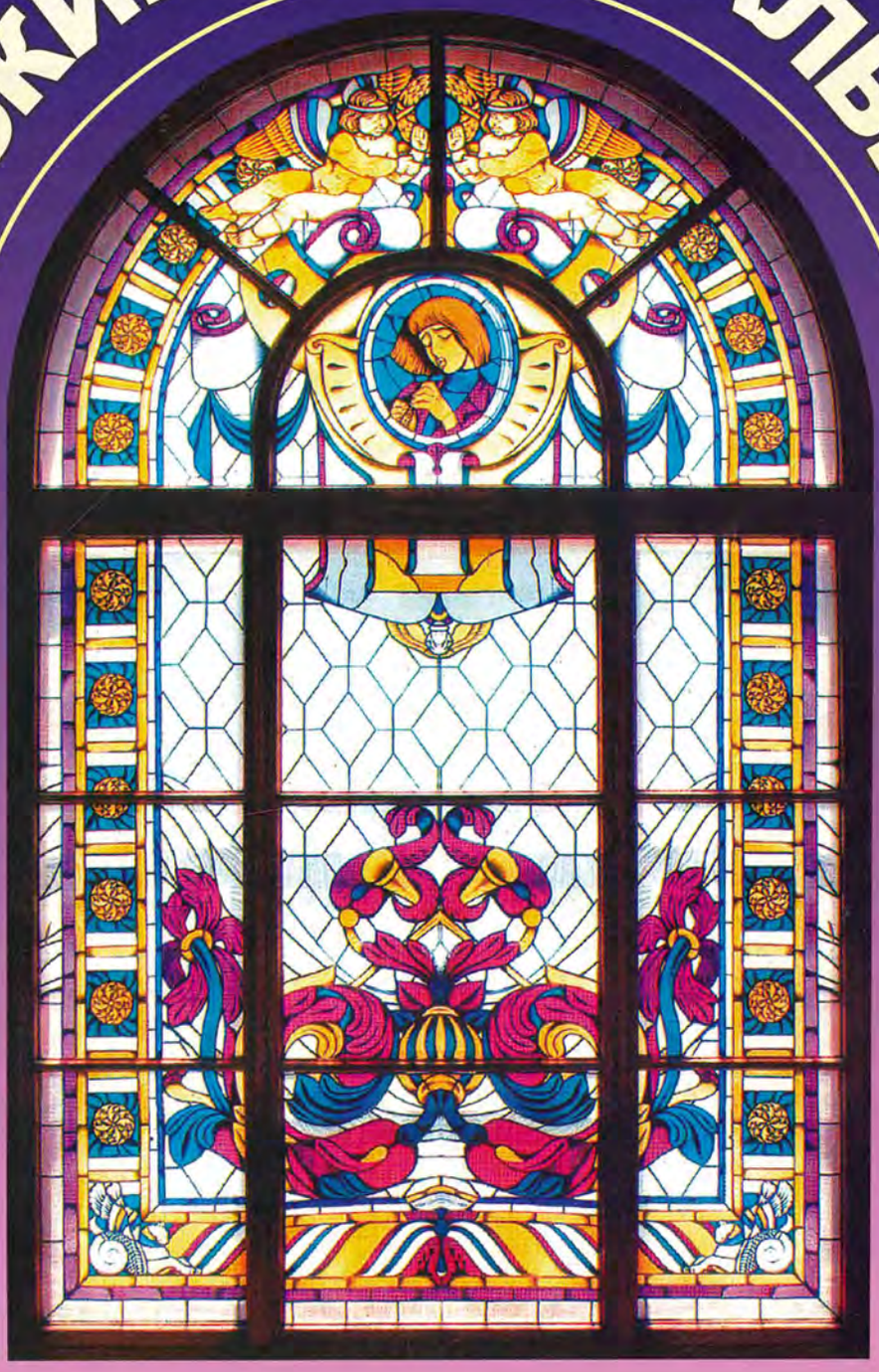
ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ



2016 `1 (22)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2016’1 (22)

В НОМЕРЕ:

Проблемы музыкальной науки

Проблемы музыкального театра

Исполнительское искусство

Музыкальное образование

Ракурсы массовой музыкальной культуры

Музыкальная культура Юга России

Подписные индексы:
в каталоге «Роспечать» 79315
в каталоге «Почта России» П1959

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 связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

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, старший преподаватель

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., доц. (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 30.03.2016. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. 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

2016'1 (22)

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 Connectivity, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

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, Senior lecturer

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, Associate Professor (Russia)
Lev Atlas, PhD in Musicology (Great Britain)
Victoria Gumennaya, Doctor of FA, Professor (Colombia)
Marco Giuliani, 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:

Problems of musical studies

Problems of musical theatre

Performing art

Music education

Foreshortenings of popular music culture

Music culture of the South Russia

Subscription indexes:
79315 in Rospechat Agency catalogue
П1959 in Post of Russia catalogue

The subscription is available at any post office of Russia

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Н. Шиманский. Проблемы раннего многоголосия в период школы Нотр-Дам (на примере органумов Перотина) 5
N. Shymanskiy. Problems of early polyphony during the period of Notre-Dame school (organums by Perotin as examples)

Г. Овсянкина. Феномен позднего стиля Б. Тищенко 12
G. Ovsyankina. Phenomenon of the late style by B. Tischenko

А. Ментюков. О понятии «музыкальное интонирование» 18
A. Mentyukov. About the concept «musical intoning»

А. Красноскулов. Эволюционное моделирование музыки: принципы, подходы, проблемы 24
A. Krasnoskulov. Evolutional modelling of music: principles, approaches, problems

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Г. Кузнецов. Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера 31
G. Kuznetsov. How R. Wagner imagined his Tannhauser

Е. Коваленко. Анатолий Фёдорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии 37
E. Kovalenko. Anatoly F. Shekera as the master of ballet symphonism and choreographic polyphony

А. Маркова. Саломея, Юдит, Мелизанда – «три грации» символистского театра (сходства и различия главных героинь опер Р. Штрауса, Б. Бартока и К. Дебюсси) 43
A. Markova. Salome, Judit, Melisande as «three graces» of symbolic theatre (similarities and distinctions of the main women's characters in operas by R. Strauss, B. Bartok, C. Debussy)

Е. Кисеева. Танец постмодерн и авангардное искусство первой половины XX века 48
E. Kiseyeva. Postmodern Dance and Avant-garde art in the first half of the twentieth century

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

В. Метлушко. Выразительные возможности инструмента в «Трёх пьесах» для кларнета solo И. Стравинского 55
V. Metlushko. Instrumental expressive resources in «Three pieces» for clarinet solo by I. Stravinsky

В. Ушенин. Актуальное наследие (к 40-летию со дня основания ансамбля «Калинка») 62
V. Ushenin. The actual heritage (towards the 40th anniversary of the ensemble «Kalinka» foundation)

Е. Батовская. Современная хоровая музыка a cappella: проблемы жанровой типологии 68
E. Batovskaya. Contemporary choral music a cappella: the problems of genre typology

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

А. Чепинога. Проблемы воспитания современного режиссёра оперного театра 75
A. Chepinoga. Problems of education of the contemporary producer of opera theatre

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

Е. Андрущенко. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 2) 82
E. Andruschenko. Contemporary opera «under the badge of musical»: prerequisites, sources, tendencies (article 2)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

В. Дёмина. Празднование взятия Азова как «викториальное» торжество нового типа 90
V. Dyomina. The celebration of the capture of Azov as «victorial» festival of a new type

Т. Рудиченко. Реализация проекта «Волго-Дон» и трансформация традиционной культуры 96
T. Rudichenko. The realization of the «Volga-Don» project and transformation of the traditional culture

Правила оформления и публикации статей 102

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Н. В. ШИМАНСКИЙ
Белорусская государственная академия музыки

ПРОБЛЕМЫ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ В ПЕРИОД ШКОЛЫ НОТР-ДАМ (НА ПРИМЕРЕ ОРГАНУМОВ ПЕРОТИНА)

XX век явился периодом активного изучения музыкальной культуры Средневековья. При этом в поле зрения западноевропейских ученых чаще всего оказывалось многоголосие школы Нотр-Дам, формы которого, согласно мнению В. Арльта, были приближены к композиции (см.: [11]). В российском музыкознании данное мнение разделялось Ю. Евдокимовой. Однако латвийский ученый и композитор Г. Пелецис предложил иное толкование формообразующих процессов в квадруплях Перотина – оно определяется иерархией пространственно-временных планов. Отмеченное толкование представляется нам более продуктивным в отношении упомянутой проблемы, поскольку оно способствует осмыслению категории музыкального времени в контексте синкретических явлений [5, с. 167–168]. Мы полагаем, что при рассмотрении вопросов композиции нельзя исходить из мысли о нормативности музыкальных процессов в многоголосии Перотина, о полном соответствии указанных процессов позднейшему представлению о музыкальном произведении (*res facta*).

В настоящей статье предпринимается попытка сформулировать типологический подход к многоголосию Перотина. С одной стороны, речь идёт о ранней стадии музыкального мышления, обусловленной связями с поэзией и танцем; с другой стороны, средневековая музыка рассматривается в соответствии с модальными свойствами многоголосия. Это позволяет охарактеризовать органум периода Нотр-Дам и средневековое многоголосие в целом как автономную научную область, требующую терминологической разработки и обоснования в рамках специальной дисциплины «Ранняя полифония» [9][1]. В поле нашего зрения будут трёх- и четырёхголосные органумы, входящие в известное собрание «Magnus liber organi» («Великая книга органумов»).

Происхождение модальной ритмики: «стопная музыка»

«Стопная музыка» – понятие, которому принадлежит ключевая роль в нашем подходе к музыке школы Нотр-Дам. Этот тип литургического многоголосия, сложившийся в период расцвета церковного искусства Средневековья, не может быть назван в полном смысле «мелодическим» или «гармоническим». Более того, здесь обнаруживается нечто третье – как смешение музыкальных и внемузыкальных качеств.

Для определения понятия «стопная музыка» необходимо прежде всего обратиться к историко-стадиальной концепции М. Харлапа. Названный исследователь отмечает, что в музыке устной традиции «...музыковедческая проблема... должна решаться на филологическом материале» [7, с. 49]. Здесь подразумевается стихосложение на основе данной музыкальной формы, то есть явление, характерное для периода слитного существования музыки и поэзии. Так, Августин Блаженный в 11-й книге «Исповеди», размышляя о сущности времени, упоминает об «*...измерении величины стихотворения числом стихов, длины стихов числом стоп, длины стоп числом слогов и длительности долгих длительностью кратких*» ([1, с. 339]; курсив мой. – Н. Ш.). При этом само «измерение» опирается на слуховое восприятие и память, в которой существует числовой образ длительности, что связано уже с музыкальной формой. Следовательно, бытие стопы неотделимо от её музыкального восприятия.

Примером музыкально-числового измерения служит приведённый в «Исповеди» разбор стиха «Deus creator omnium» («Господь всего создатель») [11, с. 341]. В дальнейшем, рассуждая о сущности трёх времён (прошлого, настоящего и будущего), Августин говорит, что в «знакомой песне» существует иерархическая структура музыкального времени: от краткости

малых величин, или «первого времени» (*chronos protos*), до величины целого, или (условно) «большого времени», которое измеряется «малым временем».

Впрочем, понятие «стопная музыка» не может вполне отождествляться с музыкально-стиховой ритмикой. В многоголосии школы Нотр-Дам обнаруживается, наряду с квантитативностью, характерной для стихосложения труверов, и влияние латинских ритмов (из силлабических кондуктов), которые, в сравнении с модальной ритмикой, представляются «чисто детской игрой» [10, S. 288]. Поэтому ещё один ракурс «стопной музыки» связан с её музыкально-танцевальной основой, порождающей у интерпретатора пространственные ассоциации.

Как известно, утверждение основных ритмоформул «стопной музыки» (хорей, ямб, дактиль, анапест, спондей и трибрахий) свидетельствует о переводе сугубо мелодических невменных знаков в новую знаковую систему геометризованного типа, фиксируемую при помощи чёрной квадратной нотации. С точки зрения музыкальной психологии, невмы способствовали обнаружению многообразных мелодических представлений, диапазон которых простирался от ощущения размеренного течения времени до тончайших вибраций звуковых элементов. В условиях новой системы нотации к подобным представлениям добавлялось чувство ритма.

Когда в смысловом поле невм, наряду с звуковысотной закреплённостью, появились строго ритмические формы, определённая часть невм (крюковые и особые) утратила свои первоначальные свойства; более или менее сохранилось первоначальное значение только простых невм. Существенно изменились сложные невмы, представленные в модусной ритмике посредством лигатур, которые рассматривались средневековой певческой теорией как указания на тот или иной модус (см., в частности, комбинации лигатур по В. Апелю [10, S. 247] – Пример 1).

Ритмоинтонационная стопа как первичная модель музыкального времени есть отношение бревиса к лонге в органальном голосе или голосах (v. o.) – отношение, которое в условиях интонационной ритмики хорала выражалось при помощи невм *punctum* и *virga*. Времяизмеряющие свойства стопы в границах дыхательной фазы-периода воспроизводились посредством *ordo* как последовательности, образуемой путём соединения лигатур. В свою очередь, между этими фазами-периодами возникали новые отношения более высокого ранга – на уровне музыкально-текстовых синтагм, связанных с протяжённостью бурдонного тона в принципальном голосе (*v. p.*).

Как известно, формирование модальной ритмики было подготовлено периодом аквитанского многоголосия, обусловленного Лиможским репертуаром. Необходимость фиксации голосов, более строгой во временном отношении, порождалась отнюдь не проблемой синхронизации звучания, но актуальностью воздействовавшего на церковно-певческую среду феномена песенной культуры средневековых трубадуров и труверов. Творчество последних, будучи тесно связанным с эволюцией интонационной ритмики (постепенно перераставшей в квантитативную), ориентировалось на временные отношения, сходные с античной ритмоформульностью. В подобных ситуациях, как отмечает М. Харлап, «музыка, по существу, сводится к инвариантным формулам, математическим соотношениям звуковых высот и длительностей, которые могут повторяться неопределённое число раз» [7, с. 68].

Период школы Нотр-Дам – время бурного продвижения полифонической музыки, неожиданно совпавшее с замечательным событием в культуре Западной Европы – постройкой грандиозного собора Нотр-Дам в Париже (1163–1257). Именно в этом соборе было суждено осуществиться идеям средневековой полифонии, связанным с готическим пониманием функции и структуры многоголосия. Открытие в органумах *tripla* и *quadrupla* феномена свитых в тесный жгут линий горизонтали, которая обнаруживала способность к бесконечному дленію на основе «диалогов» вариационного и вариантного с остинатностью, означало, что в литургическом многоголосии возник образ мышления, запечатлённый в строгих формах модальной ритмики.

Первый этап периода Нотр-Дам (школа Леонина) во многих случаях характеризуется эпизодическими проявлениями ритмоформульности, чему в немалой степени благоприятствует сохраняющееся в органальном голосе влияние мелизматического стиля, который лишь временами предполагает соответствие некоторым простейшим античным метрам. Фактически речь идёт о первоначальной, неупорядоченной ритмоформульности, зарождавшейся в условиях свободных мелизматических форм аквитанского происхождения.

На втором этапе (школа Перотина) в мелодике нового органума *tripla* и *quadrupla* заметно возрастает метрическое воздействие стопности, что сказывается в отсутствии резкого перепада высот и быстрых скольжений вверх или вниз. Характер мелизмы изменяется: она, ограничи-

ваясь объёмом кварты, терции и даже секунды, под действием ритма принимает устойчивую ладомелодическую форму тетрахорда, трихорда и дихорда, что видно в невменной структуре органальных голосов (см. Пример 2 – фрагмент из органума «Alleluya (Nativitatis)» Перотина; цит. по: [12, S. 39]).

При этом наблюдается не только преобладание простейшего ритмоинтонационного комплекса, но и сохранение его первоначальных звуковысотных характеристик. В качестве подтверждения сказанного упомянем начальный раздел четырёхголосного органума Перотина «Viderunt», где на бурдоне *f*, соответствующем тонике-финалису градуала, в органальных голосах на протяжении 15 тактов сменяют друг друга несколько подобных двух-, трёх- и четырёхзвучных ладомелодических комбинаций (см.: [3, с. 270–290]).

Устойчивость ритмоинтонационного комплекса обусловлена специфическим правилом «замкнутого круга», действующим в условиях модального контрапункта. Это правило соотносится с образованием целого ряда кратких формул мелодического движения, которые в трёх- и четырёхголосных органумах Перотина вряд ли можно трактовать «тематически». Их смысл, как будет показано далее, заключается в создании художественного эффекта звучности, а не голоса или, тем более, законченной партии. Следовательно, феномен многоголосия Перотина связан с расчленением непрерывной текучести временного процесса на сопоставимые части, обусловленные моторикой ритма.

Первичная тоникальность в условиях модального контрапункта

Метризация органумов Перотина в музыкальном плане чаще всего определяется чередованием бурдонных и дискантовых разделов. Смысл «держания тона» (Halteton) и «протягивания» гласных у Перотина заключается в накоплении и расходовании энергии, необходимой для последующей эволюции, которая характеризуется установлением определённых звуковысотных позиций. Их последовательность может рассматриваться как «тон-ритм» – данное понятие используется К. Бюхером для указания на изменение интенсивности движения [2, с. 24]. Применительно к органуму Перотина это понятие обозначает метроритмическую зависимость раннего многоголосия от вспомогательных средств, чем оправдывается использование в качестве сопровождения ударных и струнных щипковых инструментов.

Для исследования функций «тон-ритма» в метризованном органуме большое значение имеет продолжительность «держания тона». Благодаря ей в бурдонных построениях возникает ощущение непрерывно длимых, остинатных тонических функций (понятие С. Скребкова) [6, с. 29]. Смещение хорального голоса вызывает определённую «реакцию» – изменение созвучия. Если подобный сдвиг выглядит слишком резким по отношению к предыдущему тону (подразумеваются квинта или секста), заданный тон оказывается в центре органальной плоскости, наделяясь функцией кварты или квинты опорного созвучия. Первичная ладомелодическая форма хорала вследствие этого дробится на отдельные тоны-звучности, соответствующие «пифагорейскому тетрактису» как фактору стабильности средневековой гармонии[2].

Д. де ла Мотт, освещая творчество Перотина с позиций учения о контрапункте, представляет упомянутую ситуацию в квадрупле «Sederunt» следующим образом (см. Пример 3 – градуальный стих «Adjuva me Domine» [13, S. 20]).

Первичная тоникальность утверждается здесь посредством ряда «тональных опор», формируемого на основе системы функций V модуса григорианского октоиха с тоникой-финалисом *f*; при этом последняя обладает наибольшей временной длительностью – свыше 170 условных тактов. Кроме того, отметим сильную связь *f–c* как опорную мелодическую формулу этого модуса.

Упомянутые выше явления «тоникальности» обусловлены ладовой и фактурной остинатностью в бурдонных разделах. Как показал С. Скребков, «ладовую остинатность следует признать логически первичным, элементарнейшим принципом, непосредственно присутствующим в изначальном художественном акте устойчивого интонирования звука» [6, с. 28]. Дискантовые разделы, требующие быстрой смены опорных тонов, утверждают эту «устойчивость» при помощи мелодической связности *v. p.* Тем самым дискант производит впечатление совершенного контрапункта, характерного для средневекового понимания гармонии, что сформулировал Й. де Гарландиа в известном правиле *concordantia perfectae* (совершенного консонанса) [10, S. 239].

Консонантность в условиях модальности, рассматриваемой с точки зрения первичной тоникальности, не может существовать вне эпизодически возникающих *тяготений*. В Halteton-разделах нередко возникают диссонирующие задержания и тритоны, создавая кратковременные узлы напряжения, своего рода «шероховатости», в потоке пульсирую-

щих звучностей. Особое значение здесь приобретает септима, которая периодически вводится в связи с заданным хоральным тоном.

Рассмотрим несколько примеров. В начальном разделе «Alleluya Pascha nostrum» на опорном *c* в органальных голосах нередко появляется *h*, чаще всего совпадая с моментом слияния в унисон дуплума и триплума (тт. 4, 8, 12, 18, 27 и т. д. – см.: [3, с. 250–261]). При этом наблюдаются тяготения *h* в *c* или *g*, которые образуют перфектные созвучия с хоральным голосом. В отдельных фрагментах тяготение неустойчивого *h* усугубляется тритоновым соотношением (тт. 36, 40). Завершается *ordo* на *h* в т. 57, где возникает пауза с разрешением (тт. 57–58).

Особый случай представлен в органуме на Рождество Христово (со стихом «Dies sanctificatus»), основой которого служит II модус григорианского октоиха [8, с. 128–131]. Начальный тон Alleluya – побочная ступень *c* (семифиналис) – выступает в качестве «тоники» *c*, сопряжённой в органальных голосах с неустоем *h*; затем формируется тоникальность псалмодического тенора *f* (отметим сопутствующую ей двусмысленность неустоя *e–es*). В заключительных тактах этого фрагмента вновь обнаруживается тоникальность *c*, но с неустоем *b*. Мы полагаем, что указанная «подмена» связана с модальной модуляцией, суть которой заключается «...в изменении внутренней интервальной структуры звукоряда при неизменных главных модальных полюсах – финалисе и доминанте» [4, с. 47].

Таким образом, метризованное многоголосие школы Нотр-Дам является качественным скачком в историческом развитии представлений о раннем многоголосии. Утверждая структурную организацию музыкального времени посредством ритмических модусов, метризованный органум одновременно свидетельствует о высокой степени типизации материала, характерной для музыкальной культуры Средневековья. Модусная «квадратизация» средневекового многоголосия подразумевает преодоление текучести ранневокальной мелодики, обнаруживая различные пути для музыкального решения проблем певческого интонирования.

Образ метризованного органума сложился вследствие проекции молитвенной медитативности на размеренное интонирование, связанное с моторикой и двигательной активностью. В этом проявилось, с одной стороны, тяготение западноевропейского Средневековья к религиозной экстатичности, с другой, – к рационализму, к идее чистого разума.

Малый масштаб структурного упорядочения в музыке Перотина, выраженный через последовательность кратких импульсов, не имеет прямого отношения к музыкальному развёртыванию, характерному для классической полифонии. Вместе с тем, пространственно-временные координаты метризованного органума запечатлевают в графическом облике трёх- и четырёхголосных партитур характерный для Средневековья готический взгляд на мир. Это – взор, направленный от неизменности разделённого на части хорала в принципальном голосе к непрерывной волне изменений тождественных элементов в органальных голосах, взор, устремлённый от изначально Единого к многообразию Его проявлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кафедра с таким названием существует в настоящее время в Туринской консерватории.

[2] Тетрактис (6:8:9:12) – числовая пропорция, фиксирующая отношения основных консонансов (12:6 – октавы, 9:6 – квинты, 8:6 – кварты).

ЛИТЕРАТУРА

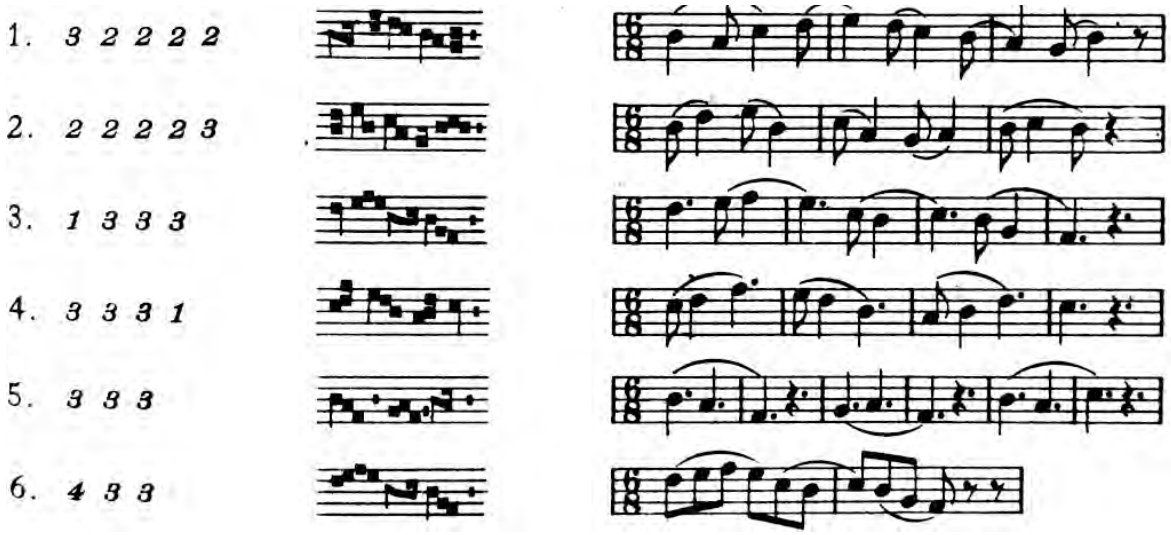
1. *Августин Аврелий*. Исповедь. М.: Гендальф, 1992. 544 с.
2. *Бюхер К.* Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923. 326+XXXII с.
3. *Евдокимова Ю.* История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 456 с.
4. *Москва Ю.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
5. *Пелецис Г.* Строение квадруплей Перотина // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1985. Вып. 4. С. 151–188.
6. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
7. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
8. *Хоминський Й.* Історія гармонії та контрапункту: у 3 т. Київ: Музична Україна, 1975. Т. 1. 576 с. [Хоминьский Ю. История гармонии

и контрапункта: в 3 т. Киев: Музична Украина, 1975. Т. 1. 576 с. (На укр. яз.)].
9. *Шиманский Н.* Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования. Минск: БГАМ, 2006. 270 с.
10. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1970. 527 S.
11. *Arlt W.* Warum nur vielmal? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre Dame // Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von A. Laubenthal unter Mitarbeit von K. Kusan-Windweh. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. 44–48.
12. *Besseler H.; Gülke P.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag fur Musik, 1973. 184 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 5).
13. *Motte D. de la.* Kontrapunkt. Kassel: Bärenreiter, 1991. 376 S.

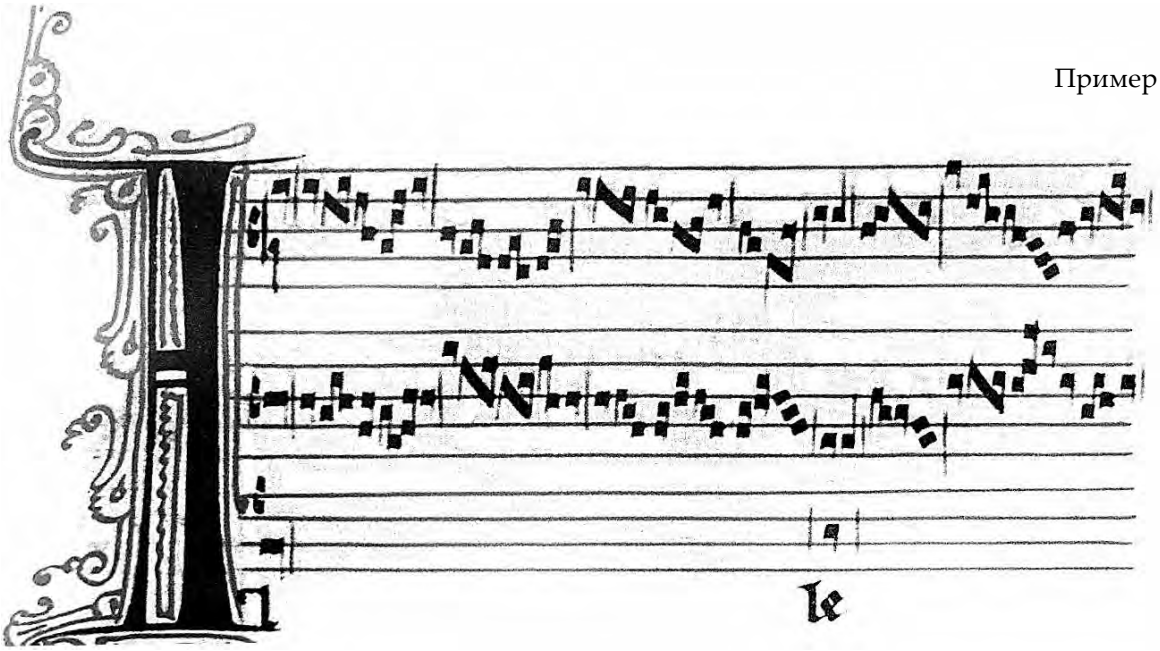
REFERENCES

1. *Avgustin Avreliy.* Ispoved' [Confession]. Moscow: Gendalf Press, 1992. 544 p.
2. *Byukher K.* Rabota i ritm [Work and Rhythm]. Moscow: Novaya Moskva Press, 1923. 326+XXXII p.
3. *Evdokimova Yu.* Istoriya polifonii. Vyp. 1: Mnogogolosie srednevekov'ya. X–XIV vv. [History of Polyphony. Issue 1: Medieval Polyphony. The X–XIVth Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 456 p.
4. *Moskva Yu.* Frantsiskanskaya traditsiya messy. Modal'nost' grigorianskogo khorala [Franciscan Tradition of the Mass Genre. Modality of Gregorian Choral]: monograph. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 496 p.
5. *Peletsis G.* Stroenie kvadrupley Perotina [Structure of Perotin's Quadruples]. Voprosy muzykal'noy formy [Problems of Musical Form]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1985. Issue 4. P. 151–188.
6. *Skrebkov S.* Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Art Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 448 p.
7. *Kharlap M.* Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii [Rhythm and Measure in the Music of Oral Tradition]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 104 p.
8. *Khomyns'kiy J.* Istoriya garmonii ta kontrapunktu [History of Harmony and Counterpoint]: in 3 vol. Kyjiv: Muzychna Ukraina Press, 1975. Vol. 1. 576 p.
9. *Shymanskiy N.* Tipologiya mnogogolosiya v liturgicheskoy muzyke zapadnoevropeyskoy traditsii: fenomen arkhaicheskogo vokal'no-ansamblevogo intonirovaniya [Typology of Polyphony in Liturgical Music of West-European Tradition: Phenomenon of Archaic Vocal-Ensemble Intoning]. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2006. 270 p.
10. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig: Bretikopf & Härtel Musikverlag, 1970. 527 S.
11. *Arlt W.* Warum nur vielmal? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre Dame. Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von A. Laubenthal unter Mitarbeit von K. Kusan-Windweh. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. 44–48.
12. *Besseler H., Gülke P.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag fur Musik, 1973. 184 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 5).
13. *Motte D. de la.* Kontrapunkt. Kassel: Bärenreiter, 1991. 376 S.

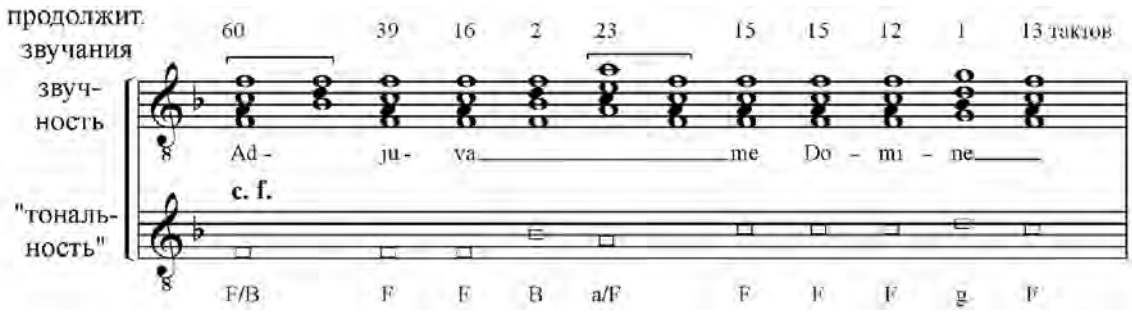
Пример 1



Пример 2



Пример 3



ПРОБЛЕМЫ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ В ПЕРИОД ШКОЛЫ НОТР-ДАМ (НА ПРИМЕРЕ ОРГАНУМОВ ПЕРОТИНА)

В статье рассматриваются проблемы раннего многоголосия западноевропейского Средневековья, активно разрабатываемые современной музыкальной наукой. Автор обращается к литургической практике, обусловившей своеобразие творческих интенций школы Нотр-Дам и нашедшей выражение в трёх- и четырёхголосных органумах Перотина Великого. Исследователем привлекается и обстоятельно комментируется ряд понятий, связанных с различными аспектами синкретического художественного мышления готической эпохи, в том числе – «стопная музыка», «тонритм», «первичная тоникальность». Исходя из этого, постулируется принципиально важный тезис о том, что ранняя система модального контрапункта имела весьма отдалённое отношение к классической полифонии. Автором уделено особое внимание специфическим функциям «устоя» и «неустоя» в условиях октоиха западного типа, предопределяющего фундаментальные особенности средневекового многоголосия. Его сущностные основы, по мнению исследователя, могут быть адекватно постигнуты современным музыкантом благодаря историко-типологическому подходу. Это предполагает, с одной стороны, выявление закономерной логики исторической эволюции многоголосия (от устных или полу-устных форм к письменным), с другой стороны, – неизбежные коррективы, обусловленные принадлежностью указанной логики определённой культурной среде и соответствующему типу мышления.

Ключевые слова: раннее многоголосие западноевропейского Средневековья, школа Нотр-Дам, Перотин Великий, «стопная музыка», метризованный органум.

PROBLEMS OF EARLY POLYPHONY DURING THE PERIOD OF NOTRE-DAME SCHOOL (ORGANUMS BY PEROTIN AS EXAMPLES)

The author of the article examines the problems of the West-European medieval early polyphony which are elaborated by contemporary musicology. He applied to the liturgical practice that was caused the specifics of the Notre-Dame school creative intentions and found expression in the 3rd- and 4th-voiced organums by Perotinus Magnus. The researcher introduces and thoroughly comments a number of concepts associated with the different aspects of syncretic artistic thinking of the Gothic époque such as «foot music», «tone-rhythm», «initial tonic character». Hence the essentially important thesis that early system of modal counterpoint had borne a highly remote relation to classical polyphony is postulated. The author gives a particular attention to specific functions of «stable» and «unstable» in conditions of the Western Octoechos which determine the fundamental features of medieval polyphony. Its main foundations in opinion of researcher should be comprehended by contemporary musician because of the historical-typological point of view. It provides on the one hand to expose the appropriate logic of historical polyphony evolution (from oral or semi-oral to written forms); on the other hand to make inevitable alterations depended on this logic belonging of the definite cultural environment and suitable model of thinking.

Key words: West-European Medieval early polyphony, Notre-Dame school, Perotinus Magnus, «foot music», metrised organum.

Шиманский Николай Васильевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Белорусская государственная академия музыки
Беларусь, 220030, Минск
e-mail: shimans@tut.by

Shymanskiy Nikolay V.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Music Theory
Belarusian State Academy of Music
Belarus, 220030, Minsk
e-mail: shimans@tut.by

Г. П. ОВСЯНКИНА
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО СТИЛЯ Б. ТИЩЕНКО

Современное осмысление творчества Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010), предопределяемое завершением жизненного пути композитора, позволяет утверждать: сочинения 2000-х годов образуют новый, особый этап эволюции авторского стиля – этап, который называется ***поздним стилем***. Действительно, последний крупный отрезок биографии выдающегося мастера обнаруживает единую стилевую направленность, которой отмечено явное большинство произведений упомянутого периода.

Поздний стиль традиционно предполагает, с одной стороны, обобщение важнейших тенденций творчества, с другой, – неразрывную связь этого обобщения и последних лет жизни конкретного художника. Поздний стиль может представлять собой яркий заключительный этап в развитии творчества, с новыми, неожиданными поворотами и даже открытиями (вспомним Ф. Листа, Дж. Верди), – или, наоборот, оказаться неприметным *завершающим тоном* в масштабе целого. Зачастую понятие «поздний стиль» сообразуется с биографическими событиями, с переломным этапом в летоисчислении, психологически значимым для человека, и др. Е. В. Назайкинский отмечал: «Не всегда в биографии композитора находятся основания для отделения зрелого этапа творчества от позднего. Такими основаниями служат и жизненные обстоятельства, и изменения жанровой палитры, и нахождение необычных новых средств… Принято выделять ***поздний стиль***, например, в творчестве Бетховена, Шумана. И в том, и в другом случае обычно так или иначе увязывают стилевые особенности с состоянием здоровья <…>» [2, с. 48]. Иными словами, заявляя о формировании позднего стиля в творчестве конкретного художника, следует не только ориентироваться на число прожитых им лет, учитывая при этом особенности протекания жизненного процесса, но и детально изучать метаморфозы соответствующего индивидуального стиля.

На рубеже третьего тысячелетия – «смены вех», заведомо побуждающей человека с тонкой психической организацией погружаться в рефлексию, – Б. Тищенко отметил свой 60-летний юбилей, также располагавший к определённому подведению итогов. В эти годы резко ухудшилось его здоровье; не дожив до старости, ушли из жизни горячо любимая мама Бориса Ивановича, отец, старший брат, что вызывало у композитора и горестные переживания, и тревожные предчувствия[1]. Наконец, в последнее десятилетие наметились ярко выраженные образные, жанровые и экспрессивные пристрастия художника, усилилась его потребность к воплощению в жизнь сокровенных, «самых главных» планов и замыслов.

Поздний стиль Тищенко во многом характеризуется особенностями организации его творческого процесса. Прежде всего, необходимо подчеркнуть: вопреки чередующимся недугам, а с 2008 года – тяжёлой болезни, созидательная активность художника не снижалась. Вплоть до последних месяцев и дней жизни он сочинял музыку, словно реализуя некое тайное предначертание. Композитором на протяжении 10 лет были завершены около двух десятков сочинений: пять симфоний, инструментальный концерт, реквием, пять вокальных циклов, струнный квартет, фортепианная соната и др.

Значительная часть этого периода – до марта 2005-го – была посвящена реализации монументального замысла, вынашиваемого и разрабатываемого ещё с 1960-х годов: пяти «Dante-симфоний» по «Божественной комедии», названных автором *хорео-симфонической циклиадой* и образующих партитуру балета «Беатриче»[2]. В целом, прослеживается следующая динамика сочинения дантовской пенталогии: 27 июня 1997, 19 ноября 2000, 16 июня 2001, 11 августа 2003, 27 февраля 2005 года. Помимо этого, процесс создания «Dante-симфоний» чередовался с работой над вокальными циклами «Три этюда на фоне моря» на стихи А. К. Толстого (2000), «Час нашей смерти неминуем» на стихи Г. Гейне, Д. Хармса, И. Губермана (2001), «Простая истина» на стихи С. Маршака, М. Цветаевой, Г. Шпаликова (2001), «Апельсинка» на слова разных авторов (2004), «Бег времени» на стихи А. Ахматовой (в двух инструментальных версиях – для сопрано, скрипки и виолончели, 2003; для сопрано и струнного оркестра, 2004)[3].

Соотнося датировки завершения «Dante-симфоний» и указанных циклов, можно убедиться, что композитор использовал метод «переключения» в процессе работы над различными произведениями – сообразно принципу многоуровневого контраста (жанр, структура, наличие или отсутствие словесного текста, исполнительский состав и т. д.). Нередки случаи параллельного сочинения хорео-симфонической циклиады и какого-либо вокального произведения: так, «Dante-симфонии» № 2, законченной 19 ноября 2000 года, сопутствует вокальный цикл «Три этюда на фоне моря» (12 апреля); завершение «Dante-симфонии» № 3 (16 июня 2001 года) предваряет одна из частей цикла «Час нашей смерти неминуем» (17 апреля), и т. д. Исходя из концепции М. Блиновой (см.: [1]), Б. Тищенко стремился к равновесию между *творческим горением* и необходимым отдыхом, к постоянной поддержке *потенциальной доминанты*. Следует учитывать, что работа над двумя и более произведениями предполагает образование в коре головного мозга нескольких *творческих доминант* (очагов возбуждения) и сопровождается дополнительными затратами психической энергии. Аналогичная интенсивность композиторского труда, по-видимому, доступна очень немногим. Б. Тищенко же обладал редкой способностью одновременно обдумывать и реализовывать несколько замыслов.

Итак, тщательно продуманная организация творческого процесса в первой половине 2000-х годов была подчинена воплощению грандиозного художественного замысла, требовавшего максимальных усилий. Стремление в равной степени оградить себя от перенапряжения и сохранить оптимальную творческую форму побудило композитора по окончании дантовского цикла обратиться к работе иного рода – оркестровке «Пяти романсов на слова из журнала "Крокодил"» Д. Шостаковича.

В последующие годы Б. Тищенко создал такие лирико-трагедийные полотна, как Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (2006), Реквием «Памяти принцессы Гальяни» (2008), Струнный квартет № 6 (2008), Соната для фортепиано № 11 (2008) и Симфония № 8 (2009) – «*Страсти по Шуберту*», его «Неоконченной» симфонии. Помимо этого, композитор внёс свою лепту в коллективный опус – «Приношение Учителю» (к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича) для большого симфонического оркестра[4].

Уходя из жизни, Б. Тищенко оставил незавершёнными ряд крупных творческих проектов, включая Девятую симфонию. В её записи безнадежно больному композитору помогала его бывшая ученица С. Нестерова. Партитура законченной I части Девятой симфонии в оркестровке С. Нестеровой была опубликована (СПб.: Композитор, 2015). Оказался нереализованным замысел оперы «Симочка» на сюжет М. Зощенко[5].

Главной чертой позднего стиля Б. Тищенко выступает ***интенсивная композиторская рефлексия собственного творчества***, образующая обширное информационное поле *авторского интертекста*. Композитор словно анализирует произведения прежних лет, подытоживая достигнутое. Такой поворот в творческом процессе позволяет художнику, с одной стороны, «оглянуться» на уже созданное, обобщить его, наделяя семантизирующей функцией отдельные элементы; с другой, – вступить в активный диалог не только с *Ego*, но и с музыкально-информационным пространством в целом.

Основой механизма композиторской рефлексии служит память. Она особенно ярко проявляет себя в поздний период творчества и стимулируется во многом музыкальными воспоминаниями. Именно они, пишет Л. Казанцева, – «...неистощимый источник творческих идей. <…> Воспоминание выступает в музыке и как обобщённый, смыслово ёмкий художественный концепт… и как психологически достоверно разворачивающийся процесс с повышенной дискретностью и фрагментарностью, нелинейностью, непостоянной скоростью течения, неравномерной заполненностью "событиями", затруднённым ходом мысли...»[6]. Благодаря уникальной памяти Б. Тищенко, вовлекающей подобные «концепты» в процесс композиторской рефлексии, художественные идеи минувшего предстают в новаторском преломлении. В свою очередь, композиторская рефлексия обусловливает приоритетное значение *семантики* и *интертекстуальных параллелей*, обеспечивающих максимальную «информационную насыщенность текста» (Е. Ручьевская).

Среди наиболее «информационно насыщенных» произведений Б. Тищенко явное первенство принадлежит «Dante-симфониям». Это определяется не только масштабностью замысла, философской глубиной литературного первоисточника, но и семантической «центробежностью» последнего и многообразием интертекстуальных параллелей. Изучение рефлектирующих интенций, связанных с «Dante-симфониями», позволяет выявить специфику взаимодействий четырёх относительно автономных уровней рефлексии: о Данте и его поэме; о музыкальных претворениях «Комедии» другими композиторами; о пред-

шествующем творчестве Б. Тищенко; о музыкально-выразительных концептах «Dante-симфоний». Например, в «Dante-симфонии» № 1, содержащей черты новаторского «сверхжанра» – *музыкально-исторической биографии*, репрезентируется диалог с симфоническими произведениями Ф. Листа, Г. Берлиоза, Г. Малера и Р. Штрауса. В рассказе Франчески из «Dante-симфонии» № 2 обнаруживаются явные образно-выразительные «переклички» с фантазией для оркестра «Франческа да Римини» П. Чайковского. Как и в классическом «первоисточнике», лирическая мелодия широкого дыхания поручается деревянному духовому инструменту – в данном случае гобою на фоне двух арф и контрабасов. Впрочем, аналогии с гениальным претекстом скоро исчерпываются, и рассказ Франчески предстает как развёрнутая лирико-драматическая поэма.

В образах адских вихрей и страданий грешников из «Dante-симфоний» №№ 2 и 3, подобно *палимпсесту* (термин Ж. Женетта), концентрированно запечатлены важнейшие вехи мировой музыкальной «дантологии»: от Ф. Листа и С. Рахманинова до Симфонии № 10 «Круги Ада» С. Слонимского; здесь же представлен опыт воплощения трагических катаклизмов («Трен памяти жертв Хиросимы» Кш. Пендерецкого и т. д.). Некоторые фрагменты «Dante-симфонии» № 4 («Чистилище») инспирированы рефлексией технических новаций, предложенных музыкальным авангардом второй половины XX века (речь идёт о семантической трактовке контролируемой алеаторики).

В рассказе Уголино («Dante-симфония» № 3) рефлексия обращена к трагическим страницам творчества самого Б. Тищенко – Вариациям (III часть) из Седьмой симфонии, концептуально близкой рассказу «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого (автор симфонии проводил параллели с романом «Новое назначение» А. Бека).

Аккумулировав и сплавив воедино отголоски многих ранее созданных произведений Тищенко, «Dante-симфонии», в свою очередь, явились источником разнообразных художественных идей и творческих импульсов – от «интонационных намёков» (термин А. Д. Алексеева) до прямого цитирования. Это весьма наглядно прослеживается в цикле «Бег времени», Концерте для скрипки, фортепиано и струнного оркестра или Реквиеме «Памяти принцессы Гальяни».

Другой важнейший интертекстуальный пласт позднего периода творчества Б. Тищенко – ***шедевры музыкальной классики***. Обращаясь к сокровищнице европейской музыкальной культуры, современный художник выбирает то, что ему особенно близко, предпосылая этому близкому собственные толкования. В частности, огромный пласт претекстов концентрируется в Реквиеме «Памяти принцессы Гальяни». Характеризуя соответствующий интертекстуально-семантический уровень, формируемый наследием европейской музыки, следует упомянуть целый ряд классических реквиемов, среди которых, подобно идеальной модели, возвышается немеркнущий шедевр В. А. Моцарта. Здесь же фигурирует множество иных влияний: средневековая хоровая монодия, переинтонируемые итальянские барочные арии *lamento*, высокий романтический пафос месс Ф. Шуберта и Реквиема Дж. Верди, etc. [6].

Впрочем, наиболее значимой оказывается роль интертекста в развёртывании художественной концепции Восьмой симфонии. Данный вывод подтверждается, в частности, анонимным (явно опирающимся на интервью с автором) комментарием к премьере: «В творчестве Шуберта Тищенко видит массу великих открытий. Для него Шуберт – один из самых значительных музыкантов ушедшей от нас эпохи романтизма <…> его симфония не оканчивает, а продолжает “Неоконченную” симфонию Шуберта» [9, с. 2]. Напомним, что в период подготовки премьерного исполнения Седьмой симфонии (Волгоград, 1996) композитор задумывал очередной симфонический цикл как посвящение дирижёру Г. Рождественскому. Однако в итоге данный замысел частично осуществился в I части Девятой симфонии[7]. На исходе 2000-х годов концептуальная идея, связанная с «*продолжением*» *Шуберта*, оказалась более привлекательной для композитора.

Активизация интертекстуальных параллелей в поздний период творчества сопряжена с ведущей ролью ***творческого моделирования***. Это проявляется не только в масштабных симфонических полотнах, но и в сравнительно лаконичных циклах. К последним относится, в частности, Соната № 11 для фортепиано, в которой Б. Тищенко фактически выстраивает *ретроспективу* собственных произведений указанного жанра, применяя собирательный подход к объекту моделирования. Названный подход определяется нами как микромоделирование – в подобных ситуациях элементы нового (*не* целое) рождаются из воспоминаний о созданном прежде [4].

К важнейшим чертам позднего стиля Б. Тищенко следует отнести целенаправленное избегание музыкально-языкового «радикализма». Сочинения этих лет характеризуются приоритетным значением ***коммуникативных интенций***, здесь утверждается классическая иерархия музыкально-выразительных средств. Вероятно,

упомянутой стилевой метаморфозе способствовало отмеченное выше неуклонное возрастание роли и значения интертекстуальных параллелей.

Кроме того, необходимо указать на безусловное доминирование лирико-трагедийных концепций. Изначально преобладавшие в творчестве Б. Тищенко, они в последние годы практически вытеснили на периферию характерные и комические образы. В частности, даже вокальный цикл «Апельсинка», основой которого служит парадоксально-сатирическая текстовая компиляция (фрагменты бытовых писем, «неуклюжих» стишков и др.), воплощает трагедийный замысел.

Подытоживая сказанное, ещё раз отметим, что стилевая эволюция Б. Тищенко во многом определялась динамикой творческого процесса. Для композитора была характерна стабильно высокая интенсивность работы, сопрягаемая с рациональным подходом к организации собственного труда. Склонность к одновременному охвату различных жанров и «контрастным» переключениям в иную жанровую сферу выступала для Б. Тищенко *креативным стимулятором*. Наряду с этим, в полной мере проявилась и характерная *родовая черта* поздних композиторских замыслов – творчески-стимулирующее воздействие памяти и воспоминаний. В совокупности с обострённым аналитическим подходом, они способствовали продуктивному функционированию рефлектирующих механизмов.

В позднем творчестве Б. Тищенко активизация рефлексии обусловила возрастание удельного веса интертекстуальных параллелей, придавая авторским концепциям облик своего рода художественных палимпсестов. В качестве текстов-«первоисточников» фигурировали по преимуществу ранее созданные произведения Б. Тищенко, а также классические опусы В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Листа, П. Чайковского и др. По сути, в сознании композитора произошла итоговая «переоценка ценностей», повлёкшая за собой адекватный стилевой отбор как чужой, так и собственной музыки. Свободное взаимодействие различных интертекстов в границах одного произведения свидетельствует о том, что на протяжении 2000-х годов Б. Тищенко, по-видимому, воспринимал своё творчество как составную часть единого процесса развития европейской академической традиции, как вклад в *художественную действительность* (термин М. Бонфельда).

Несмотря на отдельные обращения к достижениям европейского авангарда, поздний стиль Б. Тищенко характеризуется возвратом к классическим формам и тяготением к большей простоте выражения (наглядным примером является I часть Девятой симфонии – классическое сонатное *allegro* с масштабной разработкой). Появление индивидуализированных свободных форм на протяжении указанного периода мотивируется литературным сюжетом либо программой, выступающей в качестве исходного творческого импульса.

Итак, динамика художественной эволюции, свойственная произведениям Б. Тищенко 2000-х годов, свидетельствует о сохраняющейся масштабности замыслов и значительном потенциале развития авторского стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Сведения о жизни и творчестве Б. И. Тищенко, приводимые в статье, почерпнуты нами из личных бесед с композитором в 1995–2008 годах. В дальнейшем ссылки на эти беседы не оговариваются.

[2] Художественная концепция указанного проекта и стилевые особенности «Dante-симфоний» освещаются нами в ряде специальных работ (см.: [3; 5; 7; 8]).

[3] Даты окончания перечисленных опусов, а также их названия приведены по композиторским автографам.

[4] Соавторами Б. Тищенко выступили Г. Белов, В. Биберган, А. Мнацаканян и В. Наговицин.

[5] Об этом проекте композитор упоминает в документальном фильме «Борис Тищенко. Монолог души» (т/к «Культура», 2011, 17 января).

[6] Казанцева Л. Музыка как зеркало памяти: рукопись (электронная версия). 2012. С. 2.

[7] О формировании и развитии соответствующих замыслов подробно говорится в фильме «Борис Тищенко. Монолог души» (см. примечание 5).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Блинова М.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. 144 с.
2. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
3. *Овсянкина Г.* Балет «Беатриче» Бориса Тищенко в аспекте композиторской рефлексии // VII Царскосельские чтения: материалы Международной науч.-практ. конф.: в 4 т. СПб.: ЛГОУ им. А. С. Пушкина, 2003. Т. I. С. 251–254.
4. *Овсянкина Г.* Заметки о принципе моделирования в Сонате № 11 для фортепиано Бориса Тищенко // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвуз. сб. науч. тр. Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2011. Вып. 7. С. 354–362.
5. *Овсянкина Г.* Идеи Священного писания сквозь призму поэмы Данте в балете «Беатриче» Бориса Тищенко // Жизнь религии в музыке: сб. ст. СПб.: Сударыня, 2006. С. 89–106.
6. *Овсянкина Г.* Реквием «Памяти принцессы Гальяни» в контексте последних сочинений Бориса Тищенко // Христианские образы в искусстве: сб. науч. тр. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2012. Сб. 183. Вып. 4. С. 98–107.
7. *Овсянкина Г.* Роль цикла «Dante-симфоний» в творчестве Бориса Тищенко // Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: материалы Международной науч. конф. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 255–263.
8. *Овсянкина Г.* Семантика природных стихий в «Dante-симфониях» Бориса Тищенко // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: материалы Международной науч. конф.: в 2 ч. Астрахань: АИПКИП, 2006. Ч. I. С. 350–355.
9. Юбилейный вечер к 70-летию Бориса Ивановича Тищенко: буклет. СПб.: СПбГАФ им. Д. Д. Шостаковича, 2009. 4 с.

REFERENCES

1. *Blinova M.* Muzykal'noe tvorchestvo i zakonomernosti vysshey nervnoy deyatel'nosti [Musical Creative Work and Regularities of Higher Nervous Activity]. Leningrad: Muzyka Press, 1974. 144 p.
2. *Nazaykinskiy E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and Zhenre in Music]: educational supply. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
3. *Ovsyankina G.* Balet «Beatriche» Borisa Tischenko v aspekte kompozitorskoi refleksii [The Ballet «Beatrice» by Boris Tischenko in Aspect of Composer's Reflection]. VII Tsarskoselskie chteniya [The VIIth Tsarskoselsky Readings]: materials of the research-practical conference: in 4 vol. St. Petersburg: Leningrad State A. Pushkin Regional University, 2003. Vol. I. P. 251–254.
4. *Ovsyankina G.* Zametki o printsipe modelirovaniya v Sonate № 11 dlya fortepiano Borisa Tischenko [The Notes on the Principle of Modelling in the Eleventh Sonata for Piano by Boris Tischenko]. Aktual'nye voprosy sotsiogumanitarnogo znaniya: istoriya i sovremennost' [Actual Problems of Social-Humanitarian Knowledge: History and Modernity]: collected research works. Krasnodar: Krasnodar University of Russia Ministry of Internal Affairs, 2011. Issue 7. P. 354–362.
5. *Ovsyankina G.* Idei Svyaschennogo pisaniya skvoz' prizmu poemy Dante v balete «Beatriche» Borisa Tischenko [Ideas of Holy Writ in the Light of the Poem by Dante in the Ballet «Beatrice» by Boris Tischenko]. Zhizn' religii v muzyke [A Life of Religion in Music]: collected articles. St. Petersburg: Sudarynya Press, 2006. P. 89–106.
6. *Ovsyankina G.* Rekviem «Pamyati printsessy Gal'yani» v kontekste poslednikh sochineniy Borisa Tischenko [The Requiem «In Memoriam of the Princess Galiany» in Context of the Last Compositions by Boris Tischenko]. Hristianskie obrazy v iskusstve [Christian Images in Art]: collected research works. Moscow: Russian Gnessins Academy of Music, 2012. Issue 183. Number 4. P. 98–107.
7. *Ovsyankina G.* Rol' tsikla «Dante-simfoniy» v tvorchestve Borisa Tischenko [A Role of the «Dante-Symphonies» Cycle in the Creative Art by Boris Tischenko]. Muzykal'naya nauka v nachale XXI veka: dostizheniya, problemy, perspektivy [Musical Scholarship at the Beginning of the XXIst Century: Achievements, Problems, Prospects]: materials of the International research conference. Ekaterinburg: Ural State M. Mussorgsky Conservatoire, 2015. P. 255–263.
8. *Ovsyankina G.* Semantika prirodnykh stikhiy v «Dante-simfoniyakh» Borisa Tischenko [Semantics of the Elements in the «Dante-Symphonies» by Boris Tischenko]. Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya [Musical Semiotics: Prospects and Ways of Development]: materials of the International research conference. Astrakhan: Astrakhan Improvement of Skill and Re-training Institute, 2006. Part I. P. 350–355.
9. Yubileynyj vecher k 70-letiyu Borisa Ivanovicha Tischenko [Anniversary Musical Evening towards the Seventieth Birthday of Boris Tischenko]: booklet. St. Petersburg: St. Petersburg State D. Shostakovich Academic Philarmony, 2009. 4 p.

ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО СТИЛЯ Б. ТИЩЕНКО

Статья посвящена творчеству Б. И. Тищенко 2000–2010 годов, характеризуемому в аспекте позднего композиторского стиля. К числу важнейших составляющих последнего, указывает автор статьи, необходимо отнести высокую созидательную активность, обусловленную рациональным, проистекающим из многолетнего опыта, подходом к организации творческого процесса. Отмечается, что на протяжении первой половины 2000-х годов композиторские устремления связаны прежде всего с окончанием магистрального художественного замысла – цикла из пяти «Dante-симфоний» (по «Божественной комедии»). Опираясь на метод интертекстуального анализа, автор статьи освещает взаимодействия «Dante-симфоний» с другими произведениями Б. И. Тищенко названного периода, диалоги упомянутого цикла с музыкальной классикой и некоторыми сочинениями XX века. Приоритетной чертой позднего стиля является усиление *композиторской рефлексии*, стимулирующей неуклонное возрастание роли и значения *семантики*, *интертекстуальных параллелей* и ориентации на разнообразные модели. К важнейшим стилевым чертам также относятся коммуникативная интенция музыкального языка, опора на классическое наследие. Исходя из этого, в качестве используемых текстов-«первоисточников», как правило, фигурируют создававшиеся ранее произведения Б. И. Тищенко, а также творчество В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, П. И. Чайковского и др. По мнению исследователя, многочисленные произведения Б. И. Тищенко, датируемые последним десятилетием жизни, полностью соответствуют типологическим особенностям позднего стиля, одновременно указывая на сохраняющийся весомый потенциал в сфере индивидуальной стилевой эволюции.

Ключевые слова: Б. И. Тищенко, поздний композиторский стиль, творческий процесс, композиторская рефлексия, интертекстуальные параллели.

PHENOMENON OF THE LATE STYLE BY B. TISCHENKO

The article is devoted to the creative work of the 2000s by B. Tischenko. This creative work is characterized in aspect of the late composer's style. The author of the article notes that high creative activity is one of the major components of the mentioned style. This activity is caused by the rational approach to organization of the creative process; the method also springs from the experience of many years. For the period of 2000–2005 the composer's aspirations are bound up with completion of the main artistic project – the cycle from five «Dante-symphonies» (on «The Divine Comedy»). The author of the article is guided by the method of inter-textual analysis; he elucidates the interactions between «Dante-symphonies» and other works of the mentioned years by B. Tischenko, the dialogues of this cycle with musical classics and some compositions of the XXth century. The priority feature of the late style is strengthening of *composer's reflexion* which stimulates steady increase of the role and importance of *semantics*, *intertextual parallels* and direction of various models. The major style components are also the communicative intention of musical language and basing on classical heritage. Hence own works by B. Tischenko created before and compositions by W. A. Mozart, F. Schubert, P. Tchaikovsky, etc. appear in the capacity of the used text-«origins». In the view of the researcher, numerous works by B. Tischenko dated the last decade of life completely correspond to the typological lines of late style. Moreover, these works point to the remaining weighty potential in the sphere of individual style evolution.

Key words: B. Tischenko, late composer's style, creative process, composer reflexion, inter-textual parallels.

Овсянкина Галина Петровна
доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 196084, Санкт-Петербург
e-mail: galkax@mail.ru

Ovsyankina Galina P.
Doctor of Arts, Professor at the Department of Musical Education
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 196084, St. Petersburg
e-mail: galkax@mail.ru

А. П. МЕНТЮКОВ
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

О ПОНЯТИИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ»

Слова Б. Асафьева о том, что «без интонирования и вне интонирования музыки нет», опровергнуть невозможно. С оговоркой они применимы даже к тональным языкам. И термин, и явление, им обозначаемое, произросли из недр музыкальной практики – в этом нет сомнений. Однако общепринятое понятие до сих пор отсутствует, в частности, потому, что интонирование до сих пор рассматривается как производное от интонации и как сопутствующая техническая процедура. Разобраться в причинах поможет краткий экскурс в этимологию и историю вопроса.

Согласно одной версии, корневая часть всех родственных терминов восходит к древнегреческому **τόνος,** в переводе – «натянутая бечева, натяжение, напряжение»; другая версия указывает на латинское **tono, toni** («греметь, издавать гром») [5, с. 340–341]. Этот корень в ходе эволюции «дополнялся» различными способами. Так, благодаря сложению с указательной приставкой образовалось **intono**; его перевод, по отношению к речи, – «произносить громовым голосом». В результате дальнейшего разрастания появилось **tonatio** (букв. «громыхание, напряжение»), затем **intonatio** («пребывание в тоновом напряжении»). Глагол **intonieren** (нем.) – позднего происхождения; он послужил, скорее всего, основой русскоязычного глагола «интонировать». Изначально обе версии не имели к музыке прямого отношения; переадресация осуществлялась ассоциативным путем. В устной и письменной практике подобное встречается сплошь и рядом: течёт не только река, но и время, событие, процесс; «тон» и «тональность» также используются не только в рассуждениях о музыке. Лингвистика объясняет подобные явления ограниченностью лексического запаса вербального языка, не способного охватить всё многообразие предметного мира при помощи отдельных имён.

В ходе исторического экскурса ограничимся справочными источниками. Термин «интонирование» основательно входит в профессиональный обиход примерно с середины XIX века. До этого времени в основном используются термины «тон» и «интонация». Едва ли не впервые они представлены Йоханнесом Тинкторисом в «Словаре музыкальных терминов» (ок. 1472–1475) с указанием значений: «**Intonatio** – введение в начало пения»; «**Tonus** – интонация в пении» [11, с. 219, 227]. В русском языке под тонусом принято понимать: «1. *физиол.* Длительное стойкое возбуждение нервных центров и мышечной ткани, не сопровождающееся утомлением; 2. Жизненная активность, жизнедеятельность» [10, с. 511]. У Тинкториса же тонус «...обозначает мелодический интервал, диссонанс, интонацию и модус» [11, с. 227].

Новое время и новые знания всегда вносят неизбежные коррективы. Спустя пять столетий, в «Музыкальном словаре» Г. Римана, интонация толкуется уже как «...“подстраивание”, “выравнивание” тонов… сглаживание небольших неровностей в звуковой окраске <...> относительно человеческого голоса... под ним (понятием интонации. – А. М.) понимается “подача звука”, особенно когда имеется в виду высота тона (чистая, нечистая интонация; последняя известна также под названием *детонирования)*», т. е. нестройной, фальшивой интонации. Впрочем, есть существенное дополнение: применительно к церковному пению «говорят также: *интонировать* псалом; священник интонирует “Gloria” и пр.» [8, с. 555]. Слово Intonieren в данном контексте не переводится иначе, как «произвести, осуществить, выполнить».

Расставленные Г. Риманом акценты, в сущности, восходят к акустике и психофизиологии восприятия. Во второй половине XIX столетия музыкальная наука всё чаще пользуется результатами соответствующих исследований, чему, несомненно, способствовал выход в свет (1870) фундаментального труда Г. Гельмгольца, поставившего перед собой задачу обосновать «связи физической и физиологической акустики с музыкальною наукою и эстетикою» [5, с. 1]. Требование точности и чистоты тона отныне упоминается во всех позднейших источниках, хотя, по сути, речь идёт о формальном предписании: ведь в противном случае образуется не тон, а звук с рассеянной высотной позицией, что в европейской музыке не считается нормой. («Не всякий звук является тоном, но любой тон всегда звук», – указывает Е. Назайкинский.)

Например, в «Музыкальном словаре» Х. Зеегера intonatio трактуется как «способ звукоизвлечения... предполагающий точную звуковысотность (Tonhohe)» и соотносится с немецким Einstimmung в значении «настройка музыкального инструмента» [14, с. 420]. В отечественной версии «Музыкального словаря Гроува» интонация (от лат. intono – «запеваю») представлена рядом значений, в том числе упоминаются «степень музыкальной и акустической точности воспроизведения звука певцом или инструменталистом», а также «центральный термин музыкально-теоретической концепции Асафьева (который позаимствовал его у Яворского); указывает на музыкально осмысленные звуковые феномены». Здесь же фигурирует следующий перевод: «...итал. intonare – "музыкально воспроизводить", "интонировать"…» [6, с. 355]. Итак, сделан решительный шаг – интонирование окончательно срослось с «воспроизведением» музыки, кроме того, упомянуты имя Б. Асафьева и его концепция, что является фактом исключительной важности.

Как известно, в XX веке Асафьев сумел направить исследования рассматриваемой проблематики в принципиально иное русло, придав интонации высший категориальный статус. В отечественном музыкознании советского периода интонация превратилась буквально в культовую категорию. По некоторым причинам интерес к ней в последнее время заметно снизился, но категория по-прежнему остаётся ключевой.

Исследователями выявлено и прокомментировано в работах Асафьева множество рабочих определений интонации. Каждое из этих определений само по себе ценно, хотя не удаётся обнаружить такого, на которое можно было бы опереться безоговорочно. В текущем издании «Большой Российской Энциклопедии», помимо известных значений, унаследованных от прошлого, приводится и новое: интонация – «звуковое воплощение широко трактуемой музыкальной мысли» [3, с. 469]. Сомнений нет, формулировка собирательная, вполне понятно, куда она восходит, однако подобная дефиниция более напоминает метафорическое суждение, чем характеристику понятия с чётко обозначенными границами. Интонирование же в данном контексте вообще не фигурирует. Между тем, в «Путеводителе по концертам» Асафьев приводит сразу два определения: «Интонация – точность и чистота воспроизведения звука»; «Интонирование – точное (чистое) воспроизведение тона голосом или инструментом» [2, с. 54, 57]. Заметим, что интонации посвящена развёрнутая статья, интонированию – лаконичное определение без пояснений; одно вытекает из другого, а не наоборот.

Цитируемые формулировки настолько сходны, что допустимо рассматривать их в качестве синонимов. Ядром в данном случае выступает магическое слово «воспроизведение» как процесс, позволяющий рассуждать о точности и чистоте звука, подразумевая конкретные величины. Но в чём же кроется различие? Ведь не смешиваем же мы, к примеру, понятия «тон» и «тональность», исходя лишь из того, что оба термина имеют единый корень. Подойдем к решению с другой стороны: существительное «интонация» осмысливается как нечто единичное, поддающееся вычленению, интонирование – как длительно протекающее и сложно структурированное событие, сравнимое хотя бы с путешествием.

На заре XX века Б. Яворский предложит несколько вариантов определения интонации. Вот одно из них: «Наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков – *интонация*» [13]. Спустя десятилетия А. Оголевец назовёт её «неделимым ладово оформленным скрупулом», В. Медушевский предложит понятие «генерализирующая интонация», подразумевая структурно и ладово оформленный компонент звукового и нотного текста. Подобного толкования придерживался, к слову сказать, сам Асафьев в работе «Речевая интонация». Анализируя компактные мотивные образования (попевки), он даже применил графический метод, опробованный ранее С. Волконским. Однако если приоритет интонации столь бесспорен, почему же в приведённой ранее цитате, открывающей нашу статью, Асафьев обратился к «интонированию», не довольствуясь «интонацией» или «интонационностью», что прямо отвечало бы сути его концепции?

К искомому ответу исследователя приближает идея процессуальности. Для Асафьева это была idée fixe. На протяжении первых десятилетий XX века она буквально «витала в воздухе», будоражила умы учёных, принадлежавших разным школам и направлениям, – Э. Розенова и С. Волконского, Б. Яворского и Э. Эйхенбаума, В. Всеволодского-Гернгросса и Э. Курта. Специалисты-гуманитарии, постигая закономерности человеческой речи, поэзии, музыки, неизбежно соприкасались с важнейшим компонентом последних, именуемым интонацией, от которой оставался всего один шаг до интонирования. Насколько данная идея была воспринята Асафьевым, можно судить по некоторым его высказываниям: «Музыка – искусство обнаруживаемого в интонациях дви-

жения»; «...музыка – *искусство интонируемого* смысла»; «непроинтонированная, неисполненная или дурно, плохо, несоответственно смыслу своему исполненная музыка не существует как социальный факт...», и т. п. [1, с. 204, 344, 357].

Анализируя смысловые различия указанных понятий, Е. М. Орлова приходит к выводу: «Термин "интонирование" всегда применяется Асафьевым при освещении процесса становления, развития; "интонация" же есть некий результат интонирования – "интонационная структура" музыкального произведения, которая, как он пишет сам, "отложилась в сознании музыканта"» [7, с. 182]. Стало быть, интонация порождается интонированием, а не наоборот; интонация есть производное от интонирования, а не иначе. Сообразно предлагаемому тезису, следует рассматривать интонирование как сложно организованный, многоуровневый процесс, развёртывающийся во времени и пространстве. Этому, безусловно, благоприятствует физическая природа звука, без которого музыка существовать не может, подобно живописи, не существующей без цветовой палитры. Вместе с тем, звук-тон есть материальный строительный элемент музыки, не наделённый способностью к самореализации. Звук нужно извлечь неким способом, ориентируясь на соответствующий акустический облик, придать тоновым отношениям упорядоченный характер, соблюдая грамматические правила и нормы, приложив при этом разного рода энергетические усилия, и лишь тогда материал окажется пригодным для решения определённых задач. Иными словами, его нужно *проинтонировать*, поскольку без этого, по словам Асафьева, «музыка не существует как социальный факт».

Следовательно, мы приблизились к сути вопроса, переизложив его следующим образом: **кто** ответственен за интонирование? Нельзя же всерьёз полагать, будто интонирование происходит само по себе. Оно инициируется **субъектом,** находится в прямой зависимости от субъекта, его дарований и способностей. Без субъекта нет ни музыки, ни интонирования. Известные ныне музыкальные инструменты такой функцией не наделены, равно как и современная звуковоспроизводящая аппаратура. Интонирование – исключительная прерогатива человека.

Сформулированное выше условие представляется настолько очевидным и бесспорным, что, казалось бы, нет нужды подробно обсуждать его. Субъект изначально присутствует в словах «композитор» и «слушатель», «исполнитель» и «звукорежиссёр». Субъект, пускай и опосредованно, подразумевается фундаментальными понятиями «музыкальный образ», «музыкальная драматургия», «метод композиции» и т. п. Абсолютно всё или почти всё в музыкальном искусстве восходит к человеку разумному. По словам Ю. Тюлина, «музыка... является только *продуктом человеческой деятельности*, и именно художественной...» ([12, с. 74]; курсив мой. – А. М.).

И вправду, разве Асафьев игнорирует подобное присутствие субъекта, замечая: «Не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки»? Конечно же, учёный говорит о деятельности человека! Безусловно, акустическая среда несколько поразному упорядочивается композитором, исполнителем, слушателем, исследователем, педагогом, инструментальным мастером, да мало ли кем, соприкасающимся с музыкой, – но в любом случае «организуется» специфическим образом.

За организацией звукового процесса, за упорядоченным его протеканием, за вложенным в него потенциальным содержанием, за формированием и истолкованием данного содержания, – абсолютно за всем без исключения скрывается деятельный субъект, проявляющий свою активность в такой уникальной форме, как музыкальное интонирование[1].

Природа этого явления – антропогенная. Поэтому, в широком смысле слова, ***музыкальное интонирование представляет собой специфический род звукоосмысляющей деятельности человека, направленной на формирование, потребление и передачу эстетически ценной информации, необходимой ему в процессе биологической и социальной эволюции.***

Деятельность (как и всё, что с ней связано) считается осевой проблемой современных гуманитарных наук. Деятельность может быть уподоблена призматической «линзе», которая позволяет глубже понять механизмы взаимодействия разнородных, однако в сущности нерасторжимых физиологических, психологических, биологических, социальных, интеллектуальных, художественно-эстетических и прочих факторов, образующих единство. Накопленные знания о деятельности сегодня достаточно обширны и систематизированы, хотя дискуссии по поводу отдельных её аспектов не умолкают. Более того, в отечественной психологии сложился так называемый «деятельностный подход», ведущими представителями которого принято считать М. Басова, С. Рубинштейна, А. Леонтьева[2]. Не вызывает сомнения, что обозначенный подход аккумулировал ценнейший опыт разных научных дисциплин.

К примеру, ещё Г. Гельмгольц предполагал, что «...особенности движения тонов, дающие характер грации, тягости, энергии, томления, силы, покоя, волнения и т. д., зависят, очевидно, главным образом от психических причин» [5, с. 3][3]. С тех пор наука достигла заметных успехов, исследуя упомянутые «причины», равно как их возможные истоки. Приведём лишь одно актуальное суждение, корреспондирующее с обсуждаемой темой: «Автоматизировать можно действия, не деятельность, – пишет В. Сагатовский, – ибо формализации поддаются только технологии, а не жизненные смыслы, не аксиология» [9, с. 203]. В самом деле, процедура воспроизведения сегодня успешно формализована, но создать модель процесса интонирования пока не удаётся. Отсюда проистекает закономерный вывод о сущности интонирования, далеко не тождественной воспроизведению.

«Движение тонов», «осмысливание», «непрерывное функционирование психики», «жизненные смыслы и аксиология», «механизмы слухового восприятия», – эти и многие другие сопутствующие факторы образуют единый комплекс, определяемый в качестве основы интонирования. В свою очередь, интонация есть порождение указанной деятельности, представленной двумя основными видами: 1) интонирование-воспроизведение, характеризуемое рядом отличительных признаков (показательный образец – интонарная деятельность исполнителя); 2) латентное (мысленное) интонирование, согласно классификации А. Леонтьева, – «дериватив интеллектуальной деятельности», для которого процедура воспроизведения является факультативной, необязательной. Именно так осуществляется интонарная деятельность слушателя, порой – композитора или исследователя.

Музыкальное интонирование как деятельность заключает в себе чрезвычайно обширный материал для разнообразных экспериментов, исторических и теоретических изысканий. В этой области уже накоплен огромный опыт. Сегодня в повестке дня – проблемы систематизации типовых и комбинированных форм интонирования, его типов, присущих фольклору, академическому искусству, традиционной профессиональной музыке и массовой музыкальной культуре; вопросы специфических взаимоотношений интонирования с электронным музыкальным инструментарием; аспекты изучения различных индивидуальных манер, стилевых и жанровых ответвлений. Предстоит с новых позиций осмыслить акустические процессы, волновую теорию интонирования, его связи с биоритмами человеческого организма (о чём прямо или косвенно говорится в работах Е. Назайкинского, Ю. Рагса, Э. Алексеева, П. Гаряева, Дж. Пирса, Н. Уэнбергера и многих других современных учёных). Особого внимания заслуживают гипотезы о врождённой способности к интонированию (здесь коренится вероятная «разгадка» феномена бетховенского позднего творчества), о связующей функции последнего по отношению к потенциальной и реальной формам бытия музыки (это, по-видимому, стремился подчеркнуть Б. Асафьев, говоря: «без интонирования и вне интонирования музыки нет»)... Вполне допустима и коррекция ныне сложившейся терминологии, коль скоро тоновая величина выступает приоритетной характеристикой отнюдь не во всех музыкальных культурах.

Современная наука вплотную приблизилась к созданию теории музыкального интонирования. Потребность в указанной теории назрела давно, соответствующие предпосылки наличествуют в изобилии. Целый ряд сопутствующих вопросов, по нашему мнению, вполне может быть разрешён в ходе обстоятельного анализа этого явления как специфической деятельности, которая не имеет прямых аналогов в природе – за исключением природы Homo musicus.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Среди отечественных публикаций, посвященных интонированию, выделяются монографии «Проблемы музыкального интонирования» Н. Переверзева (М.: Музыка, 1966) и «Раннефольклорное интонирование» Э. Алексеева (М.: Советский композитор, 1986).

[2] Исследование Б. Теплова «Психология музыкальных способностей» (М.: Музгиз, 1946), хорошо известное многим музыкантам, также создавалось в русле идей упомянутого направления. Соответствующая традиция успешно развивается до сих пор, о чём свидетельствует, например, монография Л. Бочкарёва «Психология музыкальной деятельности» (М.: Ин-т психологии РАН, 1997).

[3] В связи с этим цитируемый исследователь неоднократно упоминал различные «психические деятельности», равно как «деятельности уха», полагая своей задачей описание конкретного процесса: «...каким образом внешняя причина, возбуждающая ощущение, т. е. свет в глазе, звук в ухе, проводится до чувствующих нервов» [5, с. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 380 с.
2. *Асафьев Б.* Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1978. 200 с.
3. Большая Российская Энциклопедия / под ред. Ю. С. Осипова и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008. Т. 11. 768 с.
4. Большая Советская Энциклопедия. Изд. 3-е / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энциклопедия, 1972. Т. 10. 592 с.
5. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 584 с.
6. Музыкальный словарь Гроува / ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. 1095 с.
7. *Орлова Е.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1988. 304 с.
8. *Риман Г.* Музыкальный словарь. М.: П. Юргенсон, 1901. 1079 с.
9. *Сагатовский В.* Деятельность: монизм любой ценой или полифония? // Деятельность: теории, методология, проблемы: сб. ст. М.: Политиздат, 1990. С. 195–205.
10. Словарь иностранных слов / гл. ред. Ф. Н. Петров. М.: Русский язык, 1989. 624 с.
11. *Тинкторис Й.* Словарь музыкальных терминов // Ментюков А. Очерки истории гармонических стилей: В 2 ч. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2005. Ч. I. С. 200–253.
12. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 224 с.
13. *Яворский Б.* Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Г. Аралова, 1908. 100 с.
14. *Seeger H.* Musiklexikon: in 2 Bde. Leipzig: Deutscher Verlag fur Musik, 1966. Bd. I. 528 S.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzgiz Press, 1963. 380 p.
2. *Asaf'ev B.* Putevoditel' po kontsertam (Slovar' naibolee neobkhodimykh terminov i ponyatiy) [Concert Guide-Book (Dictionary of the Most Indispensable Terms and Concepts)]. The 2nd supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. 200 p.
3. Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya [The Great Russian Encyclopaedia] / edited by Yu. Osipov and oth. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Press, 2008. Vol. 11. 768 p.
4. Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya [The Great Soviet Encyclopaedia]. The 3rd edition. Editor-in-chief A. Prokhorov. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1972. Vol. 10. 592 p.
5. *Gel'mgol'ts G.* Uchenie o slukhovykh oschuscheniyakh kak fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki [A Doctrine of Auditory Sensations as Physiological Basis for Theory of Music]. Moscow: LIBROKOM Press, 2012. 584 p.
6. Muzykal'nyi slovar' Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. Akopyan. Moscow: Praktika Press, 2001. 1095 p.
7. *Orlova E.* Intonatsionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniya [The Theory of Intonation by B. Asafiev as a Doctrine of Musical Thinking Specificity]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 304 p.
8. *Riman G.* Muzykal'nyi slovar' [Dictionary of Music]. Moscow: P. Yurgenson Publishing House, 1901. 1079 p.
9. *Sagatovskiy V.* Deyatel'nost': monizm lyuboy tsenoy ili polifoniya? [The Activity: Monism at Any Price or Polyphony?] Deyatel'nost': teorii, metodologiya, problemy [The Activity: Theories, Methodology, Problems]: collected articles. Moscow: Politizdat Press, 1990. P. 195–205.
10. Slovar' inostrannykh slov [Dictionary of Foreign Words]. Editor-in-chief F. Petrov. Moscow: Russkiy yazyk Press, 1989. 622 p.
11. *Tinktoris I.* Slovar' muzykal'nykh terminov [Dictionary of Musical Terms]. Mentyukov A. Ocherki istorii garmonicheskikh stiley [Essays of Harmonic Styles History]: in 2 parts. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2005. Part I. P. 200–253.
12. *Tyulin Yu.* Uchenie o garmonii [The Doctrine of Harmony]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 223 p.
13. *Yavorskiy B.* Stroenie muzykal'noy rechi [Structure of Musical Speech]: Materials and Notes. Moscow: G. Aralov's Printing House, 1908. 100 p.
14. *Seeger H.* Musiklexikon: in 2 Bde. Leipzig: Deutscher Verlag fur Musik, 1966. Bd. I. 528 S.

О ПОНЯТИИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ»

В данной статье рассматриваются понятия «интонация» и «музыкальное интонирование», характеризуемые в этимологическом, историческом и теоретическом аспектах. Автор указывает, что широкое распространение этих понятий в музыкальной практике на протяжении нескольких столетий сочетается с фактическим отсутствием общепризнанных научных дефиниций в специальной литературе – как отечественной, так и зарубежной. Наглядным подтверждением сказанному является предпринятый исследователем сравнительный анализ целого ряда авторитетных энциклопедических источников XIX–XX веков, соотносимый с высказываниями видных учёных различных эпох – от Ренессанса до наших дней (Й. Тинкторис, Г. Риман, Б. Яворский, Б. Асафьев, А. Оголевец, В. Медушевский и др.). Вместе с тем, упомянутые высказывания позволяют определить феномен интонирования как природную способность субъекта, шире – специализированный род звуковой деятельности, переводящий музыку из состояния потенциального в состояние реального бытия. По мнению исследователя, музыкальное интонирование заведомо не исчерпывается обиходно-профессиональной технической задачей («быть в тоне»). Категориальный статус интонирования представляется более весомым, нежели интонации; оно фигурирует в явной (воспроизведение) и скрытой (латентной, мысленной, неозвученной) формах, обязательно сопутствует творческой деятельности композитора, исполнителя-интерпретатора, слушателя и т. п.

Ключевые слова: интонация, интонирование, интонарная деятельность, явная и скрытая формы интонирования.

ABOUT THE CONCEPT «MUSICAL INTONING»

The concepts «intonation» and «musical intoning» characterized in etymological, historical and theoretical aspects are examined in the article. The author notes that wide spreading of the named concepts in musical practice for a period of several centuries goes with a real absence of universally recognized scholar definitions in special literature, both the native and foreign. The comparative analysis conformably to quite a number of authoritative encyclopaedic sources (from the XIX–XXth centuries) taken by the researcher is the obvious corroboration of the said. The mentioned analysis correlates with dictums of the prominent scholars in various époques, from the Renaissance to our times (J. Tinctoris, H. Riemann, B. Yavorsky, B. Asafiev, A. Ogolevetz, V. Medushevsky and others). At the same time the named dictums assist to definite the phenomenon of intoning as a natural ability of a subject or, more widely, the specialized line of sound activity translating music from a potential being to the real one. In a view of the researcher, musical intoning wittingly isn't reduced to the colloquial-professional technical task («to be in tone»). A category status of intoning is conceived more heavy as one of intonation. Intoning appears in the evident (as reproduction) and concealed (or latent, mental, non-sounded) forms; it surely accompanies a creative activity of composers, performers-interpreters, listeners, etc.

Key words: intonation, intoning, intonar activity, evident and concealed forms of intoning.

Ментюков Александр Павлович
кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630112, Новосибирск
e-mail: mentjukov@hotmail.com

Mentyukov Alexander P.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630112, Novosibirsk
e-mail: mentjukov@hotmail.com

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

ЭВОЛЮЦИОННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МУЗЫКИ: ПРИНЦИПЫ, ПОДХОДЫ, ПРОБЛЕМЫ

Вдохновляясь впечатляющими достижениями эволюции живых организмов в естественной среде, с конца 60-х годов XX века исследователи начали разрабатывать алгоритмы, призванные помочь в решении тех научных и инженерных проблем, которые обнаруживали недостаточную эффективность традиционных подходов. Весьма скоро эволюционные вычисления стали активно применяться в областях машинного обучения и искусственного интеллекта, а позднее заняли ведущее место в сфере электронного проектирования, систем компьютерного анализа и робототехнике. Вместе с тем, как справедливо подчёркивают некоторые ученые, «существует важное отличие между естественной и искусственной эволюцией. В то время как естественная эволюция не имеет заранее предопределённой цели и, по существу, представляет собой не ограниченный временем процесс адаптации, искусственная эволюция – процесс оптимизации, который пытается найти решение заранее определённой проблемы. Следовательно, в то время как в естественной эволюции пригодность особи определяется её успехом в воспроизводстве потомства (т. е. числе потомков), приспособленность особи в искусственной эволюции представляет собой функцию, которая определяет, насколько хорошо индивидуум решает поставленную задачу» [5, p. 1].

Ключевые стороны музыкального исполнения, композиции, создания и трансформации звука всегда предоставляли возможность применения потенциала цифровых технологий. Неудивительно поэтому, что музыканты-исследователи не могли обойти стороной как обширную технологическую область «искусственной жизни» [7], так и не менее значительную компьютерную сферу «искусственного интеллекта» [2]. Творческий процесс, осуществляемый на границе указанных областей и музыкального искусства, открывает новые пути создания и моделирования звука, управления и контроля различных аспектов музыкального исполнения. Взаимодействие музыки и форм искусственной жизни может происходить по двум магистральным направлениям: компьютерному и электронному. В компьютерном направлении процесс протекает на уровнях формы, гармонии, мелодических структур, а конечной целью является создание нотной партитуры. В электронном направлении акцент делается на видоизменении параметров той или иной технологии звукового синтеза либо на трансформации звукового потока для создания новых звуков и звуковых эффектов. Реализация эволюционных процессов в плоскости музыкального искусства, по сути, рождает новое музыкальное направление – эволюционную музыкальную композицию. Эволюционное моделирование музыки, таким образом, представляет собой систему создания и/или трансформации музыкальной ткани с использованием принципов естественной эволюции.

Первое использование эволюционных принципов в аспекте художественной культуры мы встречаем у Ричарда Докинза, создавшего в 1987 году программу *Biomorphs*, которая позволяла визуализировать генетический алгоритм путём последовательного видоизменения графических фигур (автор использовал управляемую эволюцию, подобно тому, как человек производит селекцию домашних животных) [4].

Другим исследователем-первопроходцем в этой области был Карл Симс, который применил интерактивную эволюцию к компьютерной графике. Программа *Genetic Images*, реализующая генетическое программирование, позволяет создавать запоминающиеся, часто весьма красивые образы из двухмерной, трёхмерной графики и анимации [18]. Несколько позднее П. Мачадо и А. Кардосо создали систему *NEvAr*, позволяющую создавать цветные изображения с использованием генетического программирования [9]. Проект *Picbreeder* [17] демонстрирует возможности использования эволюционных алгоритмов с привлечением сети Интернет. *Picbreeder* также позволяет обмениваться изображениями и корректировать характеристики функции приспособленности. Как нетрудно заметить, все упомянутые проекты используют интерактивность при опре-

делении текущей функции приспособленности, в то же время оставляя за человеком право решения – художественного отбора понравившихся (и, соответственно, используемых в дальнейшей генетической цепочке) образов. Это наглядно демонстрирует возможности и силу эволюционных вычислений применительно к художественной области: интересный художественный результат достигается путём соединения относительно простых правил генетического отбора, сложных функций приспособленности и эстетических критериев человеческого выбора, влияющих на ход эволюции.

Одним из ранних образцов эволюционной музыкальной композиции стала получившая определённую известность программа *GenJam* [6]. В ней генетический алгоритм, в основе которого лежит работа с бинарным геномом с использованием стилистически корректных генетических трансформаций, используется для создания джазовых сольных импровизаций. Программа использует интерактивную функцию приспособленности (подробнее об этом см. ниже): музыкант является экспертом, который в процессе собственного исполнения в дуэте с компьютером слушает и выбирает ту последовательность, которая нравится ему больше всего.

Генетическое видоизменение музыкального материала, в общем случае, состоит из ряда обязательных этапов: *селекции*, *скрещивания*, *мутации* и оценки пригодности итога *функцией приспособленности* [5]. Важную роль также играет число особей в популяции: от этого напрямую зависит не только количество поколений, необходимых для достижения требуемого результата, но иногда и сама возможность его получения. Эволюционный алгоритм подразделяется на несколько подвидов в зависимости от типа генетического материала, с которым проводится работа. Наиболее распространёнными в работе с музыкальным материалом являются *генетический алгоритм* и *генетическое программирование*.

В *генетическом алгоритме* геном, как правило, представлен линейно. Другими словами, массив значений или строка, представляющие геном, последовательно описывают соответствующий музыкальный параметр. Геном звуковысотного компонента мелодии чаще всего записывается как последовательность целочисленных величин (например, 60-62-64-64-69-…), соответствующих высоте каждой ноты мелодии согласно протоколу MIDI. При этом возможно записывать звуковысотную составляющую мелодии не только как последовательность абсолютных значений, но и как набор позиций нот относительно друг друга (0-2-2-0-5-…). Кроме того, возможно наличие вспомогательных геномов, которые описывают взаимосвязи между другими геномами. Так, например, кодируется информация в упомянутой выше программе *GenJam*. В двух геномах записываются, соответственно, последовательности нот мелодии и паузы. Третий геном отвечает за хранение информации о времени наступления следующего события (нажатия или отпускания ноты) [3].

При такой линейной системе записи информации, структура генома близка музыкальной партитуре как таковой (во всяком случае, в её MIDI-представлении). Это даёт возможность непосредственно наблюдать всю меняющуюся картину без специальной предварительной подготовки, а также позволяет применять к геномам не только генетические, но и специфически музыкальные способы транформации (инверсия, ракоход, перестановка мотивов внутри фразы, транспонирование и т. д.).

Эволюционное музыкальное моделирование, основанное на методах *генетического программирования* (в виде т. н. «*дерева принятия решений*» [5, p. 19]), также является популярным способом генетических манипуляций. Музыкальные данные представлены в виде «листов», которые содержат ноты, паузы и т. д. (по сути, те же геномы, что и в линейном подходе). Внутренние узлы содержат функции, выполнение которых определённым образом трансформирует содержимое дочерних «веток» и находящихся на них «листов». Последовательно взращивая «дерево» от «корней» к «вершине» (которая, в стандартном случае, – только вектор движения и принципиально недостижимая точка), мы создаём музыкальную ткань. Разумеется, в процессе «роста» необходимо прибегать к различным музыкальным операциям для объединения разрозненных «листов» в целостную партитуру. Некоторые исследователи [8; 11; 13] считают, что использование генетического программирования вместо генетического алгоритма применительно к музыке является оправданным, поскольку музыка, до известной степени, также строится по иерархическому принципу: малые построения объединяются в более крупные, мотивы объединяются во фразы, периоды – в предложения и т. д.

Таким образом, важнейшим элементом в «дереве» являются функциональные узлы, поскольку именно алгоритмы, заложенные в них, преобразуют совокупность геномов в музыкальную фактуру. Хотя такая структура заметно отличается от генетического алгоритма,

основные эволюционные операции используются и в генетическом программировании. В данном случае, мутации заменяет случайно выбранный узел и случайно генерированная «ветка», процесс скрещивания состоит в обмене геномами двух случайно выбранных «ветвей». В отличие от генетического алгоритма, где число особей в популяции постоянно, эволюционное «дерево» может разрастаться до бесконечности, тем самым создавая проблемы вычислительной системе. Кроме того, если генетический алгоритм предполагает необходимость ограничения используемого количества «эпох», то генетическое программирование связано с подобным же ограничением и количества «ветвей», и высоты «дерева». Очевидно, что генетическое программирование – на музыкальном и программном уровнях – ставит более сложные задачи; при этом соответствующие геномы уже не так просто поддаются «чтению».

Применение эволюционного моделирования в области синтезирования и трансформации звука также весьма обширно. Здесь доминируют два основных направления: физическое моделирование музыкальных инструментов и генерация новых звуков, – чем определяется и число основных подходов к организации генетических алгоритмов. В случае трансформации звука музыкального инструмента оригинальный тембр (записанный с реального инструмента или смоделированный алгоритмически) является эталоном для сравнения и отправной точкой для генетических мутаций. Иными словами, здесь он может быть либо функцией приспособленности (чаще всего), либо геномом первой популяции. Однако и в том, и в другом случае ключевым является вопрос эстетической оценки результата по прошествии очередной «эпохи»; необходимо определить, насколько близко подошло – либо, напротив, насколько далеко ушло – последнее поколение от оригинального звучания. Поскольку задача звуковой трансформации, как правило, часто ограничена областью последующего возможного применения в программах-секвенсорах, модификация звукового материала осуществляется по одному или нескольким отдельным параметрам (звуковысотность, ADSR, реверберация, distortion и т. д.). Это предопределяет возможность более контролируемых видоизменений звучания, однако полноценная модификация звука требует параллельного использования многих параметров, что предъявляет большие требования к вычислительным мощностям компьютера. И в самом деле, звук реального музыкального инструмента состоит из большого числа характеристик, изменяемых во времени и образующих многомерное параметрическое пространство. В ситуации интерактивного исполнения, как правило, задача эволюционного моделирования пространства оказывается непосильной «ношей» для компьютера, поскольку каждый параметр имеет свой геном, свою популяцию и свою последовательность «эпох». Вместе с тем, если подобная детальность звуковой трансформации не требуется (например, если достаточно, чтобы оригинальный звук дублировался слегка «искажённой» копией), используя малую часть значений из всего параметрического пространства, представляется возможным достичь весьма интересных и неожиданных тембровых эффектов.

Другой распространённый тип применения эволюционного моделирования в области звукового дизайна связан с созданием новых звуков. Здесь конечная цель, по сути, не определена и, соответственно, достаточно остро стоит вопрос определения музыкально «эффективной» функции приспособленности. Некий существующий звуковой элемент может быть использован как стартовая точка эволюционных вычислений, однако дальнейшее определяется двумя ключевыми аспектами: проработанным алгоритмом генетической трансформации и субъективной оценкой эстетического, музыкального качества воспринимаемого звукового материала. Действительно, чрезвычайно трудно (во всяком случае, на данном этапе развития искусственного интеллекта) оценивать полученный результат какими-либо формальными методами, практически неизбежно наличие музыканта-эксперта. Собственно, в этой области субъективный анализ музыкально-художественного итога является совершенно необходимым, что, однако, не устраняет проблему определения эстетических критериев оценивания. Относительно трансформации существующих тембров данный подход оказывается значительно менее требовательным к вычислительным ресурсам; к тому же, в сравнении с генетическими алгоритмами видоизменения нотного материала, достижение заметного эффекта может потребовать меньшего количества «эпох», т. е. времени, обусловленного какой-то творческой целью.

Функция приспособленности, или *фитнес-функция*, представляет для исследователей и музыкантов, применяющих эволюционное музыкальное моделирование, предмет особого внимания – и немалой сложности в реализации [10]. Действительно, именно выбор конечной музыкальной цели, каковой во многом является фитнес-функция, в итоге определяет весь ход эволюции и музыкального прогресса. Вместе с тем, сам ход эволюцио-

нирования предполагает определённые стилевые и эстетические рамки, внутри которых должен развиваться музыкальный материал. Однако, в силу отсутствия точного понимания всего, что определяет творческий (в частности, композиторский) процесс, достаточно непросто удержаться в тех или иных музыкальных границах, избегая при этом сильной его формализации.

Вне зависимости от того, используется ли эволюционное моделирование в рамках интерактивной музыки или процесс генетических трансформаций происходит не в реальном времени, можно выделить два подхода к организации фитнес-функции: *интерактивный* и *фиксированный*. Если функция приспособленности неизменна на всём протяжении применения эволюционных вычислений, то подход к её организации можно определить как *фиксированный*, изначально определяющий точку, к которой стремятся генетические преобразования. В случае модификации фитнес-функции в процессе исполнения такой подход можно обозначить как *интерактивный*, поскольку здесь налицо все ключевые признаки интерактивной музыки как явления [1]. Хотя фиксированный и интерактивный подходы чаще применяются в различных исполнительских и композиторских ситуациях, методы формирования самой функции у них общие. В крупном плане можно выделить три таких метода: *оценочный*, *обучающийся* и *нормативный*.

Суть *оценочного метода* (также именуемого в литературе *методом художественного выбора* и *методом интерактивной эволюции* – см.: [14, p. 5]) состоит в том, что музыкальное качество возникающих генетических изменений определяет сам слушатель (он же, как правило, композитор и/или исполнитель). Этот метод выглядит весьма привлекательным, поскольку возлагает основную нагрузку на музыканта, а не на алгоритмическую модель (ведь формализация музыкальных процессов является наиболее сложным компонентом эволюционного моделирования). Встречаются также случаи коллективной оценки музыкального результата генетических трансформаций [15], которые, в силу известной быстротечности музыкального процесса, проще применять в не-интерактивных ситуациях (особенно с учётом того, что оценивание должно проходить «за кадром»). Очевидно, слушатели вряд ли смогут соотносить то, что звучит в настоящий момент, с тем, что будет звучать, – в этом, в частности, состоит одно из качеств профессионального исполнителя/композитора, но не аудитории в целом.

Сам процесс оценивания выглядит достаточно тривиально: эксперт «голосует» за понравившееся ему решение – либо по схеме «да/нет», либо выставляя баллы по заранее определённой шкале. В первом случае метод применим в любой ситуации, во втором – как правило, не-интерактивно. Так, в программе *GenJam* эксперт нажимает одну клавишу для подтверждения «пригодности» прозвучавшей джазовой фразы, другую – для указания на музыкальную «непригодность» сгенерированной мелодии. Результирующая фитнес-функция далее определяется как значение «принятых» соло минус значение «непринятых» [3].

При использовании оценочного метода существуют две основные проблемы. Первая связана с конфликтом между скоростью экспертной оценки и требованиями музыкального процесса к непрерывности, слаженности, ритмичности (в зависимости от стиля). Как правило, для формирования фитнес-функции путём анализа текущего результата, эксперту необходимо просмотреть/прослушать большую часть «особей» популяции (т. е. ритмических и мелодических структур), делая это снова и снова по мере создания новых популяций. По сути, в данной ситуации возникает объективная необходимость в серьёзном ограничении и количества особей, и количества эпох. Время как часть музыкального процесса, таким образом, является своего рода «узким местом» оценочной функции [3], сильно сужая область её возможного применения и значительно увеличивая требования к профессионализму эксперта. Вторая проблема связана с субъективизмом оценивания, ведь эксперт заведомо основывает свой отбор на личных пристрастиях, вкусах, понимании стилистики и т. п. Отчасти вопрос может быть решен привлечением группы экспертов, однако и здесь возможно столкновение «оценок» в силу различного музыкального образования, возраста, настроения, уровня заинтересованности. Кроме того, подобный «многоэкспертный» подход не приближает нас к пониманию внутренних музыкальных процессов, будучи малоэффективным в научных исследованиях.

В случае применения *нормативного метода* функция приспособленности основывается на определённых, чётко зафиксированных правилах музыкальной теории либо в своей основе содержит фрагменты существующих музыкальных произведений. В последнем случае суть генетических трансформаций сводится к движению к музыкально осмысленной цели. Однако в простейших случаях, без дополнительной корректировки, у отобранных

«особей» многих поколений будут обнаруживаться те или иные – ритмические, ладовые и т. п. – генетические «дефекты».

Иной подход состоит в формализации правил музыкальной теории с целью создания на их основе алгоритма, который и составит фитнес-функцию. С одной стороны, здесь мы избегаем основных проблем оценочного метода – субъективности и временной ограниченности, – однако, с другой стороны, встаём на путь гораздо более сложный с точки зрения достижения значимого музыкального результата. Очевидно, общий эмпирический характер музыкального искусства (как и искусства в целом) является ключевой преградой на пути подобной «алгоритмизации». Конечно, ряд музыкальных правил может быть весьма легко описан математически, однако этого не скажешь о музыке вообще. Впрочем, существует ряд стилевых направлений (например, отдельные разновидности джаза), которые характеризуются относительно простой организацией основных слагаемых стиля, что позволяет уже сегодня применять эволюционные модели в музыкальном творчестве [3; 16]. «Узкое место» нормативного метода также состоит в его, в буквальном смысле, узкой нише творчества, которой фитнес-функция способна придерживаться. Попытка использования различных стилевых «алгоритмов» внутри одной функции приспособленности неизбежно приведет к существенному ухудшению итогового звукового результата.

Учитывая недостатки оценочного метода (временная ограниченность), равно как и нормативного (сложность формирования музыкально содержательного результата), некоторые исследователи обратились к активно развивающейся в последние десятилетия области научных разработок – системе искусственного интеллекта [12]. Используя различные подходы, например, машинное обучение или нейронные сети, исследователи в этой сфере, как уже отмечалось, добились заметного успеха: речь идёт о распознавании образов, управлении роботизированными устройствами и т. п. Естественно, апробированные в других сферах алгоритмы оказалось возможным применить и для построения фитнес-функции. Точнее, не «построения», а «обучения» названной функции, обретающей навык сравнения, сопоставления и отбора тех закодированных в геномах фрагментов музыкального произведения, которые наилучшим образом подойдут для последующего музыкального материала. Одно из заметных преимуществ *обучающегося метода* над нормативным – требование к степени формализации (и вообще пониманию) музыкального процесса здесь значительно ниже, ведь фитнес-функция, в определённом смысле, обучается сама. Кроме того, в отличие от оценочного метода, обучающаяся фитнес-функция может раскрыть потенциал музыкального материала с творчески неожиданной стороны, тогда как выбор эксперта во многом предсказуем.

Еще одним немаловажным преимуществом обучающегося алгоритма является его бо́льшая гибкость в плане приспособления к различным музыкальным стилям, жанрам, формальным структурам. Однако и в данном методе достаточно своих «узких мест». Ключевая проблема состоит в том, что на данном этапе развития технологии используемая система искусственного интеллекта не в состоянии корректно проанализировать музыкальные данные, выделить главные слагаемые музыкального процесса, отграничить существенное от второстепенного. Другими словами, семантика и синтаксис музыкального языка, не говоря уже о скрытых творческих процессах, ставят непреодолимые на данный момент трудности для самообучающихся систем.

Последнее не означает бесполезность обучающегося метода, однако подчёркивает его ограниченность, его слабые места. Несомненно, для улучшения ситуации фитнес-функцию следует обучать, привлекая большое число музыкальных композиций, по мере необходимости «подсказывая» ей лучшие решения. Безусловно, машинное обучение и нейронные сети имеют большой потенциал и применительно к эволюционному моделированию, однако необходимо признать, что до сих пор художественно интересных результатов достигнуто не было.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красноскулов А.* «Mobilis in mobile»: исполнитель в интерактивной музыке // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. С. 116–124.
2. Artificial Intelligence: An International Journal. URL: http://www.journals.elsevier.com/artificial-intelligence.
3. *Biles J.* GenJam: A Genetic Algorithm for Generating Jazz Solos // Proceedings of the International Computer Music

Conference. San Francisco: ICMA Press, 1994. P. 131–137.
4. *Dawkins R.* The Blind Watchmaker. New York: W. W. Norton & Company, 1996. 368 p.
5. *Floreano D., Mattiussi C.* Bio-inspired Artificial Intelligence: Theories, Methods, and Technologies. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2008. 688 p.
6. GenJam. URL: http://games.rit.edu/~jabics/GenJam.html.
7. International Society for Artificial Life. URL: http://www.alife.org.
8. *Johanson B., Poli R.* GP-Music: An Interactive Genetic Programming System for Music Generation with Automated Fitness Raters // Genetic Programming: Proceedings of the 3rd Annual Conference. San Francisco: Morgan Kauffmann, 1998. P. 60–65.
9. *Machado P., Cardoso A.* All the Truth about NEvAr // Applied Intelligence. 2002. Vol. 16. No. 2. P. 101–119.
10. *Manaris B., Machado P., and oth.* Developing Fitness Functions for Pleasant Music: Zipf's Law and Interactive Evolution Systems. URL: http://fmachado.dei.uc.pt/wp-content/papercite-data/pdf/mmm+05.pdf.
11. *Manaris B., Roos P., and oth.* A Corpus-Based Hybrid Approach to Music Analysis and Composition // Proceedings of the 22nd National Conference on Artificial Intelligence. Menlo Park (California): AAAI Press, 2007. P. 839–845.
12. *McCarthy J.* What is Artificial Intelligence? URL: http://www-formal.stanford.edu/jmc/whatisai/whatisai.html.
13. *Minsky M., Laske O.* A conversation with Marvin Minsky // Artificial Intelligence Magazine. 1992. No. 13. P. 31–45.
14. *Miranda E., Biles J.* Evolutionary Computer Music. London: Springer, 2007. 259 p.
15. *Özcan E., Erçal T.* A Genetic Algorithm for Generating Improvised Music // Lecture Notes in Computer Science. 2008. No. 4926. P. 266–277.
16. *Papadopoulos G., Wiggins G.* A genetic algorithm for the generation of jazz melodies // Proceedings of Suomen Tekoalytutkimuksen Paivat. 1998. Vol. 98. P. 7–9.
17. Picbreeder. URL: http://picbreeder.org.
18. *Sims K.* Artificial Evolution for Computer Graphics // Computer Graphics. 1991. No. 25. P. 319–328.

REFERENCES

1. *Krasnoskulov A.* «Mobilis in mobile»: ispolnitel' v interaktivnoy muzyke [«Mobilis in Mobile»: Interactive Music Performer]. Muzykant-ispolnitel' v prostranstve mirovoy kul'tury: obrazovanie, tvorchestvo, upravlenie kar'eroy: [Performer in World Cultural Space: Education, Creative Work, Career]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2011. P. 116–124.
2. Artificial Intelligence: An International Journal. URL: http://www.journals.elsevier.com/artificial-intelligence.
3. *Biles J.* GenJam: A Genetic Algorithm for Generating Jazz Solos. Proceedings of the International Computer Music Conference. San Francisco: ICMA Press, 1994. P. 131–137.
4. *Dawkins R.* The Blind Watchmaker. New York: W. W. Norton & Company, 1996. 368 p.
5. *Floreano D., Mattiussi C.* Bio-inspired Artificial Intelligence: Theories, Methods, and Technologies. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2008. 688 p.
6. GenJam. URL: http://games.rit.edu/~jabics/GenJam.html.
7. International Society for Artificial Life. URL: http://www.alife.org.
8. *Johanson B., Poli R.* GP-Music: An Interactive Genetic Programming System for Music Generation with Automated Fitness Raters. Genetic Programming: Proceedings of the Third Annual Conference. 1998. P. 60–65.
9. *Machado P., Cardoso A.* All the Truth about NEvAr. Applied Intelligence. 2002. Vol. 16. No. 2. P. 101–119.
10. *Manaris B., Machado P., and oth.* Developing Fitness Functions for Pleasant Music: Zipf's Law and Interactive Evolution Systems. URL: http://fmachado.dei.uc.pt/wp-content/papercite-data/pdf/mmm+05.pdf.
11. *Manaris B., Roos P., and oth.* A Corpus-Based Hybrid Approach to Music Analysis and Composition. Proceedings of the 22nd National conference on Artificial intelligence. Menlo Park (California): AAAI Press, 2007. P. 839–845.
12. *McCarthy J.* What is Artificial Intelligence? URL: http://www.formal.stanford.edu/jmc/whatisai/whatisai.html.
13. *Minsky M., Laske O.* A Conversation with Marvin Minsky. Artificial Intelligence Magazine. 1992. No. 13. P. 31–45.
14. *Miranda E., Biles J.* Evolutionary Computer Music. London: Springer, 2007. 259 p.
15. *Özcan E., Erçal T.* A Genetic Algorithm for Generating Improvised Music. Lecture Notes in Computer Science. 2008. No. 4926. P. 266–277.
16. *Papadopoulos G., Wiggins G.* A Genetic Algorithm for the Generation of Jazz Melodies. Proceedings of Suomen Tekoalytutkimuksen Paivat. 1998. Vol. 98. P. 7–9.
17. Picbreeder. URL: http://picbreeder.org.
18. *Sims K.* Artificial Evolution for Computer Graphics. Computer Graphics. 1991. No. 25. P. 319–328.

ЭВОЛЮЦИОННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МУЗЫКИ: ПРИНЦИПЫ, ПОДХОДЫ, ПРОБЛЕМЫ

В публикуемой статье отмечено, что возникновение и развитие всех известных биологических систем становится возможным благодаря эволюционным процессам. Исходя из этого, устойчивость, гибкость и разнообразие видов многоуровневой организации, присущей упомянутым системам, служат мощным стимулом для использования принципов естественной эволюции в различных областях науки и художественного творчества. К примеру, в музыкальном искусстве применяются методы, характерные для биологической эволюции на генетическом уровне: скрещивание, мутация, отбор; основой для эволюционного моделирования музыки становится геном. Применительно к зародившемуся на рубеже XX–XXI столетий новому направлению музыкального творчества – эволюционной музыкальной композиции, независимо от выбранного способа работы с материалом, определение функции приспособленности (фитнес-функции), позволяющей достигать художественно привлекательных или хотя бы стилистически корректных результатов, является сложной задачей. Для решения соответствующих проблем используются различные подходы – от интерактивного вычисления функции и методов машинного обучения до применения заранее определённых строгих правил. В настоящей статье, на основе анализа сильных и слабых сторон эволюционного моделирования музыки (сообразно сегодняшнему этапу развития технологий и музыкальной науки), предлагается типологическая характеристика методов формирования и структурной организации фитнес-функции.

Ключевые слова: интерактивная музыка, эволюционное моделирование, функция приспособленности, генетический алгоритм, генетическое программирование.

EVOLUTIONAL MODELLING OF MUSIC: PRINCIPLES, APPROACHES, PROBLEMS

In the published article it is mentioned that beginnings and development of all noted biological systems become feasible owing to evolution processes. Hence the robustness, flexibility and diversity of poly-level organization kinds which are inherent in the named systems are the great stimulus for using of natural evolution principles in different areas of science and artistic work. As example some methods typical for biological evolution on a genetic level, such as crossover, mutation and selection, are conformed to musical art; thus, the genome becomes the base of evolution modelling of music. As applied to a new direction of musical art (that was conceived on the boundary of the XX–XXIst centuries) – the evolutionary music composition, irrespective of the work with a material ways, the definition of fitness function which favours to achieve the artistically inviting or even if stylistically correct results is a difficult problem. Different approaches have been used to resolve this problem: from interactive computation and machine learning to application of premeditated strict rules. This article is based on analysis of the advantages and disadvantages of evolutionary modelling of music according to the current stage of technologies and musicology development. The article presents a typological description of methods for construction of fitness function and its key structures.

Key words: interactive music, evolution modelling, fitness function, genetic algorithm, genetic programming.

Красноскулов Алексей Владимирович
кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкальной звукорежиссуры
и информационных технологий, профессор кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: rostcons@yandex.ru

Krasnoskulov Alexey V.
PhD in Art Studies, Head of the Department of Sound Engineering and Information Technologies,
Professor at the Department of Special Piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rostcons@yandex.ru

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Г. А. КУЗНЕЦОВ
Академия хорового искусства им. В. С. Попова

КАКИМ Р. ВАГНЕР ПРЕДСТАВЛЯЛ СВОЕГО ТАНГЕЙЗЕРА

Опера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» – первое произведение, написанное Рихардом Вагнером по возвращении в Германию, в расчёте на театр, где уже состоялись успешные премьеры «Риенци» и «Летучего голландца». Позднее композитор признает: «Этой работой я подписал себе смертный приговор – современное художественное сообщество не оставило мне надежды на помилование» [6, S. 279]. Отныне, вопреки непредвиденным поворотам судьбы, он последовательно продвигался к созданию «синтетического музыкального произведения будущего». В процессе движения формировался образ главного героя, противостоящего «толпе» как незаурядная личность.

Первым в этом ряду был Риенци – «герой в полном смысле слова: вдохновенный мечтатель. Подобно ослепительному лучу света, он вырвался из низко падшей, деградировавшей народной массы и счёл своим предназначением просветить и возвысить её» [8, S. 507]. В письме к первому исполнителю названной партии Йозефу Тихачеку композитор мотивировал её тембровое решение возрастом персонажа и широтой возможностей данного певческого голоса, который отнюдь не ограничен амплуа героя-любовника.

В «бунтарском» «Голландце», как бы бросая вызов утвердившемуся культу «звёздных» теноров, Вагнер поручил заглавную партию баритону. И лишь в «Тангейзере» окончательно сложился тип «вагнеровского» тенора, который позднее получил название Heldentenor. Партию Тангейзера, созданную в расчёте на Тихачека, сам композитор признавал одной из наиболее сложных как с вокальной, так и с актёрской точки зрения [7, S. 181; 12, S. 152; 4, S. 79]. Сложность мотивировалась характером героя, разработанным с небывалой доселе тщательностью.

В последние месяцы пребывания в Париже Вагнер погрузился в изучение немецкой истории. В поисках сюжета для новой оперы он готов был остановиться на фигуре Манфреда, сына императора «Священной Римской империи» Фридриха II (1194 – 1250). Однако в этот момент ему попался сборник немецких народных сказаний, содержавший, среди прочего, легенду о Тангейзере. Образ рыцаря-миннезингера, представленный в первозданной «наготе», без позднейших литературных наслоений, захватил композитора. Он сразу понял: «Тангейзер неизмеримо более значителен, чем Манфред, ибо это вневременной дух всей немецкой нации, запечатлённый в одном-единственном, точно определённом образе – захватывающем и трогательном. Но это и образ человека вполне современного, нацеленный прямо в сердце художника, истосковавшегося по реальной жизни» [6, S. 272].

Скрупулёзно отбирая, комбинируя и переосмысливая многочисленные поэтические первоисточники, Вагнер объединил двух исторических (и, одновременно, мифологических) персонажей – Тангейзера и Генриха фон Офтердингена, главного героя верхне-средненемецкой поэмы XIII века «Состязание певцов в Вартбурге» [1, с. 44]. Весьма вероятно, что идея совместить два сюжета возникла во время путешествия из Парижа в Дрезден. Вагнера поразил тогда вид Вартбургского замка и находящейся неподалёку от него горы Хёрзельберг, легенды о которой поначалу не были связаны с Тангейзером. Согласно древним поверьям, в горе обитала богиня юности и весны Хольда, которая заманивала к себе людей. (Кстати, именно про Хольду поёт мальчик-пастух в I действии оперы Вагнера.) Позднее немецкую богиню отождествили с Венерой, которая завлекла Тангейзера в свой грот, когда он направлялся на состязание певцов в Вартбург.

От Тангейзера герой пятой оперы Вагнера унаследовал муки раскаяния, от Офтердингена – дух противоречия, способность противостоять целому миру. Однако композитор существенно дополнил, углубил и усложнил «компилируемый» образ, вылепив личность нового типа. *Его* Тангейзер – натура чрезвычайно деятельная, энергичная, обострённо реагирующая на различные ситуации, а также на их резкие смены. От беспредельного восторга он переходит к безмерному самоуничижению – стремительно и бесповоротно, без промежуточных ступеней [7, S. 181; 12, S. 152]. В интенсивности переживания высшего блаженства и глубочайшей скорби выявляется «демонизм» персонажа, раскрыть который при жизни Вагнера удалось лишь одному исполнителю – Людвигу Шнорру фон Карольсфельду [7, S. 229–230].

Понятие «демонического» в эстетике немецкого романтизма восходит к Гёте. Он определял «демонизм» как потенциально опасную и мощную силу, которую человек может использовать, но не способен контролировать [2, с. 256–258]. Влиянию этой силы особенно подвержены выдающиеся личности, приближающиеся к пределу человеческих возможностей или человеческого понимания. Таковы заглавные герои «Риенци», «Летучего голландца» и «Тангейзера», которые ценой колоссальных усилий пытаются обуздать неподконтрольные глубины собственной души. Но лишь в последней из трёх указанных опер становится ключевой проблема, актуальная для художественной самоидентификации Вагнера в конце 1830-х – первой половине 1840-х годов.

Композитор неоднократно предостерегал певцов от исполнения роли Тангейзера в духе «так называемых драматических теноровых партий новейшего времени» [12, S. 157]. Герои, подобные Роберту-Дьяволу в одноименной опере Мейербера и даже Максу в «Вольном стрелке» Вебера, не в силах сделать выбор в критической ситуации, а значит, принципиально противоположны Тангейзеру, обуреваемому жаждой действия. Изобразив Тангейзера слабым, по-мещански благочестивым, но не способным противостоять своим развратным наклонностям, актёр полностью исказит драматическую суть произведения и характер заглавного героя [12, S. 157].

Многогранность личности Тангейзера и интенсивность его эмоциональной жизни находят выражение в богатстве звуковых оттенков: от нежнейшего ***pp*** до мощнейшего ***ff***, при необходимости «прорезающего» плотную звучность ансамбля солистов и оркестра. С этими же особенностями героя связана и чрезвычайно высокая тесситура партии. За 35 минут «чистого» пения исполнитель 29 раз достигает a^1 и 74 – as^1 (gis^1)[1]. При этом верхние ноты нередко берутся скачком, подолгу выдерживаются, а в ряде случаев их предписано исполнять очень тихо.

В музыке «Тангейзера» принято выделять две противостоящие друг другу образные сферы: мир чувственной страсти, где царит языческая богиня Венера, и мир чистой любви, христианского благочестия, связанный с образами пилигримов, миннезингеров и Елизаветы. Для первой сферы характерны колоритная оркестровка, тональная неустойчивость, в частности, новаторское применение уменьшённых септаккордов – не как знаков «ужасного», но в качестве символа сладострастной чувственности. Во второй сфере преобладают диатоника и песенное начало (в том числе хоральность). Иногда вторую сферу подразделяют на образы смирения и глубоких страданий, с одной стороны, и образы рыцарского благородства и возвышенной любви – с другой [1, с. 68]. Партия Тангейзера, соприкасаясь со всеми сферами, развивается по собственной эмоциональной логике.

Чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать диалог героя с Венерой в I акте. Драматургическим каркасом сцены сквозного развития являются три куплета хвалебного гимна «Dir töne Lob», каждый из которых звучит на полтона выше предыдущего (Des–D–Es). Несмотря на то, что первый куплет исполняется по просьбе Венеры, музыка никак не связана с её царством. Как подчёркивал Вагнер, миннезингер поёт свой гимн, ощущая необходимость разорвать невыносимо сладостные узы, которые он некогда наложил на себя в порыве безудержного восторга. Вместе с тем, как истинный рыцарь, он сохраняет почтение к богине и прилагает максимум усилий, дабы ни в коей мере не оскорбить её чувства [12, S. 152].

Особенностями авторского замысла объясняются уникальные жанровые и композиционные особенности этого номера. Первый куплет, исполняемый в сопровождении арфы, состоит из двух примерно равных по продолжительности (32 и 35 тактов соответственно), но контрастных по смыслу частей. Начальная часть – прославление любви, возвысившей смертного до уровня богов. Во второй части герой признаёт, что не в силах нести это бремя и потому должен покинуть царство наслаждений. (Заметим, что в увертюре и в сцене состязания певцов звучит только первая часть.)

Двухчастная форма хвалебной песни характеризуется чётко расчленёнными фразами внутри периодических структур повторного строения, широкими мелодическими ходами,

опеваниями тонов разложенных трезвучий и «облигатными» мелизмами. Прочность мажорной основы не колеблют ни редкие хроматизмы, ни появляющиеся в заключительном восьмитакте прерванный оборот (D_7–VI) и уменьшённый септаккорд двойной доминанты, который подчёркивает блеск мелодической кульминации на словах «мне, смертному». Восторженное *ges*[1] (септима доминантсептаккорда) на миг словно преодолевает земное тяготение, воспаряя над смолкнувшим оркестром, а затем разрешается в тонику через опевание тритона (***ges***–*e*–*b*–***c***–*des*).

В начале второй части замедляется темп, *f* сменяется на *p*, осуществляется сдвиг в минор, звуковой объём мелодической линии сокращается. Разрушение песенной периодичности подчёркнуто иррегулярными аккордами сопровождения, а также продлением верхних, гармонически неустойчивых звуков каждой фразы, выдерживаемых в течение целого такта. Благодаря этому создаётся ощущение «стремительного и бесповоротного» перехода от восторга к самоуничижению.

Однако в данном случае самоуничижение для героя – психологический приём, обоснование просьбы, которая будет высказана в конце куплета. Уже со второго восьмитакта возобновляется движение аккордовых фигураций арфы, постепенно ускоряется темп, нарастает динамика. К тому же, после блужданий по тональностям, изложение возвращается к гармонической схеме заключительного раздела гимна, корректируя её в соответствии с текстом.

Перелом происходит на словах «aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen». Вокальная партия, после долгого (20 тактов) пребывания в границах особенно утомительного для теноров отрезка певческого диапазона (c^1–f^1), вновь прорывается к *ges*[1] и выдерживает его в течение целого такта, а затем, на втором слоге выделенного таким образом слова Schmerzen, устремляется вниз на уменьшённую септиму. При достижении мелодической вершины доминантсептаккорд, в отличие от соответствующего раздела гимна, разрешается не в VI, а в оборванный уменьшённый септаккорд ($DVII_7$→[VI]).

«Слом» кульминации и следующая за ним генеральная пауза готовят логический вывод из ранее прозвучавшего: «Я должен бежать из твоего царства, о, владычица, богиня, отпусти меня!». Драматургический акцент всецело переносится на вокальную партию, «сопровождаемую» четырьмя отрывистыми аккордами. Три последних повторяют кадансовый оборот в конце гимна ($DDVII_7$–K^6_4–D_7), но разделены паузами и подчёркивают опорные точки поступенного подъёма к самому протяжённому *ges*[1], которое «разрешится» в тонику опять-таки скачком на тритон, но уже прямым, без опевания. Так подчёркивается непреложная решимость покинуть мир наслаждений.

В последующем ожесточённом споре с Венерой оба раздела куплета при повторениях варьируются, следуя за текстом (гимн – в меньшей степени, вторая часть – более существенно), но «вывод» повторяется точно, лишь мелодическая кульминация каждый раз повышается, пока не достигнет *as*[1]. А вот завоевание абсолютной вершины партии Тангейзера, *a*[1], оттягивается до заключительного раздела сцены, когда богиня заявляет, что мир, покой и спасение (Heil) герой сможет обрести, лишь вернувшись к ней. В этот момент развитие внезапно «освобождается из плена» уменьшённых септаккордов, завершаясь ре-мажорной каденцией, – Тангейзер объявляет своей спасительницей деву Марию.

Имя Богородицы выделено при помощи целого комплекса приёмов, в том числе *a*[1], которое берётся скачком и выдерживается два полных такта. Репетируя со Шнорром, Вагнер просил его исполнять названное *a*[1] с максимальной мощью, почти на пределе певческих возможностей. Только при этом условии слушатель поймёт, что разрушение чар Венериной горы – закономерное следствие выбора, сделанного героем по насущной потребности души [7, S. 181].

В опере есть и другой эпизод, где исполнитель заглавной партии должен петь на пределе возможностей – причём не одну ноту, а целый раздел. Имеется в виду «драматическая катастрофа» в финале II акта, «критически важное», «решающее место всей оперы» [7, S. 183; 11, S. 57]. Заступничество Елизаветы поражает грешного певца: он впервые видит женщину, «жертвующую собой из любви к нему». Рухнув наземь со словами: «Горе! Горе мне, несчастному», Тангейзер на какое-то время остаётся неподвижным. А затем пытается отыскать важнейшие слова, которые надлежит произнести так, словно это последние звуки в жизни, чтобы у слушателей волосы встали дыбом и содрогнулись сердца [11, S. 58].

Поначалу, в дрезденской редакции, реплики Тангейзера звучали на фоне ансамбля и хора. Возможно, отчасти по этой причине Тихачеку не удавалось донести до слушателей всю глубину «истинно трагического отчаяния» [11, S. 57] своего героя. При подготовке парижской премьеры композитора осенила счастливая мысль – оставить певца в течение 20 тактов наедине с оркестром, чтобы позволить ему от

многократно повторенного тихого d^1 постепенно, с мучительным напряжением подняться к кульминации на словах «Erbarm' dich mein». Взятый скачком, на динамическом нюансе *ff*, звук a^1 должен быть не «...“спет”, но выброшен вперёд и ввысь всеми нервами певческого аппарата, как меч, которым Тангейзер намеревается убить себя» [10, S. 377]. На протяжении восьми кульминационных тактов Тангейзер пребывает у верхнего края своего диапазона (a^1 достигается пять раз) и лишь на последнем «Erbarm' dich mein» соскальзывает вниз, как бы умоляя о прощении.

Неоднократно подчёркивая решающее значение финала II акта, Вагнер вновь и вновь предостерегал певцов от слишком «материального», по-оперному эффектного исполнения Рассказа Тангейзера (III д.), который традиционно считается кульминационным номером в этой партии. Композитор указывал, что первые слова Рассказа следует произносить «с призрачной беззвучностью», может быть, даже с хрипотцой, очень постепенно переходя к «выражению трогательной кротости» на словах «Um meines Engel's Tränen zu versüßen», которые раскрывают движущий мотив паломничества – любовь к Елизавете. И далее обширная гамма противоречивых чувств героя развёртывается в строгом соответствии с поэтическим и музыкальным текстом.

Премьера «Тангейзера», состоявшаяся 19 октября 1845 года под управлением автора в переполненном зале Дрезденской придворной оперы, не оправдала надежд автора. Критики поносили «скучную» и «длинную» «оперу без пения», насыщенную диссонансами, а зрители, хорошо принявшие I и II акты, остались в недоумении от III-го. Причиной тому, по мнению Вагнера, стали малоубедительная актёрская игра Тихачека и неудачные постановочные решения в III действии. Невзирая на купюры и другие частные усовершенствования, опера не закрепилась в репертуаре театра, хотя и выдержала в период с 1845 по 1848 годы 20 представлений.

Завоёвывать публику «Тангейзер» начал в 1850-х, а прочно обосновался на мировых сценах лишь к концу века. Незадолго до смерти композитор назвал эту оперу своим неоплаченным долгом перед обществом [5, S. 1098]. Между тем, с момента дрезденской премьеры и вплоть до венской постановки 1875 года Вагнер не уставал вносить изменения в партитуру и уточнять детали сценического решения. Он разъяснял собственный замысел в процессе работы с исполнителями заглавной партии, в многочисленных письмах, а в 1852 году издал на собственные деньги брошюру «Об исполнении Тангейзера: Обращение к дирижёрам и исполнителям этой оперы». Можно лишь сожалеть о том, что все усилия автора, предлагавшего певцам и постановщикам заветный «ключ» к прочтению «Тангейзера», оказались тщетными. К примеру, Лейпцигский театр, напуганный требованиями автора, вообще исключил произведение из репертуарного плана. В 1864 году Вагнер нашёл в подвале Мюнхенской оперы шесть экземпляров брошюры, покрытых многолетним слоем пыли [3, p. 36–37].

Пренебрежение к рекомендациям и предписаниям автора неоднократно становилось причиной существенного искажения характера Тангейзера. Хочется надеяться, что публикуемая статья окажется полезной как для режиссёров-постановщиков, так и для исполнителей заглавной партии вагнеровской оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее звуки теноровой партии указаны в соответствии с реальным звучанием, а не общепринятой нотной записью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крауклис Г.* Рихард Вагнер: Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 кн. М.: Композитор, 2003. Кн. 3. С. 43–101.
2. *Скородум Н.* Гёте и Шопенгауэр о природе демонического начала // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: материалы II Международной науч. конф. СПб.: РХГА, 2009. С. 256–266.
3. *Carnegy P.* Wagner and the Art of the Theatre. New Haven: Yale University Press, 2006. 461 p.
4. *Hey J.* Richard Wagner als Vortragsmeister. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 250 S.
5. *Wagner C.* Die Tagebücher: in 2 Bde. München: Piper, 1977. Bd. 2. 1315 S.

6. *Wagner R.* Eine Mittheilung an meine Freunde // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 4. S. 230–344.
7. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1911. Bd. 8. S. 177–194.
8. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 1. 692 S.
9. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 2. 782 S.
10. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 4. 550 S.
11. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. Bd. 13. 718 S.
12. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1911. Bd. 5. S. 123–160.

REFERENCES

1. *Krauklis G.* Rikhard Vagner: Opery 40-kh godov i podgotovka opernoy reformy [Richard Wagner: Operas in the 1840s and Preparing of the Opera Reform]. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany in the XIXth Century]: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Vol. 3. P. 43–101.
2. *Skorodum N.* Gyote i Shopengauer o prirode demonicheskogo nachala [Goethe and Schopenhauer about the Nature of Demonic Principles]. Mistiko-ezotericheskie dvizheniya v teorii i praktike. Istoriya. Psikhologiya. Filosofiya [Mystic-esoteric Movements in Theory and Practice. History. Psychology. Philosophy]: papers of the IInd International Research Conference. St. Petersburg: Russian Christian Academy of Humanities, 2009. P. 256–266.
3. *Carnegy P.* Wagner and the Art of the Theatre. New Haven: Yale University Press, 2006. 461 p.
4. *Hey J.* Richard Wagner als Vortragsmeister. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 250 S.
5. *Wagner C.* Die Tagebücher: in 2 Bde. München: Piper, 1977. Bd. 2. 1315 S.
6. *Wagner R.* Eine Mittheilung an meine Freunde. Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 4. S. 230–344.
7. *Wagner R.* Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 8. S. 177–194.
8. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 1. 692 S.
9. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 2. 782 S.
10. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2000. Bd. 4. 550 S.
11. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. 3. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. Bd. 13. 718 S.
12. *Wagner R.* Über die Aufführung des «Tannhäuser». Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper. Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1911. Bd. 5. S. 123–160.

КАКИМ Р. ВАГНЕР ПРЕДСТАВЛЯЛ СВОЕГО ТАНГЕЙЗЕРА

Образ Тангейзера из одноимённой оперы Р. Вагнера обстоятельно рассматривается автором статьи в контексте формирования концепции «синтетического произведения искусства». Героя такого произведения сегодня принято называть «вагнеровским» или «героическим тенором». При всем многообразии индивидуальных композиторских решений, отличительной чертой подобных партий является противостояние «толпе», над которой герой возвышается как незаурядная личность. Вагнер разрабатывал характер Тангейзера с небывалой тщательностью, скрупулёзно отбирая, комбинируя и переосмысливая поэтические первоисточники. В его понимании Тангейзер – натура чрезвычайно деятельная, энергичная, обострённо реагирующая на ситуации и резкие их смены. Отсюда проистекает особая вокальная и актёрская сложность этой партии, её принципиальное отличие от драматических теноровых партий в операх Дж. Мейербера и других композиторов – современников Вагнера. Эмоциональная логика развития данного образа и способы её музыкального воплощения прослеживаются в статье на материале двух важнейших номеров из партии Тангейзера: гимна Венере (I действие)

и концептуально связанного с ним финала II действия. Теоретический и исполнительский анализ, осуществляемый исследователем, дополняется комментариями и рекомендациями самого композитора, который на протяжении многих лет безуспешно пытался снабдить исполнителей указанной партии и постановщиков оперы заветным «ключом» к прочтению «Тангейзера».

Ключевые слова: Р. Вагнер, «Тангейзер», оперный театр, «синтетическое произведение искусства», героический тенор, певец-актёр.

HOW R. WAGNER IMAGINED HIS TANNHAUSER

The role of Tannhäuser from the opera of the same name is thoroughly considered by the author of the article in context of the «total work of art» forming conception. Today a hero of such work is usually called as «Wagnerian» or «Heroic tenor». For all the diversity of unique composer's interpretations, the distinct feature of all Wagnerian «Heroic tenor» roles is opposition to some «crowd»; the hero towers above this one as outstanding personality. Wagner had elaborated the character of Tannhäuser with unprecedented thoroughness, carefully selecting, combining and rethinking poetic sources. In his conception, Tannhäuser is an extremely active, vigorous character, keenly reacting to the situations and theirs abrupt changes. Hence it springs the exceptional vocal and dramatic difficulties of the role, as well as its fundamental distinction from the dramatic tenor roles in the operas by G. Meyerbeer and other composers that were Wagner's contemporaries. Emotional logic of the character's development and the ways of its musical realization are traced in the article on the material of two most important episodes from the role of Tannhauser, such as: the «Hymn to Venus» (the 1st act) and the Finale of the 2nd act (this episodes are conceptually associated with each other). Musicological and performing analysis proceeding by the researcher is supplemented with commentaries and recommendations by the composer, who for a period of many years had been making without success to supply singers and stage directors with the hidden «key» to the perusal of his opera.

Key words: R. Wagner, «Tannhauser», opera theatre, «total work of art», heroic tenor, singer-actor.

Кузнецов Григорий Андреевич
аспирант кафедры истории и теории музыки
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
e-mail: smithboy@yandex.ru

Kuznetsov Grigoriy A.
postgraduate student at the Department of Music History and Theory
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125565, Moscow
e-mail: smithboy@yandex.ru

Е. И. КОВАЛЕНКО
Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского Национальной академии наук Украины

АНАТОЛИЙ ФЁДОРОВИЧ ШЕКЕРА – МАСТЕР БАЛЕТНОГО СИМФОНИЗМА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЛИФОНИИ

Творчество выдающегося хореографа А. Ф. Шекеры занимает особое место в истории украинского балета. Он создал уникальный хореографический стиль, который в искусствоведении называют «шекеровским». Его спектакли открывают новую эпоху в балетной режиссуре – переход от принципов хореодрамы к симфонизации балета и к танцевальной полифонии. 17 мая 2015 года Национальная опера Украины отметила 80-летие со дня рождения А. Ф. Шекеры. Сам балетмейстер не дожил до этого события: он умер на 65-м году жизни 30 марта 2000 года, в самом расцвете творческой деятельности.

Лучшие спектакли А. Ф. Шекеры (всего им было создано более 40 балетов), пройдя испытание временем, стали хрестоматийными: это «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Спартак» А. И. Хачатуряна, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Легенда о любви» А. Дж. Меликова. Кроме того, А. Ф. Шекера был признанным мастером малых форм: упомянем хотя бы постановки хореографических картин в операх «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского. В спектакле «Болеро» по М. Равелю на протяжении 18 минут сценического времени развёртывается полная драматизма история борьбы чувств трёх главных действующих лиц, сопровождаемых артистами кордебалета. Последние создают пульсирующий ритм спектакля периодическими повторениями характерных испанских танцевальных комбинаций: каждая новая группа вступает с началом следующей ритмической фигуры, нагнетая эмоциональное напряжение.

Владение балетной режиссурой помогало А. Ф. Шекере создавать действенные спектакли, где жизненно убедительные характеры, связанные с реальными прототипами, представлялись средствами выразительности условного балетного театра. Балетмейстеру было присуще исключительное мастерство в постижении специфических особенностей не только метроритмической организации, но и фактурных элементов инструментальной музыки. При этом танец и пантомима в спектаклях А. Ф. Шекеры, как правило, тесно взаимодействовали друг с другом. Размышляя о его творчестве, Ю. А. Станишевский приводит высказывание М. М. Габовича, считавшего пантомиму «одной из форм существования танца», в которой «драматургия, причинная связь событий приближается к поэтическому способу выражения. Возникает также принцип сквозного развития действия, хореографического изложения... то, что иногда называют симфонической драматургией…» [5, с. 414]. А. Ф. Шекера, воспитанный на традициях хореодрамы, продолжал использовать её лучшие достижения, отдавая предпочтение поэтике танца. И это вполне созвучно ещё одной мысли М. М. Габовича: «Пантомиму вне музыки легко представить», тогда как в балете «...музыка заставит меня сесть на стул по-иному» [1, с. 58–59]. Именно музыкальность определяет неповторимое своеобразие хореографии А. Ф. Шекеры.

По окончании Пермского хореографического училища (педагоги Е. Гейденрейх и Ю. Плахт) в 1956 году А. Шекера работал солистом Театра оперы и балета в Перми (1959–1964 гг.). Наряду с этим, он окончил балетмейстерское отделение ГИТИСа (Москва), где педагогом Анатолия был Р. В. Захаров, создатель теоретических основ хореодрамы. Эта школа, вероятно, предопределила в дальнейшем особое внимание А. Шекеры к музыке: ведь его учитель подробно описал свое сотрудничество с Б. В. Асафьевым в процессе создания «Бахчисарайского фонтана» [2, с. 185–186]. В 1964–1966 годах А. Шекера работал балетмейстером Львовского театра оперы и балета им. И. Я. Франко, где, в частности, прославился постановкой «Спартака» А. И. Хачатуряна (1966). Тогда же, в 1966 году, А. Шекера переехал в Киев, откликнувшись на приглашение руководства Национальной оперы Украины. Здесь, в должности балетмейстера, он работал до конца своей жизни, дважды возглавляя балетную труппу (в 1974–1977 и 1994–2000 гг.).

Балетмейстерским дебютом А. Ф. Шекеры на киевской сцене стал спектакль «Легенда о

любви» А. Дж. Меликова. Премьера указанного балета в постановке Ю. Н. Григоровича 23 марта 1961 года на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге явилась, как известно, вехой в симфонизации балета. Об этом писал, в частности, М. М. Габович, отметив, что балетмейстер «...вернул на сцену балетного театра… знаменитый принцип классического кордебалета, танцевального "хора", объединяющий в полифоническом единстве и контрапунктической связи солиста и ансамбль» [1, с. 123]. Именно полифонические принципы далее развил А. Ф. Шекера, в спектакле которого использовались те же сценарный план и партитура, сочетаемые с оригинальной хореографической лексикой. Балетмейстер соединил чувственную орнаментальность поз с классической гармонией линий, активно применяя гимнастические элементы, силовые поддержки. Драматичный слом корпуса приобретал особую графическую выразительность благодаря умело выстроенным профильным ракурсам (этот приём неоднократно использовался и в других постановках А. Ф. Шекеры). В «Легенде о любви», наряду с главными героями, характеры которых были выписаны с особой тщательностью, движущей силой балетного действия выступил кордебалет: его роль была не декоративно-изобразительной, а действенной.

Наиболее показателен монолог Мехменэ Бану с женским кордебалетом, призванный символически запечатлеть гнетущие навязчивые мысли царицы, что мастерски передано идеальной синхронностью движений всех исполнительниц. Здесь хореография своеобразно отражает взаимосвязь музыкальных тем, смены эмоциональных состояний и ритмической пульсации. В сцене шествия воинов использован приём хореографической полифонии: каждый участник, появляясь на сцене, начинает движение с одной и той же комбинации, причём фазы её исполнения у танцующих не совпадают, что соответствует имитационным проведениям темы в партитуре. Затем следует эпизод у струнных, хореографически интерпретируемый как трио главных персонажей, в ходе которого раскрывается глубинная суть их взаимоотношений. Спектакль дважды возобновлялся: в 1993 году, после реконструкции Национальной оперы, и в 2011 году, уже после смерти балетмейстера, благодаря усилиям его вдовы, народной артистки Украины Э. М. Стебляк.

С балетом «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (постановка 1971 г.) связано международное признание А. Ф. Шекеры как хореографа: за этот спектакль он в 1991 году был награждён Золотой медалью ЮНЕСКО. Если, по Ю. А. Станишевскому, сопоставить А. Ф. Шекеру с Дж. Кранко и Ю. Н. Григоровичем, то особенно показательна вторая параллель, ибо А. Ф. Шекера и Ю. Н. Григорович в равной степени руководствовались принципами сквозного развития, симфонической драматургии, достигая при этом совершенно различных художественных результатов. «Замечу, что "спартаковский" сюжет Шекера реализовал на сцене ещё до того, как в Большом театре появилась постановка Юрия Григоровича, – свидетельствует Э. М. Стебляк. – В первый раз к этой теме он обратился, когда… работал во Львовском театре оперы и балета (1966 год. – Е. К.). Через несколько лет поставил балет А. Хачатуряна в Киеве (1977 год. – Е. К.) – и этот спектакль получился у него совсем другим, чем львовский» (цит. по: [4]).

Приступая к постановке «Ромео и Джульетты», А. Ф. Шекера также не стал ориентироваться на классический спектакль Л. М. Лавровского. Как указывает Э. М. Стебляк, только в киевском спектакле «Ромео и Джульетта» использована авторская партитура С. С. Прокофьева (А. Ф. Шекера получил её лично от тогдашнего главного дирижёра Большого театра Г. Н. Рождественского). Балетмейстер стремится раскрыть образную природу прокофьевской музыки хореографическими средствами. В «Танце рыцарей» А. Ф. Шекера использует грубые, угрожающие жесты: поднятая рука с веерообразно растопыренными пальцами зловеще вырастает над головой, как бы обозначая невидимую корону, и резко падает вниз, будто раздавливая врага. Данное прочтение в большей мере соответствует эмоциональному строю темы вражды Монтекки и Капулетти, с её нервным, размашистым пунктирным ритмом шествия и тяжёлой поступью басов, чем церемониальный «Танец с подушками» в постановке Л. М. Лавровского (фигурирующий в обязательной программе на уроках исторического танца в хореографических училищах). В сценах поединков балетмейстер отказался от бутафорского оружия, ограничившись только пластическими выразительными средствами. При этом драматизм упомянутых эпизодов существенно возрос, поскольку движения артистов, не отягощённые сложным и опасным реквизитом, стали более выразительными и раскрепощёнными, обнаружилась возможность использования неожиданных ракурсов и хореографических решений. Дуэты главных героев отличаются динамикой, эмоциональной насыщенностью, используемые техничные поддержки, по выражению Ю. А. Станишев-

ского, «...как будто подчёркивают неразрывность, внутреннее единство влюблённых» [5, с. 442]. Одним из самых ярких эпизодов фильма-балета «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского является знаменитый бег Джульетты – Г. Улановой к патеру Лоренцо. В постановке А. Ф. Шекеры эта сцена приобретает совсем иное воплощение. Она воспринимается как пластический этюд, на протяжении которого балерина своими резкими круговыми port de bras невероятной амплитуды передаёт стремительность эмоционального порыва и даже создаёт зримое ощущение сопротивления ветра: короткая линия просцениума в воображении зрителя превращается в бесконечный путь, полный препятствий. Немецкая газета «Зюддойче цайтунг» (17 апреля 1992 года) после успешного показа «Ромео и Джульетты» в Германии отметила постановку А. Ф. Шекеры как одну из лучших в мире: «Проникновенное понимание стилистики прокофьевской партитуры обусловило предельную музыкальность всей постановки и изысканный тщательно разработанный хореографический рисунок всех, даже эпизодических, персонажей» (цит. по: [6, с. 17–18]).

Большой интерес представляют беседы с А. Ф. Шекерой конца 1990-х годов и архивные записи его интервью, выражающие отношение мастера к искусству балета и перспективам его развития: «Опера и балет – нормативны. Их нельзя свести к уроню кабаре <…> Я… считаю, что наша хореографическая школа сильна традициями и именно этим интересна всему миру. <…> Классический балет ассимилирует в себе всё разнообразие, используемое как средство обогащения и развития своих внутренних законов, а балетный театр, анатомируя собственное целое, распадается на множество направлений, тенденций, стилей. <…> Чтобы гореть, нужен горючий материал. Для танцовщика это профессиональная эрудиция. Без необходимых знаний нельзя начинать репетиции» (цит. по: [4]). По поводу консервативности классического балета в одном из последних интервью А. Ф. Шекера выразился так: «Часто говорят, что классический балет консервативен. Это извечный тезис: ещё Салтыков-Щедрин предрекал гибель классическому балету, но, к счастью, классический балет не умирает. <…> Парадокс, не правда ли? Я думаю, что тут происходит путаница и подмена различных понятий: консервативность в искусстве – совсем не ругательное слово. Его часто путают с архаикой: если что-то архаично, оно себя пережило и, конечно, требует изменений. Но скажите мне, пожалуйста, разве Библия не консервативна? Это, разумеется, в хорошем смысле. Почему она консервативна? Потому, что она несёт устойчивость, стабильность критериев, которые были выработаны человечеством на протяжении многих веков истории развивающейся культуры. При этом консервативность нужно понимать на диалектическом уровне: она стабильна, она устойчива, но в каждый очередной период может показать свои новые грани и обнаружить потребность в обновлении» (цит. по: [7]). К этому следует добавить, что А. Ф. Шекера, считавшийся одним из смелых новаторов, видел источник творческого обновления балетного театра именно в классическом наследии.

В постановках классических спектаклей А. Ф. Шекера старался с максимальной корректностью воссоздать лучшие эпизоды, ценность хореографии которых проверена веками; наряду с этим, балетмейстером привносилось собственное видение общей концепции спектакля. А. Ф. Шекера полагал своей задачей динамизацию балетного действия, привнесение элементов действенности даже в сцены, которые, согласно первоначальному замыслу, были дивертисментными, объединение указанных сцен внутренней логикой развития. В I действии «Лебединого озера» (постановка 1980 года) исполнители Па-де-труа разыгрывают перед принцем интермедию, показывая, как он встретит принцессу лебедей, которую полюбит, но предаст, очарованный дьявольской красотой дочери Злого гения. Интермедия приобретает смысловую роль в драматургии спектакля, и Па-де-труа перестаёт быть отдельно взятым дивертисментным номером: подруги принца играют роли Одетты и Одиллии, поэтому в хореографии женских вариаций, которую А. Ф. Шекера оставил без изменений, проявляется характер – соответственно лирический и страстно-демонический. IV действие начинается сразу с темы бури: оркестровая купюра способствует непрерывному нагнетанию напряжения.

А. Ф. Шекера стремился утвердить не просто новую хореографическую лексику, а новый способ хореографического выражения, что требовало формирования соответствующего отношения артистов к исполняемой хореографии. Говоря о балетном танцовщике, даже об исполнителе небольшой по значению партии, балетмейстер всегда употреблял слово «актёр», подразумевая необходимость сценического перевоплощения, вживания в роль. Выстраивая массовые сцены, А. Ф. Шекера видел в каждом исполнителе ансамблевого эпизода определённую индивидуальность, стремился выделить перспективных танцовщиков с помощью небольшого соло, яркой актёрской мизансцены,

оставляя место и для так называемой самоорганизации артистов. В других эпизодах основное значение приобретал именно выдерживаемый артистами чёткий сценический рисунок («мыслить рисунком», – говорил по этому поводу балетмейстер). Как видно из упомянутых выше фрагментов из «Болеро» и «Легенды о любви», А. Ф. Шекера мастерски использовал принцип хореографической полифонии: у него была уникальная способность видеть в воображении одновременно 16 или 32 пары исполнителей, прослеживая траекторию движения каждой из них. Благодаря этому постановки массовых сцен обретали подлинную непосредственность, наполнялись дыханием жизни (показательный пример – Вальс из балета «Фантастическая симфония» на музыку Г. Берлиоза).

Спектакли А. Ф. Шекеры были интересны для артистов не только оригинальным хореографическим стилем, но и возможностью прожить на сцене жизнь конкретного персонажа. Для В. Ф. Калиновской, первой исполнительницы партии Мехменэ Бану в «Легенде о любви», эта роль стала одной из самых любимых. В соответствующем спектакле, включая хореографический рисунок названной партии, А. Ф. Шекера отказался от мимической актёрской игры, сосредоточившись на пластике тела: лицо балерины закрывала полумаска, аскетичный костюм был лишён декоративных деталей «восточной роскоши». Смены душевных состояний Мехменэ Бану воссоздавались исключительно средствами пластической выразительности: «После “Легенды” я была полностью обессилена, опустошена», – отметила В. Ф. Калиновская в беседе с автором настоящей статьи (ноябрь 2011 г.). Артистка достигала эмоциональной наполненности каждого жеста, что, безусловно, требовало огромных затрат физических сил, в то же время позволяя обрести неисчерпаемый запас творческой энергии для раскрытия сложного, многогранного образа.

В своём последнем балете – «Коппелии» Л. Делиба – А. Ф. Шекера доказал свою приверженность классике, что проявилось в ажурных переплетениях виртуозных вариаций, кантилене адажио, зажигательной сюите характерных танцев, детских эпизодов. Хореографическая интерпретация образа Коппелиуса как движущей силы всего спектакля явственно ассоциировалась с узнаваемыми личностными чертами и даже индивидуальной пластикой самого балетмейстера. Идея «Коппелии» – торжество подлинной любви – представляется магистральной в творчестве А. Ф. Шекеры: его хореография вобрала в себя множество выразительных средств, позволяющих запечатлеть самые разнообразные оттенки этого прекрасного чувства, от возвышенной одухотворённости до жгучей испепеляющей страсти.

Солистка Национальной оперы, заслуженная артистка Украины Е. И. Кухар, для которой партия Джульетты в шекеровской постановке балета С. С. Прокофьева явилась одним из высших творческих достижений, отмечает: «Спектакли Анатолия Фёдоровича очень отличаются от спектаклей других балетмейстеров тем, что… очень чётко прослеживаются разница между мужским и женским балетом и отношение мужчины к женщине» (цит. по: [7]). «Но и любовь – мелодия», как писал А. С. Пушкин, поэтому музыкальные свойства хореографии А. Ф. Шекеры глубоко мотивированы психологически: проблемы хореодрамы разрешаются балетмейстером через усвоение балетом глубинных принципов музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михаил Габович: Статьи. Воспоминания о М. Габовиче. М.: Искусство, 1977. 240 с.
2. *Захаров Р.* Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
3. *Наконечная С.* Полифония танца: Вторая половина марта в Национальной опере пройдёт под знаком Анатолия Шекеры // Еженедельник 2000. 2012. № 11 (16–22 марта). URL: http://2000.net.ua/2000/aspekty/art.
4. *Полищук Т.* «Горючий материал» Анатолия Шекеры. URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/obshchestvo.
5. *Станишевский Ю.* Национальная опера Украины. Киев: Музычна Украина, 2002. 736 с.
6. *Станишевский Ю.* Проблемы интеграции украинского хореографического искусства в мировое и европейское культурное пространство // Интеграция украинского искусства в европейское и мировое культурное пространство: материалы Всеукраинской науч.-практ. конф. Киев: Киевское училище хореографического искусства, 2005. С. 9–18.
7. Анатолий Шекера: К 80-летию со дня рождения. URL: http://youtu.be/KSAAOPyVe.

REFERENCES

1. Mikhail Gabovich: Stat'yi. Vospominaniya o M. Gaboviche [Mikhail Gabovich: Articles. Reminiscences on M. Gabovich]. Moscow: Iskusstvo Press, 1977. 240 p.
2. *Zakharov R*. Zapiski baletmeistera [The Notes of the Ballet-master]. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. 352 p.
3. *Nakonechnaya S*. Polifoniya tantsa: Vtoraya polovina marta v Natsional'noy opere proydyot pod znakom Anatoliya Shekery [The Polyphony of Dance: At the National Opera the Second Half of March Will Be Marked by Anatoly Shekera's Sign]. Ezhenedel'nik 2000 [Weekly 2000]. 2012. No. 11 (16–22 March). URL: http://2000.net.ua/2000/aspekty/art.
4. *Polischuk T*. «Goryuchiy material» Anatoliya Shekery [«The Conbustimbles» of Anatoly Shekera]. URL: http://www.day.kiev.ua/ru/article/obshchestvo.
5. *Stanishevskiy Yu*. Natsional'naya opera Ukrainy [The National Opera of the Ukraine]. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 2002. 736 p.
6. *Stanishevskiy Yu*. Problemy integratsii ukrainskogo khoreograficheskogo iskusstva v mirovoe i evropeyskoe kul'turnoe prostranstvo [Problems of Ukrainian Choreographic Art Integration into the World and European Cultural Space]. Integratsiya ukrainskogo iskusstva v evropeyskoe i mirovoe kul'turnoe prostranstvo [Integration of Ukrainian Art into the European and World Cultural Space]: papers of the All-Ukrainian research-practical conference. Kiev: Kiev College of Choreographic Art, 2005. P. 9–18.
7. Anatoliy Shekera: K 80-letiyu so dnya rozhdeniya [Anatoly Shekera: On the 80th Anniversary of His Birth]. URL: http://youtu.be/KSAAOPyVe.

АНАТОЛИЙ ФЁДОРОВИЧ ШЕКЕРА – МАСТЕР БАЛЕТНОГО СИМФОНИЗМА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЛИФОНИИ

Статья посвящена творчеству выдающегося украинского балетмейстера Анатолия Фёдоровича Шекеры, с именем которого в национальном балетном искусстве связаны переход от принципов хореодрамы к симфонической драматургии, открытие танцевальной и драматургической полифонии, создание оригинального хореографического стиля, названного «шекеровским». Ранний период профессиональной деятельности А. Шекеры протекал в Перми (хореографическое училище, Театр оперы и балета). Первые балетные постановки были осуществлены им в Львовском театре оперы и балета им. И. Франко (1964–1966). В 1966–2000 годах, до последних дней жизни, А. Шекера работал балетмейстером Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко (ныне – Национальная опера Украины). Лучшие спектакли А. Шекеры: «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Коппелия» Л. Делиба, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, «Болеро» М. Равеля и др. В статье содержится анализ наиболее показательных сцен из упомянутых постановок А. Шекеры, акцентируется внимание на репрезентации отдельных характеров и образности музыкальной партитуры в целом, применении таких композиционных приёмов, как хореографическая полифония, синхронность, импровизационность.

Ключевые слова: Анатолий Шекера, классический балет, Национальная опера Украины, хореографическая полифония, симфоническая драматургия.

ANATOLY F. SHEKERA AS THE MASTER OF BALLET SYMPHONISM AND CHOREOGRAPHIC POLYPHONY

The article is devoted to the works by the famous Ukrainian ballet-master Anatoly F. Shekera. In the national ballet art his name is associated with the transition from choreodrama principles to symphonic dramaturgy, as well as opening of dance and dramatic polyphony and creation of the original dance style called as «Shekera's style». The early period of his professional activities proceeded in Perm (College of Choreography, Perm Opera and Ballet Theatre). He staged his first ballets at the Lvov I. Franko Opera and Ballet Theatre (1964–1966). In 1966–2000, until the last days of his life, A. Shekera worked as the choreographer at the Kiev T. Shevchenko Opera and Ballet Theatre (now – the National Opera of the Ukraine). The best productions by A. Shekera are *The Legend of Love* by A. Melikov, *Spartacus* by A. Khachaturian, *Romeo and Juliet* by S. Prokofiev, *Swan Lake* by P. Tchaikovsky, *Raymonda* by A. Glazunov, *Coppelia* by L. Delibes, *Symphonie fantastique* by H. Berlioz, *Boléro* by M. Ravel and others. The article contains the analysis of the most significant scenes from the named productions by A. Shekera. The attention is focuses on representation of individual scenic characters and imagery of musical score in whole, using of such composition methods as choreographic polyphony, synchronicity, improvising development.

Key words: Anatoly Shekera, classical ballet, National opera of Ukraine, choreographic polyphony, symphonic dramaturgy.

Коваленко Ева Игоревна
младший научный сотрудник
Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского
Национальной академии наук Украины
Украина, 01001, Киев
e-mail: missevacomp1@yandex.ru

Kovalenko Eva I.
junior research worker
M. Rylsky Institute for Studies in Art, Folklore and Ethnology
to the Ukrainian National Academy of Sciences
Ukraine, 01001, Kiev
e-mail: missevacomp1@yandex.ru

А. С. МАРКОВА
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

САЛОМЕЯ, ЮДИТ, МЕЛИЗАНДА – «ТРИ ГРАЦИИ» СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА (СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОИНЬ ОПЕР Р. ШТРАУСА, Б. БАРТОКА И К. ДЕБЮССИ)

Символизм как художественное течение впервые заявил о себе в литературе. Символистская поэзия и драматургия, наравне с теоретическими работами крупнейших представителей соответствующего направления, изобиловали призывами к трансцендентному пониманию мира, «где всё едино, свет и ночи темнота» [1, с. 55]. Зримым олицетворением такого единства литературный символизм полагал неразрывную связь слова и музыки. К примеру, в 1890-е годы появилось эссе Стефана Малларме «Музыка и литература», определяющее глубинную сопряжённость этих видов художественного творчества: «Музыка и литература – два сменяющихся лика того феномена, который я назвал Идеей: один из них окутан сумраком, другой сияет ясностью» (цит. по: [4, с. 298–299]). Ещё ранее, в 1874 году, программное стихотворение «Искусство поэзии» Поля Верлена открывалось словами: «О музыке на первом месте!» [2, с. 195]. Тем самым целенаправленно подчёркивалась приоритетная роль музыки для понимания сущностных основ символизма в целом и символистской литературы в частности.

Более того, представляется уместным говорить даже о «музыкальных истоках» символизма. Так, его предтечей нередко называют Рихарда Вагнера – композитора, чьи философско-эстетические искания явились прямым предвестием символистской трактовки искусства. (О подобном значении вагнеровского наследия писали Ш. Бодлер и С. Малларме.) Присущее Вагнеру понимание театра как храма и драматического произведения как мистерии было в дальнейшем развито символистской литературой. По сути, музыка (прежде всего, позднеромантическая опера) послужила одним из существенных истоков для символизма.

Учитывая сказанное, представляется неудивительным, что и символистская драма привлекала внимание композиторов, стремившихся к её воплощению в музыкальном театре рубежа XIX–XX веков. Символизм, обнаруживавший свои истоки в операх Вагнера, неустанно тяготел к самореализации в оперных сочинениях. Согласно утверждению современного исследователя, «…музыкальный символизм достигает вершины в опере и, в частности, в трёх шедеврах, совсем разных, но в чём-то схожих: “Саломее” Штрауса, “Пеллеасе и Мелизанде” Дебюсси, “Замке герцога Синяя Борода” Бартока» [4, с. 312]. Именно вышеупомянутые произведения и будут рассмотрены в данной статье. Её целью является сравнительный анализ образов главных героинь указанных опер, включая обнаружение сходных черт и различий, вероятную преемственность и т. п.

Символистское искусство репрезентировало новый тип женского персонажа, именуемый «*la femme fatale*» (франц. «роковая женщина»). Подобная женщина олицетворяла собой любовь, губительную для мужчин, символизируя неодолимую притягательность женской природы и выступая носительницей разрушительных страстей. Среди её наиболее известных предшественниц в истории мировой культуры фигурировали апокрифическая Лилит (антипод Евы), библейские Далила или Саломея. Последняя стала излюбленным персонажем символистов, и расцвет популярности этого образа принято соотносить именно с этим направлением в искусстве. Так, явственно возросший интерес к истории Саломеи прослеживается в живописи (хотя европейские художники на протяжении многих столетий изображали эту библейскую героиню). Один только Гюстав Моро обращался к образу Саломеи четырежды, создавая работы, близкие по композиции и цветовому решению, словно видение дочери Иродиады неотступно преследовало художника. Об указанных вариантах «портрета» Саломеи, приобретающих особое значение в жизни современного человека, на страницах знаменитого романа «Наоборот» рассуждал Ж.-К. Гюисманс. В литературе вершинной интерпретацией данного образа явилась драма Оскара Уайльда «Саломея» (1891). Написанная на французском языке, она была высоко оценена мэтрами символизма. Так, С. Малларме писал Уайльду: «Я восхищён тем, что в Вашей “Саломее”, где всё выражено ослепительно точными

словами, в то же время на каждой странице ощущается что-то невысказанное, неуловимое, как сновидение или мечта» (цит. по: [6, с. 19]). Цитируемым высказыванием в полной мере удостоверяется «исключительное» положение пьесы Уайльда, рассматриваемой в качестве «идеальной модели» символистской драмы.

Героиня, запечатлеваемая писателем, безусловно, соответствует типу «роковой женщины». Один из вариантов «*la femme fatale*» – женщина-хищник, ведомая инстинктами и олицетворяющая роковое (для других и самой себя) сладострастие. Подобную женщину отличает особая жажда жизни, которая в своих крайних проявлениях оборачивается жаждой смерти. Женщина-хищник выступает смертоносным искушением в жизни героя-мужчины, чреватым физической или духовной гибелью, стремится увести его прочь от Истины, Бога и т. п. Саломея Уайльда притягательна своим ледяным очарованием («Как она бледна! Я никогда не видел, чтобы она была так бледна» [7, с. 561]), недаром другие персонажи драмы сравнивают заглавную героиню с луной, которая «…похожа на мёртвую женщину. Можно подумать, что она ищет мёртвых» [7, с. 559]. Именно луна, светя отражённым солнечным светом и быстро переходя из одной фазы в другую, олицетворяет женскую красоту и эмоциональное непостоянство; луна становится одним из важнейших символов в творчестве символистов. «Мужчина – заходящее солнце, затмеваемое полной луной женского рока» [5, с. 636], – так характеризует «Саломею» Густава Климта современный исследователь.

Трактовка упомянутой героини, предлагаемая Рихардом Штраусом, ещё более, чем в драме Уайльда, акцентирует внимание на чувственной стороне образа Саломеи. Мотивы сладострастия и роковой притягательности царевны Иудейской воплощаются Штраусом прежде всего посредством её музыкального тематизма. Последний характеризуется сложностью ритмического рисунка, изощрённой интонационной структурой, во многом предопределяемой обильным использованием хроматики. По мнению Ф. Клодона, «злоупотребление хроматизмом, сверхутончённое отношение к звучанию» [4, с. 299] могут рассматриваться как основные признаки символизма в музыке.

Помимо Саломеи, в европейском искусстве на протяжении многих веков присутствовал ещё один образ женщины с отрубленной головой мужчины – это Юдифь. Многие столетия ветхозаветная Юдифь и новозаветная Саломея выступали как персонажи-антиподы. Если Юдифь была в буквальном смысле слова героиней, освободительницей своего народа, то Саломея представляла собой, скорее, антигероиню, поскольку из-за её прихоти был умерщвлён Иоанн Креститель. Но в искусстве символизма грань между Саломеей и Юдифью вуалировалась посредством активно эксплуатируемого мотива обольщения. Разумеется, в канонических текстах Юдифь описывалась как женщина благочестивая, однако идея обольщения исподволь присутствовала в её истории, – ведь красота Юдифи неизбежно должна была привлечь внимание Олоферна. В творчестве же символистов именно чувственная привлекательность обеих героинь выдвигалась на первый план. Различие между упомянутыми образами окончательно было преодолено Г. Климтом. На его картине «Юдифь и Олоферн» (1901) отсутствовал предмет, на протяжении многих веков служивший опознавательным знаком Юдифи, – меч Олоферна (этим мечом женщина отрубила голову полководцу). Благодаря указанному атрибуту даже на предшествующих полотнах символистов можно было безошибочно отличить Юдифь от Саломеи. Не случайно упомянутая картина Климта вскоре получила второе, неавторское название – «Саломея», хотя собственно «Саломею» Климт создал позднее, в 1909 году. Юдифь у Климта – символ сладострастия, победы женщины над мужчиной с помощью не физической силы, но женского магнетизма; здесь совершенно отсутствует героический аспект, и отождествление Юдифи и Саломеи, по сути, оказывается неизбежным.

Вряд ли можно считать случайностью то, что главную героиню оперы Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» зовут Юдит (венгерский вариант Юдифи). Выбор имени последней жены Синей Бороды в интерпретации этой легенды у разных авторов приобретает, как правило, символическое значение. Известно, что либреттист оперы Бела Балаж опирался на сказку «Синяя Борода» Шарля Перро и пьесу «Ариана и Синяя Борода» Мориса Метерлинка. Перро не дал имени последней жене Синей Бороды, а Метерлинк назвал её Арианой, фактически отсылая читателя к древнегреческому мифу о Тезее, лабиринте Минотавра и сильной духом Ариадне, дочери критского царя. Юдит у Балажа и Бартока – также по-своему сильный персонаж. Она приходит в обитель Синей Бороды, твёрдо намереваясь вдохнуть новые силы и в замок, и в его хозяина, подарить им возможность иной жизни, хотя бы ценой своей собственной. Страстность – черта характера, которая роднит Юдит и Саломею Уайльда–Штрауса. Выход этой страсти в

пограничное состояние между жизнью и смертью с полным основанием позволяет отнести обе оперы к экспрессионистским сочинениям. Любовь Юдит к Синей Бороде – такая же роковая страсть, губительная для самой героини, как и любовь Саломеи к Иоканаану. Однако Юдит стремится не завладеть любимым мужчиной, а спасти его, поэтому возникающие параллели между упомянутыми персонажами представляются не столь уж очевидными. Тем не менее, каждая героиня готова кардинально изменить собственную жизнь ради избранника. Юдит покидает своих близких, явно недовольных её выбором жениха: «В траур мать моя оделась, меч отец уж приготовил, брат коней седлает резвых…»[1]. Саломея проявляет интерес к жизни пророка, к его вере, к неведомому Богу («Кто он, Сын Человеческий?» [7, с. 565]), Который должен быть, по мнению царевны, таким же особенным, как и проповедующий о Нём.

Следует заметить, что близость этих героинь подтверждается музыкальными средствами. Предваряя открытие последней двери замка, Юдит пытается расспросить Синюю Бороду о его прежних жёнах. В этом эпизоде партия оркестра, изобилующая хроматизмами и напряжёнными интонациями, близка музыкальной характеристике Саломеи. Запечатлеваемая Бартоком звуковая «атмосфера обольщения» свидетельствует, что Юдит вполне способна применять свои женские чары для воздействия на мужчину. Тем самым родство упомянутых натур обнаруживается благодаря их стремлению, так или иначе, следовать влечениям собственной женской природы.

Модификацией образа роковой женщины является женщина-ребёнок, легко соединяющая в себе взрослое и детское. Как отмечает современный исследователь, «“роковая женщина” часто является и женщиной-ребёнком, творящей зло непреднамеренно и неосознанно» [3, с. 248]. Женщина данного типа, наряду с женщиной-хищником, более склонна доверять своим инстинктам, чем доводам разума. Определение женщины-ребёнка без труда может быть адресовано Саломее, что придаёт своеобразную остроту характеристике персонажа, балансирующего на грани между пороком и невинностью («Я была целомудренна, но ты наполнил мои жилы огнём...» [7, с. 452]). Но женщина-ребёнок – это и Мелизанда Метерлинка–Дебюсси, на что указывает, к примеру, в финале пьесы король Аркель, уподобляя невестку старшей сестре её собственной дочери. По-видимому, названной героине трудно встать в один ряд с Саломеей и Юдит. И всё же Мелизанда в достаточной степени соответствует определению роковой женщины: она приносит несчастье (пускай и без такового намерения) любящим её мужчинам – Голо и Пеллеасу. Молодость Мелизанды, как и молодость Саломеи, только подтверждает эту характеристику. Юдифь, согласно библейской традиции, называют «молодой вдовой»; однако существует апокрифическая иудейская версия «Книги Юдифи», в которой главная героиня именуется «девой». О тенденции к сближению характеризуемых женских персонажей пишет и венгерский музыковед Йожеф Уйфалуши: «Образ Мелизанды часто фигурирует в венгерской поэзии того времени. В одном из стихотворений Ади мы узнаём её под именем “белой женщины крепости”, в драме Белы Балажа и опере Бартока – под именем Юдит» [8, с. 100].

Хрупкая Мелизанда более напоминает женщину, чем является ею; это специфический вариант «la femme fatale» – женщина-призрак, женщина-кукла. Она лишена своей исконной сути, не способна быть женщиной и матерью (дочь Мелизанды, родившаяся преждевременно, обречена природой на скорую смерть). В такой женщине исчезает «содержание», остаётся лишь «форма» – внешняя красота, которая выступает объектом любования: «...здесь бесплодность выражает нежелание бороться, жить, творить…» [3, с. 249]. Всё это присутствует в Мелизанде – неспособность «бороться и жить», видимая бесплотность и сомнамбулиcность, устремлённость к вечному сну (она умирает тихо, без мук, просто засыпая и переходя, наконец, в естественное для себя состояние). Показательно, что в музыке Дебюсси, с её возвышенным и светлым звучанием, сцена смерти Мелизанды лишена трагизма. Данный персонаж фактически представляется неким подобием женщины, её «отсветом»-химерой.

Указанный тип эфемерной женщины в искусстве символизма порой именуется женщиной-ангелом, «причём зачастую этот ангел оборачивается в декадансе ангелом смерти» [3, с. 249]. Однако с бо́льшим основанием можно было бы назвать так Саломею – холодность и жестокость её красоты, её невинности явно ассоциируются с чистотой ангела смерти. При этом символистский женский образ фактически замыкается в роковое кольцо: от женщины-зверя, носителя стихийно-разрушительной страсти, к женщине – ангелу смерти, равно возвещающему уничтожение и гибель всего, но во имя достижения некоей высшей цели. Иными словами, стержневой чертой, характеризующей образ женщины символистского искусства, является неизбежность близкой смерти. Эта неизбежность предопределяет судьбы

всех упомянутых героинь: Саломея добивается умерщвления пророка и гибнет сама; Юдит приносит себя в жертву Синей Бороде, умирая если не физически, то духовно; Мелизанда принимает «вечный сон» как освобождение от тягот безрадостной жизни. Образная эволюция «от Саломеи к Мелизанде», от переизбытка жизненных сил к их угасанию, – таков и путь символизма в целом. Вернее, путь, ведущий от романтизма с его страстями к их исчерпанию в символизме, герои и героини которого уже «обескровлены» от рождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цитаты из либретто оперы приводятся по изданию: Барток Б. Замок герцога Синяя Борода: клавир. М.: Музыка, 1969 (перевод с венгерского Н. Рождественской).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодлер Ш.* Цветы зла. СПб.: Азбука, 2013. 448 с.
2. *Верлен П.* Избранная лирика. СПб.: Азбука, 2011. 320 с.
3. *Кабанов А.* Образ женщины в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 246–250.
4. *Клодон Ф.* Музыка // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / ред.-сост. Ж. Кассу. М.: Республика, 1999. С. 287–312.
5. *Палья К.* Декадентское искусство // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 624–643.
6. *Уайльд О.* Письма. СПб.: Азбука, 2010. 416 с.
7. *Уайльд О.* Собрание сочинений. М.: АСТ–Астрель, 2010. 1083 с.
8. *Уйфалуши Й.* Бела Барток: Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.

REFERENCES

1. *Bodler Sh.* Tsvety zla [The Flowers of Evil]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2013. 448 p.
2. *Verlen P.* Izbrannaya lirika [Selected Poems]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2011. 320 p.
3. *Kabanov A.* Obraz zhenshchiny v dekadentskom iskusstve [The Image of a Woman in Decadent Art]. Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Comprehension. Ability]. 2009. No. 3. P. 246–250.
4. *Klodon F.* Muzyka [Music]. Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka [Encyclopaedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music]. Compiled and edited by G. Kassu. Moscow: Respublika Press, 1999. P. 287–312.
5. *Pal'ya K.* Dekadentskoe iskusstvo [Decadent Art]. Pal'ya K. Lichiny seksual'nosti [Masks of Sexuality]. Ekaterinburg: Urals State University, 2006. P. 624–643.
6. *Uail'd O.* Pis'ma [Letters]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2010. 416 p.
7. *Uail'd O.* Sobranie sochineniy [Collected Works]. Moscow: AST–Astrel' Press, 2010. 1083 p.
8. *Uyfalushi J.* Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo [Bela Bartok: Life and Creative Work]. Budapest: Corvina Press, 1971. 392 p.

САЛОМЕЯ, ЮДИТ, МЕЛИЗАНДА – «ТРИ ГРАЦИИ» СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА (СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОИНЬ ОПЕР Р. ШТРАУСА, Б. БАРТОКА и К. ДЕБЮССИ)

Данная статья посвящена важнейшим аспектам концептуального истолкования образа женщины в символистском музыкальном театре. В центре внимания исследователя – три женских персонажа из немецкой, французской и венгерской оперы; параллели между упомянутыми образами представляют особый интерес в силу их приоритетного значения для искусства символизма. Сущностное постижение указанных персонажей предполагает анализ не только соответствующих оперных сочинений, но и литературных драм, положенных в основу либретто. Как отмечает автор статьи, в символистских театральных произведениях доминирует тип роковой женщины. Наглядным образцом последнего выступает Саломея Р. Штрауса – один из

наиболее примечательных женских образов, созданных искусством символизма. Наряду с этим, Юдит Б. Бартока и Мелизанда К. Дебюсси, каждая по-своему, репрезентируют данный женский образ. Юдит по темпераменту близка к Саломее; обеих героинь отличают настойчивость и страстность. Мелизанда – существо, подобное ангелу, – олицетворяет собой противоположный полюс характеризуемого женского образа. При этом все названные героини соответствуют типу роковой женщины как носительницы губительного чувства: они символизируют любовь, исходом которой может быть только смерть.

Ключевые слова: образ женщины в символистском искусстве, музыкальный театр символизма, «Саломея» Р. Штрауса, «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

SALOME, JUDIT, MELISANDE AS «THREE GRACES» OF SYMBOLIC THEATRE (SIMILARITIES AND DISTINCTIONS OF THE MAIN WOMEN'S CHARACTERS IN OPERAS BY R. STRAUSS, B. BARTOK, C. DEBUSSY)

The article is devoted to the most important aspects of the conceptual interpretation with respect to an image of a woman in symbolic musical theatre. There are three women's characters of German, French and Hungarian operas at the centre of researcher's attention. The parallels between the mentioned images are of interest owing to theirs priority significance for symbolist art. Comprehending of the essence conformably to the marked characters assumes analytical study of the appropriate opera works and literary dramas which are the basis of the librettos. As the author of the article notes the type of «la femme fatale» predominates in symbolist theatrical works. The graphic example of this type is Salome by R. Strauss – one of the most remarkable images created by symbolist art. Besides that Judit by B. Bartok and Melisande by C. Debussy also represent this image of woman (each of them in her own way). The temperament of Judit is similar to Salome's one, both characters are notable for persistence and passion. Melisande is an angel-like creature which personifies herself the opposite pole of the characterized woman image. to both of them. Moreover all the named women characters correspond to the type of «la femme fatale» as bearer of the ruinous feeling: they symbolize a love which can finish only in death.

Key words: image of a woman in symbolist art, musical theatre of symbolism, «Salome» by R. Strauss, «The Duke Blue-Beard's Castle» by B. Bartok, «Pelleas et Melisande» by C. Debussy.

Маркова Анна Сергеевна
аспирант кафедры гуманитарных дисциплин,
преподаватель факультета среднего профессионального образования
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410012, Саратов
e-mail: heterocephalusgraber@gmail.com

Markova Anna S.
postgraduate student at the Department of Humanities,
lecturer at the Faculty of Specialized secondary education
Saratov State L. Sobinov Conservatoire
Russia, 410012, Saratov
e-mail: heterocephalusgraber@gmail.com

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

ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Период становления танца постмодерн (1950–1970-е годы) в истории искусств ассоциируется с поиском и обретением новых художественных принципов, фундаментом для которых стали концептуальные устремления дадаизма начала XX века и практика ready-mades. Следуя авангардной доктрине, с её «ниспровержением» традиций и радикальной установкой на новизну, с идеями освобождения искусства от «тирании знака», художники, композиторы, хореографы усматривали в наследии дада некую «модель» для конструирования новой эстетики. Зачинатели хореографии постмодерна – М. Каннингем и Дж. Кейдж – ещё с 1930-х годов культивировали отрицание традиционных канонов искусства, предполагавших разделение функций автора, исполнителя и реципиента, наличие эффекта театральной рампы, особое соотношение искусства и реальности. Подобное же отрицание в дальнейшем было присуще и другим авторам – поколению 1960–1970-х.

Лидер дадаизма М. Дюшан, вошедший в историю как один самых провокативных художников XX века, отказывался признавать свои ready-mades произведениями искусства, но парадоксальным образом демонстрировал их в этом качестве. По сути, М. Дюшан сформулировал новые принципы дифференциации искусства и не-искусства. Его эпатажные работы («Колесо», «Фонтан») стали яркими примерами устранения означающего – репрезентации пустой формы, Ничто. В эпоху 1960-х М. Дюшан демонстрировал, каким образом арт-объекты, ничего не обозначающие, кроме себя самих, благодаря определенным социокультурным условиям приобретают добавочный смысл, изначально в них отсутствовавший, и, как следствие, статус искусства.

Например, «Колесо», в котором отсутствовали какие-либо проявления мастерства и выражение определённого переживания, выступало как анти-искусство и противопоставлялось классической модели репрезентации. «Готовый» объект, будучи выставленным в музее, десимволизировался, становился симулякром, пустой формой, которая могла заполняться любым содержанием и, тем самым, обретала виртуальный статус произведения. Вещь обретала поэтический смысл благодаря ироническому отрицанию – «Колесо» стало авангардным жестом, своеобразной «пощёчиной общественному вкусу». Ирония художника, направленная на общественный «здравый смысл», преодолевала субъективизм, формируя «метаиронию» или, словами М. Дюшана, «иронию безразличия» – своего рода механизм защиты против современной культуры, её тотальное абсурдистское отрицание (подробнее об этом см.: [4]).

Примечательно, что Дж. Кейджа, М. Каннингема и М. Дюшана связывали дружеские отношения и творческие контакты. Знакомство композитора и художника состоялось ещё в 1942 году; позднее Дж. Кейдж написал пьесу для подготовленного фортепиано «Музыка для Марселя Дюшана» («Music for Marcel Duchamp»). К началу 1960-х годов композитор, по справедливому замечанию У. Дакуорта, «стал совершенным воплощением авангардных подходов» [10, p. 3]. В этот период Дж. Кейдж и М. Каннингем нередко навещали чету Дюшанов. Известно, что с Т. Сэттлер-Дюшан (женой художника) Дж. Кейдж играл в шахматы. М. Дюшан, скорее всего, посещал концерты танцевального Джадсон-театра – центра новой хореографии, где вели классы М. Каннингем и Дж. Кейдж. В самом деле, эпатажный художник вряд ли мог игнорировать знаменитые вечера, привлекавшие весь богемный Нью-Йорк; кроме того, церковь Джадсона находилась в нескольких кварталах от его квартиры. Наконец, в постановках М. Каннингема нередко встречались аллюзии на работы М. Дюшана.

Подобно легендарному дадаисту, Дж. Кейдж и М. Каннингем испытывали потребность будоражить общественное сознание. Их иронические жесты порой воспринимались как вызов и общепринятым нормам, и культурному элитизму. Например, хореограф, не будучи профессиональным музыкантом, выступал в качестве солиста-исполнителя и даже дирижёра (!), руководившего авторскими концертами

Дж. Кейджа, о чем свидетельствуют соответствующие программы 1930–1950-х годов. Композитор отмечал особую актуальность нонконформизма для своих творческих поисков: «Все [мои] концерты с конца 1930-х годов имели характер противостояния. Если люди не протестовали и я это видел, то думал, что делаю что-то не так!» [7, p. 43].

Находясь в поле воззрений дадаизма и опираясь на авторитет М. Дюшана, непререкаемый в авангардистских кругах, Дж. Кейдж разрабатывал свои эстетические концепции, ярчайшей из которых стала «найденная музыка» в духе ready-mades. Музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, ярко воплотившееся в перформансе «4'33"», знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации, языка, какого-либо повествования. От традиционной новоевропейской концепции «произведения» в названных проектах оставалась лишь временная рамка – аналог оболочки, пустой формы М. Дюшана. Сочинения Дж. Кейджа являли собой «оформленную» пустоту, некую когнитивную структуру; последняя содержала знания об окружающей реальности, образуя семантическое поле, связанное с фиксируемым в памяти опытом.

В свете воплощаемой идеи «рамочности» и формирования новых художественных принципов, особый интерес представляют экспериментальные проекты, осуществлённые композитором совместно с М. Каннингемом. Таков «Концерт для фортепиано и оркестра» («Concert for piano and orchestra», 1958) – сочинение переломное, ознаменовавшее окончательный переход к индетерминизму, который на долгие годы (1960–1980-е) определил эстетические установки, композиционные принципы, важнейшие аспекты формообразования в творчестве Дж. Кейджа, оказавшись при этом знаменательной вехой и для хореографа[1].

«Концерт» опровергал устоявшуюся традицию восприятия и данного жанра, и социокультурного феномена в целом: композитор здесь словно иронизировал по поводу стереотипного толкования исполнительской виртуозности, не только предписывая солисту решение сложных головоломок в процессе звукового воплощения, но и своеобразно интерпретируя роль дирижёра. На премьере, состоявшейся 15 мая 1958 года, «Концерт» прозвучал «под управлением» М. Каннингема. Согласно указаниям Дж. Кейджа, «момент звучания каждой системы (диалога фортепиано с каким-либо солирующим оркестровым инструментом) свободен. Учитывая общую продолжительность времени перформанса, исполнитель должен выбрать соответствующую программу действий. Дирижеру (при его наличии) следует контролировать длительность каждой временной единицы – системы» [6, p. 3].

Традиционная дирижёрская партитура, представляющая собой синхронистическое единство «по вертикали» всех оркестровых партий, в «Концерте» отсутствовала. Дж. Кейдж трактовал действия дирижёра как самостоятельную сольную партию с выписанными обозначениями круговых (в подражание течению времени на круглом циферблате часов) движений рук на временной шкале. Согласно композиторскому замыслу, данная партия была призвана «...обеспечить такой контроль… чтобы звуки могли звучать сами по себе и обрели независимость, чтобы дирижёр оркестра больше не выступал в роли полицейского. Дирижёр выполняет функцию индикатора времени, а не отсчитывает удары, подобно метроному» [6, p. 3].

Левая рука дирижёра совершала движения по часовой стрелке, фиксирующие объективный ход времени (счётной единицей служила минута). Правая рука, двигаясь против часовой стрелки, показывала фактическое время и фиксировала музыкальные события, происходящие в данный момент. Например, восходящее движение соответствовало нарастанию интенсивности исполнения, нисходящее – снижению последней. При этом подразумевалось не темповое ускорение либо замедление применительно к интерпретации звучащего материала, но, скорее, увеличение либо уменьшение количества звуков, которые исполнитель должен был воспроизвести в данную единицу времени[2].

Таким образом, в «Концерте для фортепиано и оркестра» сохранялась лишь внешняя структура концертного ритуала – в частности, фигурировали все составляющие известной триады «автор – исполнитель – слушатель» и собственно процесс музицирования. Композитор уделил особое внимание временной «рамке», обозначив моменты начала и окончания произведения с помощью единственной точно выписанной партии дирижёра. После одного из исполнений «Концерта» М. Каннингем отметил: «Моя работа с Джоном убедила меня в том, что… необходимо, чтобы танец опирался на собственные законы, а не на музыку. Эти два искусства могут существовать вместе на основе лишь единой продолжительности во времени…» [8, p. 141].

Принцип временной «рамки» характерен и для позднейших проектов Дж. Кейджа – М. Каннингема, например, серии «Пьесы-числа» («"Number" Pieces»), включающей в себя свыше 50 композиций. Часть из этих пьес, создававшихся на протяжении 1987–1992 годов,

предназначалась для хореографических постановок. Обозначенные автором временны*е* границы служат здесь композиционной опорой. Большинство пьес этой серии опираются на технику временн*ы*х пределов (time bracket technique): партитуры состоят из кратких фрагментов, зачастую исчерпывающихся одним звуком – с предписанной динамикой или без неё, а также указанием времени начала и окончания данного раздела.

М. Каннингем, в свою очередь, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с ready-mades, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства. В этом смысле показательны сами названия отдельных работ М. Каннингема: «Как пройти, ударить, упасть и побежать» («How to Pass, Kick, Fall, and Run»), «Из "вторых рук"» («Second Hand»), «Объекты» («Objects»), «Фракции I» («Fractions I»). В соответствующих постановках отсутствовали традиционно понимаемые профессиональное мастерство и художественность, что подчёркивалось, в том числе, и обращением хореографа к программам компьютерного моделирования танца. С их помощью М. Каннингемом были созданы перформансы «Двуногое существо» («Biped»), серия «Прибрежные птицы» («Bich Beards»).

Вводя повседневные движения и жесты в сценическое пространство, характерное для высокого искусства (например, балета), хореограф балансировал на грани своеобразной провокации в отношении виртуозного мастерства и субъективизма классического танца. Упоминание о балете в данном случае выглядит закономерным: все танцовщики Merce Cunningham Dance Company получили основательную классическую подготовку. В частности, сам М. Каннингем на заре творческой деятельности обучался в школе классического балета Дж. Баланчина, параллельно участвуя в хореографических постановках труппы под руководством М. Грэм – идола Modern Dance. Можно сказать, что М. Каннингем стремился преодолеть инертность публики, во всём обнаруживавшей некий глубинный смысл. Наследуя авангардную стратегию дада, хореограф подвергал сомнению сложившееся представление о хореографии как искусстве, наполненном символикой и субъективистскими устремлениями, о высоком призвании художника-творца и природе творчества.

Демонстрация перформансов на сцене апеллировала скорее к контексту – истории балетного искусства, которое традиционно располагалось в театрально-сценическом пространстве. Последнее и выступало индикатором художественной ценности работ. Однако сами по себе указанные перформансы не являлись произведениями искусства. Согласно замыслу хореографа, они должны были оставаться инородными объектами, противоречащими и традиционному пониманию творческого процесса. Наряду с этим, повседневные движения и жесты утрачивали своё практическое предназначение. В театральном пространстве, оформленном согласно нормам академической сценографии, эти движения и жесты становились бессмысленными, образуя, как в «4'33''» Дж. Кейджа и в «Колесе» М. Дюшана, «пустую» форму. Иными словами, вслед за художником, заявлявшим, что он «…взял обычную вещь и представил её так, что полезное значение исчезло под новым наименованием, и с иной точки зрения *создал идею* этого *объекта*» (цит. по: [4, с. 360]; курсив мой. – Е. К.), в перформансах танца постмодерн композитор и хореограф выразили *идею* концертного и *сценического ритуала*. В дальнейшем же «недостаток смысла» провоцировал реципиента на истолкование, включался механизм коннотации, описанный Р. Бартом, и «пустая» форма становилась открытым полем для интерпретаций [1, с. 241–253].

Важно, что и сами авторы, избирая для перформансов определённые объекты, не зависящие от качества художественного вкуса, декларировали своё стремление к полной беспристрастности и незаинтересованности, к преодолению субъективизма. Так, в процессе поисков новых комбинаций используемого материала допускались случайная последовательность действий, создание композиций с помощью бросаемого жребия, гадания по «Книге Перемен». Согласно воспоминаниям танцоров труппы М. Каннингема, эстетическое безразличие было основополагающим фактором в ходе сценической репрезентации подобных проектов.

Беспристрастность, сравнимая с «иронией безразличия» М. Дюшана, распространялась и на характер диалога музыки и хореографии. В постановках М. Каннингема и Дж. Кейджа формировалось новое понимание синтеза искусств, связанное с принципиальной независимостью, разобщённостью элементов спектакля. Соавторы придерживались установки на безусловную автономию синхронизируемых потоков музыкальной, хореографической и сценографической информации. М. Каннингем указывал: «Я исхожу из того, что танец и музыка – временн*ы*е виды искусства. Они сущест-

вуют во времени, но могут по-разному в нём пересекаться. Музыка вовсе не должна при этом поддерживать танец, аккомпанировать ему, танец не должен следовать за музыкой… Тот же принцип я использую и при создании декораций и костюмов для своих постановок» [2][3].

В 1960–1970-е годы развитию авангардных идей способствовало понимание культуры как текста – сплетения знаков, культурных кодов, нарративов, дискурсов, языков искусств. При этом традиционная коммуникация «автор – произведение – реципиент» рассматривалась с позиций интертекстуальности. Автор и публика теперь могли находиться не вне текста, а внутри него. Коммуникация позволяла соотносить авторские сообщения с культурными текстами и кодами, то есть – социокультурной реальностью.

Заметим, что осмыслению постановок М. Каннингема, как и работ М. Дюшана, способствовала текстуальная поддержка. Её привлечение было мотивировано отсутствием условной составляющей искусства и, следовательно, необходимостью комментария. Сами по себе характеризуемые перформансы отторгали любые объяснения, фиксируя тем самым разрыв означающих в контексте художественной культуры. Однако тексты и манифесты М. Каннингема, И. Райнер, К. Браун, С. Пакстона и других хореографов Джадсон-театра в целом могли формировать необходимый первичный контекст. Ему сопутствовали как общественные представления об искусстве (в первую очередь, воззрения критиков, профессионально оценивающих подобные проекты), так и сложившиеся культурная ситуация и система вкусовых оценок.

В эпоху 1970-х логическим обоснованием многочисленных арт-практик являлись философские установки, декларировавшие превращение жизни в игру и размывание границ искусства. Так, Ч. Пирс и Д. Дьюи рассматривали культуру с позиций прагматизма как один из способов решения практических задач и удовлетворения человеческих нужд. Искусство, в свою очередь, трактовалось как утончённая форма практического опыта. Такое видение позволяло вовлечь в сферу искусства любые события повседневности. Другое направление философской мысли – позитивизм Л. Витгенштейна, А. Ричардса, Н. Гудмена – акцентировало внимание на искусстве как языке, лишенном метафизического содержания. Наконец, институциональная теория (Д. Дикки, А. Данто) рассматривала произведение не как автономную эстетическую реальность, но как элемент в системе культуры, смысл которого определяется контекстом. Дополнительные смыслы могли возникать благодаря вопросам, возникающим у зрителя по мере осмысления объекта, представленного в несоответствующем контексте.

Творческая стратегия, разработанная М. Каннингемом в 1950–1960-е годы, получила развитие в проектах его последователей – хореографов и композиторов Джадсон-театра, которые посещали классы Кейджа–Каннингема и восприняли как авангардные установки современников, так и творческий метод М. Дюшана. Об этом свидетельствуют работы Д. Гордона, С. Пакстона, Дж. Данн, И. Райнер, К. Браун, их высказывания и манифесты. Так, в публикациях С. Бейнс содержатся подробные описания (с позиции театрального критика) некоторых «танцевальных концертов» Judson Church Theatre; здесь же обозначены проблемы, связанные с использованием принципов ready-made, случайных действий, неопределённых структур [5, p. 35–70]. В многочисленных интервью вышеупомянутых хореографов отмечается, что процесс их творческого формирования протекал под влиянием авангардных идей. В частности, К. Браун, вспоминая о гастрольных турне по США и описывая художественную атмосферу, им сопутствовавшую, акцентировала внимание на роли Дж. Кейджа и Р. Раушенберга (см.: [9, p. 116]). Показателен и знаменитый «Нет-манифест» И. Райнер, отрицающий эстетическую ценность хореографического и театрального искусства[4].

Таким образом, в середине XX века окончательно сложилось авангардное понимание искусства, не опиравшееся более на принципы профессионального мастерства и выявление особых качеств конкретного произведения – либо неординарных свойств воображения и изысканного вкуса художника-гения. На первом плане фигурировала идея глобальной коммуникации, приводящая к знаменитому утверждению «всё может быть искусством». Истоки подобного осмысления были связаны с творческими концепциями дадаизма, в частности, с установкой последнего на анти-искусство. В 1960–1970-е годы работы М. Каннингема и Дж. Кейджа, других хореографов и композиторов, равно как и объекты дада, «втягивались» в сферу художественного творчества и, приобретя статус произведения, сами становились классикой авангарда. Благодаря особой культурной ситуации «пустая» форма, созданная авторами музыкально-хореографических перформансов, наделялась смыслом в контексте культуры – в протяжённой цепи значений, где все элементы связаны воедино.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин «концерт» («concert»), фигурирующий в заголовке, не предполагает жанрового толкования. Состав исполнителей, характерные принципы формообразования здесь не определены; комбинации музыкальных фрагментов, их последовательность, длительность звучания не регламентированы, звуковысотность, ритм, динамика зачастую приблизительны. Данная работа интересна и уникальной графической нотацией. Отталкиваясь от замысловатых «картинок» и объяснений композитора, музыкантам надлежало досочинить свои партии. Композитор словно предлагал исполнителям открытую идею совместного музицирования на основе некоего музыкального материала – скорее информации к размышлению, нежели готовой инструкции к действию. Новаторская форма музыкального исполнения, предлагаемая Дж. Кейджем, произрастала не из традиций концертного жанра, но из критического отношения к нему (точнее, принципам концертирования, доводимым до логического предела).

[2] Действия дирижера фиксируются в партитуре с помощью знаков: разомкнутый круг означает ладонь, повёрнутую вверх, замкнутый круг соответствует повороту ладони вниз. Время исполнения всего произведения указывается на временной линии под материалами, обозначающими движение. Четвертная длительность равна удару метронома или 15 секундам. Квадратные скобки над фигурой означают поворот ладони или переход от действий одной руки к действиям другой.

[3] Напомним, что и Дж. Кейдж, словно ощущая необходимость пояснить концепцию такого диалога искусств (или доказать её право на существование), включил в свою книгу «Тишина» цикл эссе «Четыре утверждения о танце». По мнению композитора, музыка и танец не должны иллюстрировать друг друга, их объединяют лишь общие структурные принципы; лучший способ взаимодействия искусств есть не-взаимодействие. Сравнивая свои композиции с «инвайронментом», Дж. Кейдж считал прототипом соответствующего музыкального ряда так называемую «меблировочную музыку» Э. Сати, основанную на произвольном повторении одной или нескольких звуковых ячеек неограниченное число раз [3, с. 117–127].

4 «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и превосходству образа звезды, нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет – причастности исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
2. *Каннингем М.* Быть или казаться универсальным (интервью для «Радио Свобода»). URL: http://www.svoboda.org/content /article/1787442.html.
3. *Кейдж Дж.* Четыре утверждения о танце // Кейдж Дж. Тишина: Лекции и статьи. М.: Полиграф-Книга, 2012. С. 117 –127.
4. *Пигулевский В.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов н/Д: Фолиант, 2002. 416 с.
5. *Banes S.* Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962–1964. London: Duke University Press, 1993. 270 p.
6. *Cage J.* Concert For Piano and Orchestra. New York: Henmar Press Inc., 1958. 85 p.
7. Cage Talk: Dialogues with and about John Cage / ed. by P. Dickinson. Woodbridge: Rochester University Press, 2006. 295 p.
8. *Cunningham M., Lesschaeve J.* The Dancer and the Dance. New York: Marion Boyars, 1985. 238 p.
9. *Cunningham M.* Dancing in Space and Time: Essays 1944–1992 / ed. by R. Kostelanetz. Chicago: Chicago Review Press, 1992. 243 p.
10. *Duckworth W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers. New York: Schirmer Books, 1995. 489 p.

REFERENCES

1. *Bart R.* Mifologii [Mythologies]. Moscow: Sabashnikovs Publishing House, 1996. 312 p.
2. *Kanningem M.* Byt' ili kazat'sya universal'nym (interv'yu dlya «Radio Svoboda») [To Be or Seem Universal (interview for the «Radio Svoboda»)]. URL: http://www.svoboda.org/content /article/1787442.html.
3. *Keydzh Dzh.* Tishina: Lektsii i stat'i [Silence: Lectures and Articles]. Moscow: Poligraf-Kniga Press, 2012. 384 p.
4. *Pigulevskiy V.* Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu [Irony and Fiction: from Romanticism to Postmodernism]. Rostov-on-Don: Foliant Press, 2002. 416 p.
5. *Banes S.* Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962–1964. London: Duke University Press, 1993. 270 p.
6. *Cage J.* Concert For Piano and Orchestra. New York: Henmar Press Inc., 1958. 85 p.
7. Cage Talk: Dialogues with and about John Cage. Ed. by P. Dickinson. Woodbridge: Rochester University Press, 2006. 295 p.
8. *Cunningham M., Lesschaeve J.* The Dancer and the Dance. New York: Marion Boyars, 1985. 238 p.
9. *Cunningham M.* Dancing in Space and Time: Essays 1944–1992. Ed. by R. Kostelanetz. Chicago: Chicago Review Press, 1992. 243 p.
10. *Duckworth W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental composers. New York: Schirmer Books, 1995. 489 p.

ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена влиянию авангардного искусства первой половины XX века на становление художественных принципов танца постмодерн, формировавшегося в русле экспериментальных исканий так называемого неоавангарда 1950–1970-х годов. Основоположниками новой хореографии культивировались идеи прямого взаимодействия искусства и реальности, акцентировались приоритетная роль реципиента и возможность ухода в сферу личного зрительского опыта, декларировалось понимание творчества как способа жизнедеятельности. Продуктивное сотрудничество молодых хореографов (М. Каннингем, К. Браун, Дж. Данн), композиторов (Дж. Кейдж, Л. М. Янг, Д. Тюдор, М. Фелдман), художников (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, А. Капроу) способствовало утверждению перформанса как новой формы искусства. В статье отмечается персональный вклад в указанный процесс М. Дюшана (1887–1968) как знаковой фигуры, олицетворяющей диалогические сопряжения между историческим авангардом начала XX века и явлениями неоавангарда, характеризуются эстетические декларации знаменитого художника и теоретика искусства, призванные разрушить автономию последнего. По мнению исследователя, ведущие представители танца постмодерн манифестировали свой разрыв с западной академической традицией, в значительной мере опираясь на идеи М. Дюшана. Наглядным подтверждением сказанному является концепция музыкально-хореографического перформанса, реализуемая в совместных проектах М. Каннингема и Дж. Кейджа.

Ключевые слова: танец постмодерн, искусство неоавангарда, дадаизм, М. Дюшан, М. Каннингем, Дж. Кейдж, перформанс.

POSTMODERN DANCE AND AVANT-GARDE ART IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The article is devoted to the influence of Avant-garde art in the first half of the XXth century as applied to formation of Postmodern Dance artistic principles. This choreographic tendency developed into the channel of so-called neo-avant-garde experimental strivings in the 1950–1970s. The new choreography founders cultivated the ideas of direct interaction between art and reality, emphasized the priority role of a recipient and the possibility of escape into the sphere of personal onlooker's experience, and proclaimed the comprehension of creative art as a mode of vital activity. Productive collaboration between young choreographers (M. Cunningham, K. Brown, J. Dunn), composers (J. Cage, L. M. Yang, D. Tudor, M. Feldman), painters (R. Rauschenberg, J. Jones, A. Kaprow) favoured to strengthening of performance art as a new artistic form. The personal contribution into the named process by M. Duchamp (1887–1968) as the symbolical figure embodying the dialogue contiguities between the historical avant-garde of the early XXth century and the phenomena of neo-avant-garde is noted in the article. The aesthetical declarations by M. Duchamp, the famous painter and theorist, missing to the destruction of the art autonomy are characterized by the researcher. In her opinion the leading representatives of Postmodern Dance demonstrated the breaking-off with Western academic tradition because they were to a considerable extent guided by M. Duchamp's ideas. The obvious corroboration of the said is the conception of the musical-choreographic performance that was realized in the joint projects by M. Cunningham and J. Cage.

Key words: Postmodern Dance, art of Neo-avant-garde, M. Duchamp, M. Cunningham, J. Cage, performance art.

Кисеева Елена Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Kiseyeva Elena V.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

В. А. МЕТЛУШКО
Гуманитарно-педагогическая академия (Ялтинский филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТА В «ТРЁХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO И. СТРАВИНСКОГО

В ряду многочисленных жанров, которые образуют сферу камерного репертуара для кларнета, пьесы, адресуемые названному инструменту solo, как правило, сохраняют ощутимую связь с классико-романтическими традициями инструментальной музыки. Это проявляется в доминировании приоритетных сфер авторского высказывания, характерных для малых форм (лирической, скерцозно-игровой, драматической), в преобладании монообразности, в тяготении к небольшим масштабам, простым структурам, циклизации подобных миниатюр, наконец, в изобретательно претворяемой программности. Вместе с тем, музыка для солирующего кларнета, создаваемая на протяжении XX века, безусловно отмечена чертами новаторства, которое прослеживается и в развитии музыкального языка, и в использовании технико-выразительных инструментальных приёмов. Учитывая датировку того или иного сочинения, можно констатировать следующую закономерность: в первой половине столетия переосмыслению подвергаются мелодико-гармонический, метроритмический аспекты композиции, её темброво-акустические характеристики; во второй половине – способы звуковысотной организации и комплекс выразительных средств в целом.

Следует признать, что *Три пьесы* для кларнета solo И. Стравинского относятся к тем образцам инструментальной музыки XX столетия, которые фактически остаются вне поля зрения исследователей. С одной стороны, это объясняется масштабностью творчества «русского Протея», широтой его стилевых истоков и универсалий. С другой стороны, *Три пьесы* являются единственным опусом в масштабном наследии композитора, написанным для данного инструмента, в силу чего указанный цикл не занимает сколько-нибудь весомого места в творческой биографии И. Стравинского[1]. Между тем, современная исполнительская практика демонстрирует весьма примечательную тенденцию: *Три пьесы* представлены в репертуаре значительной части концертирующих музыкантов и нередко фигурируют как обязательное произведение в программах международных конкурсов. Напомним пророческие слова Б. Асафьева: всё, созданное композитором в разнообразных жанрах, «...достойно пристального и внимательного изучения <…>. “Пустячки” Стравинского ценнее многих объёмистых сонат и симфоний...» [1, с. 23].

Три пьесы для кларнета solo датируются октябрём–ноябрём 1918 года[2]. Этот цикл, написанный после завершения *Сказки о беглом Солдате и Чёрте*, хронологически соседствует с *Регтаймом* для 11 инструментов и *Песнью без названия* для двух фаготов. По признанию самого композитора, *Три пьесы* посвящались кларнетисту-любителю Вернеру Рейнхарту (как и *Сказка о солдате*) в знак благодарности за финансирование соответствующего спектакля. В. Рейнхарт был «...человек высококультурный и к тому же всегда готовый, так же как и его братья, оказать поддержку искусству и артистам. <…> Он владел техникой этого инструмента и охотно играл на нём в кругу близких друзей», – пишет И. Стравинский [6, с. 57, 62]. Краткая характеристика названных пьес дана С. Савенко; выявляя их отдельные стилистические приметы, исследователь констатирует: «Попевочность в русском фольклорном духе очень рельефна в условиях одноголосия, обогащённого эффектами скрытой полифонии». По мнению Р. Крафта, «в качестве источника первой из кларнетных

пьес» следует рассматривать *Песнь без названия*; впрочем, указывает С. Савенко, «...очевидно, что в её основе лежит мотив "Эй, ухнем"» [3, с. 44]. Напомним в связи с этим: несколько ранее И. Стравинским была выполнена обработка данной русской народной песни для оркестра духовых и ударных инструментов («Песня волжских бурлаков», 1917)[3]. Таким образом, не претендуя на стилевые или технологические новации[4], *Три пьесы* отражают свойственный И. Стравинскому 1910-х годов интерес к русскому фольклору, причём, как позволяет заключить более детальное знакомство с циклом, не только к народно-песенным пластам.

Три пьесы задумывались И. Стравинским в качестве цикла миниатюр, построенного согласно принципу контраста; кроме того, «цементирующим» фактором в данном случае выступала единая стилистическая ориентация всех пьес, связанная с преломлением «русского» колорита. В результате возник своего рода триптих, характеризуемый асимметричностью образных сопоставлений: протяжная песенность начальной пьесы оттеняет стихию скерцозности второй и третьей, ассоциирующихся со сценами ярмарочных гуляний в *Петрушке* либо с живописными мотивами лубка. Контраст между пьесами репрезентируется на интонационном, метроритмическом, громкостно-динамическом и темброво-фоническом уровнях, благодаря чему скерцозность обогащается дополнительными нюансами, тогда как драматургическая асимметрия отчасти «уравновешивается» элементами классической трёхчастности.

Например, вопреки заявленному образно-эмоциональному контрасту, в первой и третьей пьесах обнаруживается сходство «переменной» метроритмической пульсации: обе начинаются в размере 2/4, который сменяется на 5/8, 7/8, 3/8, 3/4, 6/8 (в первом номере) и 5/16, 3/16, 3/8, 2/8, 3/4, 4/16 (в заключительном). Вторая пьеса как «сердцевина» композиции, напротив, отличается импровизационной свободой – вне метрической и тактовой упорядоченности. Если же сопоставить громкостную динамику в различных частях цикла, то вполне явственно обозначится устремлённость к финалу: от *sempre p* в первой, через разнообразие громкостных градаций во второй (*mf*, *pp*, *mp*, *subito meno f*) к *f* от начала до конца в третьей; при этом композитор не отказывается в заключительной пьесе от детализированной нюансировки, применяя *crescendo* в сочетании с приёмами нарастания *subito* и *poco a poco*, достигая *ff* на кульминационном взлёте завершающей мелодической реплики.

Небезынтересно отметить, что И. Стравинский использует в этом сочинении два кларнета – *in A* и *in B*, привнося дополнительный тембровый эффект. Насыщенное, густое, объёмное звучание кларнета *in A* завораживает обволакивающей вибрацией ряда обертонов, что наиболее отчётливо прослушивается в низком регистре. Композитор использует упомянутый инструмент для воссоздания «бурлацкой» атмосферы на протяжении первой пьесы. Во второй, несмотря на многочисленные пассажи, охватывающие весь диапазон, и применение высоких звуков в верхнем регистре, мягкость звучания кларнета *in A* позволяет избежать тембрового дисбаланса по отношению к предшествующей части; при этом образный строй – светлый, радостный, полётный. Исполнение же финала названного цикла поручено композитором яркому, пронзительному, более резкому по звучанию кларнету *in B*, который, исходя из присущих ему выразительных особенностей, способен воссоздать красочную сцену народного гулянья.

В целом, авторский замысел *Трёх пьес* характеризуется неоднократными смещениями драматургических акцентов, что свидетельствует не только об индивидуальном подходе композитора к циклу миниатюр, но и о преломлении в этом опусе наиболее характерных особенностей авторского стиля. Напомним, в частности, о самобытной, ярко индивидуальной ритмической организации как фундаментальном свойстве музыки И. Стравинского. В. Холопова называет композитора «...наиболее значительной фигурой среди первооткрывателей в ритмике XX века», поскольку «нерегулярная акцентность, составившая тип его ритмики... несла и невиданную ранее музыкальную динамику, формировавшую новую эстетику XX века, и заключала в себе вечную игру как органический модус искусства» [7, с. 555, 564]. *Три пьесы* для кларнета solo обнаруживают большое многообразие проявлений нерегулярной акцентности в процессе развёртывания музыкальной ткани каждой из пьес и всего цикла в целом, подчёркивая свободно-импровизационный характер высказывания. Подобная же нерегулярность определяет специфику обновления и развития тематизма в условиях репризной трёхчастной формы. Миниатюрность крайних частей цикла И. Стравинского «удостоверяется» их масштабами (30 и 60 тактов соответственно). При этом обнаруживаемая диспропорция компенсируется троекратным ускорением темпа (согласно указаниям автора, для первой пьесы M. M. = 52 при установленной четвертной длительности в качестве счётной доли, для заклю-

чительной М. М. = 160 применительно к «восьмушке») и дополнительным «сжатием» внутритактовой пульсации в финале (например, 2/8, 3/16, 5/16 в противовес традиционным простым и смешанным размерам в начале цикла).

Известное сходство крайних частей обусловливается и наличествующими отсылками к фольклорным источникам. Однако если в первой пьесе жанровый прообраз подчёркнут повторностью инициальной трихордовой попевки песни «Эй, ухнем» и всем комплексом выразительных средств, то на протяжении последней фольклорное начало присутствует в опосредованном виде. Поиску фольклорных аналогий способствуют выбранный композитором кларнет *in B*, определённый регистр инструмента и характерные особенности музыкального тематизма, отсылающие к традициям русских народно-инструментальных наигрышей. Освещая творческие «диалоги» композитора с указанным фольклорным пластом, Ю. Столярова подробно рассматривает отдельные разновидности упомянутых наигрышей, преломляемые в сочинениях И. Стравинского. Прежде всего, речь идёт о пастушьей музыке, наиболее архаичной, предполагающей использование специфического инструментария и сохранившейся на рубеже XIX–XX веков практически без изменений. Непосредственная связь данной традиции с природно-акустической средой обусловила применение различного рода мелизматики, звукоподражательных приёмов, формирование упорядоченной системы обертонов, наделяемых сигнальной функцией [4, с. 63–65].

Другая сфера народно-инструментального музицирования, привлекавшая И. Стравинского, была связана с сельскими праздниками, уличными и ярмарочными гуляньями, что предполагало некую ситуативную обусловленность и соответствующие приемы игры[5]. Тематизм финальной из *Трёх пьес* И. Стравинского явно соотносится с указанной сферой. Формирование мелодической линии осуществляется средствами попевочного варьирования; она изобилует форшлагами, ритмоинтонационными оборотами, напоминающими выписанные морденты, «сигнальными» ходами, широкими скачками с элементами *quasi*-передувания, хроматическими «сдвигами» (как отдельных звуков, так и мотивов) наподобие пастушьих «переборов». Возникновению зрительно-слуховых ассоциаций способствуют высокий регистр, громкая, «крикливая» динамика, свободно-переменный метр и нерегулярно-акцентная ритмика. Следует особо отметить композиционную роль акцентов: благодаря их постоянным смещениям как бы «преодолеваются» изнутри масштабно-синтаксические границы, заданные тактом, обретают новую окраску варьируемые повторения мотивов, обнаруживаются некие «параллели» с ритмикой раннего джаза, и т. д.

Центральная пьеса цикла, пребывающая в упомянутом жанрово-стилистическом «окружении», явственно дистанцируется от «перекличек» с фольклором. Прежде всего, здесь доминирует импровизационная манера изложения (a la cadenza), репрезентирующая идею нерегулярно-акцентной ритмики в «чистом» виде. Отметим и свойственную этой миниатюре тенденцию к рельефному воплощению образно-стилистического контраста. Её крайние разделы насыщены фигурационными пассажами, сочетаниями разнообразных ритмических групп, включающих в себя мелкие и более протяжённые длительности, охватывающих все основные регистры. Упомянутые особенности изложения, в сочетании с быстрым темпом, игривыми форшлагами, придают пьесе характер эскизной зарисовки, вызывают ассоциации с атмосферой свободного музицирования, капризной игрой фантазии. Подчёркнуто контрастный переход к середине можно уподобить смене актов и картин в драматическом спектакле: *pp* вместо *mf*, преобладание среднего и низкого регистров, отсутствие фигураций, размеренное движение восьмыми, повторность интонаций. Театральность данного раздела подчёркивается при помощи своеобразного «диалога» с участием героев балаганного театра – к угловатым повадкам Петрушки восходят скачки с форшлагами в пределах уменьшённой октавы, кокетливая пластика движений Балерины претворяется посредством распевной нисходящей мелодии. Индивидуальное своеобразие «речи» предполагаемых «действующих лиц» усугубляется благодаря динамическим, тесситурным, штриховым, артикуляционно-фразировочным контрастным сопоставлениям. Тем самым «укрупняется» образная панорама цикла, не только оттеняя скерцозно-лирическую сферу, но и расширяя круг ассоциаций, отсылающих исполнителей и слушателей к завуалированным связям с более ранними сочинениями И. Стравинского так называемого «русского» периода.

Как видим, композитор стремится наглядно репрезентировать тембровые возможности кларнета, подчиняя их решению разноплановых художественных задач. С этой целью И. Стравинский мобилизует весь диапазон инструмента, выразительный потенциал его наиболее известных разновидностей, демонстрирует полноту и мягкость инструментального

звучания в кантилене, блестящую виртуозность в мелкой технике, яркость характеристических и звукоподражательных приёмов. Следует учитывать и двойственный подход композитора к проблемам исполнительской интерпретации. В частности, И. Стравинский указывал: «Я не верю, что в записи можно полно и окончательно выразить концепцию стиля. Некоторые детали всегда должны предоставляться исполнителю…» [5, с. 249]. Отвечая на вопрос о главной проблеме, сопутствующей исполнениям его произведений, композитор упомянул темп (последний, даже не совпадая с авторским метрономом, должен быть «верным по духу»), сферу «артикуляции и ритмической дикции»; основная же трудность в исполнении новой музыки, по мнению И. Стравинского, безусловно относится к области ритма [5, с. 249, 247–248].

Какие же «руководства к действию» запечатлел И. Стравинский в нотном тексте *Трёх пьес* для кларнета solo? Помимо названных ранее метрономических, темповых, громкостно-динамических указаний, автор цикла тщательно фиксирует границы фраз – с одной стороны, «дирижируя» исполнительским дыханием, с другой, раскрывая вдумчивому интерпретатору приоритетные закономерности изложения музыкальной мысли. В первой пьесе И. Стравинский расставляет знаки членения, фактически не заботясь о равной протяжённости фраз. Гораздо более важной для него оказывается логическая последовательность, соотносимая с принципом «интонационного ядра и развёртывания», что позволяет исполнителю, в свою очередь, выявить ключевой мотив-тезис и осмыслить пути его вариантных преобразований. Аналогичную функцию выполняют редко встречающиеся паузы, что не должно остаться без внимания интерпретатора.

О нанизывании мотивных вариантов как приоритетной особенности интонационно-тематического развития свидетельствует, в частности, начальная фраза второго предложения – здесь предшествующая музыкальная мысль как бы «сжимается» в лаконичную мелодическую формулу. Возникающая при этом «игра» попевочными структурами служит предпосылкой для дальнейшего «включения» внутренней пульсации, которая, не противореча состоянию тягостных раздумий, динамизирует музыкальный процесс изнутри. Отметим, что указанная пульсация, выдерживаемая во всех разделах первой пьесы, позволяет обозначить внутренние границы исполнительской формы. Середина более разнообразна в этом отношении, поскольку И. Стравинский отдаляется от фольклорного интонационного прообраза. Все крупные длительности выделены здесь при помощи *tenuto*, первоначальная нисходящая трихордовая попевка акцентирована ритмически и динамически, наконец, затухание звука оттеняет повторность в сопряжении родственных мелодических оборотов. Не менее интересно представлен упомянутый динамический нюанс в начале репризы, где возвращается исходный мотив пьесы. Выстраивая фразу протяжённого дыхания, композитор завершает её спадом громкости и «угасающей» концовкой. Помимо этого, интерпретаторскому воссозданию соответствующего звукообраза способствуют многочисленные лиги, которые используются И. Стравинским в целях внутреннего членения фраз на смысловые попевки.

Как уже отмечалось ранее, вторая пьеса уподобляется каденции, на что указывает отсутствие тактовых и метроритмических предписаний (компенсируемое видимым изобилием метрономических ремарок). Преобладание мелких длительностей, излагаемых в более громкой динамике, не только создаёт рельефный контраст по отношению к распевному, спокойному началу цикла, но и сообщает звучанию инструмента новую тембровую окраску. Аналогично первой пьесе, композитором подробно отмечаются здесь все границы фраз. Артикуляционная группировка пассажей привносит в «бестактовую» миниатюру строгий и точный ритм, способствуя формированию временных «ориентиров» для интерпретатора. В полной мере учитывая технические возможности инструмента, И. Стравинский помогает исполнителю добиться нужного качества звучания: речь идёт о продуманных артикуляционных членениях, цезурах между фразами и фиксации опорных нот в пассажах при помощи лиг, что, в свою очередь, обеспечивает кларнетисту возможность более свободных переходов из одного регистра в другой.

Образным строем серединного раздела этой пьесы предопределяется выбор соответствующих выразительных средств: «тихие» нюансы звучности в регистре шалюмо корреспондируют с многообразием тембровых красок, а скачки и плавные переходы украшаются форшлагами. В дальнейшем изложении явственно доминируют мелкие длительности, как бы «скрадывая» грани между серединой и репризой. Благодаря смене громкостных нюансов возникает своеобразная «динамическая арка» от начального к заключительному разделу пьесы; тем самым восстанавливается виртуозно-блестящий характер последней как «предвосхищение» блистательного финала.

Главной особенностью третьей пьесы, что уже отмечалось выше, является принципиаль-

ное авторское решение в области инструментария – выбор кларнета *in B*. Искрящееся звучание указанного инструмента ассоциируется с радостной атмосферой праздника – гомоном балагурящей толпы, громкими возгласами зазывал, приглашающими посетить балаганное представление. Ремарки в нотном тексте, принадлежащие И. Стравинскому, отличаются продуманностью и конкретностью; это позволяет интерпретатору должным образом воспринять замысел композитора. Так, помимо громкостной динамики (последняя отличается значительным размахом и, несомненно, таит в себе определённую сложность), отметим изощрённую артикуляцию и периодические смещения сильных долей (посредством акцентов или форшлагов), сопровождаемые «перебивами» метроритмической пульсации и требующие хорошей координации исполнительского аппарата в целом.

Три пьесы для кларнета solo И. Стравинского можно, без преувеличения, отнести к числу знаковых произведений в репертуаре современного кларнетиста. Многообразие красок, свойственное упомянутому циклу, позволило представить выразительный потенциал кларнета в совершенно новом свете, что явилось ощутимым импульсом к более активному использованию данного инструмента в сольном «амплуа».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тембр кларнета привлекался И. Стравинским в различных ансамблевых сочинениях: вокальной сюите *Колыбельные кота* для среднего голоса (контральто) и трёх кларнетов; сюите из *Истории солдата* для кларнета, скрипки и фортепиано; *Октете* для духовых инструментов; *Чёрном концерте* для кларнета и джазоркестра; *Септете* для струнных, духовых и фортепиано; *Эпитафии* для флейты, кларнета и арфы; *Трёх песнях из Вильяма Шекспира* для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта; *Элегии Дж. Ф. К.* для баритона (меццо-сопрано) и трёх кларнетов.

[2] Б. Ярустовский датирует *Три пьесы* 1919 годом [8, с. 317], очевидно, исходя из факта первого исполнения, – оно, как сообщает С. Савенко, состоялось 8 ноября 1919 года в консерватории Лозанны [3, с. 43]. В свою очередь, подробный хронограф жизни и творчества Стравинского, составленный С. Савенко, уточняет место и время создания *Трёх пьес*: «Морж, октябрь–ноябрь 1918» [3, с. 43; ср.: 6, с. 154].

[3] Согласно комментариям С. Савенко, обработка создавалась после Февральской революции «...по просьбе Дягилева для замены... русского царского гимна, который по условиям военного времени должен был исполняться перед началом спектаклей антрепризы». Поэтому на авторской рукописи стояло название «Гимн новой России», а титул украшал красный флаг, нарисованный П. Пикассо [3, с. 38]. Как пишет Б. Ярустовский, «Дягилев имел в виду открыть новым “революционным гимном” русские концерты в римском театре Констанци» [8, с. 100].

[4] По мнению К. Зенкина, фортепианные (и в целом инструментальные) миниатюры Стравинского принадлежат к «большой группе» современных образцов жанра, «активно отрицающих какие бы то ни было романтические черты»; вследствие этого, подобные пьесы «выглядят гораздо более традиционно» в плане драматургического развития и композиционного построения [2, с. 494].

[5] Как пишет Ю. Столярова, основу такого наигрыша составляло мелодическое зерно, которое не обладало, подобно плясовому, определённой отличительной ритмоформулой; на него «нанизывались» последующие варианты, благодаря чему целое напоминало плетение «ряда из петель-звеньев» [4, с. 68].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. Чайковского, 1997. 510+XIX с.
3. *Савенко С.* Мир Стравинского: монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
4. *Столярова Ю.* Русский фольклорный инструментализм и Стравинский // И. Ф. Стравинский: сб. ст. М.: МГК им. П. Чайковского, 1997. С. 62–83.
5. *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. XVI+415 с.
6. *Стравинский И.* Хроника моей жизни; Музыкальная поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
7. *Холопова В.* Ритмические новации // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография. М.: ГИИ, 1997. С. 553–588.
8. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1969. 320 с.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [The Book about Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.
2. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 510+XIX p.
3. *Savenko S.* Mir Stravinskogo [The World of Igor Stravinsky]: monograph. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 328 p.
4. *Stolyarova Yu.* Russkiy fol'klornyj instrumentalizm i Stravinskiy [Russian Folklore Instrumentalism and Igor Stravinsky]. I. F. Stravinskiy [Igor F. Stravinsky]: selected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. P. 62–83.
5. *Stravinskiy I.* Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues: Reminiscences. Reflections. Commentaries]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. XVI+415 p.
6. *Stravinskiy I.* Khronika moey zhizni; Muzykal'naya poetika [The Chronicle of My Life; Musical Poetics]. Moscow: ROSSPEN Press, 2004. 368 p.
7. *Kholopova V.* Ritmicheskie novatsii [Rhythmical Innovations]. Russkaya muzyka i XX vek: Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii hudozhestvennoy kul'tury XX veka [Rusian Music and the XXth Century: Russian Musical Art in the History of Culture of the XXth Century]: monograph. Moscow: State Institute for the Study of the Arts, 1997. P. 553–588.
8. *Yarustovskiy B.* Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. The 2nd corrected and supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1969. 320 p.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТА В «ТРЁХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO И. СТРАВИНСКОГО

В данной статье характеризуется цикл «Три пьесы» для кларнета solo (1918) И. Стравинского. Автором освещается история создания упомянутого триптиха, выявляются взаимосвязи последнего с музыкально-театральным, оркестровым и камерно-ансамблевым творчеством И. Стравинского 1910-х годов («Петрушка», «Песня волжских бурлаков», «Песнь без названия» и др.). В центре внимания исследователя – образно-эмоциональный строй «Трёх пьес», особенности композиции названного цикла, его драматургическая логика, индивидуальная трактовка жанра инструментальной миниатюры, тесно сопряжённая с присущей композитору парадоксальностью мышления. Исходя из этого, в статье рассматриваются важнейшие принципы исполнительской фразировки и артикуляции, громкостно-динамический рельеф каждой пьесы, обстоятельно анализируются авторские темпово-метрономические предписания. Особый интерес вызывает многогранная репрезентация темброво-фонических возможностей кларнета, осуществляемая благодаря изобретательному сопоставлению двух разновидностей инструмента – *in A* и *in B*. Вместе с тем, исследователь стремится обозначить приоритетные элементы музыкального тематизма и синтаксиса, произрастающие из традиций национального фольклорного музицирования и обусловливающие целый ряд интерпретаторских решений применительно к «Трём пьесам».

Ключевые слова: И. Стравинский, «Три пьесы» для кларнета solo, жанр инструментальной миниатюры, исполнительская интерпретация, средства исполнительской выразительности.

INSTRUMENTAL EXPRESSIVE RESOURCES IN «THREE PIECES» FOR CLARINET SOLO BY I. STRAVINSKY

The article characterizes the cycle «Three Pieces» for clarinet solo (1918) by I. Stravinsky. The author deals with the history of creation and correlations between this triptych and musical-theatrical, orchestral, chamber-ensemble works by I. Stravinsky in 1910s («Petrouchka», «The Song of Volga Barge Haulers», «The Canto Without Name» and others). The researcher's attention focuses on the imagery and emotional order of the «Three Pieces», its dramaturgic logic and the individual reading of the genre of instrumental miniature (the latter is nearly connected with the paradoxicality of thinking which is inherent in the composer). Hence the most significant principles of the performing phrasing and articulation, dynamics-of-loudness relief of the every piece are examined in the article, and the tempo-metronomic directions by the composer are analysed. The many-sided representation of clarinet's timbre-phonic means which comes true owing to the ingenious comparison of two varieties of this instrument, *in A* and *in B flat*, is of particular interest. At the same time, the researcher aspires to mark the priority elements of musical thematism and syntax, that are grown from traditions of national folklore music-playing. These elements cause quite a number of interpreter's solutions conformably to the «Three Pieces».

Key words: I. Stravinsky, «Three Pieces» for clarinet solo, genre of instrumental miniature, performing interpretation, resources of performing expression.

Метлушко Владимир Александрович
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
Гуманитарно-педагогическая академия (Ялтинский филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского
Россия, 98635, Ялта
e-mail: 80667289898@mail.ru

Metlushko Vladimir A.
PhD in Art Studies, Senior lecturer at the Department of Music Pedagogy and Performing Art
Yalta Branch of the Humanitarian-Educational Academy
of the Crimean Federal V. Vernadsky University
Russia, 98635, Yalta
e-mail: 80667289898@mail.ru

В. В. УШЕНИН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АКТУАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ (К 40-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ АНСАМБЛЯ «КАЛИНКА»)

Характеризуя 1970–1980-е годы как существенный этап в утверждении «профессионально-академических тенденций» отечественного народно-инструментального искусства, современный исследователь особо упоминает «...концертную деятельность различных *ансамблей народных инструментов*, ярких представителей камерно-академического искусства. <…> Из смешанных ансамблей такого рода выделяются квинтет... "Московские балалайки", в состав которого... входят такие известные музыканты, как С. Ф. Лукин, Ю. А. Сидоров, А. И. Марчаковский, М. А. Горобцов, К. Е. Авксентьев, и аналогичный квинтет "Калинка" из Ростова-на-Дону (В. В. Ушенин, П. П. Басенко, В. В. Кривоносов, С. А. Петрашов, И. Н. Бойко) <…> Этим коллективам удалось с особой полнотой представить русские струнные щипковые инструменты в сочетании с баяном как новую интересную звуковую сферу академической музыкальной культуры» [1, с. 264, 268–269]. Таким образом, 40-летний юбилей «Калинки» предстаёт заметной вехой в историческом развитии донского народно-инструментального искусства, побуждающей не только к осмыслению пройденного пути, критической оценке достижений конкретного содружества музыкантов, но и к анализу определённых процессов, характерных для камерно-ансамблевого исполнительства региона в целом.

Создание профессионального квинтета русских народных инструментов на Дону, образно говоря, стало откликом на веление времени. С одной стороны, в 1970-е годы наметился явственный спад некогда всеобщего увлечения самодеятельными оркестрами народных инструментов. На Дону продолжали свою деятельность только соответствующие коллективы музыкальных учебных заведений и немногочисленные детские оркестры – изолированные «островки», сохранившиеся от некогда огромного «материка» массового оркестрового народно-инструментального музицирования. Большинство же профессиональных исполнителей на русских народных инструментах, ранее довольствовавшихся лидирующими позициями в самодеятельной сфере, устремились «к новым берегам», осваивая сольную и ансамблевую сферы.

Наряду с этим, неуклонно возрастал авторитет региональных народно-инструментальных школ академического плана, формировавшихся на базе Ростовского музыкально-педагогического института (с 1967 г.; далее – РГМПИ). Профессиональные достижения преподавательского состава и студентов упомянутого вуза – баянистов и аккордеонистов, балалаечников и домристов – всё более явно ассоциировались с общепринятыми критериями академического исполнительства, включая камерно-ансамблевую сферу. Об этом свидетельствовал, к примеру, впечатляющий успех на концертной сцене, сопутствовавший на протяжении 1970-х годов дуэту Александр Данилов (балалайка) – Вячеслав Семёнов (баян). Указанный дуэт, по сути, явился предтечей профессионально-академического направления в народно-ансамблевом искусстве Дона.

Несомненно, созданию «Калинки» способствовали и регулярные выступления по радио и телевидению популярного в ту пору московского квартета «Сказ» (он состоял из домры малой, домры альтовой, балалайки примы и балалайки баса). Интересный подход к ансамблевому репертуару демонстрировал в 1970-е годы ленинградский коллектив под управлением Э. Шейнкмана, подготовивший целую серию оригинальных концертных программ и грамзаписей[2]. Вообще средства массовой информации – и региональные, и столичные – уделяли значительное внимание подобным народно-инструментальным коллективам, способствуя популяризации и выходу на широкую «концертную орбиту» перспективных ансамблей.

В 1976 году у автора этих строк возникла идея создания такого коллектива, в который входили бы ведущие «представители» современного оркестра русских народных инструментов, что позволило бы сохранить неповторимое «соцветие» тембров и полный диапазон оркестрового звучания, разнообразные функции (в том числе солирующие) каждого из

участников. Однако предполагаемый ансамбль должен был оставаться небольшим по численности, мобильным. Указанным требованиям в полной мере соответствовал квинтет – домра малая, домра альтовая, баян, балалайка прима, балалайка контрабас. Перспективность этой идеи, реализовавшейся благодаря созданию ансамбля «Калинка», была убедительно подтверждена временем:

– данный состав позволял гибко «адаптировать» полномасштабные оркестровые партитуры к условиям ансамблевого музицирования;

– принятое количественное ограничение благоприятствовало неукоснительному соблюдению фундаментальных законов академического камерного искусства;

– отсутствие в регионе ансамблевых коллективов аналогичного плана способствовало формированию «эксклюзивного» репертуара благодаря поиску нетривиальных аранжировочных решений, исполнительских редакций и активному сотрудничеству с донскими композиторами;

– рассматриваемый вариант инструментального ансамбля, по сути, оказался «порождающей моделью» для нескольких возникших позднее аналогичных коллективов («Донцы», «Узоры», «Посиделки», «Диво», «Лель», «Донские узоры», «Россияне», «Тихий Дон» и др. – см.: [5, с. 17]).

К марту 1976 года определился первоначальный состав коллектива: Александр Мищенко – балалайка прима, Михаил Кармацкий – домра прима, Виктор Подлесный – домра альтовая, Юрий Гульчак – балалайка контрабас (все – студенты РГМПИ), Владимир Ушенин – баян. На протяжении последующих лет в работе коллектива принимали участие Анатолий Хлобыстин (домра альтовая), Александр Колонтаев (балалайка прима), Николай Трофименко и Александр Свириденко (балалайка контрабас), Вячеслав Чуфистов (ударные инструменты)[2]. С 1982 по 2003 годы ансамбль «Калинка» работал в неизменном составе: Петр Басенко (домра малая), Сергей Петрашов (домра альтовая), Владимир Ушенин (баян), Игорь Бойко (балалайка контрабас), Виктор Кривоносов (балалайка прима)[3].

Дебют вновь созданного коллектива состоялся уже через месяц, и в дальнейшем творческая биография «Калинки» складывалась весьма успешно. Вплоть до середины 1990-х годов ансамбль вел активную концертную деятельность (число выступлений порой достигало ста в год и более). В 1978 году «Калинка» завоевала звание лауреата Всесоюзного творческого конкурса в Воронеже, посвященного XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, двумя годами позднее была удостоена премии Донского комсомола. Свидетельством возросшего профессионального «рейтинга» ансамбля явилось его включение в гастрольный план Госконцерта и Росконцерта (1984). В 1985 году коллектив принял участие в XII Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве, в 1986 – стал лауреатом III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах в Туле (III премия). С каждым годом расширялась география гастролей коллектива по Советскому Союзу: Прибалтика, Сибирь, Урал, средняя полоса России, Поволжье, Армения. «Калинка» побывала во многих странах мира – Финляндии, Болгарии, Румынии, Германии, Дании, Франции, Норвегии, Испании, Португалии, Великобритании, Марокко, Сомали.

Ансамблю в должной мере удалось реализовать свой многообразный потенциал и в сфере звукозаписи. Для фондов Всесоюзного радио коллективом было записано около 30 пьес. В 1989 году фирма «Мелодия» выпустила диск-гигант ансамбля «Калинка» под названием «Ой, да ты, калинушка». В 1990-х годах были записаны пять компакт-дисков ансамбля: «Играет “Калинка”», «Танцевальная музыка народов мира», «Музыка ростовских композиторов», а также «Застенчивый ирис» (совместно с лауреатом Всесоюзного конкурса «Новые имена» Надеждой Образцовой) и «Популярные мелодии» (с заслуженным артистом России Георгием Тарановым).

Стремление коллектива передать накопленный репертуар молодым музыкантам реализовалось в публикации ряда нотных сборников: «Играет “Калинка”» (выпуски 1–2, Ростов н/Д, 1981–1983), «Работа с ансамблем русских народных инструментов» (М., 1986), «Музыкальный лубок» (М., 1991), «Русская классика и фольклор в репертуаре ансамбля “Калинка”» (Ростов н/Д, 1993), «“Звучащие образы”: Пьесы Ю. Весняка для квинтета русских народных инструментов» (Ростов н/Д, 2000), «Произведения ростовских композиторов для квинтета русских народных инструментов» (Ростов н/Д, 2016). Центральное место в упомянутых изданиях принадлежит сочинениям, непосредственно адресованным ансамблю «Калинка»: Фантазии «Черноглазая казачка» Н. Быкадорова, сюите «Провинциальные сюжеты» Г. Гонтаренко, «Лирической сюите» А. Кусякова, «Русскому триптиху» Ю. Машина, «Регтайму» М. Фуксмана, Парафразу на темы песни Т. Хренникова «Московские окна» З. Басенко, «Дивертисменту» и сюите «Картинки старого Ростова» А. Доренского, «Весёлому рэгу» и «Карамельному аукциону» Р. Бажилина, Фантазии на тему песни Б. Мокроусова

«Одинокая гармонь» В. Черникова, Балладе «Отъезд Дюка Степаныча» Г. Маслова, «Скерцо-тарантелле», «Интермеццо», сюитам «Три сказки», «Из детских впечатлений», «Звучащие образы» Ю. Весняка и др.[4]

На рубеже XXI столетия, обозревая творческий путь, пройденный «Калинкой», М. Имханицкий писал: «Этот коллектив изначально воодушевляло стремление приносить радость слушателям, вовлекать их в сферу подлинно содержательной музыки, которая, благодаря её воплощению в звучании народных инструментов и виртуозному мастерству исполнителей, становится более доступной для восприятия. "Калинка" отнюдь не эксплуатировала однажды найденную удачную идею, но из года в год расширяла стилевую палитру собственного репертуара. С завидной регулярностью ансамбль выступал с новыми программами, демонстрируя оригинальные и перспективные художественные решения. "Труды и дни" музыкантов "Калинки" всегда были насыщены творческим горением, неустанными поисками сокровенного, индивидуального в искусстве. Диапазон этих поисков представляется достаточно обширным: здесь и оригинальные камерно-ансамблевые сочинения донских композиторов, и переложения классической либо современной музыки, и обработки народных мелодий (в том числе казачьего донского фольклора), и эстрадные миниатюры» [2, с. 4–5].

От выступления к выступлению формировался оригинальный «почерк» ансамбля, концентрирующий в себе лучшие черты академической манеры: сдержанность, «строгость» звучания, отсутствие стремления к внешней эффектности, показной эмоциональности в сочетании с непосредственной, выразительной подачей каждой интонации, что способствовало раскрытию богатейших тембровых и динамических возможностей русских народных инструментов и неизменно вызывало у слушателей живой, искренний отклик.

Как отмечалось ранее, успешная деятельность коллектива явилась плодотворным «импульсом», способствовавшим формированию и выходу на концертно-филармоническую сцену новых ансамблей русских народных инструментов донского региона. Более того, «...именно "Калинке" суждено было стать своеобразной "школой" ансамблевого мастерства для целого ряда известных инструменталистов... впоследствии ярко зарекомендовавших себя в качестве руководителей или фактических лидеров в других коллективах. Очевидная эффективность подобной "стажировки" благоприятствовала обогащению сложившихся представлений о специфике камерного исполнительства на русских народных инструментах, о путях развития современных ансамблей упомянутого профиля. <…> Следовательно, проблема функционирования "академического" народно-инструментального квинтета заключала в себе целый ряд аспектов, весьма актуальных с точки зрения обновляющейся музыкально-образовательной дидактики» [4, с. 100–101]. Кратко остановимся на самом важном из этих аспектов – *широко трактуемом универсализме музыканта-исполнителя*.

Отмеченный аспект, несомненно, был связан с жанрово-стилевой широтой интерпретаторского кругозора, художественно убедительным воплощением репертуара, относящегося к различным эпохам, с последовательной ориентацией на академические принципы функционального взаимодействия в камерном ансамбле (солирование – аккомпанемент), равно как освоением и ситуативным варьированием нескольких народно-ансамблевых «амплуа» (мультиинструментализм) – иначе говоря, с фундаментальными законами современного исполнительства. Помимо этого, профессиональный подход к формированию концертных программ закономерно обусловливал равноправное участие каждого музыканта в соответствующем процессе – от выбора наиболее интересных произведений, обсуждения и редактирования оптимального варианта аранжировки до репетиционного разучивания и концертной «презентации» той или иной пьесы. Примечательным следствием утвердившейся практики работы с новым репертуаром явилось фактическое сосредоточение всех подготовительных «операций» внутри коллектива: его участники, приобретя необходимый опыт, вполне успешно выступали в роли «экспертов», рекомендовавших для последующего исполнения конкретный опус, инициировавших перспективное сотрудничество с донскими композиторами, а также «транскрипторов» и аранжировщиков.

Универсализм как основополагающее качество всех участников ансамбля повлёк за собой не только стремление к широте и многообразию стилевой «палитры» исполняемых программ, но и к сближению традиционно отграничиваемых репертуарных сфер. Так, «фольклорная» часть большинства концертных выступлений «Калинки» традиционно включала в себя «...развёрнутые, драматургически насыщенные авторские сочинения на темы народных или популярных массовых песен – фантазии, рапсодии, сюиты, парафразы, баллады. Тем самым убедительно подчёркивалась и преемственная связь

данного коллектива с традициями русской классики XIX–XX столетий, и определённая близость к творческим исканиям неофольклоризма <…>» [4, с. 103]. В сфере массово-бытового музицирования («популярный» песенно-романсовый репертуар для широкой аудитории) аранжировки, предлагаемые участниками ансамбля, обнаруживали родство с «вольным академизмом» отечественного «третьего направления» 1970–1980-х годов, и т. д.

Наконец, важной составляющей универсального подхода к обозначенной сфере исполнительской деятельности явились многогранная практическая апробация и методическое обобщение фундаментальных основ концертно-сценической деятельности смешанного квинтета русских народных инструментов (равно как и других родственных коллективов). Следует напомнить, что на протяжении 1980–1990-х годов, когда творческая активность «Калинки» достигла своеобразной кульминации, гастрольные выступления донского ансамбля сопровождались открытыми уроками и мастер-классами профессионального камерного искусства для преподавателей и учащихся музыкальных училищ, детских музыкальных школ и школ искусств. Тогда же автором этих строк был опубликован ряд методических очерков по соответствующей проблематике, вызвавших заинтересованный отклик у коллег.

Таким образом, подводя итог настоящим «юбилейным заметкам», мы вправе утверждать: творческое наследие и профессиональный опыт «Калинки» сохраняют бесспорную актуальность для народно-инструментальных коллективов донского края. Ныне же, когда академическое камерно-ансамблевое исполнительство региона пребывает в поисках дальнейших перспективных «векторов развития», вдумчивое изучение и осмысление подобных художественных проектов представляется тем более необходимым.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На грампластинке СМ 03255-6, выпущенной в 1974 году фирмой «Мелодия» (одной из первых пластинок, которые посвящались творчеству ансамблей русских народных инструментов), упомянутым коллективом были представлены оригинальные произведения ленинградских композиторов Б. Киянова, В. Дмитриева, В. Ерёмина, Ю. Зарицкого и др.

[2] А. Мищенко – заслуженный артист России, на протяжении многих лет работавший в Государственном академическом ансамбле донских казаков. Дуэт Александр Мищенко (балалайка) – Игорь Перцев (баян) вписал яркую страницу в историю ансамблевого исполнительства нашего региона. М. Кармацкий – преподаватель ДМШ им. М. Гнесина (Ростов-на-Дону), руководитель ансамбля «Серебряные струны»; его исполнительская деятельность связана с ансамблями «Русский сувенир», «Казачий круг», «Станичники», «Тихий Дон», «Лазорик». В. Подлесный – преподаватель Таганрогского музыкального колледжа, руководитель ансамбля «Иван да Марья». А. Хлобыстин – преподаватель Ростовского колледжа искусств. А. Колонтаев – заслуженный артист РФ, художественный руководитель ансамбля «Донцы» Ростовской филармонии.

[3] П. Басенко – преподаватель Ростовского колледжа искусств и Аксайской ДШИ, воспитавший несколько поколений молодых домристов, организатор и руководитель лауреата международных конкурсов ансамбля «Узоры». С. Петрашов – преподаватель ДМШ им. П. И. Чайковского (Ростов-на-Дону), руководитель оркестра русских народных инструментов и ансамбля «Картинка». И. Бойко – преподаватель ДМШ им. П. И. Чайковского, руководитель оркестра баянистов-аккордеонистов. В. Кривоносов – заслуженный работник высшей школы РФ, профессор Ростовской консерватории.

[4] Полный репертуарный список «Калинки» см. в книге: [3, с. 211–212].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
2. *Имханицкий М.* Предисловие // Ушенин В. Народно-инструментальное ансамблевое исполнительство на Дону: Очерки, статьи, воспоминания. Ростов н/Д: Цветная печать, 2001. С. 3–5.
3. *Ушенин В.* Народно-инструментальное ансамблевое исполнительство на Дону: Очерки, статьи, воспоминания. Ростов н/Д: Цветная печать, 2001. 231 с.
4. *Ушенин В.* Народно-инструментальное искусство на Дону: становление и развитие: монография. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2012. 146 с.
5. *Ушенин В.* Становление и развитие профессионального народно-инструментального искусства на Дону (1920–1990-е годы): Исполнительство и педагогика: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2006. 26 с.

REFERENCES

1. *Imkhanitskiy M.* Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of Russian Folk Instruments Performing Art]: educational supply. Moscow: Russian Gnessins Academy of Music, 2002. 352 p.
2. *Imkhanitskiy M.* Predislovie [Preface]. Ushenin V. Narodno-instrumental'noe ansamblevoe ispolnitel'stvo na Donu [Folk-Instrumental Ensemble Performing Art in the Don Region]: essays, articles, reminiscences. Rostov-on-Don: Tsvetnaya pechat' Press, 2001. P. 3–5.
3. *Ushenin V.* Narodno-instrumental'noe ansamblevoe ispolnitel'stvo na Donu [Folk-Instrumental Ensemble Performing Art in the Don Region]: essays, articles, reminiscences. Rostov-on-Don: Tsvetnaya pechat' Press, 2001. 231 p.
4. *Ushenin V.* Narodno-instrumental'noe iskusstvo na Donu: stanovlenie i razvitie [Folk-Instrumental Music Art in the Don Region: Formation and Development]: monograph. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2012. 146 p.
5. *Ushenin V.* Stanovlenie i razvitie professional'nogo narodno-instrumental'nogo iskusstva na Donu (1920–1990-e gody): Ispolnitel'stvo i pedagogika [Formation and Development of Professional Folk-instrumental Art in the Don Region (1920–1990s): Performing Art and Pedagogy]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Rostov-on-Don, 2006. 26 p.

АКТУАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ (К 40-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ АНСАМБЛЯ «КАЛИНКА»)

Статья посвящена лауреату Всероссийского конкурса, ансамблю русских народных инструментов «Калинка» – одному из ведущих коллективов страны, внёсшему значительный вклад в развитие и популяризацию академического направления отечественного исполнительства на русских народных инструментах (1980–1990-е годы). Автором характеризуются исторические предпосылки создания упомянутого ансамбля – профессионализация народно-инструментального искусства в регионе (и в целом по стране), формирование соответствующей системы музыкального образования («школа – училище – вуз»), активная поддержка вновь создаваемых коллективов средствами массовой информации и др. Обозреваются важнейшие вехи творческой «биографии» ансамбля «Калинка» – гастрольные маршруты, участие в престижных конкурсах и фестивалях, дискография и сформированный «эксклюзивный» репертуар. Особое внимание уделено указанному коллективу как своеобразной «школе» камерно-инструментального мастерства. Автором представлен лаконичный «портрет» ансамбля с позиции «расширительно трактуемого универсализма музыканта-исполнителя», перечислены известные народно-инструментальные коллективы Дона, опиравшиеся на профессиональный опыт и художественные достижения «Калинки», освещена многогранная педагогическая и научно-методическая работа участников данного ансамбля в регионе. Всё это, по мнению исследователя, благоприятствует актуальности творческого наследия «Калинки» в XXI столетии.

Ключевые слова: «Калинка», смешанные ансамбли русских народных инструментов, академическая сфера музыкального искусства, универсализм музыканта-исполнителя.

THE ACTUAL HERITAGE (TOWARDS THE 40th ANNIVERSARY OF THE ENSEMBLE «KALINKA» FOUNDATION)

The article is devoted to the laureate of the All-Russian competition, ensemble of Russian folk instruments «Kalinka» – one of leading collectives of the country. This ensemble made a significant contribution to the development of the academic school in the native Russian folk instruments performing art (1980–1990s). The author characterizes the historical preconditions conformably to making of the ensemble, such as professionalization of the folk instrumental art in the region (and in the all country too), formation of the appropriate musical-educational system («school – college – high school»), an active encouragement of the newly-made collectives from mass media, etc. The most important landmarks of the «Kalinka»'s creative «biography» (tour routes, participations in prestigious competitions and festivals, the discography and the formed «exclusive» repertoire) are reviewed. A special attention is paid to the named collective as a «school» of chamber instrumental mastership. The author represents the laconic «portrait» of the ensemble from a position of «broadly interpreted universalism of a musician-performer». The well-known folk-instrumental collectives from Don supported by the professional experience and artistic achievements of «Kalinka» are enumerated. The many-sided pedagogic and scholar-methodical work of the musicians from this ensemble in the region is elucidated. In opinion of the researcher all the said is favourable to the actuality of the creative heritage by «Kalinka» in the XXIst century.

Key words: «Kalinka», mixed ensembles of Russian folk instruments, academic sphere of musical art, universalism of a musician-performer.

Ушенин Владимир Васильевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры баяна и аккордеона
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vladimir.ushenin@gmail.com

Ushenin Vladimir V.
PhD in Art Studies, Professor at the Department of Bayan and Accordion
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vladimir.ushenin@gmail.com

Е. Н. БАТОВСКАЯ
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ

Показательной чертой современного хорового искусства является приоритетная роль жанровых взаимодействий и модификаций. Именно жанры являются «зеркалом» динамично развивающегося композиторского мышления, склонного к многообразным сопряжениям «полярных» идей, эстетических модусов, к нетрадиционному претворению стилевых «констант» и арсенала музыкально-выразительных средств.

Так называемая «калейдоскопичность» жанровой панорамы, присущая современной хоровой музыке, требует целенаправленного упорядочения теоретических представлений относительно процессов эволюции в границах данной сферы музыкального искусства. Напомним, что в опубликованных к настоящему времени музыковедческих трудах о жанровой ситуации XX века хоровое творчество явно пребывает «на периферии» общепризнанных жанров-«репрезентантов» – оперы, симфонии, оратории. Между тем, неуклонно возрастающее жанровое многообразие современной хоровой музыки a cappella предопределяет бесспорную **актуальность** теоретической разработки и обоснования соответствующей типологии. **Цель** данной статьи – наметить перспективные пути упомянутых изысканий.

Осмысляя важнейшие тенденции, наблюдаемые в современной хоровой музыке, О. Торба указывает: «...профессиональная музыка XX века характеризуется индивидуальными структурными моделями жанровых традиций, индивидуальными стилистическими системами» [10, с. 278]. Сходной позиции относительно сущностных качеств современной хоровой музыки придерживается Г. Цмыг. По её мнению, сложность авторских концепций ведёт «...к сочетанию разных жанровых и стилевых принципов (включая апелляцию к жанрово-стилевым моделям), привлечению приёмов из других жанров современной музыки, видов искусства» [2, с. 313–314]. Исходя из вышесказанного, отметим: в хоровом творчестве наших дней явно доминирует стремление к индивидуализации жанрового «профиля» отдельных сочинений.

Приступая к освещению обширной проблематики, связанной с жанровой типологией хоровой музыки a cappella на современном этапе, следует обратиться к музыковедческим трудам по теории жанра. Прежде всего, указанный художественный феномен возникает и развивается благодаря сопряжённости *внутренней и внешней структур*. Как отмечает М. Арановский, первая формирует индивидуальный «облик» жанра и обеспечивает его стабильность во времени, вторая является средством общения жанра с внешним миром. К внешней структуре относятся историко-социальный контекст в целом, психологическая атмосфера и эстетические запросы общества, порождающие «*ситуацию функционирования* жанра». Исходя из этого, жанр как «*способ существования* произведения» в аспекте внешней структуры предстаёт «...1) *формой общения*, 2) *формой высказывания*, 3) *установкой восприятия*...» [1, с. 9–10, 16]. Более подробное описание названной внешней структуры дано Л. Пархоменко: речь идёт о «...целостной разветвлённой системе, функционирование которой вызывают многие факторы – общественная необходимость, условия развития, имеющиеся художественные традиции, тонус и возможности исполнительства, жанровые основы, модели, индивидуальный творческий поиск» [5, с. 207].

Особенности функционирования жанра в музыкально-социологическом плане рассматривает А. Сохор. Исследователь предлагает жанровую классификацию музыки, определяемую условиями исполнения и восприятия. Согласно этой классификации, существуют «четыре основные группы музыкальных жанров», соотносимые с «...обстоятельствами бытования... музыки, на которые ориентируется композитор»: театральные, концертные, массово-бытовые, культовые (обрядовые) [8, с. 22–24]. Завершая цитируемый аналитический обзор, А. Сохор приходит к немаловажному выводу: «...жанр... – категория не только эстетическая, но и социальная» [8, с. 34].

Т. Смирнова обращается к проблемам жанровой дефиниции в эстетическом аспекте. По

мнению исследователя, жанр – эстетическая категория, при помощи которой отражается «...диалектический процесс типизации художественного образа, определяемый характером взаимоотношения основных эстетических категорий...» [6, с. 71]. Тем самым «жанровая система искусства... выступает в качестве "художественного облика" эпохи» [6, с. 74].

В работах С. Шипа представлена развёрнутая дефиниция жанра, воспринимаемого сквозь призму гуманитарных наук: «...музыкальные жанры с точки зрения общей психологии – типы, с точки зрения истории культуры – генотипы музыкальных артефактов» [15, с. 174]. Отсюда проистекает многообразие функций указанного феномена. Как отмечает О. Соколов [7], функциональный подход вообще является наиболее перспективным в изучении жанра. Не менее важным критерием, с точки зрения упомянутого автора, является наличие или отсутствие связей музыки с другими искусствами.

Оригинальная жанровая концепция представлена в трудах В. Холоповой. Значимость жанра, утверждает названный исследователь, обусловлена его ролью специфического «набора лексем» музыкального языка. По сути, указывает В. Холопова, жанр подобен музыкальному словарю, которым могут пользоваться композиторы. Исходя из этого, вводятся соответствующие жанровые модификации: «...жанр отражаемый и отражающий, жанровая полифония, жанровое "цитирование", жанровое сопоставление и модуляция, жанровая интерпретация» [11, с. 17].

Диссертационная работа А. Хохловой акцентирует внимание читателя на иной жанровой функции: «...жанр – это форма музыкального выражения, которая облегчает процесс восприятия текста и его осмысления». В типологическом плане заслуживает внимания следующий авторский тезис: жанр «...и выступает когнитивным инструментом музыкальной интерпретации, и позволяет идентифицировать принадлежность того или иного музыкального текста к определённому типу музыкальных произведений» [12, с. 16].

М. Старчеус (см.: [9]) отмечает способность современных модификаций музыкальных жанров к постоянному обновлению памяти о своём прошлом. Данная позиция содействует углублённому осмыслению проблемы специфических взаимосвязей между стабильными и мобильными жанровыми признаками, а в дальнейшем, – построению жанровой типологии по образно-содержательным и стилевым признакам.

Итак, в приводимых выше характеристиках *внешней структуры* музыкального жанра, несмотря на разнообразие индивидуальных подходов и толкований, наличествует общий момент – констатация безусловной соотнесённости жанра с исторически заданными социокультурными условиями.

Внутренняя структура жанра, по словам М. Арановского, непосредственно связана с гносеологической функцией: данная структура «...внедряется в область содержания – в ту область, в которой человек выясняет своё отношение к окружающему миру и в которой познаёт себя самого» [1, с. 17]. К внутренней структуре жанра необходимо также отнести «жанровый смысл» (А. Сохор), образуемый различными элементами в их системном единстве.

Весьма эффективный подход, способствующий осмыслению внутренней структуры музыкального жанра, был предложен В. Цуккерманом. Учитывая бесспорный факт: музыкальное произведение существует лишь тогда, когда звучит (исполняется), – учёный сформулировал пять вопросов, раскрывающих жанровую природу: 1) Где исполняют [произведение]? 2) Кто исполняет? 3) Для кого? 4) Для чего? 5) Что исполняется? [13, с. 61]. Родственное толкование внутренней структуры жанра находим у М. Арановского: «Что [воплощается]?», «Как? Каким образом?», «Для чего?», «При помощи чего?» [1, с. 32]. Характеризуя многообразные взаимоотношения между внешней и внутренней жанровыми структурами, М. Арановский приходит к выводу, что «…*жанр можно определить как синкретическое единство всех тех сторон произведения, которые формируют его тип*» [1, с. 37].

Концепция музыкального жанра, предлагаемая Л. Казанцевой, основывается на понятии «жанровое содержание». По мнению исследователя, жанровое содержание «...складывается из множества разнородных закономерностей, объединяющихся в систему» [3, с. 90]. Данная «система», по Л. Казанцевой, включает в себя некий ряд приоритетных позиций: звук, средства музыкальной выразительности, «сферу образности в целом», временной и пространственный «параметры музыкального образа», музыкальную драматургию, тему и идею произведения, личность композитора как «автора художественного», исполнение и восприятие музыки [3, с. 90–93].

Е. Назайкинский, подводя итог длительному изучению феномена музыкального жанра, констатирует: «*Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое*» [4, с. 94–95].

Опираясь на вышеуказанные положения, фигурирующие в трудах по теории музыкального жанра, представляется возможным рассмотреть проблемы жанровой типологии в современной хоровой музыке a cappella. Прежде всего, оценивая перспективы соответствующей типологии, необходимо учитывать генетические особенности хорового искусства:

– синтетическую природу последнего (синтез музыки и слова, различные способы взаимодействия между ними, дифференцированное изложение поэтического текста «по вертикали» и «по горизонтали»);

– физиологическую природу («живая» сущность вокального искусства и нетемперированный, или зонный, строй);

– безусловное доминирование общезначимой (как правило, этической) тематики, обращённость к широким слоям слушательской аудитории;

– ценностно-ориентационное и мотивационное единство, предопределяемое социальной функцией;

– коллективный тип исполнительской организации, подразумевающий единство личностно-ориентированного и коллективно-ориентированного подходов, а также интеллектуальную и эмоционально-волевую коммуникативность, психофизическую совместимость и др.

Вместе с тем, анализ жанрово-эволюционных процессов, наблюдаемых в современной хоровой музыке a cappella, выглядит заведомо неполным без рассмотрения общемузыкальных характеристик, устоявшихся и закрепившихся в качестве жанровых атрибутов:

– тембральных, артикуляционных и динамических особенностей звукового материала;

– специфики музыкально-интонационного развёртывания (ритмической пульсации, мелодического рельефа, синтаксиса и лексики);

– принципов фактурной организации;

– структурно-композиционных закономерностей;

– идейно-тематического и художественно-образного «спектра».

Вышеназванные генетические особенности хоровой музыки a cappella, безусловно, в определённой мере влияют на сегодняшний облик соответствующих жанров. Их корреляция с общемузыкальными характеристиками процессов жанрового становления и развития свидетельствует о возможности использования упомянутой выше дихотомии «внешняя структура – внутренняя структура жанра» в контексте рассматриваемой проблемы типологии современного хорового искусства. Речь идёт о внешней и внутренней сторонах бытия хорового жанра, более подробно освещаемых ниже.

Внешний аспект музыкального жанра подразумевает важнейшие функции последнего: историческую, социальную, эстетическую и коммуникативную. Здесь доминируют факторы, определяющие «бытие в культуре» некоего произведения – обстоятельства его практического использования, сферы возникновения и распространения. В качестве примеров назовём шансон, вилланеллу, мадригал, обрядовые песни, хоровую обработку и др. Будучи неотъемлемой частью разного рода коммуникационных процессов, хоровой жанр характеризуется конкретной социокультурной ситуацией, в которую включаются произведения данного типа (колядка, концерт, месса, оратория, ода и т. д.). С внешним аспектом существования хорового жанра корреспондируют и два магистральных художественно-стилевых направления в исполнительстве – академическое (светское или духовное) и народное. Соответствующая жанровая дифференциация основывается, прежде всего, на критериях социального функционирования.

Внутренний аспект существования музыкального жанра обусловлен исполнительским составом, композиционной структурой, средствами музыкальной выразительности, образно-содержательной спецификой, авторской номинацией, временным и пространственным параметрами.

Исполнительский состав определяется типом (однородный, неполный, смешанный) и видом (от одноголосного до многоголосного) хора. Как известно, хоровое пение a cappella, обладающее значительным выразительным потенциалом, может быть названо «лабораторией звука». Современные композиторы, обращаясь к данной сфере, зачастую вводят в традиционные исполнительские составы тембр какого-либо инструмента, что в значительной степени обогащает звуковую палитру произведения (к примеру, хоровая музыка для смешанного хора и свирели «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, мистерия-действо для женского хора, электронной записи, варгана, диджерида и ударных «Потусторонние игры» И. Алексийчук, «Эвфония: Четырёхмерные звуковые пространства» В. Кузнецова для вокального октета и 45 ударных инструментов и др.).

Авторская номинация – жанровое определение конкретного произведения, указанное композитором. С. Шип рассматривает авторскую номинацию как «…вид инструмента, который характеризует акустический материал произведения (“псалм”, “лирика”… “фанфары”), обозначает вокальную природу сочинения (“канцона”, “зонг”, ‘шансон”, “вокализ”, “кантата”)…» и т. д. [15, с. 167–168]. Обращаясь к современ-

ной хоровой музыке, упомянем «Книгу канцон» Ю. Фалика, «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова, музыкальную фреску «Египет. Клеопатра» Е. Атрашкевич, хоровую оперу «Ятранские игры» И. Шамо, хоровой цикл «Русские эскизы» В. Губаренко, «Хоровые акварели» Т. Кравцова, «Хоровые картинки» В. Бибика, хоровую притчу «Умирала речка», перформанс «Три звуковых эссе» В. Мужчиля и др.

Пространственному и временному параметрам, воплощаемым в процессе исполнительской интерпретации, принадлежит весьма существенная роль в современной хоровой музыке. *Пространственный* параметр обусловлен спецификой исполнительских ресурсов жанра. То или иное жанровое обозначение подразумевает некие пространственные масштабы и соответствующие исполнительские средства, особенности расположения и перемещений хора. Например, хоровая миниатюра предполагает лиричность и своеобразную «интимность», соотносимую с камерным характером звучания. Пространство оратории или оперы «универсально», поскольку, с одной стороны, в нём запечатлеваются размышления и переживания человеческого социума, с другой, – воссоздаются происходящие события (как общего, так и личного плана). *Временной* параметр связан с развёртыванием музыкального образа во времени: это может быть сиюминутное настроение, воспоминание, погружение в прошлое и т. д.

Жанровое содержание подразумевает специфику содержательной сферы и способы музыкального высказывания. Характеризуя понятие «жанровое содержание», Л. Казанцева отмечает его несомненную близость «музыкальному содержанию» как таковому (см.: [3, с. 90]). Не случайно типология жанрового содержания хоровой музыки, предложенная Л. Пархоменко [5], опирается на критерии образного обобщения и масштабности композиции. В данной типологии представлены четыре группы: хоры (пьесы и миниатюры), хоровые циклы, жанры крупных форм (оратории, кантаты, концерты, хоровая опера, хоровая симфония), хоровые песни (обработки и авторские произведения фольклорного направления).

Другой перспективный подход к жанровой типологии хоровой музыки a cappella связан с использованием принципов взаимодействия и преемственности. Принцип взаимодействия реализуется благодаря процессам «межжанрового и полижанрового синтеза», принцип преемственности ориентирован на «внутрижанровый синтез» (см.: [14, с. 10]). Последний характеризуется новой жанрово-стилевой интерпретацией исторически сложившихся «внутренних» средств. «Межжанровый синтез» подразумевает привнесение элементов иного музыкального жанра (такова, например, хоровая опера). «Полижанровый синтез» предусматривает обогащение данного жанра за счёт привлечения элементов иного вида искусства: живописи, театра, литературы.

Упомянутые выше направления исследования не исчерпывают возможных подходов к жанровой типологии современной хоровой музыки a cappella. Тем не менее, изучая соответствующую проблематику, следует принимать во внимание эстетическую атрибутивность указанных тенденций, позволяющих гибко соотносить индивидуальные характеристики конкретного сочинения с общими жанровыми категориями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
2. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси): моногр. Минск: Беларуская навука, 2014. 378 с.
3. *Казанцева Л.* Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 90–94.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
5. *Пархоменко Л.* Українська хорова п'єса. Київ: Наукова думка, 1979. 218 с. [Украинская хоровая пьеса. Киев: Наукова думка, 1979. 218 с.]
6. *Смирнова Т.* Жанр как эстетическая категория // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. Киев: Музычна Украина, 1989. С. 68–74.
7. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
8. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 104 с.
9. *Старчеус М.* Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 45–68.
10. *Торба О.* Украинское хоровое творчество последней трети XX века и проблема жанра // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка): зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 16.) С. 278–297 [Культурологические проблемы украинской музыки (научные дискурсы памяти академика И. Ф. Ляшенко): сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2002. (Научный вестник НМАУ: Вып. 16.) С. 278–297].
11. *Холопова В.* Теория музыкального содержания: Программа-конспект курса. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 24 с.
12. *Хохлова А.* Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве (на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков): автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2013. 44 с.
13. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.
14. *Черняк В.* Белорусская хоровая музыка a cappella 1960–1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза): автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 1998. 19 с.
15. *Шип С.* Музыкальный жанр в методологическом аспекте // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка): зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 16.) С. 154–177 [Культурологические проблемы украинской музыки (научные дискурсы памяти академика И. Ф. Ляшенко): сб. науч. тр. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2002. (Научный вестник НМАУ: Вып. 16.) С. 154–177].

REFERENCES

1. *Aranovskiy M.* Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [Structure of Musical Genre and the Modern Situation is Music]. Muzykal'nyi sovremennik [Musical Contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. Issue 6. P. 5–44.
2. Evropeiskaya muzyka akademicheskoy traditsii: suschnost', istoki, so-vremennoe sostoyanie (na primere tvorchestva kompozitorov Rossii i Belarusi) [European Music of Academic Tradition: the Essence, Origins, Contemporary Status (Creative Work by Russian and Belarusian Composers as an Example)]: monograph. Minsk: Belaruskaya Navuka Press, 2014. 378 p.
3. *Kazantseva L.* Muzykal'nyi zhanr i ego soderzhanie [Musical Genre and Its Contents]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyi al'manakh – 2007 [South-Russian Musical Anthology – 2007]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2008. P. 90–94.
4. *Nazaykinskiy E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]: educational supply. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
5. *Parkhomenko L.* Ukrayins'ka khorova p'yesa [Ukrainian Choral Piece (In Ukrainian)]. Kiev: Naukova dumka Press, 1979. 218 p.
6. *Smirnova T.* Zhanr kak esteticheskaya kategoriya [Genre as an Aesthetic Category]. Muzykal'noe myshlenie: suschnost', kategorii, aspekty issledovaniya [Musical Thinking: the Essence, Categories, Aspects of Study]: collected articles. Moscow: Muzychna Ukraina Press, 1989. P. 68–74.

7. *Sokolov O.* Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]: monograph. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.
8. *Sokhor A.* Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 104 p.
9. *Starcheus M.* Novaya zhizn' zhanrovoy traditsii [A New Life of the Genre Tradition]. Muzykal'nyi sovremennik [Musical Contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. Issue 6. P. 45–68.
10. *Torba O.* Ukrainskoe khorovoe tvorchestvo posledney treti XX veka i problema zhanra [Ukrainian Choral Works of the Last Third of the XXth Century and the Problem of Genre]. Kul'turologichni problemy ukrayins'koyi muzyky (naukovi dyskursy pam'yati akademika I. F. Lyashenka) [Culturological Problems of the Ukrainian Music (Research Discourses in Memory of Academician I. Lyashenko)]: collected research works. Kiev: National P. Tchaikovsky Academy of the Ukraine, 2002. (Naukovyj visnyk NMAU [Scholar Bulletin of P. Tchaikovsky Academy]. Vol. 16.) P. 278–297.
11. *Kholopova V.* Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya [Theory of Musical Contents]: concise syllabus. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. 24 p.
12. *Khokhlova A.* Kognitivnaya model' teorii interpretatsii v muzy-kal'nom iskusstve (na materiale kamerno-instrumental'nykh sochineniy venskikh klassikov) [Cognitive Model of Interpretation Theory in Musical Art (on a Material of Chamber Instrumental Works by the Viennese Classics]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. Saratov, 2013. 44 p.
13. *Tsukkerman V.* Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form [Musical Genres and the Basics of Musical Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1964. 160 p.
14. *Chernyak V.* Belorusskaya khorovaya muzyka a cappella 1960–1980-kh godov (k probleme zhanrovogo sinteza) [Belarusian Choral Music a cappella in 1960–1980s (Towards the Problem of the Genre Synthesis)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Minsk, 1998. 19 p.
15. *Ship S.* Muzykal'nyi zhanr v metodologicheskom aspekte [Musical Genre in the Methodological Aspect]. Kul'turologichni problemy ukrayins'koyi muzyky (naukovi dyskursy pam'yati akademika I. F. Lyashenka) [Culturological Problems of the Ukrainian Music (Research Discourses in Memory of Academician I. Lyashenko)]: collected research works. Kiev: National P. Tchaikovsky Academy of Music, 2002. (Naukovyj visnyk NMAU [Scholar Bulletin of P. Tchaikovsky Academy]. Vol. 16.) P. 154–177.

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА A CAPPELLA: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ

Статья посвящена масштабной проблеме, которая интенсивно разрабатывается музыковедением наших дней, – феномену жанровых модификаций в композиторском творчестве XX – начала XXI столетий. В связи с этим обозначен ряд актуальных вопросов, порождаемых типологическим разнообразием современной хоровой музыки a cappella. Характеризуя методологические аспекты изучения данной жанровой сферы, автор статьи опирается на труды известных специалистов – А. Сохора, В. Цуккермана, М. Арановского, О. Соколова, Е. Назайкинского, В. Холоповой и др. Исследователем рассматриваются наиболее перспективные подходы к жанровой типологии хоровой музыки. Первый из них обусловлен разграничением следующих аспектов – внешнего (подразумеваются историческая, социальная, эстетическая и коммуникативная функции жанра) и внутреннего (состав исполнителей, композиционная структура, средства музыкальной выразительности, образно-содержательная специфика, авторская жанровая номинация, временные и пространственные параметры конкретного сочинения). По мнению автора, названные константы пребывают в разнообразных сопряжениях и тяготеют к взаимному дополнению. Другой подход связан с анализом жанровых модификаций в хоровой музыке, осуществляемым согласно принципам взаимодействия и преемственности. Принцип взаимодействия характеризуется ведущей ролью процессов «междужанрового и полижанрового синтеза», принцип преемственности ориентирован на процессы «внутрижанрового синтеза».

Ключевые слова: хоровая музыка a cappella, жанровая типология, жанровые модификации, внешний и внутренний аспекты музыкального жанра.

CONTEMPORARY CHORAL MUSIC A CAPPELLA: THE PROBLEMS OF GENRE TYPOLOGY

The article is devoted to the large-scale problem which is intensively elaborated by the contemporary musicology. It is a phenomenon of genre modifications in the creative work by composers of the XXth – early XXIst centuries. In this connection, a number of urgent issues raised by the typological variety of contemporary choral music a cappella is emphasized. Describing the methodological aspects conformably to study of this genre sphere the author of the article relies upon the works by the famous specialists (A. Sokhor, V. Zuckerman, M. Aranovskiy, O. Sokolov, E. Nazaikinskiy, V. Kholopova and oth.). The researcher examines most prospective approaches to the genre typology of choral music. The first approach depends on the demarcation of the following aspects: external (historical, social, aesthetic and communicative genre functions are meant) and internal (a staff of performers, composition structure, means of musical expression, imaginative-substantial specificity, authorized genre nomination, temporal and spatial parameters of a certain piece). In the author's opinion, enumerated constants are in various correlations, and gravitate towards the reciprocal complements. Another approach is connected with analysis of genre modifications in choral music realizing on the principles of reciprocity and continuity. The principle of reciprocity is characterized by the leading role of between-genre and poly-genre synthesizing processes. The principle of continuity is guided by processes of intra-genre synthesis.

Key words: choral music a cappella, genre typology, genre modifications, external and internal aspects of musical genre.

Батовская Елена Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: bathelen@mail.ru

Batovskaya Elena N.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Choral Conducting
Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkov
e-mail: bathelen@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

А. В. ЧЕПИНОГА
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЁРА ОПЕРНОГО ТЕАТРА

Рубеж XIX–XX веков ознаменован эпохальным событием, которое сыграло важнейшую роль в истории оперы. Приход режиссёра в музыкальный театр сопровождается коренным преобразованием традиционной иерархии: отныне «...роль (оперного. – А. Ч.) реформатора достаётся не создателю партитуры спектакля – композитору… но её интерпретатору – режиссёру» [1, с. 284]. Цитируемое наблюдение, особенно актуальное для нашего времени, предопределяет исключительный статус режиссёрской профессии, бремя ответственности, возлагаемое на её представителей, а в связи с этим – обширный круг задач, решаемых в процессе подготовки будущих режиссёров.

Осознавая первостепенную важность указанных задач, отечественные реформаторы драматического и оперного театра не случайно стремились к организации соответствующих образовательных структур: в 1918 году по инициативе К. Станиславского была создана Оперная школа-студия при Большом театре, в 1919-м – Музыкальная студия Московского Художественного театра под руководством В. Немировича-Данченко. Вопреки общеизвестному различию индивидуальных подходов к репетиционному процессу, несовпадению режиссёрских методов сценической работы, К. Станиславский и В. Немирович-Данченко стремились достичь единой цели: избавить оперу от сомнительного наследия «костюмированных концертов» [9, с. 49], вернуть ей исконное право быть театром, зрелищем. Великие новаторы в сфере театрального искусства, постигая суть формирующейся профессии оперного режиссёра, полагали необходимым наметить оптимальные пути становления прогрессивных педагогических технологий и систем образования, этому формированию содействующих.

Для продуктивного развития идей, выдвинутых классиками, в 1946 году было организовано оперное отделение режиссёрского факультета ГИТИСа. Педагоги упомянутого отделения придавали большое значение методическим аспектам преподавания оперной режиссуры и мастерства актёра музыкального театра. Л. Баратов, И. Туманов, впоследствии – их ученики Б. Покровский, Л. Михайлов, Г. Ансимов не только исследовали процесс создания музыкально-театрального спектакля и теоретически обосновали ряд важнейших положений этого процесса, но и сформулировали основные принципы профессиональной подготовки будущего режиссёра оперы.

Достичь, бесспорно, удалось многого. В прошлое безвозвратно канули времена, когда «...режиссёр был лицом административным, полутворческим. Сидя в кресле канцелярии, он назначал артистов на роли; затем он появился в репетиционном зале, но пока в качестве сводящего, разводящего, соединяющего, разъединяющего исполнителей <…> Позднее настал черёд режиссёров, пробующих подчинить спектакль общей художественной идее и тем самым спасти его от непрофессиональности, безвкусицы, пошлости. <…> Режиссёрская идея бывала порой талантлива, но редко обладала крепкой методологической базой: постановка разваливалась, подвергая сомнению саму идею» [9, с. 82]. Осознав, вслед за К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, что «опера – это театр, обладающий особой природой», режиссёры середины XX века (они же – первые педагоги факультетов музыкальной режиссуры) стали активно разрабатывать методику постановки оперного спектакля. «Суть и цель» упомянутой методики «...заключалась в разгадывании сложной и самобытной закономерности новой для них природы театра» [9, с. 83].

На этом пути оперная режиссура многое заимствовала у режиссуры драматической, причём не слепо и «на веру», а творчески перерабатывая и осмысляя с учётом специфики музыкального театра. В частности, авторы первых теоретических трудов, посвящённых методике действенного анализа оперы, трактовали партитуру как исходный драматургический материал, стремясь адаптировать категории и термины упомянутого анализа к нотному тексту. Однако эффективному применению действенного анализа и в работе над оперной партитурой, и в процессе её сценического воплощения, и в подготовке молодых оперных режиссёров до сих пор препятствуют две ключевых проблемы.

Первая из них – теоретическая. На протяжении 1980–2000-х годов, под грузом «новомодных идей», безоглядно черпаемых из западных оперно-постановочных и образовательных систем, разрушилась преемственность русских театральных традиций – педагогических и научно-методических. Ценнейший отечественный опыт, по сути, был отброшен, некогда прочная связь между теоретическими установками, художественными открытиями русских режиссёров-педагогов XX века и современными устремлениями деятелей оперного искусства оказалась утраченной (вопреки бесчисленным заверениям о «верности традициям», множеству научно-методических публикаций и др.). Ни в современной теории музыкальной режиссуры, ни в соответствующей практике не получила развития продуктивная тенденция минувшего столетия, связанная с ***теоретико-методологическими исканиями***, равно как «не воспринятыми» остались и творческие «открытия», которыми славится оперное искусство XX столетия. Сегодня мы, вслед за Б. Покровским, вынуждены сетовать: «Конечно, сейчас могут появиться замусоленные формулировки, навязанные стереотипы, цепь общих мест. Ведь никто в своё время не записывал режиссёрские работы. Не вёл учёта накопленного опыта. Не интересовался индивидуальными особенностями той или иной постановки. Не подмечал черты опыта того или другого мастера. ***Суть сделанной ими работы осталась незамеченной и ныне забыта***. Ни теоретики, ни любители оперы не позаботились о том, чтобы усилия многих художников не канули в Лету. Удивительное равнодушие проявили они к оперной режиссуре, ***обнаружив полное непонимание театрального смысла этого искусства***. Ушли люди. Что мы знаем о них? Отечественному искусству оперного театра нанесён невосполнимый урон» [9, с. 92].

Сегодня теоретический (а значит, и педагогический) кризис достиг удручающих масштабов: «в театральных училищах учат играть вместо того, чтобы воспитывать» [2, с. 266], изложение метода оперной режиссуры сводится к ряду деклараций, преподносимых студентам без понимания, осознания и теоретического развития ***сути*** достижений крупнейших мастеров XX века. Трансляция опыта в процессе преподавания осуществляется посредством расплывчатых терминов (упоминаемых выше «замусоленных формулировок и навязанных стереотипов, цепи общих мест»), не позволяя молодому постановщику обрести полноценный теоретический «инструментарий» для подготовки и реализации творческого замысла. Несомненно, прав исследователь, утверждая: «Изучение программ и методик обучения мастерству актёра и режиссуре на факультете музыкального театра... ГИТИСа и консерватории, а также осмысление деятельности различных оперных студий при музыкальных вузах, дают возможность сделать вывод о необходимости её уточнения и совершенствования, вплоть до создания новой методики для специалистов, на подготовку которых ныне нацелены соответствующие высшие учебные заведения – актёров и режиссёров оперы» [11, с. 2].

Длительный процесс бездумного заимствования чужого театрально-постановочного опыта и скептического восприятия (по сути, непонимания и забвения) достижений отечественных режиссёров – теоретиков музыкального театра XX века – естественно повлёк за собой тупиковую ситуацию, о которой ещё в 1970-е годы с горечью писал Б. Покровский: «Недоверие (сегодня вполне уместным было бы слово “незнание”. – А. Ч.) к специфике оперы выражается и в восторженном подражательстве приёмам кино и драматического театра. Опере прививается внешняя динамика: раскадровка, быстрые смены положений. В актёров впрыскивают “движенческую” активность. Мизансцены для мизансцен, чтобы было не скучно, и… воцаряется скука» [8, с. 108–109]. Современные оперные режиссёры, наобум трактующие специальную терминологию (и без того не слишком разработанную), де-факто лишены полноценного теоретического «инструментария» и выверенных критериев своей деятельности. Новации таких постановщиков ассоциируются с «экспериментами» 1920-х годов, когда самоупоённые дилетанты, прикрываясь «ультрареволюционной» фразеологией, механически «...перекраивали оперу под драму и вырезали все элементы оперной театральности» [8, с. 129]. На современной оперной сцене доминируют

либо «омузыкаленные» сюжеты (с чем решительно боролся Б. Покровский, называя данный подход «сепаратным: музыка плюс театр» [9, с. 120]), либо псевдоавангардные интерпретации (эгоистическое самовыражение постановщика, предельно чуждое замыслу композитора), более напоминающие «капустник» по мотивам классического произведения, чем возвышенное философское прочтение шедевра. По справедливому замечанию А. Тертеряна, «сейчас многие режиссёры, не понимая музыки, начинают развлекать зрителя. Такое впечатление, что им самим скучно слушать то, что написал композитор» (цит. по: [6, с. 109]).

Отсутствие надлежащей теоретической базы провоцирует в оперно-режиссёрской среде явные поползновения к «настроенчеству», иллюстративности, плоскому морализаторству, которые обосновываются эксклюзивным «видением» первоисточника. По сути, речь идёт о «любительщине», облачённой в дорогостоящие «авангардные» костюмы и декорации, благословляемой нетребовательными и малокомпетентными критиками. А «музыка не может спасти оперный спектакль от дилетантизма, но даёт ему крепкую профессиональную основу для борьбы с дилетантами» [9, с. 120]. В чём же заключается указанная основа? Пытаясь ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к другой ключевой проблеме современной музыкально-театральной педагогики. Заметим, что упомянутая проблема тесно связана с отсутствием прочного теоретического фундамента и критериев профессионализма оперного режиссёра, с наметившимся разрывом традиции, с обескураживающим неумением выстроить методологически обоснованную концепцию оперного спектакля и обучить этому навыку молодых постановщиков.

«Опера – искусство крупных идей, масштабное искусство. В наших театрах – большие залы. Сидит оркестр – восемьдесят музыкантов. Какова же должна быть *мысль*, чтобы она перелетела через оркестр и захватила зал!» ([6, с. 204]; курсив мой. – А. Ч.). Специфика оперного искусства предопределяется масштабностью человеческих чувств и переживаний; ситуации, возникающие на сцене, провоцируют человека на пение как состояние, адекватное максимальному душевному напряжению: «Опера – не пьеса, где поют, вместо того чтобы просто говорить, а театр, предполагающий существование героя, взятого в такой крайний момент его жизни, когда эмоции достигают предела, когда петь для него – значит кричать на весь мир» [6, с. 190–191]. В оперных партиях «чувства и мысли выражены... со спрямлениями и преувеличениями, предполагающими вокализацию; но важнее другое – время, за которое в них выражаются мысли и чувства, отмеряется по лекалу музыкальной, а не драматической формы» [10, с. 105]. Отмеченная специфика формы требует от режиссёра значительных масштабов воплощаемого содержания, то есть охвата важнейших проблем современности, глубоко постигнутых сути и предназначения человеческой жизни в современных условиях.

Иначе говоря, мировоззрение и уровень мышления оперного режиссёра во многом определяют меру и степень его профессионализма – если, разумеется, критерием профессионализма служит умение запечатлеть «неявную» информацию (содержание, идею спектакля), актуальную для эмоционального опыта современника, посредством наиболее ясных и точных «видимых» знаков (сценической формы), целенаправленно отбираемых, упорядочиваемых и сообщаемых зрителю. «Во всех искусствах совершенство воплощения (высказывания) состоит во взаимообратной связи со значительностью содержания. Музыкальный язык – наиболее абстрактный и высокоструктурированный. Совершенство, “прекрасность” музыкального произведения связаны с высоким, абстрагированным, “категориальным” содержанием, – связь эта обязательна, когда музыка всецело живет по своим законам, выражает саму себя, не мимируя другие искусства» [10, с. 106]. Но содержательность конкретного произведения, равно как и творчества оперного режиссёра в целом, изначально обусловливается мировоззрением и уровнем мышления – некогда «абстрактными» и «неуловимыми», расплывчато-аморфными характеристиками индивидуума, оригинально воспринимающего действительность, а сегодня строго научными категориями с фиксированным набором признаков.

«Мировоззрение – совокупность взглядов, оценок, принципов, определяющих самое общее видение, понимание мира, места в нём человека, а также – жизненные позиции, программы поведения, действий людей.<…> В мировоззрении обобщённо представлены познавательная, ценностная, поведенческая сферы в их взаимосвязи. <…> В ткани мировоззрения разум и чувства не обособлены, переплетены и к тому же соединены с волей. Это придаёт всему составу мировоззрения особый характер. Мировоззрение (по крайней мере – его узловые моменты, его основа) тяготеет к тому, чтобы стать более или менее целостным комплексом убеждений. Убеждения – взгляды, активно принимаемые людьми, соответствующие все-

му складу их сознания, жизненным устремлениям» [3, с. 7–8]. Иначе говоря, мировоззрение есть квинтэссенция уникального «опыта выживания», сумма необходимых знаний и навыков, позволяющих индивидууму избежать уничтожения, приспособившись к миру и к обществу себе подобных. Мировоззрение – обязательная составляющая такого универсального понятия, как «личность». Не случайно Л. Михайлов указывал: «Для того, чтобы человек остался человеком, надо развивать в нем личность» [6, с. 208], – подчёркивая, что без личностной составляющей и феноменальные режиссёрские достижения в области формы, и самые блистательные сценические данные актёра будут мертвы.

В свою очередь, «личностью» является человек, который обладает, по сравнению с окружающими, своеобразным и неповторимым мировоззрением, то есть глубоким, осознанным и обобщённым жизненным опытом [7, с. 215], благодаря чему предстаёт носителем нового и актуального для окружающих «опыта выживания» и «самосохранения». Исходя из этого, художник действительно есть «...человек, который умеет разработать свои личные – субъективные – впечатления, найти в них общезначимое – объективное, – и который умеет дать своим представлениям свои формы» [4, с. 259].

При этом личность не только характеризуется оригинальным, самобытным, опережающим время мышлением, – ей присущ определённый творческий потенциал, связанный с его трансляцией, что придаёт личности общественную значимость. Однако наличие природных способностей вовсе не исчерпывает личностного потенциала: «“Сопрано” или “бас” – это ещё не человеческая личность» [6, с. 166]. Последняя наделена интенцией неустанного ***совершенствования*** и переосмысления своего жизненного опыта, что позволяет личности вновь и вновь «опережать современников», оставаясь для них носителем актуального «опыта выживания». Вот почему известный психолог К. Платонов трактовал личность как динамическую систему, развивающуюся во времени, склонную к интенсивному варьированию состава наличествующих элементов и связей между ними [7, с. 215].

Таким образом, наличие мировоззрения – не абстрактное требование «заумных» наук, а вполне конкретная способность личности, осуществляющей, например, постановку оперного спектакля, отразить в содержании последней не только собственные философские или научные взгляды, но и свой жизненный опыт. Указанный опыт запечатлевается в человеке по-разному – и как сумма приобретаемых знаний, и как чувства и эмоции определённого масштаба. Но если знания о мире пополняются из книг (сегодня учебные программы и планы с успехом «начиняют» студента соответствующей информацией), то как «сформировать» нужные чувства и эмоции? Ведь они, вместе со знаниями, образуют «содержательное ядро», которое призван, посредством организуемой сценической формы, выразить оперный режиссёр!

Процесс обучения обязательно должен стать процессом развития личности ученика (см.: [6, с. 177]), – это положение русской театральной школы XX века отсутствует сегодня во всех учебных программах. О воспитании творца нет и речи: «взамен цели ему дают средство» [9, с. 106], некий механически суммируемый ряд постановочных навыков. Между тем, вспоминая о своих студенческих годах, лучшие оперные режиссёры минувшего столетия – Б. Покровский, Г. Ансимов, Л. Михайлов – подчёркивают, что «для большинства старших, с кем выпало счастье встретиться в качестве ученика, главным в нас было человеческое содержание. По этому признаку нас отбирали и этим старались насытить» [6, с. 177].

Наличие определённого мировоззрения и высокоорганизованного мышления – профессиональное качество режиссёра, один из важнейших критериев его деятельности. Ведь «...в партитуре действительно есть всё. Весь фокус только в том, что вы слышите в ней, а чего не слышите» [6, с. 238]. Если мышление режиссёра ничем не отличается от обывательского мышления сограждан (не осмысленного ни на интеллектуальном, ни на чувственно-эмоциональном уровне жизненного опыта), он не является для зрителей ***содержательно новой*** личностью. Его навыки и умения заведомо не «дорастут» до мышления и мироощущения автора оперы (классики потому и становятся таковыми, что в их произведениях аккумулирован непреходящий «опыт выживания»!), чуждого обыденному сознанию и общераспространённым жизненным представлениям. Таким образом, режиссёр не сможет понять глубинного смысла и значения интерпретируемой музыки, ощутит «скуку» и вознамерится чем-то «раскрасить» действие. О каком методе действенного анализа может при этом идти речь? Партитура окажется «немой» для режиссёра, поскольку возвышенная философская природа музыки не найдёт отклика в недифференцированном интеллектуально-чувственном мышлении подобного «творца». Вследствие непонимания глубинных содержательных пластов, такой оперный режиссёр не сможет создать полноценное сценическое зрелище, на протяжении которого «...люди являются на сцену в качестве “живых обозна-

чений" того, что заключено в музыке, обозначений условных (относительных)» [10, с. 105]. Он предстанет только иллюстратором сюжета, понимающим драматургический конфликт как сугубо внешнее, видимое столкновение одних героев с другими. Результатом же указанного понимания явится не философски-обобщённое, транслирующее новый эмоциональный опыт, а социологически «вульгаризируемое» произведение, утверждающее в сознании зрителя некую идеологизированную мораль. К методу действенного анализа, в особенности – к его терминологическому уточнению и развитию, это не имеет никакого отношения.

Естественно, упомянутый режиссёр позаботится о том, чтобы сюжет оперы, зафиксированный в либретто (отнюдь не преломляемый в сложной музыкальной ткани партитуры!), был «раскрашен» максимально ярко, чтобы его собственному обывательскому мышлению, равно как обывательскому мышлению публики в зрительном зале, не довелось «скучать». Миссия искусства, передающего уникальный эмоционально-чувственный «опыт выживания» от художника к зрителю, окажется невыполненной. На сцене будет торжествовать модный и активно пропагандируемый в наши дни «action».

Катастрофическая проблема разрушения мировоззренческих основ личности с тревогой фиксируется педагогикой последних десятилетий во всех областях культуры. Торжество обывательского сознания приводит к тому, что «современные исследователи констатируют развитие небывалых деформационных, коррозийных процессов, происходящих в сфере ценностных ориентаций» [5, с. 4]. Впрочем, более уместной выглядит не забота о ценностных ориентирах, чьё состояние является как раз следствием мировоззренческих «деформаций» (хотя «коррозийного» прагматизма в мышлении современного человека тоже предостаточно). Следует говорить об утрате фундамента, без которого в принципе невозможно подобное «ориентирование». Вот почему организация и руководство подлинно коллективным творческим процессом в театре (опера – синтез самых разнообразных видов искусств, а значит, и творческих личностей) для такого режиссёра опять же представляется непосильной задачей: «Театр – дело коллективное. <…> Но как сделать так, чтобы оно на самом деле было коллективным? Вероятно, встретиться должны люди не только профессиональные, но умеющие проникаться мыслями и ощущениями друг друга. И встретиться они должны не по каким-то деловым соображениям, а по сердцу» [6, с. 271–272].

Ещё более тревожным выглядит одно из ближайших следствий мировоззренческого регресса: учёными фиксируется нарастание деструктивных тенденций в современной личности – по отношению и к себе, и к миру [5, с. 6]. В человеческом сознании отсутствует целостная картина мироздания как гармоничная, закономерно упорядоченная система связей между его элементами (в обиходной речи именуемая «высокими идеалами»). Это провоцирует молодёжь не только на безответственное отношение к учёбе (как процессу постижения указанных закономерностей), что является остроактуальной проблемой образовательного процесса в отечественных вузах. Вслед за деформацией мировоззрения возникает безотчётное желание ***разрушить*** среду, пугающую своей загадочностью, непостижимостью, потенциально враждебную индивиду (будь то природный объект, социум или же аналогичный индивид). Вот почему новейшая режиссура столь радикально и беспощадно обходится с наследием классического репертуара, самоуверенно рассуждая при этом о «современной» интерпретации классики. Демонстрируемый воочию диктат «фрагментарного» мироощущения, установок обыденного сознания, с присущим последнему жёстким дуализмом, порождает сомнения в профессиональной пригодности многих представителей данной профессии (поскольку театральные технологии, включая технологию действенного анализа партитуры, предполагают синтез противоречий в неразрывной связи с их выявлением и репрезентацией). Более того, подобные «интерпретаторы» оказываются фактически необучаемыми, неспособными воспринять основные положения режиссёрской теории, сама терминология которой принадлежит иному, несравненно более глубокому, поистине универсальному мышлению. Именно эта «невосприимчивость» провоцирует режиссёра на разрушение композиторского художественного замысла (непосильно сложного и потому враждебного обыденному сознанию), на создание спектаклей-«капустников», не выявляющих действие, но «иллюстрирующих» сюжет (пресловутый «action»). Вместо сценографического решения зрителю предлагается театрально-декорационный дизайн, поскольку ни «инструментарием», адекватным воплощаемой идее, ни понятием «сценического конфликта» примитивное обывательское мышление овладеть не в состоянии, etc.

Отмеченные процессы на протяжении последних десятилетий фактически отбросили теорию и практику оперной режиссуры к давним

временам театрального искусства, предшествовавшим появлению великих реформаторов сцены К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

Не будет преувеличением утверждать: коль скоро «в составе социально-педагогического знания отсутствует концепция, нацеленная на формирование жизнеутверждающих идеалов у учащихся» [5, с. 4], дальнейшее катастрофическое падение уровня профессионального образования в сфере оперной режиссуры оказывается неминуемым. Это, в свою очередь, не только разрушает оперный театр (ввиду отсутствия мыслителей-режиссёров, способных обобщать и развивать опыт великих предшественников), но и ставит под сомнение любые творческие поиски в области теории режиссуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богатырёв В.* Режиссура в опере и психотехника певца // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 59. С. 284–290.
2. Евгений Вахтангов / сост. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. 584 с.
3. Введение в философию: учебное пособие / под ред. И. Т. Фролова. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Республика, 2003. 624 с.
4. *Горький М.* Письмо К. Станиславскому от 29 сентября (12 октября) 1912 года // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 29. С. 259.
5. *Дубовик И.* Формирование жизнеутверждающих идеалов у подростков группы риска средствами музыкально-педагогических технологий: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Рязань, 2007. 20 с.
6. *Михайлов Л.* Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.
7. *Платонов К.* Проблема способностей. М.: Наука, 1972. 312 с.
8. *Покровский Б.* Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 280 с.
9. *Покровский Б.* Ступени профессии. М.: ВТО, 1984. 342 с.
10. *Рудица Р.* Лишь музыка… // Петербургский театральный журнал. 2007. № 4. С 104–107.
11. *Стародубцев В.* Методика обучения мастерству актёра и режиссуре оперы: дис. ... канд. иск. М., 2011. 160 с.

REFERENCES

1. *Bogatyryov V.* Rezhissura v opere i psikhotekhnika pevtsa [Producing in Opera and Vocational Psychology of Singer]. Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena [Proceedings of A. Herzen State University of Russia]. 2008. No. 59. P. 284–290.
2. Evgeniy Vakhtangov [Eugene Vachtangov]. Compiled by L. Vendrovskaya, G. Kaptereva. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1984. 584 p.
3. Vvedenie v filosofiyu [Introductory Course of Philosophy]: educational supply. Edited by I. Frolov. The 3rd remade and supplemented edition. Moscow: Respublika Press, 2003. 624 p.
4. *Gor'kiy M.* Pis'mo K. Stanoslavskomu ot 29 sentyabrya (12 oktyabrya) 1912 goda [The Letter to K. Stanislavsky, 29 September (12 October) of 1912]. Gor'kiy M. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 30 vol. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Press, 1955. Vol. 29. P. 259.
5. *Dubovik I.* Formirovanie zhizneutverzhdayuschikh idealov u podrostkov gruppy riska sredstvami muzykal'no-pedagogicheskikh tekhnologiy [Formation of Life-asserting Ideals Regarding Teenagers of the Risk Group by Means of Musical-Pedagogical Technologies]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Studies. Ryazan, 2007. 20 p.
6. *Mikhaylov L.* Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi [Seven Words about Theatre: Reflections, Reminiscences, Dialogues]. Moscow: Iskusstvo Press, 1985. 336 p.
7. *Platonov K.* Problema sposobnostey [The Problem of Abilities]. Moscow: Nauka Press, 1972. 312 p.
8. *Pokrovskiy B.* Razmyshleniya ob opere [Reflexion upon Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 280 p.
9. *Pokrovskiy B.* Stupeni professii [Stages of the Profession]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1984. 342 p.
10. *Ruditsa R.* Lish' muzyka… [Only Music…]. Peterburgskiy teatral'nyj zhurnal [St. Petersburg Theatre Magazine]. 2007. No. 4. P. 104–107.
11. *Starodubtsev V.* Metodika obucheniya masterstvu aktyora i rezhissure opery [Methods of Teaching Actor's Mastery and Opera Producing]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 2011. 160 p.

ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЁРА ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В данной статье обозначается весьма актуальная проблема формирования современного режиссёра оперного театра. По мнению исследователя, соответствующий образовательный процесс в отечественных театральных и музыкальных вузах характеризуется многочисленными изъянами. Прежде всего, великое наследие оперной режиссуры XX века не было должным образом осмыслено и творчески преломлено как в художественной практике наших дней, так и в педагогических технологиях. Ложно трактуемый «прогрессизм» в обучении будущих режиссёров оперы соотносится с формально воспринятыми и механически воспроизводимыми «модными тенденциями» зарубежного музыкального театра. Помимо этого, в новейших режиссёрских концепциях слишком часто прослеживается отсутствие должного внимания к ценностным ориентирам личности, что обусловлено «индифферентными» установками профессионального образования, фактически «самоустранившегося» от мировоззренческих основ гуманистической педагогики. Наконец, современные подходы к обучению будущих режиссёров музыкального театра отличаются дефицитом ясной и чёткой методологии действенного анализа оперных партитур; терминологический аппарат подобного анализа сплошь и рядом оказывается путаным, неупорядоченным, лишённым функциональной направленности. Исследователь констатирует наличие существенной взаимосвязи между перечисленными тенденциями, воздействующими на практику оперной режиссуры в XXI столетии и состояние отечественного вузовского образования в данной сфере.

Ключевые слова: музыкальный театр, оперная режиссура, действенный анализ оперной партитуры, режиссёрская концепция оперного спектакля.

PROBLEMS OF EDUCATION OF THE CONTEMPORARY PRODUCER OF OPERA THEATRE

The greatly actual problem of contemporary opera producer formation is noted in the article. The researcher is of the opinion that appropriate educational process at the theatrical and musical high schools is characterized by numerous flaws. First of all, the great heritage of the XXth century opera production didn't comprehend or creatively interpreted in artistic practice of our days and in pedagogic technologies. A falsely comprehended «progressism» at the education of the opera producers to be is correlated with formally grasped and mechanically reproduced «fashionable trends» of the foreign musical theatre. Besides that, in newest conceptions of opera producers there is too frequently retraced an absence of the proper attention to value reference-points of a person. It is depended on the «indifferent» aims of professional education that was factually kept itself from world-outlook bases of the humanitarian pedagogy. In conclusion, the contemporary approaches to the teaching of musical theatre producers to be are notable for the deficiency as applied to the lucid and clear methods of effectual analysis conformably to the opera score. The terminological apparatus of such analysis is pretty often founded as confusing, non-regulated, devoid of the functional orientation. The researcher ascertains a presence of the essential interactions between the enumerated tendencies which influence on the opera producing practice in the XXIst century and the state of the native high-school education in this sphere.

Key words: musical theatre, opera producing, effectual analysis of the opera score, producer's conception of the opera performance.

Чепинога Алла Валерьевна
кандидат искусствоведения, начальник отдела учебно-производственной театральной практики
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)
Россия, 125009, Москва
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Chepinoga Alla V.
PhD in Art Studies, Head of the Section of Theatre Practical Training
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Russia, 125009, Moscow
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 2)

Как нам уже приходилось отмечать, синтезирующие устремления, характерные для современного музыкального театра, находят поистине универсальное воплощение в жанрово-стилевых «диалогах» оперы и мюзикла[1]. Последний, уже не довольствуясь ролью «восприемника» оперных новаций XX века, с должным основанием претендует на ведущее положение в процессе «...расширения музыкально-сценического пространства и создания на "пограничной территории" экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [6, с. 245]. «Эпохальные» мюзиклы, прежде всего – произведения Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов, нередко выступают в качестве «порождающих моделей» для отечественных и зарубежных мастеров, которые стремятся отыскать новые пути в развитии оперного жанра. Наглядным тому подтверждением является опера «Призраки Версаля» (1987), принадлежащая перу американского композитора Джона Корильяно (род. 1938).

Следует заметить, что сочинение «Призраков Версаля» может рассматриваться как вполне закономерный этап творческой эволюции Дж. Корильяно. Ещё в 1970 году он создал «Обнажённую Кармен» – своего рода «римейк» классического шедевра Ж. Бизе. Указанное сочинение, именуемое «электрической рок-оперой», представляло собой весьма интересный опыт жанрово-стилистического синтеза: «В её ("Обнажённой Кармен". – Е. А.) оркестр Корильяно ввёл синтезаторы и амплифицированные инструменты, а в компанию к оперным певцам добавил исполнителей соула и рок-музыкантов» [11, с. 701]. Добавим к этому, что сама по себе идея «актуальной» репрезентации сюжетных мотивов «Кармен», по сути, была заявлена в широко известном мюзикле 1940-х годов «Кармен Джонс» (авторы – композитор Р. Р. Беннет и либреттист О. Хаммерстайн; см.: [2, с. 32]). Механизм продвижения «электрической рок-оперы» также заимствовался из сферы массовой культуры (возможность театральной постановки предопределялась успехом или неудачей студийной записи – «концептуального альбома»), подобно «Иисусу Христу – Суперзвезде» Э. Ллойда-Уэббера, «Томми» П. Тауншенда, «Евангелию» С. Шварца и другим рок-операм рубежа 1960–1970-х годов. Таким образом, Корильяно с молодых лет хорошо ориентировался в перспективных течениях легкожанрового музыкального театра и обладал необходимым опытом работы в данной сфере.

Немаловажно и другое: автору «Призраков Версаля» оказались близки синтезирующие тенденции и «диалогические» сопряжения, доминирующие в музыкальной культуре последней трети XX столетия. Современные исследователи, единодушно причисляя творчество Корильяно к «неоромантизму», как правило, отмечают полистилистические интенции американского мастера: «...тональная музыка... иногда с элементами джаза и рока» [12, с. 436], «...доступная эклектичная музыка в расчёте на новую аудиторию, чьи слушательские навыки фундаментальным образом изменены популярной музыкой и музыкой кино» [11, с. 702], etc. Можно согласиться с тем, что «полистилистика (и, шире, "принципиальная эклектика". – Е. А.)

явилась идеальным средством для воплощения концепции неоромантизма» в американской музыке [7, с. 40]. Однако следует принимать во внимание и творческое credo самого Корильяно, полагающего обязательным для композитора «...стремиться к поиску новых идей и обновлению художественной манеры письма» [10, с.112], к интенсивному общению с широкой публикой, освоению демократичных жанров новой «эпохи масс-медиа»[2]. Вот почему наиболее масштабное произведение, созданное Корильяно в сфере музыкального театра, по-своему «откликается» на процессы сближения и взаимопроникновения академической и массовой сфер современной культуры.

Как неоднократно указывал композитор, его сознательной установкой в процессе сочинения «Призраков Версаля» явилась опора на конкретную жанровую модель – «...знаменитую оперу И. Стравинского "Похождения повесы". Это одно из самых любимых произведений Корильяно, которым он восхищается всю свою жизнь. От Стравинского воспринят прежде всего способ работы с "чужим материалом". <…> В опере Корильяно нередко возникает и оригинальное "повторение" некоторых сюжетно-сценических ситуаций "Повесы" <…>» [10, с. 119–120]. Не подвергая сомнению процитированную «официальную» автохарактеристику, следует, однако, заметить, что весьма сложный и масштабный замысел «Призраков Версаля» вряд ли исчерпывается указанной моделью. По признанию Стравинского, «в "Похождениях повесы" изначальной задачей был вполне конкретный звуковой образ, который... стал определяющим для всей оперной формы: *небольшой оркестр, несколько главных героев, маленький хор. Тем самым, мыслилась камерная* музыка, *как в "Так поступают все"* (В. А. Моцарта. – Е. А.). Именно по этой причине я хотел, чтобы *премьера состоялась* в театре "Фениче" (в Венеции. – Е. А.), но *не в "Метрополитен", который первый претендовал на исполнение оперы*...» ([17, с. 160]; курсив мой. – Е. А.). Жанровый «прообраз» оперы Корильяно, сочинявшейся *именно для «Метрополитен»* и намеченной к постановке *в первую очередь на сцене этого театра*, выглядел диаметрально противоположным: «На титульном листе партитуры ("Призраков Версаля". – Е. А.) значится авторское обозначение жанра – Grand Opera Buffa. Корильяно подчёркивает прежде всего переплетение двух сложившихся в истории искусства жанровых моделей, связанных с традициями комической и большой (или большой парижской) опер» [10, с. 118].

Отсюда, несомненно, проистекает и стилевой «диапазон» упомянутых опер: «В *Повесе* соединилось очень многое: барокко <...> классицизм от Моцарта до Россини, романтические прототипы в духе Вебера и, наконец, русская опера – в основном Чайковский, который... создал свой образ XVIII века, в чём-то унаследованный Стравинским» [16, с. 228]. Перечисленное «многое», тем не менее, соответствовало авторскому «звуковому образу... камерной музыки». Напротив, «Призраки Версаля» оказались близки «...не только к операм Моцарта и Россини ("Свадьба Фигаро", "Севильский цирюльник"), но и к крупномасштабным сочинениям Верди ("Аида", "Дон Карлос", "Сила судьбы"), Массне ("Манон")»; здесь обнаруживаются прямые отсылки к «Мещанину во дворянстве» Мольера–Люлли, вагнеровской «Валькирии» и экспрессионистской опере в духе Новой венской школы [10, с. 117–118; 11, с. 702]. При этом различные аспекты сценографии, «авторизованные» постановочные эффекты и даже существенные элементы художественной концепции вызывают у исследователей параллели с легкожанровым музыкальным театром: «ослепительные головокружительные эффекты, выдвижные сцены и кулисы, прекрасные декорации, костюмы, гримёрное искусство», равно как «естественная, виртуозная, лёгкая актёрская игра... органично сочетающая хореографический рисунок роли с блестящей филигранной вокальной техникой», восходят к «глубинным национальным истокам, идущим от мюзикла» [10, с. 126]; «возможно, на *Призраков* в Метрополитен и на (композиторскую. – Е. А.) идею "оперы об опере" с персонажами из театральной истории и оперными типажами повлиял также *Призрак Оперы* Эндрю Ллойда Уэббера» [11, с. 702].

Следует заметить, что вероятность подобного воздействия представляется достаточно высокой. Работая над «Призраками Версаля» с 1980 года, Дж. Корильяно и либреттист У. Хоффман изначально опирались на пьесу П. О. Бомарше «Преступная мать» (из «драматической трилогии» о Фигаро), которая, однако, не слишком увлекла обоих авторов. Создание «театральной фантазии» по мотивам указанного первоисточника протекало неспешно (более 7 лет): Корильяно был вынужден прерывать сочинение оперы, выполняя более срочные заказы[3]. Заметно ускорилась работа лишь во второй половине 1986 года, что совпало с репетиционной подготовкой и триумфальными премьерными спектаклями уэбберовского «Призрака Оперы» в Лондоне (октябрь)[4]. После завершения «Призраков Версаля» в конце 1987-го, опера на протяжении ещё 4 лет готовилась к постановке в «Метрополитен» (традиционно сопро-

вождаемой определёнными корректурами в авторском тексте). Иными словами, период, на протяжении которого могло состояться знакомство (причём весьма плодотворное) Корильяно и Хоффмана с новейшим «мегамюзиклом», оказался достаточно протяжённым.

Более существенными, однако, выглядят прямые параллели между названными проектами, отмечаемые современным исследователем (см.: [9, с. 336–338]):

– в обоих произведениях наличествует «персональная адресация», связанная с историей и «мифологией» конкретного оперного театра («Метрополитен» и «Парижской Оперы» соответственно), вольно или невольно приобретающая характер «музыкального приношения» к юбилейной дате, etc.[5];

– исторические «экскурсы» в прошлое западноевропейской оперы XVIII–XX веков сопровождаются многочисленными «отсылками» к популярным классическим шедеврам, «...приобретающими важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального действия, принципиально воздействующими на драматургию и форму в целом...» [10, с. 119], прежде всего – к «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта; наряду с более или менее завуалированными аллюзиями, Ллойдом-Уэббером и Корильяно активно эксплуатируется принцип «театра в театре»;

– упомянутый аспект в авторской концепции тесно связан с «художественно-философскими» размышлениями о сущности оперного искусства, зримо воплощающего шекспировский афоризм «мир – театр, люди – актёры», о магическом воздействии оперы на духовный облик и даже судьбу конкретного человека[6];

– для освещаемых проектов характерны весьма интенсивно претворяемые стилевые «диалоги» (трактуемые в духе И. Стравинского[7]), взаимодействия различных жанровых моделей оперного театра; при этом для Корильяно и Ллойда-Уэббера в равной мере притягательной оказывается формула «Grand Opera Buffa» – весьма своеобразное «...сочетание жанров, встречающееся в музыкальной культуре сравнительно редко» [10, с. 118][8];

– и в мюзикле, и в опере доминирующая роль принадлежит «...так называемой “параллельной драматургии”, обусловленной автономным существованием “призрачных” и земных персонажей, а также “соприкосновениями” двух “реальностей”; оба композитора воссоздают “призрачную” сферу остросовременными музыкально-языковыми средствами...“миру живых” соответствует классико-романтическая “ясность” письма» [9, с. 338];

– Ллойду-Уэбберу и Корильяно в равной мере свойственно гибкое сопряжение «номерной» и «сквозной» драматургии, «...олицетворяющее диалектику взаимосвязи архитектоники и динамики, кристаллического и процессуального начал» [10, с. 121][9]; в условиях двухактной структуры упомянутое сопряжение весьма наглядно репрезентируется контрастной соотнесённостью «буффонного» и «большого» финалов I и II актов[10].

Как видим, вышеуказанные параллели свидетельствуют о продуктивном «диалоге» различных сфер современного музыкального театра – «диалоге», на протяжении которого прославленный «мегамюзикл» фактически приобретает значение «порождающей модели» для «полноценной» оперы. При этом подобные взаимодействия представляются настолько многогранными и творчески результативными, что отмеченная «порождающая модель» может быть названа *концепционной*[11]. О перспективах осуществления именно таких оперных проектов более четверти века назад размышлял российский композитор А. Рыбников: «...видится мне будущее... некоего ещё неизвестного музыкально-драматического представления *сложным синтезом серьёзной и лёгкой музыки на основе высокой и значительной драматургии*. Такое искусство, где национальные, фольклорные истоки, классические традиции и современные открытия *воссоединены в неразрывное целое*, может стать мировым достижением» (цит. по: [2, с. 42]). Своего рода «этапами» на указанном пути явились рок-оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» и «“Юнона” и “Авось”», созданные Рыбниковым в конце 1970-х – начале 1980-х годов и вдохновлённые классическим образцом жанра – «Иисусом Христом – Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера (см.: [18, с. 14–19]). Новый замысел композитора, возникший на рубеже XXI столетия, апеллировал к иным тенденциям, о чём следует сказать несколько подробнее.

Оперный проект «Маэстро Массимо», воплощаемый Рыбниковым совместно с режиссёром театра и кино М. Захаровым и драматургом Г. Гориным[12], основывался на беллетризованном жизнеописании «художника трагической судьбы» – классика отечественной музыки XVIII столетия М. Березовского. В качестве исходного материала, привлекаемого для будущего либретто, судя по комментариям авторов, фигурировала романтическая повесть Н. Кукольника «Максим Созонтович Березовский» (1844), опиравшаяся на легенды о выдающемся музыканте «как жертве бесправия», «символе тогдашней русской несвободы» (см.: [15, с. 6–8;

14, с. 4]). Корректировка первоначального замысла, объединившего «сюжет... повествующий о становлении оперного театра в России» и «собирательный образ» русского композитора-«страстотерпца», привела к нетривиальному решению: «...классическая опера с голосами bel canto объединяется с драматическим спектаклем, в котором действует поющий актёр, а музыкальная стилистика – русский XVIII век!» [13, с. 296]. По словам Рыбникова, речь шла о намерении воссоздать «...оперу в самом изначальном её понимании, какой она была в XVIII веке. Оперные певцы будут петь, как положено, без микрофонов, драматические актёры будут играть драматические роли, будут балет и пантомима. На сцене поместятся и симфонический оркестр, и "живой" хор. Словом, будут использованы все элементы синтетического жанра, какой являла собой опера XVIII века. <…> Кроме того... действие происходит и в XVIII веке, и в будущем – то есть в наши дни. Музыка "будущего" будет представлена компьютерными программами, электронными клавишными инструментами, но звучащими также исключительно "живьём"». Весьма скептически реагируя на предположения о вероятном использовании в спектакле подлинной музыки, относящейся к «эпохе Березовского», автор отмечал: «Написать что-то новое в этом ключе – вот по-настоящему интересная задача для композитора. Не... поделку, которая мало кому интересна, а музыку, насыщенную живым чувством, когда автор вкладывает в это свою душу, – так, как вкладывали душу композиторы XVIII века. Для этого нужно полностью раскрепостить сознание, обратиться к старинной музыке как к современному языку» [14, с. 5].

Характеризуя «Маэстро Массимо» с позиций авторской трактовки оперного жанра, отечественный исследователь указывает: «...взаимодействие "автономных" уровней музыкальной, сценической и хореопластической драматургии, полярно удалённых друг от друга стилевых пластов (bel canto – электронная музыка) уже сродни "операм-мюзиклам", а вышеописанный проект прямо ассоциируется с "Призраком Оперы"» [9, с. 339]. По нашему мнению, это наблюдение, выявляющее концепционную роль уэбберовского «мегамюзикла» применительно к рассматриваемому отечественному проекту, может быть развито и дополнено:

– ключевым элементом либретто «Призрака Оперы» и «Маэстро Массимо» (равно как и «Призраков Версаля») становится «большая романтическая история» (Э. Ллойд-Уэббер; цит. по: [2, с. 81]), развёртывающаяся в «магическом пространстве» оперного театра[13];

– в центре повествования оказывается замечательный композитор (у Корильяно – драматург), чьё одухотворённое служение музыкальному искусству органически связано с жертвенностью в любви к прекрасной и недоступной «даме сердца»;

– важнейшей составляющей музыкальной драматургии выступают жанрово-стилевые «диалоги» художественных эпох – «минувшего» и «настоящего», репрезентируемые посредством целенаправленных аллюзий или «вставных» эпизодов (согласно принципу «театра в театре»)[14];

– сценическое решение соответствующего проекта обусловливается индивидуально трактуемым синтезом «оперности» и «мюзикальности».

Таким образом, синтезирующие тенденции, наблюдаемые в музыкальном театре 1980–2000-х годов, обнаруживают явную устремлённость к размыканию границ «академической» и «массовой» жанровых сфер. Наиболее значительные произведения Э. Ллойда-Уэббера, рассматриваемые сквозь призму жанрово-стилевых «диалогов» с операми указанного периода, убедительно подтверждают правоту выдающегося учёного XX века, чьё суждение о перспективах развития мирового искусства ныне представляется едва ли не пророческим: «Наша эпоха, по исторической своей природе, *синтетична* – хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является *тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств*» ([19, с. 382]; курсив мой. – Е. А.).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Более подробно об этих взаимодействиях см. в нашей предыдущей статье: [4, с. 89–90].

[2] Исходя из этого, композитор считает принципиально важным периодически обращаться к сфере киномузыки. Саундтреки к кинофильмам «Изменённые состояния» (1979), «Революция» (1985) и «Красная скрипка» (1997), созданные Корильяно, были удостоены целого ряда престижных премий, включая «Оскар» (2000, за «Красную скрипку»).

[3] Заказ на сочинение оперы, полученный Корильяно от дирекции «Метрополитен», предусматривал завершение работы к 100-летию театра (1983). Однако в дальнейшем, несмотря на явную задержку с выполнением заказа, соответствующий контракт не был аннулирован. Впрочем, его условия не предусматривали гарантированной постановки (и соответствующего гонорара), что вынудило Корильяно периодически «отвлекаться» от масштабного проекта, создавая оркестровую музыку на заказ («Прогулочная увертюра», «Фантазия пёстрого дудочника», «Фантазия на остинато», «Вояж» и др.).

[4] Несколько месяцев спустя, весной 1987 года, был выпущен студийный аудиоальбом «Призрак Оперы», сразу же возглавивший мировые рейтинг-листы в соответствующих номинациях.

[5] По иронии судьбы, оба упомянутых «подарка к столетию» несколько запоздали: «Призрак Оперы» был поставлен через одиннадцать лет после юбилейных торжеств в честь «Дворца Гарнье» (1975), образующего «пространство действия» уэбберовского мюзикла; «Призраки Версаля» появились на сцене «Метрополитен» восемью годами позже аналогичного юбилея (1991).

[6] Напомним, что в «Призраках Версаля» Бомарше – один из главных героев оперы – «...сочиняет пьесу “Фигаро для Антонии”, стремясь облегчить душевные страдания королевы Марии-Антуанетты. В мюзикле Призрак завершает работу над оперой “Торжествующий Дон Жуан”, которая должна стать сценическим триумфом для его любимой ученицы – вокалистки Кристин Даэ» [9, с. 337].

[7] Как отмечает О. Комарницкая, автор «Призраков Версаля» умышленно «...избегает прямого цитирования и псевдоцитат. Он стремится, напротив, к тонкому воспроизведению композиционных, ритмических, фактурных и мелодических черт музыки прошлых эпох, воссоздавая методы сочинения других стилей и авторов; широко пользуется также полистилистическим принципом аллюзий...» [10, с. 119–120]. Аналогичное тяготение к «полистилистическим аллюзиям» и стилизациям как «цитатам стиля» присуще Ллойду-Уэбберу (см.: [2, с. 130–133]).

[8] Специфика индивидуального преломления жанровых закономерностей opera buffa и grand opera в «Призраке Оперы» подробно освещена в наших публикациях (см.: [1; 3]).

[9] Данный аспект явственно расходится с художественными установками И. Стравинского, чьи «Похождения повесы» демонстрируют приверженность «ясной музыкальной архитектонике», в том числе – «структуре замкнутых номеров итальянской оперы, использовавшейся ещё Моцартом» [16, с. 160].

[10] Для финалов I действия у Ллойда-Уэббера и Корильяно характерны «...участие всех основных персонажей, калейдоскопическая смена событий, многочисленные переодевания и недоразумения»; заключительные сцены «Призрака Оперы» и «Призраков Версаля» воссоздают процесс «...романтического по сути “ирреально”-возвышенного просветления, духовного катарсиса и ухода в небытие» [9, с. 338].

[11] В связи с этим вызывают несомненный интерес критические отзывы консервативно настроенных театральных рецензентов, освещавших премьеру оперы Дж. Корильяно: «Более грубая новая культура спустилась на парашюте в старый защищённый бастион. Фигаро развалился в кресле своего хозяина», и т. д. (цит. по: [11, с. 702]).

[12] Данный проект к настоящему времени пребывает в «законсервированном» состоянии из-за финансовых и организационных проблем, переживаемых Театром А. Рыбникова.

[13] По-видимому, не случайно концертное исполнение важнейших номеров из «Маэстро Массимо» («предварительный показ» в уэбберовском духе для специалистов и прессы – см. [8, с. 513]), осуществлённое под «рабочим» названием «Оперный дом», вызвало у рецензентов вполне отчётливые коннотации: «Призрак Оперного дома» [5], «Приглашение в Оперный дом», etc.

[14] Показательно, что в процессе работы над «Призраками Версаля» Корильяно «...просил либреттиста не ограничиваться Парижем XVIII века, чтобы ему не пришлось замыкаться в неоклассическом стиле: *он хотел путешествовать между прошлым и современностью, между мирами*» ([11, с. 701]; курсив мой. – Е. А.). Об универсальной роли подобных «путешествий» в «Призраке Оперы» см. подробнее: [2, с. 119–121, 179–181].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 293–302.
2. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
3. *Андрущенко Е.* Новая ипостась шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 92–99.
4. *Андрущенко Е.* Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 89–94.
5. *Бабалова М.* Призрак Оперного дома // Новые Известия. 2000. 11 марта. С. 5.
6. *Баева А.* Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие / под ред. Е. Долинской. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
7. *Дубинец Е.* Made in the USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
8. *Емельянова И.* «Кошки» Э. Ллойда-Уэббера // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. Воробьёвой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 505–572.
9. *Жабинский К.* О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
10. *Комарницкая О.* Джон Корильяно и его опера «Призраки Версаля» // Музыка США: проблемы истории и теории: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 111–126.
11. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
12. Музыкальный словарь Гроува /под ред. и с доп. Л. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
13. *Рыбников А.* «Если мир распадается, художник должен принести в этот мир гармонию...» (беседа с В. Ражевой) // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века) / Под ред. Р. Косачёвой. М.: Композитор, 2003. Вып. 1. С. 281–288.
14. *Рыбников А.* Приглашение в Оперный дом (беседа с М. Агафоновой) // Старинная музыка. 2002. № 1. С. 4–5.
15. *Рыцарева М.* Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013. 228 с.
16. *Савенко С.* Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
17. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
18. *Ткаченко В.* Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1993. 22 с.
19. *Эйхенбаум Б.* О прозе: сб. ст. Л.: Худож. литература, 1969. 504 с.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Barochnye i klassitsistskie klishe v myuzikle E. Lloyda-Uebbera «Prizrak Opery» [The Baroque and Classicist Cliches in A. Lloyd-Webber's Musical «The Phantom of the Opera»]. Starinnaya muzyka segodnya [Ancient Music Nowadays]: papers of the research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 293–302.
2. *Andruschenko E.* Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Andrew Lloyd-Webber's Musicals of the End of 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.
3. *Andruschenko E.* Novaya ipostas' shalyumo (ob intertekstual'nykh parallelyakh k myuziklu «Prizrak Opery» E. Lloyda-Uebbera) [A New Role of Chalumeau (about Inter-textual Parallels to A. Lloyd-Webbers Musical «The Phantom of the Opera»)]. Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholar Bulletin of Moscow Conservatoire]. 2012. No. 1. P. 92–99.
4. *Andruschenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom myuzikla»: predposylki, istoki, tendentsii (stat'ya 1) [Contemporary Opera «Under the Badge of Musical»: Prerequisites, Sources, Tendencies (article 1)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 4. P. 89–94.
5. *Babalova M.* Prizrak Opernogo doma [The Phantom of the Opera House]. Novye Izvestiya [New Transactions]. 2000. 11 March. P. 5.
6. *Baeva A.* Opera [Opera]. Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of Our Country Modern Music]: educational supply. Edited by E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3: 1960–1990. P. 186–256.

7. *Dubinets E.* Made in USA: Muzyka – eto vsyo, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is All That Sounds Around]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 416 p.
8. *Emel'yanova I.* «Koshki» E. Lloyda-Uebbera [«Cats» by A. Lloyd-Webber]. Velikie myuzikly mira [Great Musicals of the World]: popular encyclopaedia. Edited by I. Vorob'yova. Moscow: OLMA-PRESS, 2002. P. 505–572.
9. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh opernogo teatra XX veka [About Synthesis of Arts in the Non-academic Varieties of the XXth Century Opera Theatre]. Opernyj teatr: vchera, segodnya, zavtra [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.
10. *Komarnitskaya O.* Dzhon Koril'yano i ego opera «Prizraki Versalya» [John Corigliano and His Opera «The Ghosts of Versailles»]. Muzyka SShA: problemy istorii i teorii [Music of the USA: Historical and Theoretical Problems]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2008. P. 111–126.
11. *Manulkina O.* Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the XXth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh's Publishing House, 2010. 784 p.
12. Muzykal'nyj slovar' Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. Akopyan. The 2nd amended and revised edition. Moscow: Praktika Press, 2007. 1103 p.
13. *Rybnikov A.* «Esli mir raspadaetsya, khudozhnik dolzhen prinesti v etot mir garmoniyu…» (beseda s V. Razhevoy) [«If the World Is Collapsed an Artist Must Bring Harmony into This World…» (the interview with V. Razheva]. Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka) [Anthology of the Opera Works by Moscow Composers (the 2nd Half of the XXth Century]. Edited by R. Kosachyova. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 1. P. 281–288.
14. *Rybnikov A.* Priglashenie v Opernyj dom (beseda s M. Agafonovoy) [The Invitation to the Opera House (interview with M. Agafonova)]. Starinnaya muzyka [Ancient Music]. 2002. No. 1. P. 4–5.
15. *Rytsareva M.* Maksim Berezovskiy: Zhizn' i tvorchestvo kompozitora [Maxim Berezovsky: A Life and Creative Work by Composer]. The 2nd revised and supplemented edition. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 228 p.
16. *Savenko S.* Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Chelyabinsk: Arkaim Press, 2004. 288 p.
17. I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [Igor Stravinsky as Publicist and Interlocutor]. Compiled and edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. 504 p.
18. *Tkachenko V.* Problemy rok-opery (na primere muzykal'no-stsenicheskikh sochineniy A. Rybnikova) [Problems of Rock Opera (Music-Stage Works by A. Rybnikov as an Example)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1993. 22 p.
19. *Eikhenbaum B.* O proze [About Prose]: selected articles. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Press, 1969. 504 p.

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 1)

В статье охарактеризованы синтезирующие процессы в современном оперном театре, обусловленные продуктивными взаимодействиями оперы и мюзикла. Упомянутые взаимодействия, достигающие значительных масштабов, приобретают некую целенаправленность, что позволяет исследователю описывать влияние конкретного «эпохального» мюзикла на вновь создаваемые оперы при помощи термина «порождающая модель». Специфика подобных влияний рассматривается в статье на примере прославленного мюзикла Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» (1986). Автор проводит целый ряд параллелей между указанным мюзиклом и оперой «Призраки Версаля» Дж. Корильяно (1987, пост. 1991). В частности, выявляется родство двух сочинений на уровне общего замысла (реализуемого в историческом и философском аспектах), жанрово-стилевых и драматургических интенций. Далее аналогичным образом соотносятся важнейшие параметры «Призрака Оперы» и отечественного оперного проекта начала 2000-х годов – «Маэстро Массимо» («Оперный дом») А. Рыбникова. По мнению исследователя, данный проект фактически ориентирован на уэбберовский мюзикл как «порождающую модель». Отмеченные взаимодействия благоприятствуют итоговому выводу о концепционной роли освещаемой «модели» и соответствующем характере «диалогов» между оперой и мюзиклом на рубеже XX–XXI столетий.

Ключевые слова: опера, мюзикл, синтезирующие процессы, «порождающая модель», художественная концепция, Э. Ллойд-Уэббер, Дж. Корильяно, А. Рыбников.

CONTEMPORARY OPERA «UNDER THE BADGE OF MUSICAL»: PREREQUISITES, SOURCES, TENDENCIES (article 2)

The article characterizes the synthesizing processes in contemporary opera theatre caused by productive interactions between opera and musical. The mentioned interactions mount to a great scale and take some purposefulness. It allows the researcher to describe the influence of the concrete «epochal» musical on newly created operas by means of the term «begetting model». The specificity of this influence is examined in the article with the aid of such example as the famous musical «The Phantom of the Opera» (1986) by A. Lloyd-Webber. The author draws a number of parallels between the named musical and the opera «The Ghosts of Versailles» (1987, staged in 1991) by J. Corigliano. In particular the propinquity of this two works on the levels with a general idea (realized in historical and philosophical aspects), genre-style and dramaturgical intentions is revealed. Further some most significant parameters of «The Phantom of the Opera» and the opera project in Russia at the beginning of 2000s – «Maestro Massimo» («The Opera House») by A. Rybnikov – are compared analogously. In the opinion of the researcher this project is virtually directed toward the mentioned musical by Lloyd-Webber as «begetting model». The noted interactions are favourable to the final conclusion about the conception role of the dealt «model» and the appropriate nature of the «dialogues» between opera and musical on the boundary of the XX–XXIst centuries.

Key words: opera, musical, synthesizing processes, «begetting model», artistic conception, A. Lloyd-Webber, J. Corigliano, A. Rybnikov.

Андрущенко Елена Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.
PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Management
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

В. Н. ДЁМИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПРАЗДНОВАНИЕ ВЗЯТИЯ АЗОВА КАК «ВИКТОРИАЛЬНОЕ» ТОРЖЕСТВО НОВОГО ТИПА

Государственное чествование русских полководцев и руководимых ими войск, одержавших победу над врагом, явилось важной составной частью формирующейся светской культуры в нашей стране. Расширение территории государства в XVII–XVIII веках, сосуществование культур населяющих Россию народов предопределяли необходимость создания универсальных форм празднества. Для вовлечения в него широких слоёв населения Пётр I использовал самые разнообразные средства, в том числе художественные. Участвуя в создании нового типа общенародного праздника, царь-реформатор стремился выработать язык-основу, понятный всем участникам торжества. Одно из первых празднеств такого рода, посвящённое взятию Азова, продолжалось с июля 1696 по февраль 1697 года (до наступления Великого поста).

Целью данной статьи является рассмотрение одного из образцов «викториального» торжества эпохи Петра I в аспекте взаимодействия инновационных и канонических компонентов празднества. В числе важнейших задач настоящей работы – характеристика этапов и форм упомянутого празднования, специфики их воплощения средствами различных искусств.

Оформлением государственных празднеств по европейскому образцу обусловливалось представление об этих торжествах как привнесённых из Европы[1]. Введение Петром I нового типа празднования военных побед было связано с его реформаторской деятельностью[2]. Исследование языка празднества позволяет выявить не только новации, но и черты сохраняемой канонической основы. Можно выделить несколько этапов празднования: богослужение, триумфальный вход войск и праздничное гуляние. Названные этапы свидетельствуют о сохраняемой традиционной форме торжества с привлечением инновационных элементов.

Первый этап празднества (канонический) – благодарственный молебен. Сохранились сведения о нескольких благодарственных молебнах, состоявшихся по указанию Петра I в Азове, Воронеже и Москве. Первый из них был отслужен 20 июля, сразу после вступления русских войск в Азов [9][3]. Переводчик Вульф писал: «Галеры наши уставлены строем под город Азов, и учинена с них купно с войсками, также и в обозе, во всех шанцах и крепостях, на стругах везде трижды заздравная радостная стрельба» [1, с. 333].

20 июля из Азова Петром I было направлено письмо патриарху Адриану[4] с просьбой «о молебном благодарении» в Москве: «В Дусе Святем отца нашего и богомольца просим, дабы за такое неизреченное Божие милосердие соборне и келейне молебное благодарение воздали и о нашем здравии и всего воинства молили» [8, с. 94]. 31 июля благодарственный молебен был отслужен. Сведения о нём содержатся в записках Ивана Афанасьевича Желябужского: «И того ж числа в пятницу в соборной апостольской церкви святейший патриарх и со всеми властьми молебствовали. Также были бояре, и все полатные люди, и всяких чинов люди. Народу было множество, и после молебна бояре патриарху здравствовали». Молебен, согласно традиции, сопровождался колокольным звоном: «Во время ж и до совершения того молебного пения на Ивановской колокольне был звон во все колокола» [1, с. 334].

Молебен в Воронеже, как и в Москве, состоялся по воле Петра I. В царском письме, адресованном стольнику и воеводе князю С. С. Горчакову, указывалось: «И как тебе ся Наша Великого Государя грамота придет и ты б на Воронеже Преосвещенному Митрофану, Епископу Воронежскому, о том объявил, чтобы он... учинил на Воронеже в Соборной церкве молебное благодарственное пение…». В ответ-

ном послании Горчакова сообщалась точная дата служения благодарственного молебна – 2 сентября [4]. Известно, что А. Виниусом был сочинен «Акафист» Петру на взятие Азова: «Радуйся, о непобедимый наш великий царю, превосшел еси Александра древнего… Радуйся, великий наш монарх, иже никакими трудами непреоборим был еси» [1, с. 335]. Сведений об исполнении этого песнопения в ходе одного из упомянутых богослужений пока обнаружить не удалось.

Актуализации церковного празднования способствовали благодарственные молебны, специальные молитвословия и священные изображения (например, икона Азовской Божьей Матери[5]), связывавшие историческое событие с божественным покровительством.

Для второго этапа – триумфального входа войск в Москву после взятия Азова – было сформировано особое пространство – звуковое (акустическое) и зримое (визуальное). Его структура соответствовала не только «сценарию» действия, но и учитывала восприятие зрителей. В письме Петра I к Виниусу отмечалось: «Еще о некотором деле предлагаю. Понеже писано есть: достоин есть делатель мзды своея, того для мню, яко удобно к восприятию господина генералисима и протчих господ... триумфальными портами почтити; месту же мню к сему удобнее на мосту чрез Москву реку устроенном, или где лучше». В следующем царском послании, отправленном Виниусу, указывалось: «Изволь изготовить к стрельбе все пушки с довольным порохом... изволь несколько малых пушек дать к воротам Мусину…» [8, с. 109–110].

Виниус отвечал Петру 8 сентября: «А чтоб, государь, тот въезд был не молчалив, пристойно ль быть пушечной или мелкого ружья стрельбы, а над вороты триумфальными трубачам с литавры, о том да будет ваша [sic] великого государя произволение» [8, с. 603–604]. Помимо пушечных залпов, вход в Москву сопровождался пением (о чём свидетельствовало присутствие в процессии певчих дьяков), чтением приветственных стихов и звучанием инструментов: «А как боярин будет против ворот, что сделана оказа на Каменном мосту, и в то время с башни Бениус ему, боярину, поздравлял, говорил в трубу громогласно, по обыклости, как водится. А в то время на башнех была стрельба пушечная, также и трубачи государевы трубили» [5]. Сохранились приветственные речи и стихи Виниуса, адресуемые с башни А. Шеину и Ф. Лефорту: «Генерал-адмирал морских воев всех сил глава! Пришед зреи, победил прегордаго врага. Мужеством командора турок вскоре поражен. Премногих же орудий и запасов си лишен…» [3, с. 13].

Помимо стихов Виниуса, сохранились сведения о нескольких поэтических и музыкальных памятниках конца XVII–XVIII веков, посвящённых азовской победе. Среди них – «Похвальное слово братьев Лихудов»; стихотворный панегирик «Слава торжеств и знамен…» И. Копиевского, состоявший из двух восхвалений – «Песнь победная» и «Безсмертная слава преславных дел противу турком…»[6]; анонимные вирши, хранящиеся в рукописном собрании Русского географического общества[7]; «виршевые приписки» на иконах Знамения Богородицы, Азовской Божьей Матери, Иоанна Предтечи, архангела Михаила, архангела Гавриила[8]; два канта, поэтические тексты которых описаны А. С. Орловым и А. В. Позднеевым[9]; исторические песни – о предателе Сеньке Маноцкове («У нас, братцы, на Дону, во Черкасском городу» и «Ай, запился да наш казак, загулялся ён молодой»)[10] и одном из участников Азовского похода («Об атамане Фроле Минаевиче»)[11], о строительстве флота и сборах полков, выступавших под Азов («Собирался русский царь во землю турецкую», публикация Т. С. Рудиченко[12]). Многие из вышеперечисленных образцов создавались несколькими годами или десятилетиями позднее триумфального входа Петра I с войсками в Москву, что позволяет заключить: в исторической памяти отечественной культуры сохранились достоверные сведения об указанных военных событиях. Музыка празднества по случаю взятия Азова требует отдельного источниковедческого исследования.

Если звуковая атмосфера праздника характеризовалась соединением традиционных элементов (приветственных речей, пения дьяков, пушечной пальбы) и новаторских (звучание музыки духовых оркестров и виршей), то зрительно воспринимаемое пространство праздника являлось во многом инновационным. М. М. Богословский отмечал: «Архитектура классического стиля с колоннами и фронтонами, статуи и другие скульптурные украшения, аллегорические изображения, надписи… все эти элементы искусства, которые будут служить для украшения официально-парадных сторон русской жизни в течение всего XVIII века, впервые нашли себе широкое применение при устройстве триумфальных “порт”» [1, с. 344]. Графических изображений ворот не сохранилось [9]. О том, что на них было изображено, можно судить по описаниям современников [5; 10]. В записках И. А. Желябужского читаем: «На Каменном мосту Всесвятском, на башне, сделана оказа Азовского взятия, и их

пашам парсуны написаны живописным письмом; также на холстине левкашено живописным письмом, как что было под Азовом, перед башней по обе стороны» [5].

Последний этап торжества – праздничное гуляние (пир), представленное в нескольких описаниях. Застолье, относящееся ко дню «виктории» (20 июля), проходило непосредственно в Азове. П. Л. Гордон пишет: «Мы были на радостном пиру у генералиссимуса, где не щадили ни напитков, ни пороху» [1, с. 333]. В Москве, после благодарственного молебна, празднование продолжилось: «А на Красном крыльце вышел боярин князь Иван Борисович Троекуров, сказал стрельцам, что службу их государь милостиво похвалил, и напредки они также б служили; да им, также которые на службе – женам их, государь жалует погреб. А в соборе перед патриархом присланной лист чел [читал] думной дьяк Емельян Украинцов» [5].

Особой формой торжества, связанной с заключительным этапом празднования, являлись фейерверки. Первый фейерверк, по случаю взятия Азова, был устроен 18 августа 1696 года в главном городе Войска Донского – Черкасске [13]. 12 февраля 1697 года (на масленицу) в Москве также был произведён фейерверк, организованный как «...театральное представление с движущимися фигурами. Двуглавый орёл пускал горящие стрелы в турецкий полумесяц. По указанию царя этот фейерверк был гравирован Шхонебеком» [9]. Инсценировкой подобного рода, отмечает Е. А. Сариева, заведомо предполагались «...немного наивные и в то же время понятные каждому выразительные действия» [12, с. 93]. 13 февраля у Красного села были воздвигнуты декорации Азовской крепости и разыграны сцены её штурма и взятия.

Рассмотрев основные этапы данного празднования, можно заключить, что в каждом из них взаимодействие традиций и новаций отмечено своеобразием. Этап торжественного богослужения (канонический компонент) оставался более консервативным: обновлению подверглись музыкальная и звуковая (в широком смысле) составляющие. В церемонии входа сочетались укоренённые и заимствованные (или созданные по европейским образцам) элементы. Описания праздничных гуляний свидетельствуют о целенаправленной адаптации актуальных форм светской культуры – фейерверочных и театральных представлений, изображающих события военной истории. Празднество по случаю взятия Азова послужило импульсом к становлению «викториального» торжества нового типа, в значительной степени повлиявшего на процесс обновления художественного арсенала отечественных искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Такая точка зрения характерна для трудов Д. Д. Зелова [6]. Праздничную культуру XVIII века исследовали также В. П. Гребенюк, Ю. М. Лотман, Н. А. Огаркова, А. М. Панченко, Е. А. Сариева, Н. В. Сиповская, Б. А. Успенский и др.

[2] О намерении Петра I реформировать дворцовые ритуалы подробнее см.: [11].

[3] О служении благодарственного молебна в Азове упоминает сам Пётр I в письме патриарху Адриану: «Тако Господу Богу, творцу нашему, содевающему дивная по Своей святой воле, за которое Его святое и неизреченное милосердие к роду христианскому в радостных слезах молебно благодарствовали» [8, с. 94].

[4] О цитируемом письме см.: [7].

[5] Об иконе Азовской Божьей Матери подробнее см.: [2].

[6] Книга И. Копиевского обстоятельно характеризуется В. П. Гребенюком [3, с. 43–47].

[7] Подробнее о виршах см. статью Н. Ф. Дробленковой и Л. С. Шепелевой (Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ. М.–Л., 1958. Т. 14. С. 427–432).

[8] О стихах на иконах и «Акафисте» А. Виниуса см. в упомянутой публикации Н. Ф. Дробленковой и Л. С. Шепелевой (прим. 7) и статье А. С. Орлова «Песня и повесть об Азове» (Старина и новизна: Историч. сборник. М., 1905. Кн. 10. С. 274–278).

[9] Сведения о кантах содержатся в названной работе А. С. Орлова (прим. 8) и статье А. В. Позднеева «Песнь о взятии Азова в 1696 году» (Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ. М.–Л., 1954. Т. 10. С. 353–357).

[10] Варианты текстов и напевов песни о Сеньке Маноцкове содержатся в изданиях: Листопадов А. М. Песни донских казаков. М., 1949. Т. 1. Ч. 2. С. 33–36; Исторические песни XVII века.

М.–Л., 1966. С. 103–105. В примечаниях к «Историческим песням XVII века» указано: «Сенька Маноцков, по предположению В. Ф. Миллера, – это Левка Маницкий, перебежавший к Азовскому паше незадолго перед осадой Азова Петром I и расстрелянный впоследствии в Черкасске» (с. 348). В издании приведено несколько вариантов текстов и напевов, часть из них (с. 301–302) совпадает с публикацией А. М. Листопадова (с. 33–36).

[11] См.: Сборник Кирши Данилова / под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901. С. 190.

[12] Согласно комментарию Т. С. Рудиченко, данная песня «...уникальна как по содержанию, так и по стилю распева <…>. В ней отражены реальные факты истории (постройка Петром I флота перед походом 1696 года), поэтому песня может быть отнесена к историческому циклу» (Донские казачьи песни / сост. и коммент. Т. С. Рудиченко. Ростов н/Д, 2013. Вып. 1. С. 135).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богословский М.* Пётр I: Материалы для биографии: в 6 т. М.: Госполитиздат, 1940. Т. 1. 436 с.
2. *Борин В.* Два памятника иконографии XVII века: икона Азовской Божией Матери и прорись с нея // Светильник. 1914. № 8. URL: http://donvrem.dspl.ru.
3. *Гребенюк В.* Панегирические произведения первой четверти XVIII в. и их связь с петровскими преобразованиями. Обзор произведений панегирического содержания первой четверти XVIII в. // Панегирическая литература петровского времени. М.: Наука, 1979. С. 5–95.
4. Древние грамоты и другие письменные памятники, касающиеся Воронежской губернии и частию Азова. Собраны К. Александровым-Дольником, Н. Второвым. Воронеж: Типография губернского правления, 1852. Кн. 2. 317 с.
5. Записки Ивана Афанасьевича Желябужского // Россия при царевне Софье и Петре I: Записки русских людей. М.: Современник, 1990. URL: http://www.bibliotekar.ru/polk-15/4.htm.
6. *Зелов Д.* Фейерверки как средство пропаганды военных побед России петровского времени. URL: http://www.hist.msu.ru/Science/Conf/Lomonos98/zelov.htm.
7. *Павлов А.* Грамота Петра I Патриарху Адриану о взятии Азова // Вестник церковной истории. 2006. № 2. URL: http://www.sedmitza.ru/data/220/987/1234/Vest2_240-242.pdf.
8. Письма и бумаги императора Петра Великого / сост. комиссией под рук. графа Д. А. Толстого. СПб.: Гос. типография, 1887. Т. 1: 1688–1701. 996 с.
9. *Погосян Е.* Пётр I – архитектор российской истории. СПб.: Искусство, 2001. URL: http://www.ualberta.ca/~pogosjan/peter.
10. Поход боярина и большого полку воеводы А. С. Шеина к Азову. СПб.: Изд. В. Рубана, 1773. 226 с.
11. *Савельев Ю.* Подготовка Петром I великого посольства в Европу // Петр Великий – реформатор России / отв. ред. Н. С. Владимирская. М.: Библиотека Государственной Оружейной палаты, 2001. URL: http://www.kreml.ru/img/uploaded/files/MaterialsInvestigations/part13/v13s23_Saveliev.pdf.
12. *Сариева Е.* Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 88–98.
13. Фейерверки 1696 года по случаю взятия Азова // Петровское барокко – 2013. URL: http://petro-barocco.ru/archives/2127.

REFERENCES

1. *Bogoslovskiy M.* Pyotr I: Materialy dlya biografii [Peter I: Materials for the Biography]: in 6 vol. Moscow: Gospolitizdat Press, 1940. Vol. 1. 436 p.
2. *Borin V.* Dva pamyatnika ikonografii XVII veka: ikona Azovskoy Bozhiei Materi i proris' s neya [Two Iconography Monuments of the XVIIth Century: the Icon of the Azov Mother of God and the Drawing-through of It]. Svetil'nik [Lamp]. 1914. No. 8. URL: http://donvrem.dspl.ru.
3. *Grebenyuk V.* Panegiricheskie proizvedeniya pervoy chetverti XVIII veka i ikh svyaz' s petrovskimi preobrazovaniyami. Obzor proizvedeniy panegiricheskogo soderzhaniya pervoy chetverti XVIII veka [Panegyric Works in the First Quarter of the XVIIIth Century and Their Relationship to Peter's Reforms. A Review of the Panegyric Works in the First Quarter of the XVIIIth Century]. Panegiricheskaya literatura petrovskogo vremeni [Panegyric Literature at Peter's Times]. Moscow: Nauka Press, 1979. P. 5–96.
4. Drevnie gramoty i drugie pis'mennye pamyatniki, kasayuschiesya Voronezhskoy gubernii i chastiyu Azova [Ancient Letters and Other Written Records Relating to the Voronezh

Province and Azov in Part]. Compiled by K. Aleksandrov-Dolnik, N. Vtorov. Voronezh: Printing-house of the Principal Board, 1852. Vol. 2. 317 p.
5. Zapiski Ivana Afanas'evicha Zhelyabuzhskogo [The Notes by Ivan Zhelyabuzhsky]. Rossiya pri tsarevne Sof'e i Petre I: Zapiski russkikh lyudei [Russia under Tsarevna Sophia and Peter the First: Notes by Russian People]. Moscow: Sovremennik Press, 1990. URL: http://www.bibliotekar.ru/polk-15/4.htm.
6. *Zelov D.* Feyerverki kak sredstvo propagandy voennykh pobed Rossii petrovskogo vremeni [Fireworks as Means to Propagandize Russian Military Victories at Peter's Times]. URL: http://www.hist.msu.ru/Science/Conf/Lomonos98/zelov.htm.
7. *Pavlov A.* Gramota Petra I Patriarkhu Adrianu o vzyatii Azova [The Message from Peter I to Patriarch Adrian on the Capture of Azov]. Vestnik tserkovnoy istorii [Bulletin of the Church History]. 2006. No. 2. URL: http://www.sedmitza.ru/data/220/987/1234/Vest2_240-242.pdf.
8. Pis'ma i bumagi imperatora Petra Velikogo. [Letters and Papers of Peter the Great]. Compiled by the Committee under the Guidance of the Count D. Tolstoy. St. Petersburg: State Printing-house, 1887. Vol. 1. 996 p.
9. *Pogosyan E.* Pyotr I – arkhitektor rossiyskoy istorii [Peter I as the Architect of Russian History]. St. Petersburg: Iskusstvo Press, 2001. URL: http://www.ualberta.ca/~pogosjan/peter.
10. Pokhod boyarina i bol'shogo polku voevody A. S. Sheina k Azovu [The Campaign under the Command of the Boyar and Voevode of the Large Regiment A. Shein against Azov]. St. Petersburg: V. Ruban's publishing house, 1773. 226 p.
11. *Savel'ev Yu.* Podgotovka Petrom I velikogo posol'stva v Evropu [Preparation of the Great Embassy to Europe by Peter I]. Pyotr Velikiy – reformator Rossii / editor-in-chief N. Vladimirskaya. Moscow: The Library of the State Armoury, 2001. URL: http://www.kreml.ru/img/uploaded/files/MaterialsInvestigations/part13/v13s23_Saveliev.pdf.
12. *Sarieva E.* Feierverki v Rossii XVIII veka [Fireworks in the XVIIIth Century Russia]. Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov: Ocherki istorii i teorii [Entertaining Culture in Russia of a Period of the XVIII–XIXth Centuries]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Press, 2000. P. 88–98.
13. Feierverki 1696 goda po sluchayu vzyatiya Azova [Fireworks in 1696 on the Occasion of the Capture of Azov]. Petrovskoe barokko – 2013 [Baroque at the Peter's Time]. URL: http://petro-barocco.ru/archives/2127.

ПРАЗДНОВАНИЕ ВЗЯТИЯ АЗОВА КАК «ВИКТОРИАЛЬНОЕ» ТОРЖЕСТВО НОВОГО ТИПА

Автором данной статьи освещается ряд торжественных событий, организованных в нескольких городах России по случаю взятия Азова русскими войсками в 1696 году. Названные торжества трактуются исследователем как наиболее ранний образец отечественного «викториального» празднества петровской эпохи. Целенаправленная модернизация отдельных элементов указанного празднества (торжественного богослужения, церемонии триумфального входа русских войск и праздничных гуляний), которая осуществлялась под началом Петра I, способствовала формированию художественного феномена, изменившего облик русской культуры. Осмысление двуединства новаторских устремлений и исторической преемственности, присущего «викториальным» торжествам, связано с выявлением принципов взаимодействия соответствующих инновационных и канонических элементов. Автором статьи отмечается весомая роль музыки в упомянутых празднествах как неотъемлемой составляющей полномасштабного синтеза искусств. Исследователь указывает, что панегирические канты и исторические песни, повествующие о победе русского оружия под Азовом и сохранившиеся в рукописных песенниках XVIII века и устной традиции, отличаются безусловной достоверностью. Это свидетельствует о значимости описываемого «викториального» торжества в аспекте последовательной активизации исторической памяти различных социальных слоёв русского общества на заре петровских реформ.

Ключевые слова: эпоха Петра I, взятие Азова, «викториальное» празднество, взаимодействие традиций и инноваций.

THE CELEBRATION OF THE CAPTURE OF AZOV AS «VICTORIAL» FESTIVAL OF A NEW TYPE

The author of the article elucidates the series of solemn events that were organized in several towns of Russia on the occasion of the capture of Azov by the Russian forces in 1696. The researcher interprets the named solemnity as the earliest example of new-type «victorial» festival. The purposeful modernization of the individual elements conformably to this festival (a solemn divine service, and ceremony of Russian forces triumphal entry, and festive gathering) realized under supervision of Peter I and favoured the formation of artistic phenomenon that changed the image of Russian culture. The comprehension of the one-in-two nature inherent in «victorial» festivals (innovatory aspirations and historical continuity) is bound up with an exposure of interaction principles as applied to appropriate (innovatory and canonical) elements. The author of the article notes the weighty role of music in the mentioned celebrations as integral part of the full-range synthesis of arts. The researcher marks that panegyric canticles and historical songs narrating the victory of Russian arms of Azov and remaining in manuscript songbooks of the XVIIIth century and in the oral tradition are notable for undoubted trustworthiness. It is testified to the significance of the described «victorial» festival in aspect of consecutive activization regarding the historical memory of various strata of the Russian society at the dawn of Peter's Reforms.

Key words: Era of Peter I, capture of Azov, «victorial» celebration, interactions between traditions and innovations.

Дёмина Вера Николаевна
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: vnd-80@mail.ru

Dyomina Vera N.
PhD in Art Studies, Senior lecturer at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: vnd-80@mail.ru

Т. С. РУДИЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА «ВОЛГО-ДОН» И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Настоящая статья посвящена проблеме воздействия социально-экономических преобразований середины XX века в СССР на традиционную культуру. В связи с этим, интерпретируются данные полевых исследований, проведённых в ареале строительства Волго-Донского водного пути. Целью работы является установление характера изменений, произошедших в традиционной культуре на протяжении сравнительно небольшого исторического периода (более полувека). Материалом исследования послужили архивные источники Центра документации новейшей истории Ростовской области (далее – ЦДНИРО), полевые записи из фонда Лаборатории народной музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, выполненные в 1970–2000-х годах в населённых пунктах, расположенных по берегам Цимлянского водохранилища и по течению Дона вниз до устья.

Традиции музыкального фольклора на обозначенной территории привлекли наше внимание сложностью, мозаичностью картины распространения жанровых разновидностей музыкального фольклора, соответствующего репертуара, типов календарных и свадебных песен; значительным отличием состава напевов и поэтических текстов в соседних населённых пунктах, сосуществованием жанровых форм, тяготеющих к разным ареалам; наличием разного рода трансформаций музыкально-поэтических композиций. Поиск объяснения причин столь яркой стилистической неоднородности традиции побудил к анализу данных об исполнителях и населённых пунктах, о переселениях 1949–1952 годов, что вылилось в специальное и далеко ещё не завершённое исследование, фрагмент которого представлен в данной статье.

Переселения – характерная черта существования окраинных территорий. Пример бывшей Области войска Донского в этом смысле чрезвычайно показателен. Во-первых, потому что, при наличии некоторой части коренного населения в момент формирования казачества, основную массу жителей Дона составили переселенцы преимущественно из разных регионов России (хотя были группы переселенцев из Литвы и Польши). Во-вторых, вследствие динамичного развития Войска – как расширения его территории в южном задонском направлении, так и её отсечения со стороны Воронежской губернии, Слободской Украины. В-третьих, по причине многочисленных внутренних переселений и массовых выселений в XIX веке, исхода казачества, воевавшего на стороне Белой армии в 1918–1920 годах, индивидуальных, групповых перемещений в период 1920–1924 годов.

Наше внимание обращено к недавнему прошлому – середине XX века. Реализация народно-хозяйственных проектов привела в этот период к значительным изменениям в расселении различных социальных, конфессиональных, этнических групп на Среднем и Нижнем Дону (от места наиболее близкого схождения Волги и Дона до низовых станиц и Ростова). Такими проектами были в 1948–1952 годах строительство Цимлянской ГЭС, затем – Николаевского гидроузла и оросительного канала, необходимого для создания зоны орошаемого земледелия. Решение о постройке *Волго-Донского пути* было принято Советом Министров СССР в 1948 году[1], хотя проект обсуждался уже в 1920-е[2] и финансировался в конце 1930-х годов (см.: [1]). В ходе его реализации предполагалось сооружение судоходного канала, Цимлянского гидроузла, Донского магистрального оросительного канала, новой железнодорожной линии. Помимо собственно хозяйственных объектов, в старых и новых населённых пунктах возводились дома, школы, амбулатории, кинотеатры, районные дома культуры, осуществлялась радиофикация, строились шахты колодцев, обустраивались пруды.

К реализации плана были привлечены огромные людские и технические ресурсы. Основную часть строителей Волгодонстроя составляли военнопленные (которые были к концу 1949 года большей частью репатриированы), заключённые ГУЛАГа и вольнонаёмные, направлявшиеся по разнарядке Ростовского и Сталинградского бюро ВКП(б)[3], а в 1951–1952 годах набиравшиеся по всей территории СССР. Переселения были связаны с затоплением ложа

Цимлянского водохранилища и перемещением людей в хозяйства, которые должны были заняться орошаемым земледелием. Наиболее массовыми являлись организованные внутренние переселения, затем (в порядке убывания) следовали внешние, далее – закрепление в населённых пунктах части строителей Волгодонстроя. Вероятно, к этому или более раннему периоду (1920–1930-х годов) относится появление в народе понятия «*наплыв*», которым характеризуются некоренные жители[4].

Плановые вселения из зоны затопления производились в станицы Баклановскую, Жуковскую, Цимлянскую, Маркинскую[5] и хутора Алдабульский, Комаров[6]. Полевыми исследованиями зафиксированы казаки-переселенцы в станицах Калининской (из хут. Зацимловского), Красноярской (из ст-цы Вёшенской), Кривянской (из хут. Зацимловского), Багаевской (из ст-цы Николаевской), Нагавской (из хут. Старо-Нагавского и ст-цы Нижне-Курмоярской), в хуторах Рябичеве, Алдабульском (из ст-цы Нижне-Курмоярской и хут. Кривского), Харсееве (из хут. Колодезного) и т. д. Многочисленны они и в городах Батайске, Волгодонске, Ростове, Семикаракорске. В станицах Каргинской, Константиновской, Манычской, Николаевской, Романовской обосновались значительные группы украинцев, в хуторе Морском – белорусы.

Чтобы представить себе масштабы демографических изменений, обратимся к статистике. В соответствии с планом, надлежало переселять по 1000 семей в год. Но, к примеру, в 1951 году реально переселилось около половины – 495 семей[7]. Вследствие этого, в 1952 году к переселению планировалось уже 3000 семей. Внутриобластное переселение на орошаемые земли в указанном году осуществлялось из крестьянских районов (бывших волостей) с преобладающим малороссийским компонентом – Волошинского, Егорлыкского, Тарасовского, Чертковского, Александровского, Азовского, Анастасиевского, Криворожского, Неклиновского. Районы вселения были в основном казачьи – Багаевский, Весёловский, Романовский, Мартыновский, Семикаракорский[8] (см. Таблицу 1)[9].

Кроме того, осуществлялись и внешние переселения. Так, из Ровенской области Украинской ССР на Дон прибыло 1000 семей колхозников. Их предполагалось разместить: в Романовском районе (ныне Волгодонском, с преобладающим казачьим населением) – 650 семей, в Мартыновском – 350.

Заметим, что перемещения производились с сохранением целостных колхозных коллективов (как неких актуальных социальных конструктов), бывших до укрупнения мелкими колхозами[10]; напротив, соседство или конфессиональная общность не учитывались.

В начале 1950-х годов при создании инфраструктуры указанной стройки и заполнении Цимлянского водохранилища было уничтожено и перемещено около 150 населённых пунктов, в том числе станицы Есауловская, Кобылянская, Нагавская, Нижне-Курмоярская, Филипповская, Цимлянская, Кумшацкая и Нижне-Чирская. Значительную их часть перенесли на новые места либо вновь основали, сселив жителей из разных мест.

Воздействие на традиционную культуру было системным. Менялся привычный бытовой и хозяйственный уклад – люди теряли традиционные жилища, усадьбы, виноградники. Бо́льшая часть переселялась в новые стандартные дома, лишь немногие перенесли старые курени в места переезда. (Соответствующие сведения на территории бывших Второго и Первого Донских округов были собраны в экспедициях архитектором и строителем А. Г. Лазаревым[11].) Это способствовало разрушению традиционного быта, крайне затрудняло передачу многих хозяйственных навыков.

В течение длительного времени население в пойме Дона занималось виноградарством и виноделием. Как известно, цимлянские игристые вина высоко ценились, о чём говорит их поставка к царскому двору. Перенос виноградников с затапливаемых территорий предусматривался только для колхозных хозяйств. Сохранялись особо ценные винные сорта (шампанских вин) – цимлянский чёрный, плечистик, мускат, ладанный, пухляковский, шампанчик[12]. Однако если судить по приводимым цифрам, становится очевидным, что некогда процветавшему производству угрожал упадок. В некоторых колхозах пересадили от 1 до 4,6% от запланированного[13].

Наряду с виноградарством и виноделием, предполагалось привлечь население к промысловому рыболовству, для чего при подготовке ложа водохранилища расчищались специальные участки. По сообщениям информантов, главным мотивом агитационной работы в пользу переселения было ожидаемое рыбное изобилие[14].

В связи с очисткой ложа Цимлянского водохранилища, а также из-за нехватки леса, используемого для возведения хозяйственных построек, он массово вырубался. Вследствие этого наметилась тенденция к опустыниванию, в прилегающих к Чиру степях было зафиксировано движение дюн, которое пришлось останавливать в 1970-х годах лесопосадкой. Повышение уровня подпочвенных вод привело к формиро-

ванию солончаков, из-за чего в районе Цимлы гибли сады, вновь насаженные в 1950-х годах.

В затопляемой зоне проживали по преимуществу старообрядцы (см.: [3]). Старообрядческие храмы (в основном единоверческие) и моленные, ушедшие под воду, не могли быть восстановлены, поскольку повсеместно шла борьба с «религиозным мракобесием». По сообщению М. С. Севастьянова, спасавшего вместе с отцом богослужебные книги (в том числе певческие), последние вывозились из станиц и хуторов «возами»[15]. Лишь небольшая их часть вернулась в храмы. Разрушением беспоповских и беглопоповских общин мотивировался позднейший переход – в конце 1980-х и в 1990-е годы – беглопоповцев, беспоповцев и единоверцев в белокриницкое согласие (ст-цы Константиновская, Николаевская и их хутора), а в некоторых случаях и в православную церковь Московского патриархата. Это, помимо прочего, сильно сказалось на сохранности системы осмогласия и распева, привело к едва ли не полной певческой крюковой неграмотности.

Существенным фактом, нанёсшим удар по сохранению исторического самосознания и идентичности, было отчуждение средневековых археологических памятников Хазарского каганата (Цимлянского городища – ставки кагана, а также крепости Саркел), которые всегда осмыслялись казаками в плане исторической преемственности.

Характерные для мест выселения репертуар, многоголосные распевы, певческая манера, привносимые переселенцами в новую среду, благоприятствовали стилистическим смешениям. Картографирование некоторых типов свадебных и календарных песен, причитаний по умершим выявило, с одной стороны, их локальность, с другой – повторяемость на значительном расстоянии (см.: [4]). В ходе полевых исследований были отмечены случаи перенесения в низовые станицы (Манычскую, Багаевскую) былинных песен («молодость Добрыни»), авсеневой разновидности святочных песен (хут. Сусат), внедрение в казачий репертуар западноукраинской щедровки – «Шендровочка шендровала» (ст-ца Константиновская и хут. Гапкин).

В разные годы в низовых станицах фиксировалось наличие бытовых певческих ансамблей по типу «землячеств» (ст-цы Красноярская, Калининская, Манычская, Маркинская, г. Цимлянск) и, вследствие этого, сочетание в одних и тех же населённых пунктах разных певческих стереотипов (манер) и принципов организации многоголосия.

Институтами, обеспечивавшими интеграцию культуры в подвергшихся социальной реконструкции населённых пунктах, были трудовые коллективы, школы и сельские клубы. В самодеятельных хорах унификация разностильных компонентов осуществлялась разными способами. С одной стороны, стремились к сглаживанию различий, находя усреднённую манеру или утверждая доминирующую (в ст-це Калининской, например, руководитель хора предпочитала культивировать академическую манеру пения)[16]. С другой, как в хорах и бытовой традиции хутора Потапова и станицы Задоно-Кагальницкой, не сочетающиеся по тесситуре и певческой манере женские тонкие и мужские грубые голоса[17] дублировались в октаву, образуя двух- и трёхъярусные многоголосные конструкции, своего рода музыкальные «вавилоны».

В хоре станицы Николаевской, обслуживавшем регистрации браков в местном ЗАГСе, важной составляющей свадебного репертуара благодаря участию украинских переселенцев стали тирадные припевки [5]. При этом к напеву, сочетающемуся со стихом шестисложной структуры, при перестановке слов приспособляются тексты со структурой 5+3. Кроме того, отмечено бытование с одним и тем же напевом (без какой-либо исполнительской трансформации – эмоциональной, темповой, артикуляционной, тембровой) величальных, прощальных и даже причётных свадебных текстов.

Исследование, таким образом, показало: значительное изменение состава населения, произошедшее в середине XX века и вызванное реализацией народно-хозяйственных проектов, обусловило неоднородность традиционной культуры (особенно ярко проявляющуюся в певческой практике) на указанной территории. Для адаптации традиций переселенцев к новым условиям требовалось длительное время, что не позволило сохранить в неизменном виде механизм передачи традиции и предопределило его трансформацию; в одних случаях освоение наследия ограничивалось рамками семьи или «землячества» (вместо типичного для казаков «обчества»), в других – происходило в хорах.

Процесс интеграции разнородных элементов песенной традиции происходил ускоренно в организованных формах самодеятельного творчества. Но в клубном хоре осваивалась лишь ограниченная часть репертуара. Между тем, в быту процесс обмена и унификации стилистики, репертуара и певческих приёмов, происходивший по своим неспешным законам, не достиг завершения. Более того, на протяжении 1990–2000-х годов певческие формы, отличавшие культуру различных групп сельской общины, подверглись забвению. Это привело

к интенсивной деформации и разрушению песенной традиции, что не наблюдалось в таких масштабах на территории других районов Дона.

Полученные результаты свидетельствуют и о другом: данные полевых исследований могут быть корректно интерпретированы преимущественно в синхронических исследованиях и ограниченной шкале проблем. По крайней мере, для исторической реконструкции певческой традиции упомянутые данные не должны использоваться вовсе – или использоваться избирательно, при наличии соответствующих сведений о населённом пункте и информантах. Интерпретация богатейших коллекций экспедиционных записей 1970–1980-х годов во многом зависит от полноты информации (о носителях традиции и населённых пунктах), которая содержится в материалах полевых исследований, проведённых предшественниками. Заслуживает внимания и то, как важно такого рода информацию фиксировать, отражать в документах и последующих публикациях (в том числе музыкальных записей).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Постановление Совета Министров СССР № 480-183с от 27 февраля 1948 года [1].

[2] ЦДНИРО. Ф. 7. Оп. 1. Д. 94. Протокол заседания VI пленума Северо-Кавказского комитета ВКП (б) от 17–18 апреля 1925 года.

[3] Сведения о численности и составе работавших на стройке отражены в документах и исследованиях [2, с. 117–118; 6, с. 38–53].

[4] Полевые записи (далее – ПЗ) Рудиченко Т. С. в ст-це Николаевской Константиновского р-на Ростовской обл. в 1995 г. Инф. Лесниченко (Белова) Прасковья Никитична 1928 г. р. Род. в хут. Белянском (ст-цы Николаевской) того же района.

[5] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1329. Л. 11.

[6] Там же. Л. 10.

[7] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1441.

[8] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1441. Л. 10.

[9] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д, 1442. Л. 70. Материалы к протоколу № 223 заседания бюро Ростовского обкома ВКП(б) от 24–29 января 1952 года.

[10] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1441 Л. 10 об.

[11] Снимки традиционных жилищ составили два внушительных фотоальбома и до сих пор не опубликованы.

[12] ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1463. Л. 23 («О выполнении работ по переносу виноградников высокоценных шампанских сортов из зоны затопления в колхозах Цимлянского р-на…»).

[13] То же относилось к чубукам: из запланированных 1000 штук было заготовлено только 307 (ЦДНИРО. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1463. Л. 24).

[14] ПЗ Рудиченко Т. С. в хут. Кривском Дубовского р-на Ростовской обл. в 1979 г. Инф. Куликов Василий Спиридонович 1906 г. р., Пимонов Александр Дмитриевич 1906 г. р.

[15] ПЗ Рудиченко Т. С. в г. Ростове н/Д. Инф. Севастьянов Михаил Стефанович 1929 г. р.

[16] ПЗ Т. С. Рудиченко в ст-це Калининской Цимлянского р-на Ростовской обл. в 1972 г.

[17] Женщины не пели здесь в манере «под мужчин».

ЛИТЕРАТУРА

1. Волго-Донской судоходный канал им. В. И. Ленина // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 5. С. 301–302.
2. *Захарченко А.* Лагерно-производственный комплекс НКВД–МВД в послевоенной экономике 1945 – начала 1950-х годов и гидротехническое строительство в Поволжье // Известия Самарского научного центра РАН. 2013. Т. 15. № 5. С. 113–123.
3. *Редькина О.* Старообрядчество на Дону во второй половине XIX – начале XX века (по материалам духовной периодической печати) // Казачество: прошлое и настоящее: сб. науч. тр. Волгоград: ВолГУ, 2000. С. 257–273.
4. *Рудиченко Т.* Периферийные жанровые формы как дифференцирующий признак локальных стилей донского музыкального фольклора // Этномузыкология: История формирования научно-образовательных центров. Методы и результаты ареальных исследований: материалы международных науч. конф. СПб.: Скифия-принт, 2014. С. 470–486.
5. *Рудиченко Т.* Припевки-тирады в донской свадьбе (к изучению универсалий фольклора) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2005 г.: материалы XII Дикаревских науч. чтений. Краснодар: Мир Кубани, 2006. С. 220–230.
6. *Свечникова Е.* Использование труда заключённых на стройках послевоенных пятилеток: дис. … канд. ист. наук. Ростов н/Д, 2002. 203 с.

REFERENCES

1. Volgo-Donskoy sudokhodnyj kanal im. V. I. Lenina [Volga-Don V. Lenin Shipping Canal]. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [The Great Soviet Encyclopaedia]. The 3rd edition. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1971. Vol. 5. P. 301–302.
2. *Zakharchenko A.* Lagerno-proizvodstvennyj kompleks NKVD–MVD v poslevoennoy ekonomike 1945 – nachala 1950-kh godov i gidrotekhnicheskoe stroitel'stvo v Povolzh'e [Camp-industrial Complex of the People's Commissariat – Ministry of Internal Affairs in the Post-war Economy of 1945 – the Beginning of the 1950s, and Hydrotechnical Building in the Volga Region]. Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN [Proceedings of Samara Scientific Centre to Russian Academy of Sciences]. 2013. Vol. 15. No. 5. P. 113–123.
3. *Red'kina O.* Staroobryadchestvo na Donu vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka (po materialam dukhovnoy periodicheskoy pechati) [The Old-believers on the Don in the Second Half of the XIXth – early XXth century (Based on Materials of the Periodical Press)]. Kazachestvo: proshloe i nastoyaschee [The Cossacks: The Past and the Present]: collected research works. Volgograd: Volgograd State University, 2000. P. 257–273.
4. *Rudichenko T.* Periferiynye zhanrovye formy kak differentsiruyuschiy priznak lokalnykh stiley donskogo muzykal'nogo folklora [Peripheral Genre Forms as a Differentiating Feature of the Local Folk Music Styles Don]. Etnomuzykologiya: Istoriya formirovaniya nauchno-obrazovatelnykh tsentrov. Metody i rezultaty areal'nykh issledovaniy [Ethnomuzycology: The History of Scholar-educational Centres Formation. Methods and Results of Area Researches]: materials of the International research conferences. St. Petersburg: Skifiya-print Press, 2014. P. 470–486.
5. *Rudichenko T.* Pripevki-tirady v donskoy svad'be (k izucheniyu universaliy folklora) [Pripevki-rants in the Don Wedding (Towards the Study of Folklore Universals)]. Itogi folklorno-etnograficheskikh issledovaniy etnicheskikh kul'tur Severnogo Kavkaza za 2005 god [The Results of Folklore-Ethnographical Researches in the North-Caucasian Ethnic Cultures for 2005]: materials of the 12th research conference «Dikarevskie chteniya». Krasnodar: Mir Kubani Press, 2006. P. 220–230.
6. *Svechnikova E.* Ispol'zovanie truda zaklyuchyonnykh na stroykakh poslevoennykh pyatiletok [Using of Prisoners Labour in the Construction Projects of the Post-war Five-year Plans]: Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Studies. Rostov-on-Don, 2002. 203 p.

Таблица 1

План внутриобластного переселения на орошаемые земли на 1952 г.

№	Наименование р-нов выезда	Районы вселения				Всего
		Багаевский	Веселовский	Семикаракорский	Мартыновский	
1	Егорлыкский	50				50
2	Куйбышевский	50				50
3	Неклиновский	50				50
4	Кагальницкий	50				50
5	Анастасиевский	50				50
6	Мясниковский	50				50
7	Мальчевский	50				50
8	Чертковский		100			100
9	Целинский		50			50
10	Тарасовский		100			100
11	Александровский			100		100
12	М.-Курганский			50		50
13	Криворожский			50	–	50
14	Киевский			100		100
15	Кашарский				100	100
Итого		**350**	**250**	**300**	**100**	**1000**

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА «ВОЛГО-ДОН» И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена проблеме трансформации традиционной культуры под воздействием государственных социально-экономических преобразований. Исследователем охарактеризована направленность изменений, которым подверглись культурная среда и музыкальный фольклор в результате осуществления масштабного проекта – строительства Волго-Донского водного пути и создания зоны орошаемого земледелия на степных землях. Автором выявляются факторы, способствовавшие трансформации традиционной культуры, освещаются подвергшиеся изменениям песенные жанры и жанровые циклы (с учётом различных стилистических аспектов). В статье рассматриваются демографические сдвиги, связанные с переселениями, деформации традиционного механизма передачи хозяйственных навыков, преобразования природного и культурного ландшафта, утрата религиозно-культовых сооружений и распад общин в старообрядческих районах, отчуждение средневековых археологических памятников. Автор приходит к выводам о прерывании традиции, её деформации и фрагментации, стилистических смешениях в песенном фольклоре – изменениях, не наблюдаемых в таком масштабе на территории других районов Дона. По мнению исследователя, методологическое значение подобных изысканий сопряжено с требованием достоверной источниковедческой атрибуции как предварительного условия интерпретации полевых материалов, возможного их использования преимущественно в синхронических исследованиях и ограниченного привлечения для исторических реконструкций.

Ключевые слова: проект «Волго-Дон», традиционная культура, трансформация, стилистические смешения, интерпретация полевых материалов, синхронические исследования.

THE REALIZATION OF THE «VOLGA-DON» PROJECT AND TRANSFORMATION OF THE TRADITIONAL CULTURE

The article is devoted to the problem of transformation as applied to the traditional culture under the influence of the State social-economic reorganization. The researcher defines the direction of changes that cultural environment and musical folklore have undergone following the realization of the large-scale project such as Volga-Don waterway and making of the irrigated agriculture zone on the steppe lands. The factors that contributed to the transformation of the tradition culture are revealed by the author, and song genres, genre cycles, and various aspects of their style exposed to changes are elucidated. The demographic changes arising from resettlements, deformations regarding traditional mechanism of farming skills transmission, remaking of the natural and cultural landscape, the loss of religious-worship places and the collapse of communities in the Old-believers areas, the alienation of the medieval archaeological sites are examined in the article. The author comes to conclusions about the interruption of the tradition, its deformation and fragmentation, stylistic confusions of the song folklore (changes which aren't observed on this scale in other areas of the Don). In the opinion of the researcher a methodological significance of this study is attended with a request of the trustworthy attribution of sources as a precondition for the interpretation of field data, the possible using of them, primarily in synchronic studies and the limited attraction for the historical reconstructions.

Key words: «Volga-Don» project, traditional culture, transformation, musical style mixing, interpretation of field data, synchronic studies.

Рудиченко Татьяна Семёновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: rostovfolklab@mail.ru

Rudichenko Tatyana S.
Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: rostovfolklab@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Направление и рецензирование научных 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 направляется на отзыв рецензенту, который выбирается из состава редколлегии (внутреннее рецензирование). Статья может быть направлена также и независимому эксперту (внешнее рецензирование). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции издания в течение 5 лет. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированные отказы, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

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 её 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 очерёдности. Редакционная коллегия может принимать решение о внеочередной публикации статьи.

Подготовка статьи к публикации, проводимая редакцией журнала, состоит в обычном литературном редактировании и доводке текста до требуемых редакторских стандартов, принятых в рамках журнала. Редакторские правки согласуются с авторами.

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». Объём 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 – фамилия, инициалы автора, 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.